

Mawlânâ Jalâl ud-Dîn Rûmî e i dervisci rotanti :

Tra esperienza del corpo e danza estatica

1) Linee storiche : da Mawlânâ Jalâl ed-Dîn Rûmî ai dervisci rotanti¹

Mawlânâ Jalâl ed-Dîn Rûmî nasce a Vahsh nell'attuale Tagikistan nel 1207. Figlio di un importante predicatore della città, Mawlânâ sarà obbligato a lasciare la regione natale insieme al padre e alla sua famiglia, a causa, probabilmente, di una divergenza sorta nei confronti del potere locale. L'esistenza della famiglia di Mawlânâ Rûmî è profondamente segnata dalla peregrinazione costante e dal pellegrinaggio. Dall'Afghanistan, la famiglia di Rûmî attraverserà la penisola arabica, per compiere il pellegrinaggio rituale, e infine raggiungere Damasco e l'Anatolia.

Grazie all'intervento del principe Selgiuchide dell'epoca 'Alâ ad-Dîn Kayqobad, la famiglia de Rûmî decide di dimorare definitivamente a Konya. Mawlânâ Rûmî, eccezion fatta di due viaggi a Damasco per ritrovare l'amico Shams ed-Dîn Tabrîzî vivrà a Konya dove insegnerà per il resto della sua vita e ivi morirà il 17 dicembre 1273. La sua tomba è uno dei luoghi di pellegrinaggio più importanti di Turchia.²

L'esistenza religiosa di Mawlânâ Rûmî è profondamente segnata dall'incontro con uno strano personaggio chiamato il Sole della religione di Tabriz, Shams ed-Dîn di Trabrîz. L'incontro avviene, a Konya, nell'anno 1244. Da questo momento, nulla sarà più come prima nella vita precedente di Rûmî. La guida spirituale di Mawlânâ è Shams ed-Dîn. Questo strano personaggio, per ben due volte lascerà la città di Konya per rifugiarsi a Damasco. Infatti, il circolo di discepoli che iniziava a riunirsi attorno a Rûmî, non poteva sopportare questa 'strana' amicizia né tanto meno una guida spirituale così bizzarra.

Gli scritti di Mawlânâ Rûmî di cui una parte è stata tradotta in inglese, in francese e in parte anche in italiano, sono in persiano. Mawlânâ ricorre talvolta a lingue a lui familiari, come l'arabo, il greco e il turco, ma, eccetto l'arabo – lingua

¹ Feuillebois-Pierunek, Ève, « Rûmî (1207-1273), poète et mystique », in Ambrosio, A. F., Pierunek, E. et Zarcone, Th., *Les derviches tourneurs. Doctrine, histoire et pratiques*, Parigi : Les Editions du Cerf, 2006, pp. 15-81; Anvar-Chenderoff, Leili, *Rûmî*, Parigi: Editions Entrelacs, 2004; Lewis, Franklin D., *Rumi. Past and Present, East and West. The Life, Teaching and Poetry of Jalâl al-Din Rumi*, Oxford: Oneworld Publications, 2000; Chittick, William, *The Sufi Path of Love. The Spiritual Teachings of Rumi*, Albany: State University of New York Press, 1983; Bausani, Alessandro, « Il pensiero religioso di Maulana Gialal ad-Din Rumi », in *Oriente Moderno*, Aprile 1953, pp. 180-198.

² Cfr. Balivet, Michel, 2000, *Konya. La ville des derviches tourneurs*, Parigi: Editions CNRS.

sacra dell'islâm -, le altre lingue sono il riflesso della situazione dell'Anatolia medievale. Inoltre, certi versi in turco e in greco o anche in armeno, nella lirica di Mawlânâ rispondono ad un'esigenza di retorica mistica o linguaggio maccheronico.³

Tra le opere di Mawlânâ Rûmî, troviamo il capolavoro che rimane il *Mathnawî*⁴, poema di più di 25.000 versi, il *Diwân-e-Shams-e Tabrîzî* dedicato al suo amico Shams ed-Dîn Tabrîzî⁵, delle quartine (*Rubâ 'îyât*)⁶, il libro dell'interiorità, *Fîhî mâ fîhî*⁷, dei discorsi e alcune epistole della sua corrispondenza.⁸

Per quanto riguarda il pensiero di Mawlânâ Rûmî, molte sono le opere disponibili e a queste rinviamo per una conoscenza generale dell'autore e del suo pensiero. Qui basterà ricordare che Mawlânâ Rûmî, considerato come il cantore dell'amore, possiede un pensiero mistico che non si può ridurre semplicemente a puro lirismo.

Il vero organizzatore della confraternita mistica che s'ispira a Mawlânâ è il figlio, Sultân Walâd (Sultan Veled) che ha lasciato una quantità notevole di scritti essenziali per addentrarsi nel complesso mondo della fondazione di questa via mistica.

La confraternita si struttura in maniera gerarchica nel senso che il çelebî, cioè il gran maestro risiedente a Konya e rappresentante del 'fondatore', è da sempre un discendente della famiglia di Mawlânâ Rûmî. Il çelebî assume un ruolo fondamentale all'interno del sistema del potere politico tanto che i sultani ottomani, a partire dal XVII secolo, una volta ascesi al trono, sono insigniti della cintura che simbolizza il potere religioso, proprio dai çelebî. Anche se questa tradizione è falsa storicamente, essa rivela, nel solo fatto che sia nata tale diceria, l'enorme influenza che questi

³ Virani, Nargis, « *I am the Nightingale of the Merciful* » *Macaronic or Upside-Down ? : The Mulamma 'ât of Jalâl al-Dîn Rûmî*, Tesi di Dottorato, Cambridge (Massachusetts) : Harvard University, 1999, 519 pp.

