



Figure mandaliche. La struttura del sacro tra microcosmo e macrocosmo.

Chiara Falcone

Abstract: *Mandalic figures* recur in various spiritual traditions. This article examines possible parallels between the circular structure of the *mandala* in the Indian tradition and circular figures in the Islamic tradition, expressed in sacred architecture, Sufi graphic elements and musical diagrams.

Keywords: *Mandala*, Sufism, spirituality, Islamic art

Parole Chiave: *Mandala*, Sufismo, spiritualità, arte islamica

“e ogni cosa e ogni essere è dunque un cerchio.”

Ibn al-‘Arabī¹

SUL PRINCIPIO DEL CENTRO

Mandala è una parola di origine sanscrita, che letteralmente significa *cerchio*. Viene usata per indicare delle figure geometriche che hanno come comune denominatore la presenza di un centro circolare, attorno al quale si sviluppano forme simmetricamente concentriche². Figure con queste caratteristiche si ritrovano in diverse culture e tradizioni, travalicando i limiti spaziali e temporali della storia dell’umanità: dai segni tracciati sulla terra dai nativi americani nei rituali, alle rappresentazioni mistiche dei monaci buddisti in meditazione, si presentano come elementi ricorrenti in luoghi e momenti particolari

¹ Ibn ‘Arabī. 1996. *Il libro dell'estinzione nella contemplazione*, Y. Tawfik e R. Rossi Testa (a cura di). Milano: SE.

² Per un approfondimento sulle caratteristiche del *mandala* si rimanda ad: Argüelles, José e Argüelles, Miriam. 1980. *Il grande libro dei Mandala*. Roma: Edizioni Mediterranee.



dell'esistenza umana globale. Pur connotandosi di significati simbolici diversi rispetto alla cultura di appartenenza, possono essere accomunate da una strutturazione basata sul *principio del centro*, tipico del *mandala*; saranno qui chiamate, dunque, *figure mandaliche*.

Le *figure mandaliche* sono facilmente riconoscibili, perché la loro composizione visiva corrisponde all'esperienza visuale primigenia, oltre che alla struttura dell'occhio, organo della vista. Il centro è l'inizio del *mandala*, così come è l'inizio di tutti i processi, vista inclusa. Il cerchio è il centro, principio-simbolo dell'eterna potenzialità e le forme, che su questo principio si fondano, si presentano alla vista come configurazioni emblematiche per la rappresentazione di tutti i fenomeni dell'universo, materiali ed immateriali insieme.

Il *principio del centro* (Arguelles, 1980: 12) è nucleo strutturale sia dello spazio, sia del tempo: ad esso si relazionano tanto le simmetrie ed i punti cardinali che ordinano le forme, quanto le fasi che ritmano il divenire. Riconoscere questo principio, vederlo operante in diverse dimensioni, permette, all'occhio che lo coglie, di partecipare al processo centrante che la figura suggerisce e di vedere in un punto presente l'eternità dell'universo.

Le *figure mandaliche* diventano, così, uno strumento per trascendere il mondo dei fenomeni percepiti visivamente, dapprima concentrandosi, e in seguito volgendosi all'interno: trasformandoli in interrelazioni che collegano microcosmo e macrocosmo³. Arguelles (1980: 12) scrive:

Un Mandala consiste in una serie di forme concentriche, evocative di un passaggio tra diverse dimensioni. Nella sua essenza, esso si riferisce non soltanto alla terra, ma al macrocosmo e al microcosmo, ai più ampi processi strutturali, oltre che ai più minuti. Esso è la soglia tra i due.

Le *figure mandaliche* favoriscono l'esperienza di una soglia, che permette il contatto tra diverse dimensioni: abitando lo spazio interstiziale, che esse indicano, è possibile percepire profondamente il movimento del tempo nel suo annullarsi in un eterno presente; la compresenza degli opposti consente di esperire una consapevolezza piena e di scorgere, oltre le dicotomie, la struttura dinamica di un'esperienza unitaria.

La *figura mandalica* può allora essere intesa come un congegno atto a rammentare la percezione diretta della realtà. La visione o percezione diretta di cui qui si parla è da ricondursi ad una concezione *mistica* dell'universo sensibile: il

³ La dinamica relazionale tra micro e macro fenomeni è sottolineata in: Tucci, Giovanni. 1948. *Teoria e pratica dei Mandala*. Roma: Ubaldini Editore. p.37



vedere nell'interezza dell'esperienza sensibile è un conoscere la realtà, che, attraverso essa, si manifesta⁴.

