



## ***La musica nell'epoca d'oro dell'Islam: la V risāla degli Iḥwān al-Ṣafā'***

**Federico Leonardo Giampà**

**Abstract:** The fifth epistle “On Music” of the Brethren of Purity is a precious testimony of the Islamic culture in the tenth century, which offers to us a complete statement about the music theory of the time. The Brethren of Purity treat the music in every respect, from the nature of sound to the instruments crafting; from the celestial music to that properly human and its applications. The most relevant application reported by the Brethren is the medical, and we can find in their theory a fascinating weaving of Greek and Arabic knowledge. We can find at the same time philosophy, esoteric doctrines, astronomy, and so on. Therefore the fifth epistle is a fundamental text to enlightened the history of music in the Islamic world.

**Keywords:** Music – Islam – Middle Ages – Brethren of Purity – Medicine - Philosophy

**Parole chiave:** Musica – Islam – Medioevo – Fratelli della Purità – Medicina - Filosofia

\*\*\*

### **INTRODUZIONE**

Trattare gli Iḥwān al-Ṣafā'<sup>1</sup> in una monografia sulla musica nell'Islam è doppiamente impegnativo: per primo, perché gli Iḥwān si delimitano da sé rispetto alla comunità per via della loro organizzazione segreta, presentandosi con delle lettere-trattato anonime - anonimato che, vale ricordarlo, non era visto di buon occhio dalla *khāṣṣa* e rendeva problematico il rapporto con la letteratura colta (Toelle, Zakharia, 2010: 186) - e come i *ḥawass* (eletti), di contro agli *'awamm* (le persone volgari); per secondo, perché un approccio ermeneutico, propriamente intellettuale, alle *rasā'il* risulta ancora assai controverso e difficoltoso, e anche quando è meno complicato risalire alle fonti del loro

---

<sup>1</sup> Comunemente noti in italiano come Fratelli della Purità, gli Iḥwān al- Ṣafā' wa-ḥullān al-wafā' furono una confraternita – nel corso dell'articolo si supporrà che tale confraternita sia effettivamente esistita. Quandanche fosse stata una semplice *fictio* di un circolo ristretto di compilatori, nondimeno questi compilatori sarebbero esistiti – di musulmani sciiti che operò nell'Iraq abbaside, orientativamente intorno al X secolo. I Fratelli trascrissero le proprie dottrine in una raccolta di 52 epistole-trattato (*rasā'il*) compilando la più completa enciclopedia del sapere del tempo. Per approfondire rimando alla voce *Iḥwān al-Safā'* curata da C.Baffioni, in *Encyclopedia of Medieval Philosophy*, Springer, 2011.



pensiero, il rischio di compiere tipologie<sup>2</sup>, volendo vedere più di quanto è realmente presente, è un rischio concreto.

Tornando al primo punto, potrebbe destare perplessità il voler parlare della musica nell'Islam prendendo a soggetto un ristrettissimo circolo di persone che dichiarano di scrivere per i propri fratelli, ai quali, per di più, non è garantita la comprensione profonda delle conoscenze della confraternita, come leggiamo nella formula ricorrente che sollecita il lettore a carpire fino in fondo il senso del testo. Ma come si vedrà, gli Iḥwān sono ben lontani dall'essere alienati alla società nella quale operano e scrivono, anzi, essi rappresentano nella loro ambizione enciclopedica un esempio della maturazione intellettuale e culturale che interessò l'epoca abbaside, non a caso nota come epoca d'oro dell'Islam (Bausani, 1985). Nel loro apparente distacco iniziatico dal resto della comunità, gli Iḥwān sono come uno specchio nel quale troviamo riflesso il lungo travaglio intellettuale di quella comunità, non solo figlio della società colta ma in rapporto filogenetico con le credenze e i saperi<sup>3</sup> di quell'area geografica un tempo abitata dai Caldei. Così la *V risāla sulla musica* – soggetto di questa ricerca – è in rapporto diretto con la prima e completa sistemazione che al-Kindī<sup>4</sup> compie della teoria musicale araba (Farmer 1929: 151) e sarebbe per tale motivo richiesto un approfondito parallelismo con il *faylasūf al-ʿarab*, ma ciò suppone un lavoro e mezzi di ben altra portata. Mi limiterò invece ai soli Iḥwān, sviluppando con maggiore attenzione delle sezioni testuali particolarmente significative. Parlo dei passi sparsi nel trattato che fanno riferimento alle proprietà terapeutiche della musica, capacità che non è intesa in chiave *psicologica* o di *placebo*, oppure, visto le tendenze occultiste degli Iḥwān, *magica*. La capacità terapeutica della musica, negli Iḥwān, si iscrive – non in modo lineare - nella tradizione medica greco-araba, ed è un farmaco a tutti gli effetti. La prossima sezione servirà a descrivere a grandi linee i contenuti e la terminologia della *risāla*; descrizione sommaria, ma che fornirà gli elementi per sviluppare nella sezioni successive il tema della musica come farmaco, poiché, come si vedrà, negli Iḥwān al-Ṣafā' il tutto vive di connessioni e proporzioni, e non è possibile trattare il singolo senza inscrivere nel tutto.

---

<sup>2</sup> Per una panoramica sulle controverse e discordanti interpretazioni fatte degli Iḥwān rimando all'utilissimo intervento sempre della Baffioni (Baffioni, 1998).

<sup>3</sup> Impossibile qui anche solo introdurre il tema delle fonti dottrinali degli Iḥwān: esse spaziano dall'astrologia mesopotamica all'astronomia pitagorizzante (Marquet, 2006) alla teologia platonica, a Tolomeo, ai Sabei (Corbin, 2007) e così via per un elenco difficilmente esauribile che raccoglie «*tutto lo scibile dell'epoca visto sub specie neoplatonico-pitagorica*» (Bausani, 1978: 11).