⁴ Nicholson, Reynold Alleyne, *The Mathnawî of Jalálu'ddî Rûmî*, voll. 8, éd. R. A. Nicholson, E. J. W. Gibb Memorial, Londres : Luzac & Co, 1925-1937; Rûmî, Jalâl-Od-Dîn, *Mathnawî. La Quête de l'Absolu*, trad. franc. Eva de Vitray-Meyerovitch e Mortazavî Djamchid, Ginevra: Éditions du Rocher, 1990; Jalal al Din Rumi, *Mathnawî. Il poema del misticismo universale*, 7 voll., Milano: Bompiani, 2006.

⁵ Rûmî, Mawlânâ Djalâl Od-Dîn, *Odes mystiques (Dîvân-E Shams-E Tabrîzî)*, trad. fran. A cura di Eva de Vitray-Meyerovitch e Mohammad Mokri, Parigi : Editions du Seuil, Editions Unesco, 1973.

⁶ Rûmî, *Poesie mistiche*, a cura di Alessandro Bausani, Milano: BUR, 1988; Bausani, Alessandro, « Tradizione e novità nello stile del canzoniere di Maulânâ Gialalâu'd-Dîn Rumî », in Nasr S. H., Kaplan M., Bausani A., *Nel centenario del poeta mistico persiano Gialalâu'd-Dîn Rumî . Conferenze. Roma, 18-19 gennaio 1974*, Roma: Pubblicazione dell'Accademia Nazionale dei Lincei-Fondazione Leone Caetani, 1975, pp. 43-62; Rûmî, Mawlânâ Djalâl Od-Dîn, *Rubâi 'yât*, trad. franc. a cura di Eva de Vitray-Meyerovitch et Djamchid Mortazavi, Parigi: Albin Michel, 1993.

⁷ Rûmî, Jalâl Ad Dîn, *L'essenza del reale, Fîhî-mâ-fîhî, (C'è quel che c'è)*, trad. Sergio Foti, Torino : Libreria Editrice Psiche, 1995.

⁸ Rûmî, Mawlânâ Djalâl Od-Dîn, *Lettres*, trad. fran. A cura di Eva de Vitray-Meyerovitch, Parigi: Editions Jacqueline Renard, 1990.

dervisci esercitavano nella società. Essa testimonia dell'importanza, nell'immaginario della cultura ottomana, della famiglia di Mawlânâ Rûmî: come a dire che il sultano non poteva fare a meno della sua benedizione. Questo fatto, trasmesso solo a partire dal XIX secolo, dice anche che i Mevlevî, cioè i dervisci rotanti, diventano in qualche modo i rappresentanti del potere religioso in seno all'Impero ottomano. Questo legame profondo tra potere politico e confraternita religiosa apparirà in tutta la sua evidenza, al momento della caduta dell'Impero ottomano. La Repubblica di Turchia è fondata nel 1923 e pochi anni dopo, nel 1925, Atatürk, il padre e fondatore della Patria turca, fa approvare dal Parlamento una legge secondo la quale tutte le confraternite sufi sono ufficialmente abolite. A questo punto, i dervisci sono costretti a dimettersi dal loro impegno e adottare un diverso modo di vita, o altrimenti lasciare il suolo della nuova Repubblica laica. Molti dei Mevlevî abbandoneranno la Turchia per cercare rifugio nei Balchani o in altre regioni del Medio-Oriente, la Siria per esempio. Ciò che costituisce un fatto sicuro è che la tradizione mevlevî era irrimediabilmente persa. La forma di vita che si era costruita su un lungo periodo, veniva spazzata via dalla forza riformatrice. Questa situazione doveva permanere fino agli anni '50 quando, alla volta del nuovo corso politico intrapreso dal Partito Democratico, la Turchia permetteva delle concessioni alla pratica della religione islamica. In tale situazione di rinnovata sensibilità politica alle questioni religiose, le confraternite islamiche affiorano in superficie. Anche i Mevlevî, i dervisci rotanti, una tra le confraternite classiche dell'Impero ottomano, hanno cercato di ricostituire la tradizione sotto le spoglie di rappresentazioni folcloristiche. Se durante tutta la storia della Mevlevîyye, le pratiche mistiche alle quali si sottoponevano i dervisci spaziavano dal patto d'obbedienza con il proprio maestro (*sheykh*) alla ripetizione incessante (*dhikr*) del nome di Dio (*Allâh*), dal ritiro spirituale di 1001 giorni in una minuscola cellula alla famosa danza sufi del *samâ'* (*semâ'*, nella dizione turca)⁹, con la rinascita degli anni '50, è il *semâ'* l'unica pratica che viene restaurata e conservata.¹⁰ Di tutti questi rituali, quello più conosciuto

⁹ Zarcone, Thierry, « De Mawlânâ à la confrérie Mevleviyye », in Ambrosio, A. F., Pierunek, E. et Zarcone, Th., *Les derviches tourneurs. Doctrine, histoire et pratiques*, Parigi : Les Editions du Cerf, 2006, pp. 83-122; *id.*, « La Mevleviye, confrérie des derviches tourneurs », in Popovic A. et Veinstein G. (dir.), *Les voies d'Allah. Les ordres mystiques dans l'Islam des origines à aujourd'hui*, Parigi: Fayard, 1996, pp. 504-508.

