



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di: Scienze Storiche Geografiche e dell'Antichità (DISSGeA)

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN: STUDI STORICI, GEOGRAFICI E
ANTROPOLOGICI

CURRICOLO: STUDI STORICO – RELIGIOSI E ANTROPOLOGICI

CICLO: TRENTESIMO CICLO

TITOLO TESI: Riti femminili a Meknes. Le figlie e i “figli” di Lalla Malika.

Tesi redatta con il contributo finanziario di:

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI PADOVA E ROVIGO

Coordinatore: Ch.mo Prof. Maria Cristina La Rocca

Supervisore: Ch.mo Prof. Franca Tamisari

Co-Supervisore: Ch.mo Prof. Giovanni De Zorzi

Dottorando: Silvia Bruni

Sommario	
INTRODUZIONE.	6
Oggetto della tesi.	6
Metodologia.	12
CAP. 1. APPROCCI TEORICI AI FENOMENI RELIGIOSI E ALLE CONFRATERNITE IN MAROCCO.	22
1.1. Dall'epoca coloniale al 1956.	22
1.2. Dalla seconda metà del Novecento al presente.	26
1.3. Approcci antropologici ai culti di possessione in Marocco.	29
1.4. Genere e marginalità.	41
1.4.1. Le donne e l'Islam in Africa.	41
1.4.2. Sulla possessione femminile.	46
1.4.3. Le pratiche rituali femminili in Marocco.	51
1.4.4. Musica e rito delle donne e degli effeminati in Marocco. Gli studi etnomusicologici.	56
1.5. Mimesi e alterità nei riti femminili di Meknes.	61
CAP. 2. CONFRATERNITE, CULTO DEI SANTI E CULTO DEGLI SPIRITI IN MAROCCO.	70
PRIMA PARTE. IL CONTESTO STORICO, SOCIALE E RITUALE DELLE CONFRATERNITE.	70
2.1. Il misticismo in Marocco. Archeologia di un movimento.	70
2.2. Struttura e ruolo delle confraternite.	76
2.3. Le confraternite a Meknes. Musica e rito tra ieri e oggi.	82
2.3.1. Dar al-Wazzān: le confraternite Tuhāma e Ahl-Twat.	82
2.3.2. Jīlāla.	86
2.3.3. 'Isāwa.	89
2.3.4. Ḥamadsha.	93
2.3.5. Gnawa.	97
2.4. Pratiche rituali e musicali dei gruppi femminili.	101
SECONDA PARTE. SANTI, SPIRITI E RITI DI POSSESSIONE.	108

2.5. Il sistema di credenze: il culto dei santi e il culto dei <i>jnun</i>	108
2.6. I <i>jnun</i> in Marocco.....	113
2.7. Il pantheon dei <i>jnun</i>	117
2.8. Le <i>lila</i> a Meknes.....	121
2.9. Le coorti degli spiriti maschili a Meknes.	126
CAP. 3. IL PANTHEON DEGLI SPIRITI FEMMINILI E LE <i>M'ALLMAT</i> DI MEKNES.	142
PRIMA PARTE. GLI SPIRITI FEMMINILI.	142
3.1. La regina: Lalla Malika.....	142
3.2. La bella: Lalla Thuria.....	150
3.3. La principessa: Lalla Mira.....	151
3.4. La contessa: Lalla 'Aisha.	156
3.5. L'evocazione di Lalla Malika a Meknes: <i>ṭarīq l-marsa</i> e <i>ṭarīq l-meknassi</i>	164
SECONDA PARTE. I GRUPPI FEMMINILI DI MEKNES: <i>M'ALLMAT</i>.	169
3.6. Il contesto rituale femminile di Meknes.....	169
3.7. Le <i>m'allmat</i> di Meknes. Ruolo rituale e professionale.....	173
3.8. La formazione e l'attività delle <i>m'allmat</i>	178
3.8.1. Alcune biografie.	188
3.9. I “figli” di Malika.....	190
3.10. I repertori delle <i>m'allmat</i>	193
3.10.1. Il rito dell'henna e la “chiamata” a Lalla Malika: il <i>masmūdi</i>	193
3.10.2. Benvenuta Lalla Malika. Il <i>sūsīya</i>	204
CAP. 4. I RITI FEMMINILI A MEKNES. IL <i>ṬAIFŪR</i>.	207
4.1. Il <i>ṭaifūr</i> di Lalla Malika.	207
4.2. I protagonisti del <i>ṭaifūr</i> . Le figli e i “figli” di Malika.....	212
4.2.1. I mediatori specializzati del <i>ṭaifūr</i>	215
4.2.1.1. La <i>muqaddama</i>	223

4.2.1.2. L’henna per Lalla Malika e la <i>ḥannaya</i>	227
4.2.2. Le committenti, le pazienti, le richieste. Le ragioni del <i>ṭaifūr</i>	232
4.3. La doppia possessione di Diwan e Iman.	237
4.4. Il rito del <i>ṭaifūr</i> in scena.....	253
4.4.1. Gli altari di Lalla Malika: dal <i>mjma</i> ‘ al rito.....	253
4.4.2. La struttura del <i>ṭaifūr</i>	261
4.4.3. Il <i>ṭaifūr</i> di Iman. Il potere di Lalla Malika.	269
CONCLUSIONE.	286
APPENDICE 1.....	302
APPENDICE 2.....	315
BIBLIOGRAFIA.	328
GLOSSARIO.	354

INTRODUZIONE.