<sup>4</sup> Al-Kindī attinge l'ossatura della sua teoria dalle traduzioni delle opere greche, proprio in quel periodo in pieno fermento, tra di esse si segnala la traduzione del *De Voce* di Galeno, ad opera di Ḥunayn ibn Ishāq, traduttore celebre e coevo di al-Kindī (Farmer 1929: 150-151). Per approfondire la storia della musica nei primi secoli dell'Islam rimando a Farmer, mentre per il rapporto tra cultura islamica e traduzioni, e in particolare su Ḥunayn ibn Ishāq rimando al prezioso lavoro di Mirella Cassarino (Cassarino, 1998).

**SULLA MUSICA – SISTEMA E CONTENUTI DELLA V RISĀLA IḤWĀN AL-ŞAFĀ'**

L'enciclopedia degli Iḥwān è convenzionalmente suddivisa in quattro parti. La prima, dedicata alle *scienze propedeutiche*, si compone di 14 epistole che trattano in ordine: scienze matematiche, astronomiche, geografia, musica, morale e logica. Segue la seconda con 17 epistole sulle scienze della natura; quindi la terza, con 10 epistole psichico-intellettuali - ove psiche si riferisce all'anima -; infine la quarta, con 10 epistole sulle scienze metafisiche e rivelate, che trattano in modo non cogente argomenti eterogenei come la legge divina, la religione, la magia (Baffioni, 1996: 58-59). A queste 51 epistole se ne aggiunge una 52<sup>o</sup>, che sintetizza la dottrina degli Iḥwān. Come si nota, la *V risāla* si colloca al principio delle scienze propedeutiche, quelle che più di tutte non possono prescindere dallo studio e dall'applicazione della matematica. Il fatto che queste scienze siano propedeutiche non ne svalorizza l'importanza, ma la ribadisce, poiché «*L'Aritmetica è la conoscenza delle proprietà del Numero e delle corrispondenze di queste proprietà con i « significati » del Creato, secondo quanto dicono Pitagora e Nicomaco.*» (Bausani, 1978: p.33) Lo studio del numero diviene allora lo studio del fondamento del cosmo, in definitiva, della conoscenza vera, alla stregua degli insegnamenti dei pitagorici, e la musica diviene la ricerca delle proporzioni che regolano l'universo<sup>5</sup>.

Da qui è facile comprendere perché la *V risāla* non ha il fine di illustrare la prassi musicale, bensì le basi delle proporzioni e dell'armonia. In senso ampio, il trattato esamina sia la teoria musicale sia la musica in ogni sua forma e organizzazione, dal piede metrico, alla causa fisica del suono.

Si capisce dunque perché la musica, in quanto manifestazioni audibile delle proprietà occulte del cosmo, fosse tenuta in alta considerazione dagli Iḥwān, e perché uno dei più consistenti capitoli dell'epistola è una summa di filosofia pitagorizzante.

Quanto detto in via generale è qui sufficiente, passiamo ora ai contenuti specifici dell'epistola<sup>6</sup>.

Nel primo capitolo, la musica viene definita l'unica *arte che combina il fisico e lo spirituale* (*al-ṣināʿat al-murakkaba bayn al- ḡismāniya wa l-rūḥāniya* – I,6) attraverso la composizione (*ta'rif*) e la conoscenza delle proporzioni (*ma'rifa al-nisab*). La musica prodotta dai musicisti, per gli Iḥwān, è l'unico prodotto di un corpo fisico (lo strumento) non a sua volta fisico, ma composto di sostanza (*ḡawāhir*) spirituale, e da qui deriva il suo potere sullo spirito (*rūḥ*) di chi ascolta. Per questa sua caratteristica, la musica, facendosi melodia (*lahn*), ossia suono modulato secondo

<sup>5</sup> Interessante vedere che nel libro secondo del celebre *Picatrix*, mutuazione latina del *Ghāyat al-Ḥakīm*, leggiamo: «è importante conoscere la musica per comprendere le proporzioni e i numeri associati alle cose, in che modo le cose celesti si accordino in amore e odio con le azioni terrestri, o come gli influssi dei corpi celesti siano più evidenti in un piuttosto che in un altro degli eventi terrestri.» (cur. Rossi, 2008: 61) Più interessante, oltre i punti di contatto con le *rasā'il*, è che il *Picatrix* viene associato a Maslama al-Majrīṭī, a cui si attribuisce parimenti la diffusione in Andalusia dei trattati degli Iḥwān intorno la fine del X secolo e l'inizio dell'XI (Ebstein, 2014: 29).

<sup>6</sup> Utilizzo qui la recente edizione critica curata da Nader El-Bizri e Owen Wright (Wright; El-Bizri, 2010). I riferimenti testuali che farò si intendono rispetto alla traduzione inglese; nelle occasioni in cui riporterò segmenti originali, farò riferimento alla numerazione del testo arabo.



ritmo e tonalità, agisce sulle persone, inducendoli in stati mentali quali il coraggio, la tristezza, l'esaltazione, e così via.