Nel tantrismo il *mandala* è la proiezione visibile di un universo spirituale al centro del quale risiede la divinità. L'etimologia della parola *mandala* che la tradizione tantrica riporta⁵, riconduce *manda* ad un nome, che significa *essenza*, e *lā* ad un verbo, *prendere*: *mandala* è, dunque, *cogliere l'essenza*. L'idea che il *mandala* sia la configurazione che permette di *cogliere l'essenza* è ricorrente nella tradizione tantrica e nei suoi successivi sviluppi: viene infatti usata ogni qual volta ci sia la necessità di esemplificare l'organicità dell'uomo, del cosmo e dei processi di risonanza e sincronicità che interconnettono le loro parti. Si parla di *mandala* sia per le rappresentazioni visive utilizzate nella meditazione per facilitare la concentrazione, sia per indicare la struttura dei centri energetici dei corpi, oltre che per immagini di cosmogonia.

In Tibet⁶ il *mandala* ha conseguito il suo sviluppo più completo, tanto come forma artistica quanto come rituale di meditazione, inteso a sottolineare l'integrazione cosmica.

Secondo la tradizione tibetana, le figure in sabbia colorata hanno lo scopo di coinvolgere l'iniziato nel processo creativo universale: nell'atto rituale di tracciare la *figura mandalica*, l'iniziato penetra nel cosmo, raffigurandolo, e avanza verso il centro, incontrando il divino; allo stesso tempo rintraccia, esteriorizzandole, le sue componenti interiori e nel processo centrante della costruzione del diagramma circolare, fa esperienza della circolarità concentrica del suo essere nell'universo.

Il mandala si pone come *mezzo di reintegrazione* (Tucci, 1995: 35): uno *psicocosmogramma*.

Il centro, *situs* della deità, è, in genere, contenuto entro il quadrato, palazzo dell'essere interiore, cinto da un cerchio o da una serie di cerchi, posto ciascuno a simboleggiare una fase particolare dell'iniziazione o un determinato livello di conoscenza. Arguelles (1980: 15) precisa:

⁴ Il pensiero indiano riconosce il legame tra visione e conoscenza, tanto che, in sanscrito, *Veda* sono chiamati i testi sacri, tramandati dagli antichi *veggenti*. La parola *Veda* deriva da una radice indo-europea (*vid-*), che genera termini dai significati legati alla sfera della vista e della conoscenza. Si tratta di una radice comune a molte lingue; è rintracciabile, ad esempio, nel greco antico, in cui *oída*, *so*, è il passato di *ὄπαω*, vedere: *so perché ho visto*.

⁵ Una traccia si ritrova in Abhinavagupta, *Tantraloka*. XI sec. in Gnoli, Raniero (a cura di). *Luce delle scritture*. 1972. Torino: UTET. p. 37

⁶ Per un approfondimento sull'uso dei diagrammi circolari nella tradizione tibetana si rimanda a: Tucci, Giuseppe. 1995. *Le religioni del Tibet*. Roma: Edizioni Mediterranee
Gordon, Annete K. 1966. *The Iconography of Tibetan Buddhism*. New York: Paragon Books
Lama Anagarika Govinda. 1960. *Foundation of Tibetan Mysticism*. London: Rider



Nella semplice configurazione di una pittura su sabbia è condensata l'interdipendenza di tutti i fenomeni e la loro essenziale unità nel tempo, in virtù della loro interrelazione con un centro eterno.

Un centro eterno è la base della configurazione: attorno ad esso il comporsi simmetrico della struttura raffigura l'interdipendenza dei fenomeni tutti interrelazionati tra loro e con il centro.

Le *figure mandaliche* creano uno spazio relazionale tra microcosmo e macrocosmo, tra umano e divino.

IN ARCHITETTURA SACRA

Forme che ricalcano la struttura del *mandala* sono rintracciabili in diverse culture e tradizioni artistiche e spirituali, provenienti da contesti differenti. La presenza di strutture *mandaliche* è ricorrente soprattutto nell'arte sacra⁷ (orientale, ma anche mediorientale ed occidentale): motivi geometrici basati sul *principio del centro* sono frequenti negli edifici di preghiera, tanto nella struttura architettonica, quanto nelle decorazioni.

L'organizzazione dello spazio, che il diagramma concentrico suggerisce, riporta nella materia le qualità della spiritualità, creando un'occasione *tangibile* d'ascesi. L'architettura sacra che usa le *figure mandaliche* esplicita la funzione ascetica dell'arte: attraverso la contemplazione di forme conduce i sensi ad uno stato che li trascende. Partecipando al processo di evoluzione della forma, chi vi entra in contatto è invitato ad accedere ad una nuova sfera di coscienza.

La partecipazione coinvolge più livelli: chi entra in un edificio sacro partecipa all'esperienza da esso proposta innanzitutto fruendone lo spazio fisico, e quindi posizionandosi al suo interno in relazione alla composizione architettonica della struttura; poi, in funzione del luogo in cui si posiziona ed alla postura che adotta, si troverà coinvolto in determinate azioni rituali o nella contemplazione di particolari decorazioni.