Oggetto della tesi.

Oggetto di questo studio sono le pratiche, le credenze e i riti femminili a Meknes, in Marocco, e in particolare la tradizione di gruppi musicali di donne ed effeminati conosciuti col nome *m'allmat* (i quali fino a ora non sono stati oggetto specifico di un'indagine etnografica). Anche con una specifica attenzione per l'inquadramento dell'oggetto di studio in una prospettiva ampia, in un confronto critico con la letteratura esistente su temi più ampi: le confraternite e il culto dei santi in Maghreb e in Marocco, le pratiche rituali e musicali delle donne, la possessione femminile, le relazioni tra marginalità e centralità che essa comporta. L'indagine sul più ampio contesto nel quale si collocano le tradizioni femminili di Meknes permette anche di situare una riflessione sulla funzione nei riti di elementi di alterità per la costruzione di processi mimetici. A partire dai riti delle donne e degli effeminati, i loro miti di riferimento, le figure di fondazione e le occasioni di aggregazione, ho inteso indagare il sistema mitico-rituale e le pratiche, oltre che le dinamiche attraverso le quali si è consolidata e si è trasformata la tradizione rituale e musicale femminile, e il ruolo delle donne a margine delle confraternite maschili.

L'Islam in Maghreb e in Marocco in particolare si caratterizza per l'importanza che in esso hanno il misticismo, il culto dei santi e il culto degli spiriti, le confraternite e le pratiche ad esse legate. Numerose fonti coloniali descrivono le confraternite religiose in Marocco. Da metà Novecento la letteratura antropologica si è occupata delle loro pratiche e delle loro funzioni nei riti popolari. Vincent Crapanzano (1973) negli anni Settanta pubblicò il primo studio sistematico, di taglio etnopsichiatrico, sulla confraternita *Hamadsha* in due villaggi vicino Meknes. La letteratura recente indaga il ruolo delle confraternite maschili e le loro pratiche, tra culto dei santi e possessione da parte di spiriti che appartengono ad un vasto pantheon.

Nel quadro degli studi sulle confraternite e sui riti di possessione in Marocco la cultura e i riti femminili finora sono stati presi in esame solo sporadicamente, a margine degli studi sulle confraternite maschili e le loro relazioni con lo spiritismo. Edward Westermarck (1914), in uno studio dedicato ai matrimoni in Marocco, ha attestato la presenza di un gruppo di musiciste nelle parti femminili dei riti di nozze. Nel 1917 una pittrice francese, Aline de Lens (1917/18: 31-55), in un saggio intitolato *Un mariage a Meknes* ha impiegato il termine "*m'allmat*" in riferimento a un gruppo di musiciste di questa città. Lo stesso termine compare, ancora, in uno studio di Frank Welte (1990) sulla confraternita *Gnawa* di Meknes.

Oggi il termine *m'allmat* (“maestre artigiane”) continua a identificare una decina di gruppi femminili presenti nella città di Meknes il cui ruolo è in parte assimilabile a quello delle confraternite popolari maschili. Si tratta di musiciste e officianti di culti di possessione spiritica. I gruppi *m'allmat* eseguono musica rituale, con repertori e strumenti musicali propri. Sovrintendono ai riti di trance che le donne di Meknes celebrano per evocare un pantheon di spiriti femminili di cui il più importante è Lalla Malika (“signora regina”), il cui culto è particolarmente radicato nella città.

Nei gruppi *m'allmat* trovano spazio anche figure liminari di tramite tra il maschile e il femminile: officianti e musicisti effeminati, il cui orientamento di genere è essenziale alla funzione da essi assolta nei riti. Gli effeminati di Meknes che agiscono coi gruppi *m'allmat* sono integrati nel tessuto culturale in ragione del loro ruolo di officianti dei riti, largamente accreditato tra le donne dei quartieri popolari. Si dicono posseduti in modo permanente dallo spirito femminile Lalla Malika, da cui discendono i comportamenti femminei. Perciò si definiscono “figli” di Malika. Questo insieme, pur composto da gente meno visibile e socialmente forte di altri, è ben radicato e numericamente consistente.

La ricerca si è mossa su due ambiti diversi ma complementari tra loro.