¹⁰ La domanda che in molti si pongono, assistendo alla rappresentazione della danza dei dervisci, è di sapere se questa è un esercizio puramente coreografico oppure se nasconda una qualche eredità spirituale. La risposta può situarsi a due livelli. Da un punto di vista puramente storico, bisogna sottolineare che la confraternita si è definitivamente estinta con la dispersione dei dervisci nel 1925 e che, quindi, ciò a cui si assiste oggi, non può essere il frutto di una vita sufi intesa nel senso tradizionale del termine. I dervisci oggi non possono più praticare la vita che conducevano all'epoca ottomana.

e che ha caratterizzato maggiormente la confraternita Mevlevîyye, è senza dubbio la danza chiamata appunto *semâ*‘. Il *semâ*‘, la cui radice araba (*Sîn-mîm-‘ayn*) indica il senso profondo dell’ascolto conduce colui che lo pratica a librare tutta la persona e in particolar modo a vibrare al proferire di una Parola o al suono melodico di uno strumento musicale. Il *semâ*‘ che conta una lunga storia nella tradizione sufi, consiste all’epoca di Mawlânâ e, soprattutto, nelle epoche successive, in una pratica della danza come manifestazione dell’ascolto profondo di Parola e musica. Su questa pratica mistica, numerosa è la bibliografia in lingue europee e si rinvia a quegli studi per un approfondimento tematico.¹¹

La rappresentazione del *semâ*‘, la *muqâbala*, praticata dall’epoca di Mawlânâ Rûmî, si codifica poco a poco, fino a raggiungere la struttura completa nel XVII secolo, quando Idrîs, un compositore mevlevî, vi aggiunge un’elegia (*nât*) per il Profeta Muhammad.¹²

2) Mawlânâ Rûmî e la corporeità

a) L’antropologia di Mawlânâ Rûmî

Lo studio del corpo preso qui in esame concerne soprattutto l’esperienza del corpo, anche se saranno necessari alcuni riferimenti filosofici previi.¹³ Sia Rûmî che i suoi discepoli hanno sempre creduto in un’esistenza dello spirito separata da quella del corpo. Si tratta addirittura di una pre-esistenza dello spirito rispetto al corpo. Rûmî nel suo *Mathnawî*¹⁴, e Ismâ‘îl Anqaravî, un commentatore mevlevî del XVII secolo,

Tuttavia, da un punto di vista antropologico, si può affermare che un certo numero di persone che praticano oggi questa danza, si sentono coinvolti in un cammino di ricerca e di realizzazione spirituale secondo lo spirito di Mawlânâ Rûmî.

¹¹ Ambrosio, A. et Zarcone, Th., « Samâ‘ and Sufi Dance: a Selected Bibliography », in *Journal of the History of Sufism*, 4 (2003-2004), pp. 199-208.

¹² Binbaş, İlker Evrim, « Music and Samâ‘ of the Mavlaviyya in the Fifteenth and Sixteenth Centuries : Origins, Ritual and Formation », in *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East. Papers Read at a Conference Held at the Swedish Reserarch Institute in Istanbul*, November, 27-29, 1997, Anders Hammarlund, Tord Olson, Elisabeth Özdalga, Istanbul, Swedish Research Institute, 2001, pp. 67-79.

¹³ Per una visione d’insieme, cfr. Catherine Mayeur-Jaouen, « Introduction », in *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, N°113-114 - *Le corps et le sacré en Orient musulman*, novembre 2006, <http://remmm.revues.org/document2965.html> e più in generale l’insieme gli articoli contenuti in questo stesso volume.

¹⁴ Meyerovitch, Eva, 1972, *Mystique et poésie en Islam, Djalâl-ud-Dîn Rûmî et l’ordre des derviches tourneurs*, Parigi: Desclée de Brouwer, pp. 245-246.

affermano che lo spirito pre-esiste al corpo. Di fatti, uno dei tre giri nella sala dove i dervisci danzano ruotando, ricorda simbolicamente la discesa dello spirito nel corpo. Il corpo non sarebbe altro che l'involucro che accoglie l'anima-spirito (*rûh*).

L'antropologia di Rûmî rimane alquanto confusa come l'ha affermato Annemarie Schimmel che ha studiato a lungo l'opera poetica di Mawlânâ e il sufismo più in generale:

« Non essendo un pensatore sistematico, è difficile scoprire come Maulânâ immaginasse l'essere umano e le sue relazioni tra le differenti parti del corpo, l'anima, lo spirito e il cuore. Una cosa è tuttavia chiara: come i suoi predecessori, Maulânâ sa che la persona umana consiste in diversi strati, cominciando dal corpo composto di quattro elementi che manifestano i quattro umori tradizionali. Ma il corpo non è che un involucro che avviluppa lo spirito; esso è identico ad un ostello dove vanno e vengono in continuazione nuovi ospiti. Il corpo esteriore è essenzialmente poco importante per gli uomini ». ¹⁵

Il punto fermo dell'antropologia di Mawlânâ è il ruolo del cuore, che costituisce in qualche modo l'essenza stessa dell'uomo. ¹⁶ L'uomo è in un certo qual modo il suo cuore (*dil*), l'organo essenziale della sua vita fisica e spirituale. Infatti, il cuore è sia il cuore di carne sia il cuore spirituale che risiede nell'organo di carne, ma è sicuramente il luogo di Dio stesso. Commentando il detto profetico (hadith) che proclama che Dio è contenuto nel cuore del servitore fedele, Rûmî fa dire a Dio stesso che "Io sono contenuto, come un ospite, nel cuore del vero credente, senza alcuna qualificazione, definizione o descrizione". ¹⁷

Si tratta di un cuore che ha raggiunto un livello spirituale elevato: "solo il cuore del santo o del profeta è più alto dei cieli stessi". ¹⁸ L'Uomo perfetto (*insân al-kâmil*) è il "cuore del mondo". ¹⁹ Il cuore è dunque il centro dell'antropologia sufî di Mawlânâ Jalâl ad-Dîn Rûmî, ma il cuore di carne che è abitato da quello spirituale, non è insensibile al suo involucro. Infatti, il corpo diventa il luogo naturale della Luce che il

¹⁵ Schimmel, Annemarie, *L'incendie de l'âme*, trad. franc. di Sylvie Carteron: *I am Wind, You are Fire*, Parigi: Albin Michel, pp. 130-139.

¹⁶ Sull'importanza del cuore nella tradizione della mistica musulmana, cfr. l'articolo contenuto in questo volume sul Cuore nella tradizione siriana e sufî.