Il suono è pervasivo dell'universo, espressione degli enti animati e inanimati (Capitolo 3), ma si fa musica solo il suono modulato, l'armonia (*mu'talifa*), che nasce dalle singole note metricamente ordinate, come la parola si fa poesia solo se incorporata nel verso. La melodia che nasce dall'armonia consiste in una composizione di note metricamente modulate, ossia le note che seguono uno schema<sup>7</sup> di movimento/attacchi (*haraka*) e pausa (*sukūn*). Come si è detto, il suono è insito nell'universo, e nel modulare il suono secondo un metro, il musicista imita le note prodotte dal movimento armonioso dei corpi celesti (Capitolo 8), quella che i pitagorici hanno chiamato musica delle sfere<sup>8</sup>. Tramite la musica, allora, gli esseri umani possono sperimentare la gioia del mondo spirituale (*surūr 'ālam al-ruwāḥ* - 9,155). Ne consegue che le note e le proporzioni musicali sono sì scoperta umana ma non sua ideazione, poiché appartengono al creato (Capitolo 9), manifestazione cosmica delle proprietà dei numeri<sup>9</sup>. Alla musica gli uomini non pervengono per caso, né sviluppano gradualmente le sue regole. La spiegazione che danno gli Iḥwān è inequivocabile: la musica, in quanto manifestazione perfetta del numero, viene insegnata agli uomini dai sapienti (*al-ḥukamā'*<sup>10</sup>), tra di essi, è Pitagora che in virtù della sua nobiltà *ascolta direttamente* la musica delle sfere e *apprende i principi della musica*, trasmettendoli agli altri sapienti.

La musica prodotta dagli strumenti umani si trova così, rispetto alla musica delle sfere, in rapporto di dipendenza causale, poiché *gli enti primi* sono causa (*'ilal*) degli *enti secondi*. In virtù del suo statuto, la musica viene utilizzata dagli uomini per diversi fini. Vi è la musica solenne, utilizzata per lodare Dio, per i rituali, le invocazioni, la meditazione religiosa; la musica bellica, la musica consolatrice, la musica che sprona gli uomini nel proprio lavoro alleviando la fatica del corpo. Vi è poi la musica conviviale, e più in generale la musica che allieta. Infine, la più interessante, la musica utilizzata sugli ammalati per guarirne i mali. Da tutto ciò risulta che la musica è per gli Iḥwān uno dei fondamenti del cosmo, dono privilegiato dato agli uomini dai sapienti per imitare la perfezione armonica del mondo spirituale e sperimentare sulla terra la gioia celeste. Perché dunque la musica non religiosa venne proibita dall'islam? La risposta degli Iḥwān - dal

<sup>7</sup> Per chi volesse approfondire i contenuti tecnici dell'epistola, rimando all'introduzione di Owen Wright, che da musicologo si sofferma soprattutto su di essi.

<sup>8</sup> Le sfere - affermano gli Iḥwān - prese singolarmente non emettono suono. La musica si genera dal contatto tra i corpi delle sfere; il contatto genera il suono, e la reciproca consonanza, secondo il metro, di quei suoni, genera la musica celeste (Capitolo 8, p.118).

<sup>9</sup> Nella cosmologia degli Iḥwān, l'universo sussiste secondo un processo emanativo neoplatonico, è un tutto connesso e animato, e i microcosmi si ricollegano al macrocosmo secondo il principio di analogia (Yasihen, 2000). Il numero è entità reale che soggiace alla perfezione del cosmo, nella quale possiamo scorgere il Creatore (Nasr, 1978: 44). L'importanza dei numeri è un notevole punto di divergenza tra gli Iḥwān e Plotino, poiché il rapporto creaturale tra il Creatore e il creato, è il rapporto tra l'Uno e il molteplice numerico (Netton 1991: 35).

<sup>10</sup> Plurale di *ḥakīm*, cioè colui che persegue la *ḥikma*, la sapienza. «Pitagora è considerato un sapiente, *ḥakīm*, ben più che uno scienziato, un dotto (*'ālim*), perché professa la sapienza (*sapienza ispirata*). [...] Pitagora è detto dagli Iḥwān *al-Ṣafā'* addirittura *ḥakīm mutawaḥid*, sapiente che professa il monoteismo.» (Baffioni, 1996: 22).



sapore vagamente scolastico – è questa: gli uomini deviarono dagli insegnamenti dei saggi e utilizzarono la musica come mezzo di intrattenimento per abbassare l'anima ai piaceri mondani, corrompendone i fini (Cap.9 p.124).

## IL LIUTO, STRUMENTO ELETTO

Passiamo ora alla musica comunemente intesa, ossia la musica come prodotto umano. Naturalmente, la musica è il prodotto di proporzioni applicate, e ciò avviene tramite gli strumenti (*ālāt*), che gli Iḥwān descrivono sommariamente, eccezion fatta per il liuto (*ūd*), che occupa un posto tutto suo.

Gli strumenti vengono classificati per il modo con il quale si utilizzano e il suono che producono (Capitolo 4), cosa strettamente connessa alla loro forma e anche al materiale che li compone. Troviamo gli strumenti a percussione come i tamburi (*tubūl*) o i cembali (*ṣunḡ*), gli aerofoni come il flauto (*nāy*), e infine i cordofoni, tra i quali troviamo l'arpa (*ḡank*), il violino del tempo (*rabāb*), la lira (*šulyāq*) – il cui nome, nell'astronomia araba, designa l'omonima costellazione – e altri, ma il ruolo principe spetta al liuto le cui peculiarità ne fanno lo strumento eletto degli Iḥwān al-Šafā'.