Da un lato, un'indagine sulle attività delle confraternite popolari maschili e le loro relazioni con lo spiritismo. Ho documentato i riti di possessione (*lila*) officiati dalle confraternite maschili Hamadsha, Gnawa, 'Isāwa e Jilālā presenti nella città di Meknes, in cui sono stati evocati spiriti maschili, femminili, musulmani ed ebrei. Ho partecipato anche alle celebrazioni canoniche pubbliche e le ho documentate: i pellegrinaggi annuali per i santi fondatori delle confraternite 'Isāwa e Hamadsha. In queste occasioni la mia attenzione si è rivolta particolarmente al ruolo delle donne.

Dall'altro lato ho indagato i riti femminili in ambiti domestici e privati, oltre che le pratiche votive svolte durante le visite ai luoghi sacri dedicati agli spiriti, a Meknes e in altri luoghi del Marocco: questo è diventato il mio principale argomento di ricerca. In questo ambito è stata centrale la relazione con gli officianti dei riti: soprattutto Diwan – un musicista, direttore di un gruppo musicale *m'allmat*, posseduto da uno spirito femminile – e con lui sua moglie e le musiciste che suonano con lui. Per loro tramite, nel primo periodo del mio soggiorno, ho stabilito una relazione con le adepte dei culti femminili e con le clienti che si rivolgono a loro per officiare un rito, per una divinazione, una terapia. Poi ho raccolto informazioni presso altri officianti dei riti, musiciste, devote, partecipanti ai culti degli spiriti femminili a Meknes. Ho documentato anche le attività dei gruppi *m'allmat* di questa città e ho indagato i diversi contesti rituali in cui operano. Il ruolo principale di questi gruppi è l'esecuzione musicale nelle celebrazioni e nei riti praticati dalle donne: ho osservato e documentato le loro attività

nella parte femminile dei riti di nozze, per la festa del “settimo giorno” in cui si dà il nome ai bambini appena nati (*sbū*), e soprattutto nei riti di evocazione e possessione da parte degli spiriti femminili.

L’osservazione e la documentazione delle pratiche e dei culti femminili di Meknes e la partecipazione ad essi ha orientato non solo la scelta dei metodi da usare nella raccolta dei dati ma in parte anche la scelta degli oggetti della ricerca. In un primo momento la mia attenzione era rivolta al ruolo dei gruppi *m’allmat* di Meknes, ai riti officiati dalle donne e per le donne e alla loro interazione con le confraternite maschili, all’ambiguità e contraddittorietà del rapporto tra culto dei santi e culto degli spiriti. L’indagine sui gruppi *m’allmat* e sugli spiriti femminili evocati dalle donne di Meknes mi ha portato a porre una speciale attenzione allo spirito Lalla Malika e ai riti che lo riguardano. Sebbene Malika sia nota ed evocata in tutto il Marocco, a Meknes il culto a lei dedicato ha una particolare importanza. A lei è dedicato uno specifico repertorio di poemi cantati, e per lei viene eseguito un rito di evocazione e di possessione (*taifūr*), nel corso del quale suonano e danzano donne e uomini effeminati. Le *m’allmat* officiano i riti per le devote a Malika. Perciò Malika, i riti a lei dedicati e il suo repertorio di canti sono diventati parte imprescindibile della religiosità femminile di Meknes su cui è centrata la mia ricerca. Ho seguito le attività legate al culto a questo spirito femminile e raccolto informazioni con gli officianti dei riti, le musiciste, le devote, le pazienti, le clienti. Ho documentato in dettaglio i riti domestici e privati in cui viene evocata. Ho raccolto e trascritto una parte consistente del repertorio di canti eseguiti dalle *m’allmat*.

Per meglio comprendere e definire le caratteristiche proprie della religiosità femminile di Meknes ho anche svolto un’indagine approfondita – sia sul terreno che nella disamina della letteratura – sui molteplici spiriti che vengono celebrati ed evocati in Marocco. La descrizione delle caratteristiche degli spiriti (*jnun*) che qui ho fornito è diffusa largamente tra la gente del Marocco, e l’ho ricavata da numerose conversazioni e osservazioni dirette dei comportamenti delle persone nella vita quotidiana e nei riti. Occorre qui specificare che ogni informazione di carattere generale, in mancanza di specifici riferimenti alla letteratura, è ricavata da competenze e sentire comuni o assai diffusi: dei quali, proprio a causa della loro larga diffusione, non v’è modo di fornire la fonte. Quando si tratta di informazioni o opinioni fornite solo da alcuni interlocutori specialmente qualificati (musiciste e musiciste, operatori dei riti, veggenti) nel testo viene dato conto della fonte. Quando le mie osservazioni invece si integrano con quanto già riferito in altri studi inserisco nel testo o in nota il riferimento ad essi; quando le informazioni contenute in altri studi invece integrano l’osservazione diretta, ma non appartengono ad essa, questo è esplicitamente dichiarato in corpo al testo.