Il *mandala* entra così in azione, mettendo in relazione il devoto col divino attraverso la conformazione dello spazio e le configurazioni che lo decorano. Questa dinamica, caratteristica della gran parte degli edifici sacri, è

⁷ “In un certo senso tutte le strutture sacre religiose partecipano del principio del mandala: le piramidi egiziane e messicane; i templi dell'India; gli *stupa* Buddisti; le moschee Islamiche; le pagode della Cina o del Giappone; e i *tepee* e i *kivas* del Nord America.” In Argüelles, José e Argüelles, Miriam. 1980. *Il grande libro dei Mandala*. Roma: Edizioni Mediterranee. p.43



particolarmente riconoscibile, secondo Arguelles (1980: 44), nelle opere risalenti al periodo che va dal X al XV secolo:

Malgrado l'isolamento geografico, appare evidente un intento, un disegno e un significato unitario nell'erezione delle cattedrali, moschee e templi nel periodo che va all'incirca dal decimo fino a tutto il quindicesimo secolo: Kajuraho in India; Borabadur a Java; Ankor Wat in Indocina; Chartres in Francia; Cordoba nella Spagna Islamica; Chichen Itza nello Yucatan. La visione del mondo che questi edifici hanno in comune è che ciascun uomo è un'unità cosmica e che la società in cui egli vive è il riflesso di una delle mappe del mondo.

Gli edifici sacri a cui Arguelles si riferisce sono accomunati dall'essere opere di un'architettura attenta all'integrazione tra lo spazio costruito e lo spazio cosmico: hanno precise relazioni con i punti cardinali e la disposizione degli spazi al loro interno è funzionale alle dinamiche rituali. Le costruzioni islamiche sono anch'esse partecipi di questa strutturazione: il loro orientamento nello spazio è correlato al centro divino e gli elementi architettonici che le compongono sono pensati per concentrare l'attenzione del devoto.

Gli edifici sacri a quell'epoca risalenti si mostrano, dunque, strutturalmente organizzati per riportare l'uomo al centro del cosmo di cui fa parte (micro e macro); la conformazione di tali spazi riflette, inoltre, una struttura sociale a sua volta specchio di quella cosmica.

Un esempio di tale dinamica nel contesto del Mediterraneo Islamico è la Cappella Palatina di Palermo, particolarmente significativa per il suo essere crocevia tra credi e culture. Fa parte di un più ampio complesso architettonico, Palazzo dei Normanni: l'edificio, costruito per volere di Ruggero II, inaugurato nel 1140, rappresenta la massima espressione del sincretismo culturale che distinse l'epoca ruggeriana e uno dei monumenti medievali meglio preservati tanto nella parte architettonica quanto in quella decorativa.

Conserva al suo interno generi diversi per origine e cultura figurativa – islamica, bizantina, occidentale – che si compongono in una struttura complessa.

Diversi studi⁸ hanno evidenziato come preponderante sia stato il ruolo della scienza architettonica orientale, sia nella progettazione che nella costruzione e come la realizzazione tecnica fosse strettamente connessa alla concezione funzionale ed alla valenza simbolica dell'edificio.

⁸ In particolare si rimanda a D'Erme, Giovanni Maria. 1995. *Contesto architettonico e aspetti culturali dei dipinti del soffitto della Cappella Palatina di Palermo*, in *Bollettino d'Arte*, 92 (Luglio-Agosto), pp.1-32



Fig. 1 Particolare della cupola della Cappella Palatina di Palermo. Screenshot da virtual tour su <https://www.cappellapalatinapalermo.it/>

La Cappella era insieme *Aula Regis* e *Aula Dei* (D’Erme, 1995: 10) la divisione dello spazio era stata minuziosamente progettata in relazione alla sua funzione cerimoniale. [Fig.1]

Il pavimento prende le forme di un prato marmoreo; sulle pareti girali floreali [fig.2] (che richiamano la rappresentazione stilizzata del giardino come parco reale del mondo iranico); il soffitto emula il cielo: la rappresentazione simbolica serviva a creare un ambiente iconico in cui identificare con la natura l’ordine sociale dell’uomo, insieme *necessitas regi* e *imago mundi* (D’Erme, 1995: 12). Già in questo livello spaziale-architettonico il principio del centro manifesta la sua carica orientatrice: la Cappella è il luogo in cui si poteva sperimentare la relazione con il centro di tale società, regale, che si poneva come riflesso del centro universale, divino.

Fig.2 Particolare del pavimento della Cappella Palatina di Palermo Screenshot da virtual tour su <https://www.cappellapalatinapalermo.it/>

Moltissimi sono gli elementi decorativi che richiamano esplicitamente *figure mandaliche* (dai mosaici *opus sectile* dei pavimenti e delle pareti, a quelli a tralci negli stipiti del trono), ma quelli sicuramente più conosciuti, perché unici nel loro genere, sono quelli del soffitto ligneo [fig.3].