Ora, dato che la musica è il risultato di proporzioni applicate, e sua peculiarità è unire il fisico allo spirituale, ne deriva che, per produrre della musica, le proporzioni dello strumento, e le sue caratteristiche, debbano trovare corrispondenze nel cosmo. Tale corrispondenza non è meramente simbolica<sup>11</sup> o imitativa, è una corrispondenza analogica che richiama al rapporto microcosmo-macrocosmo, per cui l'ordine universale riemerge nell'ordine particolare. Lo strumento che realizza questa unione tra macrocosmo e microcosmo è appunto il liuto, *il più perfetto degli strumenti* (Cap.8). Questo strumento, opera dei sapienti, è così altamente considerato dagli Iḥwān che il suo studio completo, affermano i fratelli, servirà agli allievi addirittura come introduzione alle scienze filosofiche (*ulūm al-falsafīyya*). Vieni a questo punto da chiedersi: perché il liuto gode di questo alto statuto? Prima di tutto la sua fabbricazione<sup>12</sup>. Il corpo del liuto deve essere perfettamente proporzionato in lunghezza, ampiezza e profondità. La lunghezza sarà  $1+1/2$  rispetto all'ampiezza, la profondità della cassa sarà  $1/2$  rispetto all'ampiezza; il collo dello strumento  $1/4$  rispetto la lunghezza complessiva.

---

<sup>11</sup> Non mi sembra corretta la lettura di Josef Pacholczyk (Pacholczyk, 1996), tutta concentrata sulla "simbologia" applicata dei numeri. Anche l'utilizzo che egli fa del termine "analogia" non è rigoroso, perché lo utilizza in luogo di corrispondenza semantica, mentre, è importante evidenziarlo, il concetto di analogia negli Iḥwān al-Šafā' si riferisce ad una corrispondenza reale. Per tale motivo è scorretto parlare di simboli: il numero è immanente alla realtà, le sue proprietà, reali. Ne risulta che parlare di rapporto simbolico tra musica e astronomia significa annullare alla radice la dottrina degli Iḥwān.

<sup>12</sup> La V *risāla* costituisce la più antica e completa testimonianza sulla costituzione del liuto arabo. Prima degli Iḥwān abbiamo un testo di al-Kindī, che risulta però incompleto e lacunoso (Bouterse, 1979: 4).



Dovrà essere composto di legno sottile ricavato da legni duri e morbidi, e infine accordato con quattro corde secondo la proporzione ideale (*al-afḍal*). Cioè: lo spessore della corda più bassa – la quarta, detta *bamm* – sarà  $1+1/3$  della terza corda (*mathlath*), che a sua volta avrà lo stesso spessore rispetto alla seconda (*mathnā*); così la seconda seguirà la medesima proporzione rispetto alla più alta corda, la prima (*zīr*). Le corde, intrecciate in fili di seta secondo le proporzioni sopra esposte – quindi  $64:48:36:27$ , avranno così spessore differente, ma saranno eguali in lunghezza e verranno tese lungo il collo del liuto, formando la tastiera. Una volta perfettamente accordate, le note producono un suono uniforme e consonante, secondo la proporzione ideale che vuole la nota più bassa in rapporto armonico con quella più alta, secondo la scala pitagorica<sup>13</sup>.

In quanto al numero delle corde, quattro, esso è stato stabilito dai sapienti, in perfetta analogia con la composizione del mondo sublunare, che nella cosmologia aristotelica degli Iḥwān è composto dai quattro elementi (Capitolo 9). A ogni elemento, allora, corrisponderà una delle quattro corde, sicché possiamo schematizzare:

*Zīr* – Fuoco – associata al Calore e alla Veemenza.

*Mathnā* – Aria – Umido e Morbido.

*Mathlath* – Acqua – Umido e Freddo.

*Bamm* – Terra – Durezza e Asprezza.

La correlazione con i quattro elementi non è simbolica, ma dota le note prodotte dalle corrispettive corde di qualità intrinseche che generano effetti determinati. Tali effetti trovano un corrispondente in un ulteriore schema quadernario, quello degli umori, e ciò ci introduce direttamente all'ultima sezione di questa ricerca.

---

<sup>13</sup> Le proporzioni rappresentano il compimento concreto della concezione pitagorica del numero, che vuole nella matematica la via per intendere il cosmo. Delle tre proporzioni, aritmetica, geometrica e armonica, solo la terza è stata ideata dai pitagorici (Pichot, 1993: 377), e applicata alla musica descrive gli intervalli tra un suono e l'altro secondo una proporzione stabilita tra la nota più bassa e la nota più alta, detta ottava. Gli Iḥwān indicano come proporzione ideale una relazione tra la nota più bassa e quella più alta di  $4/3 - 3/2 - 5/4$  o  $9/8$ , e ciò è problematico, perché, come nota Wright (Wright 2010: 116) il rapporto  $5/4$  non è contemplato dai pitagorici, mentre  $9/8$  è il rapporto di un intero tono. Per i tetracordi – l'esempio è dato dalla lira greca – come il liuto, la perfetta proporzione attribuita a Filolao di Crotone (Pichot, 1993: 423) è quella di  $4/3-3/2-2$  tra le corde della quarta, la quinta e l'ottava. Ciò potrebbe essere dovuto ad un errore di trasmissione, più che a un calcolo inesatto degli Iḥwān. Inoltre, a partire dall'espressione numerica del tono  $9/8$ , attribuendo l'8 – numero pitagorico per eccellenza – alla terra, e 9 alla sfera dell'aria, gli Ikhwan costruiscono le proporzioni che intercorrono tra le sfere dell'universo. Per approfondire rimando a Bausani (Bausani, 1978: 62-63) e alla bella figura presente nell'introduzione di Wright (Wright 2010: 20).