Una parte della mia ricerca si è rivolta anche al ruolo degli effeminati, posseduti da Lalla Malika, nel contesto culturale e rituale femminile di Meknes. Occorre avvertire che l'uso che qui faccio della parola "effeminato" si riferisce ai comportamenti femminili (eventualmente l'abbigliamento ambiguo, l'uso di maquillage e monili femminili) da parte di uomini. Il suo uso giova a marcare un aspetto evidente e a tratti ostentato del modo di gesticolare, di parlare, di abbigliarsi e in generale del comportamento, evitando invece di attribuire ai miei interlocutori comportamenti sessuali dei quali non posso riferire direttamente ed esplicitamente: giacché l'omosessualità in Marocco è vietata per legge. Non tutti gli uomini omosessuali peraltro hanno atteggiamenti evidentemente effeminati, né sono stata messa al corrente esplicitamente degli orientamenti e delle pratiche sessuali di tutti gli attori delle vicende indagate. L'uso dell'aggettivo "effeminato" riguarda l'osservazione di comportamenti pubblici e palesi: la sua adozione è pertanto di esclusiva responsabilità dell'osservatore.¹ Nelle interazioni sul campo con i miei interlocutori e interlocutrici quando ho affrontato questi argomenti ho usato il termine *wld Malika* ("figlio di Malika"), impiegato dagli stessi attori per definire i propri e altrui comportamenti femminili e/o orientamenti sessuali. Con alcuni di costoro abbiamo, in alcuni casi, parlato esplicitamente dei loro orientamenti sessuali e, talvolta, dei loro comportamenti. Peraltro, nel corso della mia ricerca ho incontrato anche più d'una donna visibilmente mascolina, alcune esplicitamente omosessuali; tra loro quattro officianti e altre donne con cui ho interagito variamente nel corso dei riti delle confraternite e di quelli femminili. E alcune suonatrici sono loro pure, a dire degli altri, del tutto disinteressate agli uomini. Talvolta vivono in coppia. Sembra che l'inclinazione per lo stesso sesso, sia da parte di uomini che da parte di donne, comporti ruoli speciali nel culto dei *jnun* e nella gestione delle *lila*. Si tratta di un aspetto evidentemente sottaciuto, implicito, ma pure assai evidente. Del quale le persone riferiscono talvolta anche in modo esplicito, sebbene sempre privatamente. Il modo più consueto di darne conto, tuttavia, è di alludervi indirettamente, o di darne implicitamente per scontata la consapevolezza e l'accettazione. Anche nel caso delle donne, come per gli uomini, il riferimento alla possessione è un modo riconosciuto ma implicito di dar conto anche dell'orientamento sessuale o delle caratteristiche maschiline: se gli effeminati sono posseduti da Lalla Malika le donne lesbiche o maschiline sono ritenute possedute da spiriti maschili, violenti e virili (Sidi Mimun e Sidi Hammu).

I termini "confraternita religiosa" o "ordine mistico" (*tarīqa*) che – qui come in generale nella letteratura sull'argomento – sono usati in riferimento al misticismo islamico richiedono qualche

¹ Si veda Staiti 2012, ove si fa uso di questa definizione e se ne argomentano le ragioni, che ho fatto mie.

specificazione. Giacché il concetto di “misticismo”, ampio, elastico e multiforme, ha bisogno di esser declinato in relazione allo specifico contesto di applicazione. Nel mondo islamico “misticismo” ha connotazioni assai più ampie del comportamento religioso, spesso esoterico, teso ad un continuo contatto con il mondo del sacro, cui più comunemente il termine è associato (Geertz 2008: 26).

Quando ho dovuto usare il termine “misticismo” in relazione alle pratiche femminili di Meknes (per render conto di aspetti di contiguità con le confraternite maschili) l’ho fatto con l’intento di rimarcarne e collocarne in un sistema ordinato gli aspetti specifici, non di occultarne gli aspetti differenziali.

Il termine “confraternita” non appartiene alle donne. Dalle donne la sua declinazione araba, *ṭarīqa*, viene usata non in riferimento a un ordine mistico ma nel suo significato immediato e letterale: “via, percorso, modo”. Dunque con *ṭarīqa* si intende un modo di fare un rito, una specifica struttura di evocazione degli spiriti, che appartengono, spesso, non tanto a una confraternita o a un gruppo ma piuttosto a uno spazio geografico. Ad esempio *ṭarīq dyal Meknes* significa “fare il rito al modo di Meknes, percorrere la strada di Meknes”. Occorre ancora avvertire che il termine “sufismo” (l’arabo *taṣawwuf*) in Marocco è usato assai raramente anche dagli appartenenti alle confraternite maschili; le donne, poi, non lo impiegano mai. Né usano il termine “misticismo”. Le loro pratiche mistiche, la religiosità popolare femminile nel suo complesso, sono resi con i termini *rbeṭā*, cioè “legata, unita” (a un santo o uno spirito) o col termine francese di più ampio spettro semantico *spiritualité*.