Si tratta di una struttura a *muqarnas* frutto della tradizione islamica: poligoni stellati e cupolette compongono la navata centrale, fatta di “coni” che sono contemporaneamente struttura portante ed elemento decorativo; in arabo-





persiano sono detti *makhrūt* e sono molto simili a quelli di fattezze iraniche del *Mouchroutas*⁹ nella coeva Costantinopoli. Sono dipinti con piccole scene naturali di rara completezza, riconducibili a cataloghi figurativi tradizionali trasmessi di generazione in generazione: figure-ponte tra Sicilia e area iranica, motivi in viaggio che testimoniano il sincretismo dell'ambiente vivace e creativo delle botteghe artigiane siciliane.

Le decorazioni non sono da considerare separatamente, come opere distinte, ma da inglobare inglobate entro il contesto più ampio della struttura sacra che esse contribuiscono ad articolare ed abbellire. Oltre che con l'intera struttura, anche tra le varie scene rappresentate vi è un rapporto di interrelazionalità: procedono per episodi, che evocano, come nella letteratura persiana, il ritmo musicale dello spazio-tempo universale.

Chi entra nell'edificio è contemporaneamente chiamato a partecipare ad un rituale ed invitato alla contemplazione: l'opera architettonica, partecipando al principio del *mandala*, diventa strumento di realizzazione spirituale.

NEI GRAFISMI SUFI

L'aspetto pratico-rituale delle *figure mandaliche* si ritrova anche nel sufismo, nell'uso di particolari grafismi per la contemplazione. La ricerca spirituale fonda spesso il suo percorso su pratiche *centranti*, che rimettano la consapevolezza all'unità dell'eterno presente, dissolvendo le contraddizioni ed integrandole nella complessiva dinamica di trasformazione universale.

La contemplazione è un'esperienza ascrivibile tra queste pratiche: contemplando le *figure concentriche* l'occhio dell'osservatore esce dalla contingenza



Fig.3 Particolare del soffitto ligneo della Cappella Palatina di Palermo da screenshot da virtual tour su <https://www.cappellapalatinapalermo.it/>

⁹ Per il confronto tra l'architettura del *Mouchroutas* di Costantinopoli e quella palermitana della Cappella Palatina si rimanda a: Johns, John. 2016. *A Tale of Two Ceilings. The Cappella Palatina in Palermo and the Mouchroutas in Constantinople*, in Rogers, Michael e Ohta, Alison e Wade Haddon, Rosalind (a cura di). *Art, Trade, and Culture in the Near East and India: From the Fatimids to the Mughals*. London: Gingko Library Art Series. pp. 56-71



del suo punto di vista particolare e si muove, seguendo il percorso dalle forme suggerito, su una sfera di coscienza che lo trascende.

Ne *Il libro dell'estinzione nella contemplazione*, Ibn al-'Arabi (citato in Shaykh 'Abd al-Wahid, 2014: 3) scrive:

La Realtà Divina è troppo elevata per essere contemplata dall'occhio che deve contemplare, fintanto che sussiste una traccia di creatura nell'occhio del contemplatore. Ma quando si estingue ciò che non è mai stato, e sussiste ciò che non ha mai cessato d'essere, allora si leva il Sole della prova decisiva, mediante la Visione per sé; questo è l'occhio dell'unione essenziale e della realizzazione spirituale.

La contemplazione di figure circolari e concentriche è uno strumento utile in questo processo: riconoscendo la struttura del mondo nell'occhio e la struttura dell'occhio nel mondo, il meditante partecipa all'unione essenziale nel *centro*. I diagrammi visivi diventano strumenti di realizzazione spirituale: nella tradizione sufi derivano spesso da visioni di cui sapienti maestri hanno avuto esperienza. La loro natura intermedia le rende partecipi di più dimensioni, permettendo di transitare dalla facoltà immaginativa particolareggiata all'assoluto.

La traccia di queste esperienze di visione diventa una soglia: un luogo di passaggio in cui l'anima, nel rapporto d'amore con i sensi, scopre il contatto relazionale tra microcosmo e macrocosmo.

Esempi significativi di questi diagrammi si trovano ne *Il libro della produzione dei cerchi* di Ibn 'Arabī (citato in Marconi, 2018: 71) [fig.4]. In questo breve trattato - che ha come tema principale l'uomo, creato secondo la forma delle cose create e del creatore- sono rappresentate delle figure circolari, usate per descrivere le connessioni di *fini o minute realtà*: non si tratta di immagini statiche e puramente concettuali di corrispondenze, bensì della rappresentazione simbolica di quella che veniva considerata una rete dinamica e reale di connessioni. Pur se gli aspetti operativi di queste immagini non sono descritti (restano riservati alla trasmissione orale tra discepolo e maestro), le immagini sono trascritte per trasportare verso la realizzazione spirituale anche chi non ha fatto esperienza diretta della visione.