¹⁷ *Mathnawî*, VI, 3071 ss., citato in Meyerovitch, Eva 1972, p. 252.

¹⁸ *Mathnawî*, II, 839 citato in Meyerovitch, Eva, 1972, p. 253.

¹⁹ *Mathnawî*, II, 836 citato in Meyerovitch, Eva, 1972, p. 253.

cuore spirituale accoglie. “Sappi che i corpi sono come la nicchia della lampada e i loro cuori come il vetro: questa lampada illumina l’empireo e i cieli” afferma Mawlânâ.²⁰ Il corpo del santo è modellato dalla luce di Dio.²¹ Se dunque la sede della scienza divina è il cuore spirituale, essa è riflessa nel cuore di carne e, conseguentemente, in tutto il corpo. L’anima, o il cuore spirituale è il luogo della manifestazione di Dio stesso e questa Luce si diffonde nel corpo del santo. Quando il cuore trabocca di Luce divina nel corpo, l’uomo diventa l’Uomo perfetto e “glorificare l’Uomo perfetto significa glorificare Dio”.²²

Il corpo in quanto tale non è mai immediatamente il luogo della trasparenza di Dio. L’ascesi permette al derviscio di trasformare il proprio corpo in un vero e proprio involucro della Luce divina. Il rapporto con il corpo è perfino ambiguo: da una parte, è necessario liberarsene, d’altra parte, esso può diventare lo specchio della potenza divina. Rûmî per questo può affermare:

« Tu non sei il corpo, tu sei l’occhio spirituale; se tu contempi lo spirito, sarai liberato dal corpo. L’uomo è essenzialmente occhio: il resto non è che carne; ciò che il suo occhio ha contemplato, è questa cosa stessa”.²³

L’essenza dell’uomo è quindi il suo cuore, il suo occhio interiore, cioè la facoltà di percepire tutto ciò che è spirituale. La danza estatica è la possibilità d’ascoltare in profondità Dio, in tutte le manifestazioni dell’universo creato.

« La visione è in te la sola cosa che conti... trasforma il tuo corpo in visione; diventa sguardo, diventa sguardo ». ²⁴

Gli sensi stessi devono subire questa trasformazione spirituale per poter percepire nel mondo ciò che è invisibile, lo spirituale.

« Aspetta pazientemente che i tuoi sensi corporei siano trasmutati, affinché tu possa vedere ciò che si nasconde e che la difficoltà sia risolta”.²⁵

²⁰ *Mathnawî*, II, 3066 citato in Meyerovitch, Eva, 1972, p. 255.

²¹ *Mathnawî*, III, 8 citato in Meyerovitch, Eva, 1972, p. 253.

²² *Mathnawî*, VI, 3204, citato in Meyerovitch, Eva 1972, p. 253.

²³ *Mathnawî*, VI, 811ss., citato in Meyerovitch, Eva, 1972, p. 110.

²⁴ *Mathnawî*, VI, 1463-4, citato in Meyerovitch, Eva, 1972, p. 110.

Il corpo e lo spirito sono in una certa maniera opposti. La provvidenza divina conduce all'equilibrio del creato che permette ai due elementi di riunirsi e di usufruire della Luce che risplende nel cuore.

Il pensiero di Mawlânâ Rûmî sembra oscillare dunque tra un unità profonda di corpo e anima e una dualità estremamente forte. Sta di fatto che questo dualità o forse dualismo, se esiste davvero, è superato dall'intervento dell'unità divina e della sua Luce. Annemarie Schimmel così riassume: “le relazione tra intelletto [‘aql], spirito [rûkh], anima [nafs, jân] e cuore [dil] non sono sempre chiare nell’opera di Rûmî e talvolta esse sono anche contraddittorie”.²⁶

b) Il semâ‘ di Mawlânâ Jalâl ad-dîn Rûmî

La danza estatica, il *semâ‘*, che è un ascolto profondo della Parola divina sparsa nell’universo creato, è al tempo stesso una manifestazione e un esercizio ascetico. E’ una manifestazione della vita interiore del derviscio e un metodo ascetico per permettere al corpo di essere in grado di poter accogliere la Luce divina. Infatti, lo spirito del sufi deve essere pronto ad accogliere la Parola divina, e perché possa ascoltarLa, deve crearsi uno spazio interiore. Per questa ragione, il derviscio, danzando e ruotando, rende il suo spirito avulso da ogni immagine esterna che possa penetrare in lui e contaminare questo spazio sacro.²⁷

La danza di Mawlânâ Rûmî è intrinsecamente religiosa, e forse si può addirittura ipotizzare che il movimento danzante (*raqs*) non fosse nemmeno essenziale. Nell’opera di Rûmî, la terminologia adottata da Mawlânâ per parlare del *semâ‘* o della danza (*raqs*, *pâ kûftân*, *tchark shodân*) è ben distinta in due diversi registri linguistici. Da un lato, Rûmî definisce il *semâ‘* sempre e comunque grazie ad una metafora senza mai dire che esso sia una movimento danzante. D’altra parte, quando parla esplicitamente dei movimenti estatici della danza, non fa ricorso alla parola *semâ‘*. Questo termine, nella tradizione sufi e in quella mevlevî in particolare, ha assunto il significato di concerto spirituale, di oratorio musicale, per via della

²⁵ *Mathnawî*, I, 1039, citato in Meyerovitch, Eva, 1972, p. 112.

²⁶ Schimmel, Annemarie, *L’incendie de l’âme*, trad. franç. di Sylvie Carteron: *I am Wind, You are Fire*, Parigi: Albin Michel, p. 136.