Struttura dei capitoli.

Il primo capitolo si occupa del quadro teorico. Ciò consiste nella rassegna della letteratura sui diversi approcci ai culti di possessione, e sul ruolo dei guaritori, con una particolare attenzione alla relazione tra genere e possessione, e tra musica, rito e trance da una prospettiva comparativa. Si descrivono anche i diversi approcci con cui sono state indagate le confraternite e le loro pratiche in Marocco e nella città di Meknes. L’attenzione si focalizza soprattutto sulla letteratura e sugli orientamenti di metodo utili a interpretare la tradizione di Meknes, nella quale gruppi marginali, composti da donne ed effeminati, riescono a configurarsi con ruoli e funzioni simili a quelli delle organizzazioni confraternali maschili ma in modo autonomo, con un proprio sistema mitico e rituale di riferimento.

Il secondo capitolo presenta la contestualizzazione storico-sociale. Si tratteggia il contesto religioso del Marocco in generale e della città di Meknes in particolare, e le relazioni tra le forme ufficiali di culto e le pratiche più marginali, gli aspetti della religiosità popolare che caratterizzano il

Marocco contemporaneo. Si delineano le caratteristiche, la struttura e le attività, anche musicali, delle confraternite maschili di carattere popolare (Ḥamadsha, Gnawa, 'Isāwa, Jilālā) presenti a Meknes e in Marocco, utilizzando sia le informazioni che provengono dalla letteratura che quelle emerse dalla mia ricerca sul campo. Dunque le pratiche condivise e le specificità, gli eventi sacri pubblici e privati, i riti di possessione. In ciò si delinea il ruolo delle donne nei riti, per valutare gli aspetti di culti e pratiche condivisi tra uomini e donne. Si descrive la dimensione femminile delle confraternite, raccontando anche, quando esistente, la presenza di gruppi femminili di musiciste all'interno di esse. L'argomento, in sé, non è oggetto specifico di questa ricerca. Ma i gruppi confraternali e le loro eventuali componenti femminili condividono sistemi di credenze e bacino d'utenza con le *m'allmat*; talvolta agiscono nello stesso contesto. Una ricognizione bibliografica e una descrizione generale sono perciò strumenti utili a una disamina dell'ambiente in cui si svolgono le attività femminili legate alla possessione spiritica.

Il terzo e il quarto capitolo sono quelli di maggior respiro, e danno conto del lavoro di ricerca etnografica. Il terzo capitolo è dedicato alla descrizione del pantheon di spiriti femminili, e in particolare a Lalla Malika e ai contesti della sua evocazione a Meknes. Segue la descrizione dei gruppi femminili delle “maestre artigiane” (*m'allmat*). Dopo la contestualizzazione storico-sociale dei gruppi, si descrivono gli attuali protagonisti di questa tradizione e i contesti in cui agiscono, la struttura di questi gruppi, i repertori, gli strumenti musicali e gli ambiti rituali in cui operano, gli aspetti di condivisione con le confraternite maschili. Il quarto capitolo si occupa invece dei culti e dei riti femminili nella città di Meknes nei quali agiscono come musicisti e officianti i gruppi *m'allmat*. Si descrive il culto dedicato allo spirito femminile Lalla Malika; i contesti, domestici e privati, della sua evocazione; i protagonisti dei riti, donne ed effeminati, con particolare attenzione alle diverse categorie di persone che partecipano ai culti: gli specialisti del rito (musicisti e guaritori), le adepti, i partecipanti. Una parte è dedicata alla biografia e al ruolo dei miei principali interlocutori: un uomo e una donna, officianti dei riti a Lalla Malika. Al centro del lavoro di ricerca c'è infatti la relazione privilegiata con Diwan e Iman. Rispettivamente un musicista, veggente, officiante dei riti di evocazione degli spiriti sia maschili che, soprattutto, femminili il quale recentemente (con il proprio gruppo di musiciste e con la propria famiglia) ha impresso nuovo impulso alla tradizione *m'allmat* e ha contribuito a rideterminarne i profili, e una donna posseduta da uno spirito maschile ebreo, oltre che da diversi spiriti femminili. La loro unione ha moltiplicato le loro attitudini e competenze, le quali hanno in parte riplasmato le tradizioni locali, proprio nel periodo della mia ricerca.

Segue la descrizione dettagliata del *taifūr*: il rito di possessione femminile in cui, a Meknes, viene evocata Lalla Malika. Se ne mettono in evidenza anche le funzioni sociali, le tecniche metaforiche e di

rispecchiamento: il modo in cui le credenze e i riti giovano a interpretare sé stessi, gli altri, le relazioni interpersonali e di genere. Le conclusioni si occupano di questo, riprendendo gli argomenti trattati nei capitoli precedenti.