Fig.4 In Marconi, Maurizio. 2018. *Il libro della produzione dei cerchi di Ibn 'Arabī*, in El Azufre Rojo, V p.71

Quanto segue (‘ammā ba‘d): quando Allāh, Gloria a Lui, mi ha fatto conoscere le realtà essenziali delle cose (ḥaqā’iq al-ašyā’) nelle loro essenze (ḍawāt) e mi ha fatto apprendere, mediante svelamento intuitivo (kašf), le realtà essenziali delle loro relazioni (nisab) e delle loro correlazioni (iḍāfāt), ho voluto tradurle in una rappresentazione sensibile per facilitarne l’apprendimento al compagno ed amico ‘Abb Allāh Badr al-Ḥabašī e perché fosse chiaro per colui la cui vista è troppo debole per comprenderle e le cui stelle brillanti (darārī) dei suoi pensieri non percorrono le loro sfere (aflāk).



L’essenza della realtà (e delle sue relazioni e correlazioni), *intuitivamente svelata* nella visione, può essere trasmessa sotto forma di *rappresentazione sensibile*: i cerchi non sono solo struttura della realtà, ma anche sfere di esperienza spirituale.

Grazie alla rappresentazione sensibile la visione è condivisibile e la ricerca stessa diventa un percorso che prende la forma della rappresentazione stessa: la correlazione tra mondo sensibile, intelligibile, svelamento intuitivo e realtà divina diventa una *figura mandalica*. Ibn ‘Arabī (citato in Marconi, 2018: 39) precisa:

Lo scopo di tutti i diagrammi circolari è di rappresentare le conoscenze divine e le realtà dominicali che ci sono pervenute tramite la via dello svelamento intuitivo e del gusto spirituale [prima] all’interno della forma di rappresentazioni simboliche intelligibili, e successivamente all’interno della forma di rappresentazioni sensibili, per facilitare la comprensione dell’obiettivo finale e l’ottenimento di ciò che è agognato.

La dinamica concentrica inter-relazionale è emblematicamente rappresentata nel Corano dalla metafora della luce: la *luce* divina accende la *lampada* e si rifrange sul *crystallo* che illumina la *nicchia*¹⁰; il gioco *mandalico* di riflessi rende la sensibilità tramite della visione.

Nell’epoca coeva ad Ibn ‘Arabī (che rientra nel periodo di universale afflato di ricerca dell’unità cosmica secondo Arguelles), anche in altri contesti *mistici*

¹⁰ Il tema della luce è ricorrente nei testi sacri. In particolare la *nicchia luminosa* si ritrova nel Corano: “Dio è la luce dei cieli e della terra e si rassomiglia la sua luce a una nicchia, in cui è una lampada, e la lampada è un crystallo, e il crystallo è come una stella lucente”. (Cor.24:35)



venivano prodotti diagrammi circolari: all'incirca a quel periodo risalgono infatti sia il *Liber Figurarum* di Gioacchino da Fiore¹¹, che il *Liber divinorum operum* di Ildegarda di Bingen. In entrambi si ritrovano diagrammi dalle forme concentriche che richiamano la struttura del *mandala*, usati per rappresentare, nel primo caso, l'avventura spirituale dell'umanità secondo la teologia della storia dell'abate fiorentino calabrese, e nel secondo caso, le esperienze di visione mistica della monaca benedettina tedesca.

La circolarità concentrica è stata poi usata da Abu Bakr Siraj Ed-Din che, con la sua Sfera dell'Essenza [fig.5], paragona il principio centrale ad un fuoco in cui tutto viene bruciato, ed anche ad una fontana da cui tutto si riversa all'esterno. L'intera sfera è l'esperienza unitaria, articolata in tre Giardini: dello Spirito, del Cuore e dell'Anima. A tal proposito, Arguelles (1980: 63) scrive:

La descrizione di Abu Bakr Siraj Ed-Din è un Mandala di molteplice significato. Esso descrive la pista del ricercatore; sottintende anche una cosmogonia e un dispiegarsi creativo. Questo suo ordine gerarchico non deve essere recepito come un fenomeno lineare necessariamente sequenziale. Invece esso è un Mandala operante a vari livelli simultaneamente, proprio come una serie di riflessi corrispondenti in una fila di piccoli stagni, stratificati l'uno sull'altro, ma tutti contenuti in un unico mare. Quale modello cosmogonico, il Mandala è una sincrona interezza autorigenerantesi.