²⁷ Michot J. R., « Dés-altération et épiphanie : une lecture avicennienne de la danse mevlevie », in *6. Millî Mevlana Kongresi*, Konya: Selçuk Üniversitesi Y., 1993, pp. 25-32 ; Shariat Kâshânî, Ali, « L’expérience du corps et de l’espace chez Djalâl al-din Rûmî », in *Luqmân XIII* (1997), n. 2, pp. 75-100.

presenza della musica e dei poemi mistici. Ma *semâ'* si traduce anche con danza mistica, in quanto l'estasi derivante dalla danza dovrebbe condurre all'unione con Dio. Il derviscio dovrebbe, infatti, iniziare a volteggiare solo quando ha raggiunto l'estasi mistica, che sarebbe quindi la vera causa efficiente della danza.

Si può ipotizzare che il *semâ'* sia tutto ciò al tempo stesso, ma l'elemento primordiale risiede nell'ascolto. Rûmî, prima d'incontrare il suo amico Shams non aveva mai praticato tale forma di adorazione che è il *semâ'*. In seguito, Rûmî ne parla relativamente, senza precisarne le condizioni, ammesso che si tratti di un vero movimento. Gli scritti agiografici, dal canto loro, riportano invece numerose testimonianze della danza di Rûmî, senza soffermarsi sugli aspetti corporei.

Uno storico turco dell'islam e del sufismo, in un articolo degli anni sessanta, descrive – in base ai racconti agiografici riguardanti Mawlânâ Rûmî – il corpo danzante di questo ultimo.²⁸ Tahsin Yazıcı osserva un elemento importante nella coreografia del corpo. Rûmî danzava sia solo che in compagnia di altri dervisci.

L'inizio del *semâ'* è descritto con cura, come afferma Yazıcı:

« dopo la di sparizione di Shams, Mawlânâ ordinò che gli facessero una tunica (*faraja*) e un berretto di lana di color miele, in seguito egli stesso aprì la camicia e arrotolò il turbante di modo che la lunga coda toccasse per terra (*shakar-avîz*)²⁹. Si mise le babbucce tipiche dei Mevlevî e si aggiustò la tunica (p. 624). Ordinò di portare un violino (*rabâb*) a sei corde e iniziò il *samâ'* (p. 224) ».

L'inizio del *semâ'* così com'è raccontato da Aflâkî, uno dei primi biografi di Rûmî è piuttosto interessante. Il corpo non è al centro del testo agiografico, ma, in fondo, costituisce il soggetto implicito di tutto il racconto. Il corpo è assai ben curato e gli accessori utilizzati da Rûmî abbondano, questi assumeranno un significato simbolico notevole per la tradizione mevlevî. Il vestito è la rappresentazione scenografica di una tomba e il berretto è la pietra sepolcrale, anche se questa interpretazione è posteriore.

²⁸ Tahsin Yazıcı, « Mevlânâ devrinde semâ' », in *Şarkiyat Mecmuası*, V (1964), pp. 135-150 ; trad. franc. par Alberto Fabio Ambrosio "Le *Samâ'* à l'époque de Mawlânâ" in *Journal of the History of Sufism* 4 (2003-2004): pp. 5-18. I riferimenti contenuti nella traduzione dell'articolo si riferiscono all'edizione critica del testo di Aflâkî che lo stesso Tahsin Yazıcı ha curato : al-Aflâkî al-' Afifi, Şams al-Dîn Aḥmed, *Manâkib al-' Arifîn (Metin)*, a cura di Tahsin Yazıcı, II voll., Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1976. O'Kane ha tradotto questa stessa opera in inglese, cfr. O'Kane, John, *The Feats of the Knowers of God (Manâqeb al-' arefîn)*, Leiden, Brill, 2002 e decenni prima Clément Huart ne aveva curato la versione francese: Huart, Clément, *Les Saints des derviches tourneurs*, Parigi: Ernest Leroux, 2 voll., 1918-1922.

²⁹ Abdûlbâkî Gölpinarlı, *Mevlânâ'dan sonra Mevlevilik*, Istanbul, İnkılâp ve Aka, 1982, p. 428, dove si riporta un disegno del turbante.

« Mawlânâ privilegiava tre cose su questa terra: il *samâ'*, le bevande (*faqâh*) e i bagni. [...] »

Durante il *samâ'*, Mawlânâ recitava delle poesie e la gioia che gli procuravano, lo conduceva alla danza. (p. 631). Quando leggeva certi passaggi del *Mathnawî*, i musicisti iniziavano a suonare e a cantare; si sprofondava allora nell'entusiasmo, emetteva dei suoni e praticava il *samâ'*. Altri suoi discepoli lo imitavano nei gemiti. I musicisti, avendo finito di suonare, Mawlânâ si riparava in un angolo e ordinò a quelli che lo accompagnavano di contemplare la luce di Dio riflessa nei suoi occhi (pp. 99, 191, 543, 569) ».

L'antropologia teorica di Rûmî è confermata in questi racconti agiografici che descrivono la danza di Mawlânâ. Gli occhi, che ricordano l'occhio spirituale, riflettono la luce di Dio. Se Rûmî ascoltava con il cuore spirituale, gli occhi riflettevano questa luce che gli invadeva il cuore.

« Un giorno, uscendo entusiasta dalla madrasa, entrò danzando negli appartamenti d'Izzeddin, il giudice di Sivas, e lo invitò a partecipare all'assemblea degli 'innamorati'. Questi ne fu talmente impressionato che si stracciò le vesti e si mise a praticare il *samâ'* (pp. 99, 100). Tra coloro che eseguivano il *samâ'* individuale o che partecipavano alla danza comunitaria con lui, alcuni si strappavano gli abiti (I, p. 488) ».

Senza affermarlo esplicitamente, si tratta di un *semâ'* in cui il corpo è a nudo. Questo fatto giustifica le condanne e le critiche dei dottori della legge islamica indirizzate ai sufi che praticavano questa pretesa forma di preghiera. Danzare nudi poteva provocare lo scatenarsi di passioni carnali sia nei dervisci danzanti che negli spettatori accorsi per l'occasione.