## MUSICA E MEDICINA: CURARE IL CORPOREO CON LO SPIRITUALE

Tra i fini della musica menzionati dagli Iḥwān, il più affascinante è certamente quello terapeutico. Gli Iḥwān affermano che i sapienti hanno creato un tipo di melodia che dà sollievo dal dolore della malattia, e può addirittura curare i morbi (Cap.5 p.83). Prima di capire come ciò sia possibile, bisogna tratteggiare il modello medico a cui si riferiscono, cioè quello ippocratico-galenico, che al tempo degli Iḥwān, grazie alle traduzioni, era stato acquisito dal sapere arabo (Cassarino, 1998: 48-50).

Prima della cosiddetta “rivoluzione scientifica”, la medicina ufficiale faceva capo al nome di Ippocrate, la cui teoria medica si era evoluta passando dai celebri nomi di Aristotele, Galeno, e dell’arabo Avicenna, per poi tornare in Europa con la Scuola di Salerno.

La medicina moderna nasce dall’abbandono graduale dei principi e dei contenuti della millenaria tradizione greco-araba, e rispetto a questa abbandona completamente la dipendenza da sistemi filosofici e da credenze mediche assiomatiche, subordinando il momento intellettuale alla sperimentazione diretta.

Ai tempi di Ippocrate, nel V secolo a.c., non raramente la medicina era affiancata dalle pratiche magico-religiose, o ne era contaminata; altre volte i medici cadevano nell’aridità empirica, mentre al lato opposto si andava sviluppando una medicina spiccatamente filosofica, che subordinava la prassi alla teoria e ai postulati a priori (Vegetti 2018a: 160-169). Ippocrate, dal canto suo, volle emendare la pratica medica dalle incrostazioni magico-religiose, unendola a una ragionata teoria medica che non cadesse né nell’eccesso degli empiristi, né in quello dei filosofi.

Principio elementare e fondamentale della medicina ippocratica è la *teoria degli umori*, i cui principi generali erano condivisi dalle altre scuole mediche, tra le quali quella pitagorica con a capo Alcmeone di Crotona (Pichot, 1993: 573). Secondo questa teoria nel corpo vi sono quattro sostanze liquide elementari (*chymos*) che mescolandosi tra di loro determinano lo stato complessivo dell’organismo. Alla base della salute vi è quindi una mescolanza di liquidi, gli umori, chiamata *crasi* o *temperamento*: la buona salute dipende dal suo bilanciamento, alterabile da fattori interni ed esterni.

Di origine egizio-mesopotamica, e non propriamente pitagorica<sup>14</sup> come vorrebbero alcuni, la tetraide umorale è composta da *sangue, bile gialla, flemma, bile nera*; ogni umore ha delle qualità che agiscono sullo stato del corpo, rafforzate o indebolite a seconda dalla stagione in corso. Le abbiamo già incontrato poco fa,

---

<sup>14</sup> L’origine pitagorica si riferisce alla fissazione degli umori a quattro, ma anche ipotizzando che Ippocrate mutuò il suo schema dai pitagorici è improbabile che lo fece per motivi numerologici; egli fu anzi polemico verso quelle credenze di tipo sapienziale tipiche dei presocratici (Vegetti, 2018a: 132-133), mentre gli Iḥwān ne accolsero tanto i contenuti, quanto i principi. In ogni caso, l’origine effettiva della teoria dei quattro umori appartiene alla medicina egizia-mesopotamica, mentre quella greca non era sempre concorde sul loro numero che in genere era fissato a tre, non a quattro (Amri et.al, 2013: 56).



sono le stesse qualità legate alle corde del liuto: caldo, secco, freddo e umido<sup>15</sup>. Certamente di origine pitagorica, elaborazione di Alcmeone<sup>16</sup>, è l'idea - sottoscritta da Ippocrate – che la salute sia conseguenza dell'equilibrio di ogni parte del corpo (*isonomia*), mentre la malattia è figlia dello squilibrio. Come nei regimi politici, quando una parte vuole prendere il sopravvento sull'altra si genera squilibrio e l'armonia decade nella patologia, sia essa del corpo politico, sia essa del corpo individuale (Cambiano: 1982).

Quando il corpo subisce uno squilibrio (*discrasia*), che può essere per quantità (ad esempio un'eccessiva produzione di bile gialla), o per qualità (il corpo diviene troppo caldo), si incorre nella malattia, e compito del medico sarà effettuare la giusta prognosi e approntare il giusto rimedio per ristabilire l'eucrasia. Ora, i principi terapeutici della medicina ippocratica-galenica sono vari, ma prettamente naturali, cioè non contemplano rimedi il cui principio non sia fisico (Vegetti 2018b: 314). La base terapeutica è infatti costituita dal regime alimentare, corroborato da medicinali e soluzioni specifiche come l'applicazione di pomate o la celebre flebotomia (*salasso*). È evidente, quindi, al primo colpo d'occhio, che la medicina "ufficiale" non prese in considerazione la musica come farmaco. A un livello generale, comunque, nel mondo greco-romano che fa da sfondo a Ippocrate e Galeno, le capacità guaritrici della musica sono quasi sempre associate ai suoi effetti terapeutici sulla mente e sull'anima, in associazione alle credenze religiose e alle dottrine sapienziali orfico-pitagoriche, e solo in casi molto rari alla guarigione del corpo (West, in Horden 2016: 51-66). Troviamo un accenno alla musica come farmaco del corpo nella *Vita di Pitagora* di Giamblico<sup>17</sup>, in cui si legge:

Riteneva anche (Pitagora) che la musica contribuisce grandemente alla salute, qualora la si usi nei modi convenienti. (110) [...] E infatti, al momento di andare a dormire, i Pitagorici purificavano le loro menti dai turbamenti e dalle risonanze della giornata per mezzo di alcuni canti di particolari melodie [...] E talora guarivano anche da alcune passioni e malattie, come si racconta, facendo dei veri e propri incantesimi (114)

Ma come si vede, l'uso della musica come terapeutico rimane confinata in quell'ambito sapienziale dove si incrociano filosofia e suggestioni magiche, mentre rimane estranea alla tradizione medica ufficiale (West, in Horden 2016: 63).