La sincrona interezza autorigenerantesi del cosmo opera anche nell'uomo: le *figure mandaliche* sono strumenti che rendono cosciente la simultaneità di questo processo.

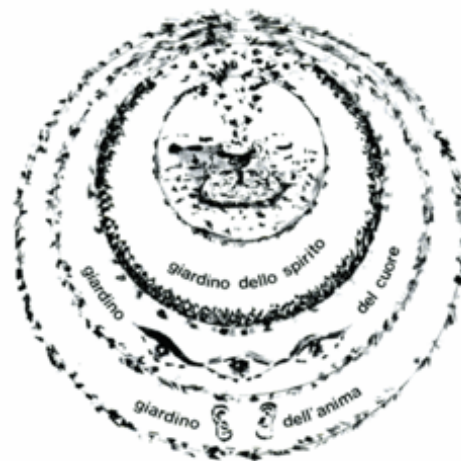


Fig. 5 *Sfera dell'Essenza* di Abu Bakr Siraj Ed-Din, in Argüelles, José e Argüelles, Miriam. 1980. *Il grande libro dei Mandala*. Roma: Edizioni Mediterranee, p.63

¹¹ Per una comparazione tra le figure gioachimite ed i diagrammi islamici si rimanda a Prisco, Alfredo. 2019. *Gioacchino da Fiore e l'Islam. Percorsi tematici-Percorsi figurati*. San Giovanni in Fiore: Pubblisfera.



IN MUSICA

La simultaneità dei processi umani e di quelli cosmici è una relazione considerata importante anche nella musica classica d'area islamica. In questo ambito, la circolarità concentrica delle *figure mandaliche* ritorna come struttura base dei diagrammi musicali detti *adwār* (De Zorzi, 2015: 137).

Adwār (أدوار), infatti, è il plurale arabo di *dawr* (دَوْر), riconducibile alla stessa radice dalla quale derivano le parole “cerchio”, “circolo” e “sfera”.

Il cerchio è un elemento ricorrente nella musica, non solo islamica: ad un'idea di ciclicità rimandano le scale, nel loro tornare sulle stesse note, ed i ritmi, nel ripetersi dei loro elementi, oltre che molte strutture di canzoni ed opere. Nella grammatica musicale islamica la *forma ciclica* caratterizza particolari raggruppamenti, secondo un unico *modo musicale*, di brani di genere e ritmo differenti (detti *maqām*). Servono al musicista per selezionare, all'interno del vasto materiale preesistente della tradizione, un itinerario musicale da percorrere insieme al suo uditorio, armonizzando il suo gusto con le esigenze degli ascoltatori ed alternando cicli ritmici differenti.

Forma circolare e concentrica, riconducibile al *mandala*, hanno gli *adwār*: diagrammi musicali espressione di un'*etnoteoria musicale* (De Zorzi, 2015: 138), che, nella forma del cerchio, ha trovato il simbolo giusto per disegnare il suo sistema e per relazionarlo con l'intero cosmo.

Con questi simboli i musicologi islamici mutarono la scrittura musicale: a partire dal tredicesimo secolo, con il *Kitāb al-adwār* (*Libro dei cerchi*) di al-Urmawī (1294), modi, intervalli e cicli ritmici venivano sistematizzati su un cerchio (De Zorzi, 2015: 140).

Sull'esempio di Ṣafī al-Dīn al-Urmawī e della “scuola sistematista”, nella tradizione islamica nacquero numerosissime opere intitolate *Kitāb al-adwār* e per secoli l'ilm al-mūsīqī (“la scienza della musica”) venne considerata come una delle molte scienze che, complessivamente, venivano dette ‘ulūm al-adwār (“scienze dei cicli, dei cerchi”).



Fig.6 *Corrispondenze tra modi e segni astrologici nel Kitāb al-in'ām fī ma'rifat al-aṅgām* di al-Saydāwī, in De Zorzi, Giovanni. 2015. *Tra simbolo e grammatica musicale: gli adwār, cerchi, circoli e cicli ritmici nella musica classica d'area islamica*, in Schede Medievali, 53 (Gennaio-Dicembre), p.15.

Ad essere rappresentate, sulla forma circolare, oltre agli elementi prettamente musicali, sono anche le *associazioni extramusicali* [fig.6]: i rapporti con i segni zodiacali e gli elementi naturali; le indicazioni sul momento della giornata più opportuno per eseguire un determinato *maqām*, o la specifica funzione curativa¹² delle diverse esecuzioni.