Seguono le appendici (la trascrizione repertorio di canti eseguiti dalle *m'allmat* in Appendice 1 e le principali attività di terreno in Appendice 2), la bibliografia e il glossario dei termini arabi.

Metodologia.

Il mio posizionamento nel contesto rituale di Meknes.

La mia prima visita a Meknes risale al 2013, nell'ambito di un progetto internazionale di ricerca e di scambio coordinato dal prof. Nico Staiti, che ha coinvolto le Università di Bologna, Napoli, Valladolid, Meknes e Rabat. In quell'occasione ho conosciuto quello che poi sarebbe divenuto il mio principale interlocutore, Diwan (suonatore, veggente, officiante dei riti di evocazione degli spiriti maschili e, soprattutto, femminili), e alcune tra le musiciste di Meknes. Ho avuto anche occasione di assistere a diversi riti di evocazione degli spiriti officiati dalle confraternite maschili Gnawa, Ḥamadsha, 'Isāwa, Jilālā.

All'inizio della ricerca per il dottorato ho fatto un'ulteriore visita di ricognizione in Marocco (dal 3 al 21 maggio 2015). In questa occasione a Meknes ho preso contatto con una donna, Fatima, con la quale ho concordato di prendere in affitto una stanza in casa sua durante l'anno di ricerca sul campo. Durante il breve sopralluogo ho rivisto Diwan, la sua famiglia e alcune componenti del suo gruppo musicale.

Il mio lavoro di campo è durato dodici mesi (dal 27 settembre 2015 al 2 ottobre 2016) e si è concentrato sulle pratiche culturali e rituali femminili di Meknes, pur con uno sguardo generale su tutto il Marocco.

Nell'anno di ricerca che ho trascorso in Marocco ho potuto assistere a numerose pratiche rituali. Le quali seguono l'anno lunare del calendario islamico, cui si affianca e sovrappone un calendario di eventi sacri e periodi votivi e rituali legati a una cosmogonia parallela a quella dell'Islam e a tratti ad essa sovrapposto. Il mio periodo di ricerca sul campo dunque ha coperto l'intero ciclo sacro, secondo la rappresentazione cosmogonica che appartiene ai miei interlocutori. Mi è parso opportuno riferire (in Appendice 2), pur in maniera sommaria e schematica, dei principali eventi osservati e delle più importanti attività di terreno, giacché la scansione temporale della ricerca sul campo mi pare possa dar conto, in concreto e con immediatezza, sia della scansione dell'anno sacro delle donne di Meknes che

di questioni legate al ruolo, al posizionamento, alle relazioni intercorse sia tra me e gli attori dei riti che tra alcuni di loro.

Con la famiglia di Diwan e con il suo gruppo di musiciste *m'allmat* ho stabilito una relazione privilegiata. Diwan e sua moglie Iman condividono competenze e collaborano nelle attività rituali: sono figure di riferimento e officianti dei riti femminili per gli adepti ai culti spiritistici di Meknes. La frequentazione dei due, l'osservazione delle loro attività (per sé stessi, per le proprie famiglie e per un ampio bacino di donne che sono loro clienti) e la narrazione delle loro vicende mi hanno permesso di indagare i riti di donne ed effeminati di Meknes.

Ho seguito Diwan e Iman nella vita quotidiana e nelle attività rituali. Le relazioni che intrattengono con altre persone che afferiscono allo stesso gruppo, con adepti delle confraternite, con la comunità tutta mi hanno anche permesso di stabilire, per loro tramite, una relazione con altre persone: in specie con le adepte al culto e le clienti che si rivolgono a loro per officiare un rito, una divinazione, una terapia, una serata d'intrattenimento musicale femminile. Successivamente ho allargato l'interlocuzione ad altri operatori rituali (veggenti, possedute, musiciste, maestre decoratrici di henna) e mi sono avvalsa delle competenze di queste persone per una più ampia comprensione dei riti femminili di Meknes. Diwan è richiesto dalle donne per attività musicali e per officiare riti di varia natura: matrimoni, veggenza e riti terapeutici legati alla possessione. Le attività di divinazione e i riti terapeutici attività rituali si sono svolti talvolta nelle abitazioni delle clienti, ma più spesso nell'abitazione di Diwan e Iman, dove sono custoditi gli oggetti rituali legati agli spiriti. Casa loro era anche frequentata da appartenenti al gruppo di musiciste, veggenti, giovani effeminati che da Diwan si recavano per apprendere i repertori musicali femminili.

La partecipazione alla vita domestica di Diwan e Iman mi ha offerto la possibilità di osservare il rapporto col sacro dei due; di osservare dinamiche familiari e di gruppo; di accedere a una quantità di informazioni relative alle loro attività, sulla clientela, sulle transazioni economiche, sui rapporti interpersonali, le alleanze e i conflitti con altri operatori rituali, con musiciste e adepte. Ho parlato con Diwan e Iman sia insieme che separatamente, e ho raccolto le loro storie di vita (cfr. Langness e Frank 1981; Rosenwald e Ochberg 1992; Linde 1993; Peacock e Holland 1993: 367-383; Shostak 1981).