---

<sup>15</sup> Si noterà che le corde del liuto sono connesse alle qualità elementari per via dei quattro elementi, dottrina, quella dei quattro elementi rifiutata da Ippocrate. La sua affermazione si deve a Galeno, che concilierà i quattro umori ippocratici con la teoria aristotelica dei quattro elementi (Vegetti, 2018b: 304-305). Concepita in chiave naturalistica sia da Aristotele che da Galeno, la teoria dei quattro elementi tornerà nel medioevo alle sue originarie implicazioni sapienziali, tra cui l'uso che ne fanno gli Ikhwan, in rapporto di dipendenza con quella cultura che concepì lo *Sirr al-awṣār* più che con Aristotele e Galeno.

<sup>16</sup> Consiglio la consultazione del frammento 24.B,2[11] nella raccolta sui Presocratici edita da BUR.

<sup>17</sup> Il passo si trova nell'edizione Bompiani a cura di Francesco Romano, 2012: pp.164-167.





È grazie al fermento intellettuale dell'epoca abbaside che la cultura greca – debitrice dei saperi egizio-mesopotamici – torna circolarmente all'area geografica dalla quale aveva attinto, e incrociandosi con il nascente sapere arabo, dà vita a un'originale commistione teorica, dalla quale emerge l'idea di una musica inquadrata nel sistema medico ippocratico-galenico (Shiloah, in Horden 2016: 69-83).

Una menzione spetta al già ricordato Ḥunayn ibn Ishāq, che compose un *Libro dei detti dei filosofi* dove troviamo tre capitoli sulle opinioni dei sapienti riguardo la musica, mentre al figlio di Ḥunayn, Ishāq si deve la traduzione di un'opera attribuita a Bolo di Mende che ricalca i detti tradotti dal padre. In queste due opere ritroviamo *in nuce* quei temi che ci sono ormai familiari: la capacità guaritrice della musica, l'importanza del liuto, gli umori e gli elementi (ivi, 78-79).

L'elemento di congiunzione tra il disorganizzato e vario materiale che emerge dalle traduzioni, e la sua sistemazione compiuta nell'enciclopedismo degli Iḥwān, è costituito da al-Kindī, al quale gli Iḥwān sono direttamente debitori<sup>18</sup>.

La teoria medico-musicale degli Iḥwān, quindi, è il culmine di un lunghissimo processo, e si colloca in un punto medio rispetto alla tradizione ippocratica-galenica - della quale condivide i principi, allontanandosi però dall'approccio terapeutico prettamente naturalistico - e quella più antica tipica dei guaritori, con la quale condivide le tendenze metafisiche senza però cadere nella pratica medica magico-religiosa. Arriviamo ora al soggetto principale di questa ricerca, e vediamo nel dettaglio in che modo la musica di cui parlano gli Iḥwān agisce sulla salute del corpo.

Da Ippocrate gli Ikhwan mutuano il concetto di crasi, in arabo *mizāğ*, termine che calca il significato dell'originale greco e si riferisce a una mistura (Amri et.al, 2013: 78); sempre da Ippocrate prendono i quattro umori, in arabo *ahlāt*, mentre rimane complicato inquadrare negli Iḥwān quello che Galeno chiama spirito<sup>19</sup>, ossia lo *pneuma*, il respiro vitale che agisce sugli umori e anima il corpo, ma che in Galeno non ha alcuna connotazione metafisica. Infine è ugualmente complicato chiarire la teoria degli elementi<sup>20</sup> secondo gli Iḥwān, in quanto la formulazione aristotelica ripresa da Galeno subisce alterazioni in senso metafisico e occultistico.

---

<sup>18</sup> Onde evitare troppe ripetizioni e parallelismi continui, per approfondire il rapporto tra la teoria musicale di al-Kindī e gli Iḥwān rimando a Shehadi, nel cui studio vi sono due interi capitoli dedicati al tema (Shehadi, 1995).

<sup>19</sup> Il termine utilizzato dagli Iḥwān è *rūh*, spirito, e come già aveva a rilevare Avicenna (Amri et.al, 2013: 86) nella medicina greca indica lo *pneuma*, che è un principio naturalistico, mentre il termine arabo si allontana da quella connotazione suggerendo qualcosa che supera il mondo fisico, tanto che lo si ritrova spesso utilizzato in luogo di anima (*nāfs*). Inoltre *nāfs* – che deriva dal verbo *nafsa* (soffiare) - è usata nella filosofia araba in corrispondenza della parola greca che sta per anima (*psyché*), ma può indicare al contempo lo spirito vitale, che ricalca il significato di *pneuma* (Zonta, 2014: 53). Un'ulteriore prova che gli Ikhwan utilizzino *rūh* con una connotazione metafisica lo ritroviamo nella contrapposizione ricorrente che fanno tra *rūhānī* (spirituale) e *ğismānī*, ove *ğismānī* già al tempo degli Iḥwān significava *il corporeo* contrapposto al *rūhānī*, lo spirituale (ivi: 79-80).