La musica nel cerchio si relaziona con il musicista e con il cosmo, abbracciando la complessa vastità delle sue potenzialità, materiali e spirituali. De Zorzi (2015:140) evidenzia che:

Un *adwār*, però, non si limitava alla sola dimensione musicale/musicologica, ma poteva intessere una serie di relazioni extramusicali che collocavano la scienza della musica in una dimensione più ampia, mettendola in relazione con altre “scienze dei cicli” come l’astrologia o la medicina e creando, così, una rete di corrispondenze tra modi musicali, pianeti e segni zodiacali. In questo senso, l’etnoteoria musicale del *maqām* si apparenta a diverse altre concezioni musicali tradizionali sorte sul pianeta, come, ad esempio, quella indiana dei *rāga*, o quella degli *okhtōeχοi* della tradizione bizantina, o quelle degli *esacordi yin e yang* della tradizione cinese.

¹² Particolare attenzione era data all’aspetto materico, oltre che spirituale della musica, intesa come potenza vibratoria in grado di restaurare un equilibrio armonico nel corpo di chi l’ascoltasse: era considerata medicina, somministrata negli ospedali di Bisanzio dell’epoca. Quest’uso terapeutico della musica è riscontrabile anche in altre tradizioni mediterranee come quella ippocratica e pitagorica. Il valore curativo dell’arte si ritrova nell’ambito del visuale proprio nell’uso della figura del *mandala*: Carl Jung, che lo scoprì come simbolo fondamentale nella tradizione alchemica occidentale e come forma d’arte integrativa dal valore terapeutico. In Jung, Carl. 1953. *The Archetypes and the Collective Unconscious* in *The collected Works of C.G. Jung*, New York: Bollingen.



L'intento sistematico e universalizzante del periodo evidenziato da Arguelles (1980: 44) coinvolge anche quest'area della conoscenza: gli *adwār* sono prodotti sì con l'intento di tessere graficamente rapporti musicologici (tra ritmi e modi) nella musica classica islamica, ma anche per permettere al musicista di comprendere le relazioni (più ampiamente ritmiche e modali) di connessione tra microcosmo e macrocosmo esperibili attraverso la musica e di porsi come *punto di intersezione* (De Zorzi, 2015:140-144) tra le diverse sfere.

Al di là di queste contingenze, come si è visto, un “ciclo” ha poi un valore metafisico e si inserisce in un più ampio “ciclo”, macrocosmico, dato dal momento del giorno, della stagione, dalla posizione delle stelle e dei pianeti secondo il complesso sistema dei “valori extramusicali” tipici di ogni cultura. Ebbene, in quest'ordine in movimento si pone l'interprete, il quale, secondo la concezione tradizionale, saprà disporre modi, melodie e ritmi in una forma ciclica tenendo conto dei presenti e trovandosi, così, ad essere un punto di intersezione tra varie dimensioni, capace di armonizzare tra loro “cicli” di diversa natura.

In quest'ottica, il musicista performa in simbiosi col cosmo: la sua arte ha una funzione sciamanica ed i cerchi sono le forme delle sfere che mette in contatto.

L'incontro tra le diverse dimensioni avviene nel suo corpo e contemporaneamente fuori da esso, nello spazio energetico e relazionale che condivide, attraverso la musica, con il resto dell'universo. Oltrepassando ogni dualismo, la *figura mandalica* lega nella musica corpo e cosmo, entrambi in costante trasformazione ed entrambi partecipi dell'unità dell'eterno presente¹³.

Le melodie suonate sulla traccia degli *adwār* s'intrecciano con la musica delle sfere.

Nella tradizione classica islamica la sinfonia della rotazione dei pianeti è ballata dai dervisci rotanti: insieme alla rotazione dei pianeti, anche il corpo del ricercatore spirituale ruota.¹⁴ Gli abiti, anch'essi in vorticoso rotazione, formano dei cerchi concentrici, che girano insieme al corpo del derviscio, componendo nello spazio un *mandala* tridimensionale: il centro è l'asse del corpo del praticante; le braccia, aperte e tese, con la mano destra in su e la sinistra in giù, mostrano l'inter-relazionalità di uno scambio che è contemporaneamente ricezione e donazione.

¹³ Per approfondimenti sulle connessioni tra fisica e metafisica nella spiritualità *sufi* si rimanda a Ventura, Alberto. 2019. *Lo Yoga dell'Islam*. Roma: Edizioni Mediterranee.