Ho deciso di alloggiare nella *madina* di Meknes, il quartiere popolare in cui abitano la maggior parte delle iniziate ai riti di cui mi sono occupata, ma non a casa di Diwan e Iman, che pure mi avevano offerto ospitalità. A casa loro ho soggiornato per lunghi periodi (di settimane, talvolta di più di un mese, senza interruzioni), ma ho mantenuto la mia abitazione. Questo mi ha permesso una maggior autonomia nelle relazioni di ricerca: la possibilità di incontrare altre donne, possedute e devote ai culti

femminili, figure specializzate che non sono inserite nella rete di relazioni dei miei principali interlocutori. Fatima, la donna da cui ho alloggiato, sebbene non sia un'adepta ai culti femminili, è inserita in una rete di contatti di donne e soprattutto di giovani effeminati che partecipano ai riti, alcuni dei quali frequentano abitualmente la sua abitazione.

Questo andare e venire tra l'abitazione di Diwan e la parte della *madina* in cui abitavo è stato importante anche per l'apprendimento della lingua. Sebbene nel primo periodo di ricerca abbia frequentato un corso di francese all'*Institut Français* di Meknes, ho approfondito il francese grazie alla conversazione e alla pratica quotidiana con madrelingua. Il *darija* (dialetto marocchino) l'ho studiato invece esclusivamente sul campo, grazie alla frequentazione quotidiana della popolazione locale. La scrittura araba l'ho appresa autonomamente, perché avevo la necessità di trascrivere termini, parole, concetti che appartengono al registro del sacro e che non trovano appropriata e precisa traduzione in altre lingue. Le conversazioni con Diwan, Iman, le musiciste e i musicisti, gli operatori dei riti, le devote ai culti femminili avvenivano prevalentemente in francese, o in un misto di francese e *darija*, il dialetto locale. Man mano che mi impadronivo della lingua il *darija* si è gradualmente fatto strada nelle nostre comunicazioni dirette. I miei interlocutori tuttavia utilizzano di frequente il francese anche tra loro: le loro conversazioni, che ascoltavo e alle quali intervenivo, erano esse pure in lingua mista: prevalentemente in *darija*, ma talvolta anche in francese.

Nel lavoro di campo ho incontrato le consuete difficoltà di relazione e di posizionamento all'interno del gruppo sociale presso il quale ho svolto la mia ricerca: ho, come suole accadere, cercato e contrattato soluzioni ai problemi di gelosia, di rivalità, di curiosità che la mia presenza ha sollevato. Sono stata invitata da Diwan a cantare e suonare nel suo gruppo, col ruolo di apprendista: il che, mi era sembrato, poteva essere un buon luogo d'osservazione e una buona tecnica per conoscere il repertorio, oltre che uno strumento utile di approfondimento della lingua. Tuttavia ho dovuto interrompere quasi subito quest'attività: una delle suonatrici del gruppo – che pure in altri momenti e altri contesti si era mostrata assai amichevole nei miei confronti – ha manifestato una esplicita e violenta avversione per questo mio ruolo, che evidentemente le sembrava minacciare la sua posizione o quella di altre donne: una volta preso lo strumento in mano non ero più un'osservatrice, ma un'attrice dei riti, come tale invischiata in un sistema di alleanze e di gelosie che avrebbe finito per rendere difficile e instabile la mia posizione. Per ragioni non dissimili ho scelto di abitare sì in un quartiere popolare del centro storico, ma presso una donna sostanzialmente estranea all'ambiente delle suonatrici e non presso la famiglia di Diwan, che pure aveva insistito molto perché andassi da loro. La loro ospitalità, ho ritenuto, avrebbe sostanzialmente comportato la mia totale appartenenza al suo ristretto gruppo, chiudendomi la

possibilità di relazioni più libere con altre donne e altri effeminati. La concorrenza, le gelosie, la rivalità – accanto alla sorellanza, al mutuo soccorso, alla condivisione – sono elementi essenziali del sistema di relazioni tra umani e tra esseri umani e spiriti: era necessaria, a mio avviso, una posizione che mi consentisse di osservare questo sistema da una relativa distanza.