<sup>20</sup> Come già osservato riguardo lo spirito, anche la terminologia utilizzata dagli Iḥwān in luogo del greco *stoicheia* (gli elementi) subisce delle oscillazioni semantiche che lo allontanano da una connotazione naturalistica, proiettandolo in una dimensione metafisica. Il termine canonico della filosofia araba per



Come abbiamo visto, la salute dipende dal buon temperamento degli umori, l'eucrasia, e gli umori sono correlati ai quattro elementi del mondo sublunare. Per ristabilire l'equilibrio umorale gli Iḥwān affermano che le quattro corde del liuto sono connesse ai quattro elementi, che a loro volta agiscono sugli umori; per principio di analogia, la musica del liuto sarà a sua volta connessa agli umori e agirà su di essi (Cap.9 p.128-129). Vediamo nel dettaglio lo schema quadernario che ne emerge:

*Zīr* – Fuoco – rafforza la bile gialla (*sāfrāʾ*) e riduce il flemma  
*Mathnā* – Aria – rafforza il sangue (*dām*) e attenua la bile nera  
*Mathlath* – Acqua – rafforza il flemma (*bālgām*), riduce la bile gialla  
*Bamm* – Terra – rafforza la bile nera (*sāudāʾ*) e calma il sangue

In virtù di queste corrispondenze<sup>21</sup>, le note vibrato dalle corde del liuto, quando dovessero raggiungere il malato, ne allieverebbero la sofferenza e agirebbero direttamente sulla causa della malattia. È per questo motivo che solo la musica del liuto ha potere terapeutico. Una corda in più, o una corda di meno, romperebbe la perfetta corrispondenza con gli elementi, e di conseguenza ne annullerebbe le capacità guaritrici. Ma per come può ristabilire il bilanciamento umorale, così la musica può alterarlo negativamente, e causare la malattia. Questo è un passo notevole (p.96), perché a differenza del regime alimentare, dove una certa quantità di cibo ristabilisce la salute, un'altra, in eccesso o in difetto, la danneggia, per la musica gli effetti negativi sono causati dalla cacofonia, dunque, dalla *disarmonia*. Vediamo come.

Lo spessore delle corde del liuto è scelto secondo proporzioni matematiche, che in accordo con lunghezza e tensione modulano l'acutezza e la gravità di ogni corda, producendo quella consonanza tra le corde che allietta l'animo con la sua eufonia. Viceversa, quando lo spessore tra le corde non ha criterio, quando la lunghezza e la tensione contrastano tra di loro, la proporzione è rotta, e la cacofonia infligge sofferenza in chi l'ascolta. A questo punto raffiniamo ulteriormente lo schema quadernario già esposto, aggiungendo ciò: i suoni acuti sono associati al calore, riscaldano e moderano l'asprezza degli umori; i suoni gravi, connessi al freddo e all'umido, bilanciano il caldo e il secco nella composizione umorale; infine, i suoni mediani hanno effetto conservativo, e

---

indicare gli elementi, già al tempo di al-Kindī è *ustūqas*, sicuramente coniato da Ḥunayn ibn Isḥāq traducendo *stoicheia* prima in siriano con l'assonante *estuksā*, e poi in arabo (Zonta 2014: 124). In 9,97 della *V risāla*, tuttavia - ossia nel passo dove sono descritte le corrispondenze tra umori ed elementi - gli Iḥwān non mutuano il termine da al-Kindī, ma usano il più arcaico *rukn* (elemento), ad esempio *al-rukn al-nār* (l'elemento del fuoco), che ritroviamo con lo stesso significato nel *Sirr al-asrār*, a conferma che la dottrina degli Iḥwān si discosta dalla linea naturalistica aristotelico-galenica per connettersi a concezioni occultistiche della natura. Per completezza segnalo che altrove gli Iḥwān utilizzano il singolare *umm* (madre), termine attestato negli scritti di area persiana del X secolo (ivi: 123).

<sup>21</sup> Le corrispondenze positive sono mutate dal *Mu'allafāt al-Kindī al-mūsīqyya*, mentre quelle negative (esempio la corda *bamm* che attenua il sangue) sembrano introduzione originale degli Iḥwān (Wright, 2010: 129).



aiutano il bilanciamento umorale, prevenendone lo squilibrio. Quanto detto è effetto dell'eufonia prodotta dal liuto; la cacofonia, invece, nasce sia dalle pessime proporzioni tra le corde del liuto, sia da altri strumenti. Il loro suono può essere talmente insopportabile da alterare la crasi, e in casi molto particolari, scrivono gli Iḥwān, l'alterazione che ne consegue è talmente grave che *rubbamā tuḥadīṭ mawt al-faḡa* (5,42), può condurre alla morte improvvisa. Un'affermazione che oggi potrebbe lasciare perplessi, ma che ci restituisce fino in fondo la particolarità delle dottrine degli Iḥwān, il cui fascino e interesse ha resistito al crollo della filosofia aristotelica, sua premessa necessaria. Il pitagorismo e il neoplatonismo, invece, si sono riaffermati nell'Europa rinascimentale, e l'idea di un universo matematizzato e ordinato secondo proporzioni divine ha reso possibile la nascita dell'astronomia moderna. Sul versante della medicina e della musica le cose sono andate diversamente per via di una netta divisione tra medicina e dottrine filosofiche, né l'odierna musicoterapia è accostabile al tipo di musica che troviamo nell'Enciclopedia. Troppo facile sarebbe affermare che gli insegnamenti degli Iḥwān non sono inverosimili. Sappiamo che esistono affezioni psicogene, ossia originate da quella che in termini ippocratici potremmo chiamare una discrasia della mente, e teoricamente passibili di una risoluzione indotta. La musica, in tali casi, potrebbe servire da terapeutico, perché indurrebbe il corpo ad attingere a quelle potenzialità di autoguarigione che altrimenti non verrebbero sfruttate, ma si tratterebbe di eccezioni, le cui dinamiche profonde restano ancora terra da esplorare. Rimane quindi valido l'invito degli Iḥwān, tanto per il filologo, tanto per lo scienziato, di cercare il significato al di là della lettera, ossia la comprensione oltre l'apparenza.