¹⁴ Riguardo ai dervisci si rimanda a: Ambrosio, Alberto Fabio. *Vita di un derviscio*. Roma: Carocci. 2014



La pratica dei dervisci rotanti avveniva in uno spazio circolare sacro, detto *samahâne* ossia luogo per il *samâ`*. Il termine *samâ`* (ascolto), prende in ambito *sufi* il significato di *concerto spirituale*, che unisce musica, poesia e movimenti corporei. È elemento fondante del rituale *mevlevî*, in ricordo del maestro, Jalâl al-Dîn Rûmî, e delle sue estasi. Oltre che come partecipazione alla rotazione dell'universo, il movimento vorticoso dei dervisci rotanti è stato interpretato come *viaggio conoscitivo che*, dalla conoscenza *secondo scienza*, passando per quella *secondo l'occhio*, portava a quella *secondo verità* ed *all'unione divina* (De Zorzi, 2015: 154). Era una pratica collettiva e costituiva un momento centrale del percorso spirituale dell'intera comunità, elemento fondante dell'educazione dei novizi e confronto rituale tra tutti i membri. Viene praticata ancora oggi ed ha anche un'espressione femminile, rintracciabile soprattutto in Turchia presso i centri in cui si radunano le confraternite delle donne *mevlevite*.¹⁵

CONCLUSIONE

I diagrammi circolari e concentrici, qui definiti *figure mandaliche*, si ritrovano in molteplici tradizioni culturali. In questo testo, abbiamo voluto individuare, senza alcuna pretesa di esaustività, alcuni aspetti dell'arte e della cultura islamica che rispondono alle stesse concezioni di fondo presenti nella cultura indiana, mostrando alcuni parallelismi nell'architettura della Cappella Palatina (in cui sono presenti molti elementi riconducibili all'arte islamica), nel pensiero *sufi* e nella musica islamica. La percezione dei diagrammi spirituali rappresenta, in tutte queste tradizioni, una tappa fondamentale della ricerca spirituale, una pratica di soglia, che connette il microcosmo con il macrocosmo, mostrandone l'inter-relazionalità: un processo perennemente in trasformazione ed eternamente presente.

BIBLIOGRAFIA

Abhinavagupta, *Tantraloka*. XI sec. in Gnoli, Raniero (a cura di). *Luce delle scritture*. 1972. Torino: UTET.

¹⁵ Per maggiori informazioni sulle pratiche sufi femminili si rimanda a: Crescenti, Martina. 2017. *Donne sufi, incontro con il misticismo mevlevita femminile in Turchia*, in *Etnie* (online 24/09/17)



- Argüelles, José e Argüelles, Miriam. 1980. *Il grande libro dei Mandala*. Roma: Edizioni Mediterranee.
- Gordon, Annete K. 1966. *The Iconography of Tibetan Buddhism*. New York: Paragon Books
- Jung, Carl. 1953. *The Archetypes and the Collective Unconscious* in *The collected Works of C.G. Jung*, New York: Bollingen.
- Lama Anagarika Govinda. 1960. *Foundation of Tibetan Mysticism*. London: Rider
- Prisco, Alfredo. 2019. *Gioacchino da Fiore e l'Islam. Percorsi tematici-Percorsi figurati*. San Giovanni in Fiore: Pubblisfera.
- Tucci, Giovanni. 1948. *Teoria e pratica dei Mandala*. Roma: Ubaldini Editore.
- Tucci, Giuseppe. 1995. *Le religioni del Tibet*. Roma: Edizioni Mediterranee
- Ventura, Alberto. 2019. *Lo Yoga dell'Islam*. Roma: Edizioni Mediterranee.
- Crescenti, Martina. 2017. *Donne sufi, incontro con il misticismo melevita femminile in Turchia in Etnie* (online 24/09/17)
- D'Erme, Giovanni Maria. 1995. *Contesto architettonico e aspetti culturali dei dipinti del soffitto della Cappella Palatina di Palermo*, in *Bollettino d'Arte*, 92 (Luglio-Agosto), pp.1-32
- De Zorzi, Giovanni. 2015. *Tra simbolo e grammatica musicale: gli adwār, cerchi, circoli e cicli ritmici nella musica classica d'area islamica*, in *Schede Medievali*, 53 (Gennaio-Dicembre), pp.137-158
- Johns, John. 2016. *A Tale of Two Ceilings. The Cappella Palatina in Palermo and the Mouchroutas in Constantinople*, in Rogers, Michael e Ohta, Alison e Wade Haddon, Rosalind (a cura di). *Art, Trade, and Culture in the Near East and India: From the Fatimids to the Mughals*. London: Ginkgo Library Art Series. pp. 56–71



Marconi, Maurizio. 2018. *Il libro della produzione dei cerchi di Ibn 'Arabī*, in *El Azufre Rojo*, V, pp.33-102

L'AUTRICE

Chiara Falcone è dottoranda in *Politica, cultura e sviluppo* presso il Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali dell'UniCal. Laureata in Filosofia ed in *DAMS-Cinema, fotografia e performance*, attualmente si occupa di sociologia della cultura e filosofia estetica contemporanea. È membro del Centro di Ricerca *Lo Statuto delle Arti nella Tarda Modernità* (DiSU, UniCal), collaboratrice del gruppo *CulturLab* del Centro di Ricerca IFILNova (Facoltà di Scienze Sociali e Umane, Universidade Nova) e di *Ossidiana* (DISPeS, UniCal).