« Durante il *samâ'*, Mawlânâ, assorto in una profonda estasi, affermò che vedeva Dio in ogni cosa (p. 104). Se il *samâ'* si prolungava nottetempo, i suoi compagni erano obbligati a domandargli di fermarsi (p. 110). Mawlânâ

iniziava il *samâ'* appena uscito dai bagni (hammam) (p. 122). La gioia lo spingeva a danzare dal mattino presto fin nel pieno della notte (p. 125). Certe volte, gli capitava di danzare per più di una settimana intera (p. 149) e ancora una volta per quaranta giorni, cioè il tempo della suo soggiorno alle terme (pp. 228, 355, 356, 453). Spesso dopo la danza si recava ai bagni (hammam) (I, p. 257). Un'altra volta, appena uscito dai bagni, si diresse verso la madrasa per poter iniziare a danzare (I, p. 487).».

Grazie a queste precisazioni, è possibile capire che dietro alla danza estatica, c'è sempre un corpo che sprizza di gioia incontenibile frutto di una situazione spirituale speciale, quella della partecipazione all'entusiasmo divino.

Questi racconti indicano anche il legame particolare tra la pratica del *semâ'*, della danza mistica e della cura del corpo. Mawlânâ pratica la danza quando si reca ai bagni ma anche una volta che vi è uscito. La relazione tra gioia spirituale e benessere sensuale è qui ben attestata.

« Mawlânâ, mentre danzava, entrava a piedi nudi in una madrasa e ivi continuava la danza esattamente come all'esterno (I, p. 154, 772). Dare le spalle a chi esegue il *samâ'* è considerato come atto sconveniente (I, pp. 161, 230, 353). Delle rose ricevute in dono, una conversazione entusiasta potevano essere le occasioni per un *samâ'* (I, pp. 151, 339, 457). Emetteva dei gemiti e iniziava la danza oppure chiedeva che si pronunciasse la parola « Hay » [Dio] sotto lo sguardo attonito di certi spettatori (I, pp. 163, 185). Una volta, danzando per tre giorni senza mai fermarsi, ridiede il soffio di vita al flautista (*nay*) Hamza che era sul punto di morire; quando il *samâ'* finì, il flautista morì (I, p. 222) ».

Il *semâ'* diventa anche l'antidoto contro la morte fisica, ma è solo un rimedio temporaneo, visto che appena terminata la danza, il flautista muore.

« Durante le danze, Mawlânâ era accompagnato da un cantate gobbo (I, p. 231). I cantanti e i musicisti erano talvolta esausti a causa di una performance esagerata (I, pp. 305-306). Anche se a Mawlânâ non piaceva il fatto d'essere disturbato mentre danzava, una volta accolse con bontà un uomo ubriaco che lo aveva urtato. (I, pp. 320, 356, 394). Di buon mattino, appena i suoi compagni arrivavano, iniziavano la danza

(I, p. 399). L'eccesso di danza lo aveva reso malato (I, p. 409). E' anche celebre il fatto che una volta iniziò a danzare accordando i suoi passi al suono del martello proveniente dal laboratorio Salâh al-din Zarkûb o secondo le note di un *rabâb* che uscivano da un cabaret (I, pp. 412, 805). La pratica intensa del *samâ'* gli faceva anche dimenticare ogni desiderio sensuale (I, pp. 489). Mawlânâ, inzuppato fino alle midolla da un sudore freddo, privo di cibo da tempo, diceva ' oh fame! oh fame! oh smarrimento! », e si librava alla danza (I, p. 490) ».

Il corpo sembra, da una parte, partecipare della gioia spirituale dell'ascolto profondo della Parola divina, dall'altra, sostiene il peso di un sforzo ascetico esigente.

« E' soltanto dopo la morte di Mawlânâ che Husâm al-Dîn Chalabî introdusse il principio del *samâ'* comunitario dopo la lettura del Corano e la preghiera rituale del venerdì. La sua intenzione era al tempo stesso d'onorare la memoria del maestro e di permettere alla cerimonia di perpetrarsi nei secoli (II, pp. 777, 937) ».

Le occasioni per organizzare un *semâ'* comunitario erano frequenti. Spesso i notabili di Konya organizzavano i momenti di festa legati ad avvenimenti importanti della vita sociale (matrimoni, circoncisioni etc.). Altre volte, si associa la danza mistica collettiva ad un pranzo di festa. I racconti del *semâ'* comunitario riportati da Yazıcı sono meno interessanti riguardo alle descrizioni del corpo. Un aspetto è sottolineato in maniera costante, cioè il fatto che i dervisci non dovessero urtarsi durante la danza sacra. Anche in questo caso, si possono rileggere questi testi nel senso antropologico di un'attenzione speciale alla rappresentazione e alla coreografia del corpo. Non vi è dubbio che non si possa parlare di danza, qualsiasi tipo di danza – fosse anche quella mistica – senza pensare al "soggetto" della danza che è il corpo. Anzi, talvolta quando si pensa alla danza, anche a quella dei dervisci, si pensa di più al corpo che si libra in volteggiamenti coreografici perfetti piuttosto che al loro slancio mistico che intride tutta la performance.

Mawlânâ Jalâl ed-Dîn Rûmî offre ai suoi discepoli l'immagine di un corpo ri-unificato e ri-conciliato con il cuore, sede della Luce divina, ma anche presenta questo stesso corpo come un impedimento alla realizzazione spirituale. Ci troviamo in somma di fronte ad un sistema antropologico e filosofico in qualche modo ancora imperfetto, che non riesce a contemplare i due aspetti della stessa realtà, ma che offre al contempo delle grandi aperture in campo spirituale. Non è questo un giudizio morale, ma la constatazione che Mawlânâ oscilla ancora tra un dualismo platonico e neoplatonico e un'unità desiderata tra corpo e spirito. Il corpo è la sede delle tendenze

umane negative, ma anche l'involucro del cuore spirituale e, eventualmente, uno specchio della Luce divina accolta in questo organo di carne.