## BIBLIOGRAFIA

- BAFFIONI, CARMELA. 1996. *I grandi pensatori dell'Islam*. Edizioni Lavoro: Roma.
- BAFFIONI, CARMELA. 1998. *La lettura di Alessandro Bausani degli Iḥwān al-Safā'*, in Oriente Moderno, Nr. 3, 421-433, Istituto per l'Oriente C.A.Nallino: Roma.
- BAUSANI, ALESSANDRO. 1978. *L'Enciclopedia dei Fratelli della Purità*, Istituto Universitario Orientale: Napoli.
- BAUSANI, ALESSANDRO. 1985. *L'enciclopedia e il mondo arabo-islamico medievale*, in Rivista di Storia della Filosofia, Vol. 40, N. 1, 137-146.
- BOUTERSE, CURTIS. 1979. *Reconstructing the Medieval Arabic Lute: A Reconsideration of Farmer's 'Structure of the Arabic and Persian Lute'*, in The Galpin Society Journal, Vol.32, 2-9.
- CAMBIANO, GIUSEPPE. 1982. *Patologia e metafora politica. Alcmeone, Platone, Corpus Hippocraticum*, in Elenchos, (3), 219-236.
- CASSARINO, MIRELLA. 1998. *Traduzioni e Traduttori Arabi dall'VIII all'XI Secolo*. Salerno Editrice.



- CORBIN, HENRY. 2007. *Storia della filosofia islamica*, Adelphi: Milano.
- D'ERLANGER, RODOLPHE. 2011. *La Musique Arabe*, Tomo I. Paul Geuthner.
- EBSTEIN, MICHAEL. 2014. *Mysticism and Philosophy in al-Andalus*. Brill: Leiden.
- EL-BIZRI, NADER (a cura di). 2008. *Epistles of the Brethren of Purity, The Ikhwan al-Safa' and their Rasa'il*. Oxford University Press, The Institute of Ismaili Studies: New York.
- FARMER, HENRY GEORGE. 1929. *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*. Luzac&Co.: Londra.
- FARMER, HENRY GEORGE. 1930. *Greek Theorists of Music in Arabic Translation*, in *Isis*, Vol. 13, No. 2, 325-333.
- GIAMBILICO, ROMANO, FRANCESCO (a cura di). 2012. *Summa Pitagorica*, Bompiani.
- ROSSI, PAOLO ALDO, (a cura di). 2008. *Picatrix*. Mimesis.
- HORDEN, PEREGRINE (a cura di). 2016. *Music as Medicine, The History of Music Therapy Since Antiquity*. Routledge.
- LAGERLUND, HENRIK (a cura di). 2011. *Encyclopedia of Medieval Philosophy*. Springer.
- MARQUET, YVES. 1999. *La philosophie des Ikhwan al-Safa*. Arché.
- MARQUET, YVES. 2006. *Les Frères de la pureté, pythagoriciens de l'islam : la marque du pythagorisme dans la rédaction des Épîtres des Ikhwan as-Safa*. Edidit.
- MONES, ABU-ASAB. HAKIMA, AMRI. MARC, MICOZZI. 2013. *Avicenna's Medicine*. Healing Arts Press.
- NETTON, IAN RICHARD. 1991. *Muslim Neoplatonists, An Introduction to the thought of the Brethren of Purity (Ikhwān al-Safā')*. Edinburgh University Press.
- PACHOLCZYK, JOZEF. 1996. *Music and Astronomy in the Muslim World*, in *Leonardo*, Vol. 29, No. 2, 145-150.
- PICHOT, ANDRÉ. 1993. *La nascita della scienza*. Edizioni Dedalo: Bari.
- SEYYED, HOSSEIN NASR. 1978. *An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines*. Thames & Hudson Ltd.
- SEYYED, HOSSEIN NASR. 2007. *Science and Civilization in Islam*. Kazi Publications.
- SHEHADI, FADLOU. 1995. *Philosophies of Music in Medieval Islam*. E.J.Brill: Leiden.
- VEGETTI, MARIO. 2018. *Scritti sulla medicina galenica*. Editrice petite plaisance.
- VEGETTI, MARIO. 2018. *Scritti sulla medicina ippocratica*. Editrice petite plaisance.
- WRIGHT, OWEN. 2010. *Epistles of the Brethren of Purity, Epistle 5, On Music*. Oxford University Press, The Institute of Ismaili Studies.
- YASIEN, MOHAMED. 2000. *The Cosmology of Ikhwān al-Safā', Miskawayh and al-Isfahānī*, in *Islamic Studies*, Vol. 39, No. 4, 657-679.
- ZONTA, MAURO. 2014. *Saggio di lessicografia filosofica araba*. Paideia: Brescia.



**L'AUTORE**

Federico Leonardo Giampà è nato nel 1991. Ha conseguito la maturità scientifica nel 2010, nel 2013 la laurea triennale in Filosofia e Storia (Lode) con una tesi sulla secolarizzazione in ambito morale. Nel 2016 ha ottenuto la specializzazione in Scienze Filosofiche (Lode) con un lavoro sulla riforma gregoriana. Sta attualmente perfezionando i suoi studi presso L'Orientale di Napoli.

*E-mail:* [frederickellei@yahoo.it](mailto:frederickellei@yahoo.it)