Due quartine di Rûmî riassumono il suo pensiero e anche quello che si è cercato di mostrare e dimostrare:

« L'Amore è sopraggiunto: nelle mie vene e nella mia pelle scorre come il sangue
Esso mi ha svuotato e mi ha riempito dell'Amato
L'Amato ha invaso ogni particella del mio essere
Di me, non resta che il nome: tutto il resto è Lui ».³⁰

« Nel mio cuore, dentro e fuori: solo Lui.
In corpo, la vita, le vene e il sangue: solo Lui.
Ivi, come si accosteranno fede e incredulità?
La mia esistenza è senza perché, perché? Il tutto è solo Lui ».³¹

3) Tra estasi e simbolismo: i dervisci

I discepoli di Mawlânâ Jalâl ed-Dîn Rûmî, i dervisci rotanti chiamati anche con il nome più specifico della tradizione delle confraternite Mawlâwî non si discostano eccessivamente dal pensiero e dalla pratica del loro maestro. Anche se Rûmî non è un sistematico, i testi dei dervisci sono pensati e composti sul suo pensiero. Gli sviluppi sono innumerevoli sia dal punto di vista della confraternita sia dal punto di vista del rituale del *semâ'*. Tuttavia, l'essenziale della celebrazione della danza mistica resta la stessa lungo i secoli. La trasformazione principale nella pratica del *semâ'* risiede nella codificazione sempre più precisa e nell'interpretazione sempre più simbolica. Nella sua forma completa, il *semâ'*, comporta, dopo un'introduzione di letture estratte dal Corano, tre giri nella sala denominata appunto la *samâ'khânâ*. Durante questi tre giri, designati con il titolo di *Devr-i Veled*, cioè il giro di Sultân Veled, i dervisci indossano il loro caratteristico mantello nero. La tradizione attribuisce l'introduzione di questi tre giri nella sala, al figlio di Mawlânâ Rûmî, Sultân Veled. Dopo questi tre primi giri a

³⁰ *Quartina*, n. 325 citato in Anvar-Chenderoff, Leili, « Se connaître par l'autre : l'œuvre lyrique de Djalâl al-Dîn Rûmî », in *La France latine*, 2000, n. 132, pp. 81-94 ; pp. 88-89.

³¹ *Quartina*, n. 321 citato in Anvar-Chenderoff, Leili, « Se connaître par l'autre : l'œuvre lyrique de Djalâl al-Dîn Rûmî », in *La France latine*, 2000, n. 132, pp. 81-94 ; p. 89.

passo lento e solenne, i dervisci si fermano ciascuno al proprio posto, si spogliano del mantello e, uno dopo l'altro, iniziano a volteggiare su loro stessi, nel luogo che è indicato loro dal derviscio che segue il buon svolgimento della pratica. I dervisci praticano queste rotazioni in quattro tempi; all'ultima serie di volteggiamenti, i dervisci ruotano attorno al maestro che, a sua volta, volteggia al centro della sala. Alla fine anche di questa ultima serie, i dervisci ritornano al loro posto indicato da un tappeto di pelle di montone, e dopo qualche preghiera aggiuntiva e l'invocazione di Dio 'Hu', i sufi presenti lasciano la sala. Si ritirano quindi in un luogo appartato e silenzioso per protrarre la loro meditazione.

Le descrizioni tardive del rituale di cui oggi si dispone, sono abbondanti nel fornire i dettagli della celebrazione. Alcuni di questi riguardano il corpo e la rappresentazione corporea. Il derviscio, quando compie la famosa prostrazione *mevlevî*, inclinandosi profondamente davanti allo *shaykh*, pone l'alluce del piede destro su quello di sinistra, bacia le mani giunte del maestro. La tradizione sufi afferma anche che bisogna prestare attenzione a non urtare nessuno durante la celebrazione. Alcuni viaggiatori occidentali del XIX secolo, hanno osservato che i dervisci esausti di danzare senza posa, si fermavano lungo la balaustra che circonda la sala, per potersi riposare. Questi dettagli, apparentemente insignificanti ad una prima disanima, sono invece essenziali per lo svolgimento della danza e indicano l'attenzione dovuta sul controllo di tutte le passioni e le emozioni di chi danza. Se i racconti dei viaggiatori si soffermano sul carattere eccezionale di tale danza che li affascina, i testi *mevlevî* d'interpretazione del *semâ'* richiamano i dervisci ai rischi degli eccessi d'entusiasmo fisico e carnale. Il pericolo è sempre stato quello di sollecitare dei movimenti corporei contrari alla manifestazione divina. Nella riflessione posteriore a *Mawlânâ Rûmî*, i dervisci sono riusciti, secondo la tradizione d'*Ahmad Ghazâlî* (m. 1111) e d'*Ibn 'Arabî* (m. 1273), a distinguere tre tipi di *semâ'*: il *semâ'* divino (*semâ'-i ilâhî*), il *semâ'* spirituale (*semâ'-i ruh%ânî*), il *semâ'* naturale o fisico (*semâ'-i tabî'î*)³². Se il primo consiste nell'ascolto della Parola divina in tutto l'universo creato e nell'identificazione con Dio che Si comunica, il secondo comporta una componente soprattutto spirituale. Si tratta della gioia divina percepita ancora una volta nel creato. Il terzo tipo di *semâ'* è invece riprovevole perché fa riferimento ai desideri cattivi della carne. In questo caso preciso, il derviscio pratica il *semâ'* non tanto per ricercare l'unione con Dio o per ascoltare la Parola di Dio in tutto ciò che

³² *Ismâ'îl Rûskhî Anqaravî, Minhâc'ul-fuqarâ, Le Caire : Bulaq, 1256/1840, p. 63.*

egli ascolta, quanto piuttosto per ottenere un piacere sensibile dai movimenti del corpo. La danza non è più una disciplina per il corpo e i suoi sensi, ma un passatempo, un gioco riprovevole e una perdita di tempo.

Un altro aspetto che si sviluppa con l'andar del tempo, è quello del simbolismo che si carica in progressione geometrica in funzione dell'allontanamento dalla fonte di ispirazione di questa danza rituale, cioè Mawlânâ Rûmî. La vitalità e lo slancio corporeo che si legge negli scritti agiografici e nelle opere stesse di Rûmî, si spengono con lo sviluppo storico del simbolismo sempre più ricco.³³ Tre interpretazioni, tra le altre possibili, sono vicine alla questione della corporeità.

Una delle possibili interpretazioni del *semâ'* vede in esso come la possibilità di vivere l'esperienza della morte mistica. Si tratta dell'interpretazione più antica anche per gli stessi mevlevî. Il corpo volteggiante nella sala, il derviscio vive la morte e si prepara alla resurrezione. Lo spirito è dunque visto come un prigioniero del corpo, che aspira a liberarsene; interpretazione questa già esistente negli scritti di Mawlânâ Rûmî.

Un'altra interpretazione che si sviluppa lentamente, anche se affonda le sue radici nelle opere di Mawlânâ, è quella che vede nel *semâ'* una danza cosmica. Questa interpretazione ha usufruito dell'interesse dei viaggiatori occidentali e d'altra parte ricorda un'altra esperienza antica, quella del satiro danzante, o ancora dei preti frigi.³⁴ Questa spiegazione simbolica permette di percepire il corpo danzante in intima relazione con il resto dell'universo che, a sua volta, si muove senza sosta. Il movimento continuo e la danza si unificano nel derviscio e nell'osservatore che entra in un movimento più ampio, quasi infinito quello del cosmo.

Infine, la danza estatica è un modo di ricongiungersi al flusso creatore e per innestarsi in tale energia, è indispensabile un sforzo di ascesi, previo al *semâ'* stesso. Gli sforzi ascetici permettono al derviscio di liberarsi da tutti fantasmi che lo allontanano da Dio e dai suoi Attributi, e preparano il cuore spirituale a ricevere la Luce divina. Il corpo deve quindi essere preparato e disciplinato per poter accogliere in sé stesso la Parola creatrice, il flusso di passione divina che anima e circola

³³ Ambrosio, Alberto Fabio, « La danse des mevlevîs : histoire et symbolique », in Ambrosio, A. F., Pierunek, E. et Zarcone, Th., *Les derviches tourneurs. Doctrine, histoire et pratiques*, Parigi : Les Editions du Cerf, 2006, pp. 123-171; Fabio A. Ambrosio, «Écrire le corps dansant au xvii^e siècle : Ismâ'il Rusûkhî Anqaravî», *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, N°113-114 - *Le corps et le sacré en Orient musulman*, novembre 2006, pp. 195-209.

³⁴ Miller J., *Measures of Wisdom. The Cosmic Dance in Classical and Christian Antiquity*, Toronto, Buffalo, Londres, 1986.

l'universo tutto intero. La disciplina esigente purifica le facoltà dell'uomo, sostiene il *semâ'* e sarà ricompensata dall'esperienza dell'estasi.

L'interpretazione simbolica che diventa più importante nel corso dei secoli, sostituisce in certo qual modo il rapporto immediato con il corpo, così come lo si è analizzato nell'opera e nella vita di Mawlânâ Rûmî. Le interpretazioni più raffinate risalgono ai secoli XVI e XVII, quando il sufismo ottomano subisce delle dure condanne perpetrate dai dottori della Legge. Queste condanne sono probabilmente dovute al fatto che il corpo del derviscio, nel *semâ'*, diventi un elemento coreografico fondamentale di una celebrazione considerata come una vera preghiera. Un fatto che non poteva non destare sospetti.

Conclusion

Le tre interpretazioni testimoniano del successo di questa pratica e rinviano a qualcosa d'universale, soprattutto nelle culture monoteiste. Le categorie filosofiche in discussione sono ancora una volta l'unità, la dualità o il dualismo superati nell'unione. L'unità di Dio e il dualismo Creatore/creatura non sono semplicemente dei concetti filosofici, ma sono anche applicati alla realtà dell'uomo. La stessa tensione tra unità e dualità è vissuta nel rapporto tra l'anima e il corpo. Attraverso la danza estatica e mistica, il derviscio mostra una via di unità che non sopprime i due elementi, lo spirito e il corpo.

I dervisci rotanti realizzano in un certo senso ciò che San Tommaso d'Aquino diceva a proposito del corpo e dell'anima. Tommaso sosteneva, nel XIII secolo – alla stessa epoca di Mawlânâ Rûmî – che il corpo è nell'anima e non tanto l'anima nel corpo.³⁵ Ora, i dervisci con la loro danza estatica insegnano che il corpo vive del flusso creatore di cui vive l'anima. Il primato dello spirituale sul corporeo diventa palese nel fatto che se l'anima gioisce dell'ascolto della Parola divina e dell'energia contenuta nell'universo, il corpo danzante è l'immagine della spiritualizzazione del corpo.

³⁵ *Somme Théologique*, I, q. 76, a. 1, ad 4 ; *Super Sententiarum Petri Lombardi*, liber 1, d. 8, q. 5, a. 3.

Paul Nwya nel suo articolo sul corpo e lo spirito nella mistica musulmana, senza riferirsi ai dervisci rotanti, parla anche per le epoche più antiche del sufismo, di una spiritualizzazione del corpo³⁶.

Ambrosio Fabio Ambrosio op

³⁶ Nwya, Paul, « Corps et esprit dans la mystique musulmane », in *Studia missionalia*, 26 (1977), pp. 165-189.