Io stessa sono di origini africane; il culto dei santi e la credenza negli spiriti non sono estranei alle tradizioni della mia famiglia d'origine. Sono, anzi, una *šrīfa*, cioè la discendente di un santo (il mio bisnonno è venerato dalle donne in Somalia; la sua tomba è oggetto di pellegrinaggi): il che, agli occhi degli adepti ai riti, mi conferirebbe un potere particolare. Questa mia condizione, quantomeno inizialmente, è stata oggetto di conversazione con i miei interlocutori. Mi sono accorta però ben presto che a loro non faceva piacere che venisse ricordata, né, forse soprattutto, evocata in presenza di altre persone. Come se si trattasse di un'ingerenza indebita: in qualche modo perché inquinava la mia posizione di osservatrice e di interprete del loro sistema di credenze e di riti: posizione alla quale loro tenevano molto, perché giovava ad accreditarli in altri ambienti, in altri luoghi, per altre vie. Ma anche perché avrebbe introdotto un elemento di concorrenza: il sistema di santi e di spiriti legati alla mia origine africana contro il loro.

La mia condizione di donna non sposata e senza figli ha reso talora problematica la mia collocazione e la percezione di me in un contesto in cui le interazioni sociali tra uomini e donne trovano un proprio codice e una regolamentazione anche in relazione alla collocazione di ciascun individuo in un sistema di relazioni parentali (osservazioni analoghe sono state fatte da Wikan 1982 in Oman; in Egitto da Abu-Lughod 1986; in Marocco da Rosen 1978; Dwyer D., 1978; Messick 1987).

Ciò che spesso le donne dicevano a me e di me, soprattutto all'inizio, era che io sono posseduta da spiriti maschili (Hammu, Mimun e lo spirito ebreo di David). L'interpretazione di queste affermazioni, il tentativo di comprendere come le donne utilizzano la possessione per interpretare e giudicare persone, relazioni, contesti credo abbia largamente influenzato il mio interesse per queste vicende.

In un posto come il Marocco, ciò che più impedisce a quelli di noi che sono cresciuti facendo altri ammiccamenti o badando ad altre pecore, di capire cosa fanno gli uomini [...] [è] la mancanza di familiarità con l'universo immaginativo entro il quale i loro atti diventano segni (Geertz 1998: 21).

La declinazione della familiarità e dell'estraneità è stata, in tutto il percorso di ricerca, un luogo critico, e di riflessione critica (sulla natura, i processi di interazione e negoziazione dell'incontro antropologico e la loro valenza epistemologica si veda Tamisari 2007). A cavallo tra familiarità ed estraneità e in funzione di entrambe si colloca tra l'altro il ruolo di consulente o assistente per le

questioni rituali che talvolta mi è stato attribuito da Diwan e, soprattutto, da Iman. La quale è giunta in qualche occasione a passarmi al telefono alcune clienti, chiedendomi di fornire io a loro interpretazioni, o spiegazioni sulla natura di questo o di quello spirito, di questo o quel rituale. Il che, credo, difficilmente avrebbe fatto se io fossi stata una sua potenziale concorrente, una apprendista in senso proprio: la mia relativa estraneità a quell'ambiente consentiva loro di esibire la mia competenza, e anche di accreditarsi a loro volta come interlocutori privilegiati di un'osservatrice esterna. Un'osservatrice quasi africana, quasi posseduta, quasi europea, quasi ricercatrice; una posizione di relativa marginalità, che specularmente ben si adattava a descrivere la relativa marginalità della loro condizione e del loro ruolo.

Modalità di raccolta dei dati.

Ho ordinato i dati raccolti e le mie osservazioni nei miei diari di campo (Sanjek 1990; Olivier de Sardan 2009: 27-63), aggiornati quasi quotidianamente. Ove possibile ho documentato in audio e talvolta anche in video le conversazioni con i miei principali interlocutori, parte dei riti, l'esecuzione dei repertori femminili e maschili. La documentazione audiovisuale mi è servita a integrare le note di campo.

Con i miei interlocutori, per scelta di metodo, ho privilegiato le conversazioni informali. La materia rituale è, per sua natura, misterica, e non va affrontata direttamente. Le domande esplicite – o anche ogni tentativo di orientare la conversazione su un argomento specifico, ogni chiara manifestazione di interesse per un argomento dato – avevano come risultato una pronunciata elusività. È apparso ben presto chiaro che il modo migliore per apprendere era, semplicemente, seguire il corso delle conversazioni, di osservare evitando per quanto possibile di formulare domande dirette, ma di ascoltare le conversazioni ed eventualmente intervenire, interloquendo liberamente con gli altri, su un piano paritario. I canti, gli spiriti e la possessione sono argomenti di conversazione quotidiani, e quasi esclusivi: il che ha reso meglio frequentabile la scelta di ridurre al minimo le interviste e di lasciare spazio al libero fluire delle comunicazioni.

Nel corso delle mie frequentazioni con Diwan, Iman, gli officianti e le adepti dei riti femminili le informazioni sono fluite pressoché senza soluzione di continuità, sia nelle conversazioni e nelle interazioni tra di loro che in quelle con me. Le interviste formali le ho condotte esclusivamente con Diwan, sua moglie Iman e con Fatiha, una maestra decoratrice di henna per i riti femminili. Si sono svolte in 12 incontri della durata media di 4 ore ciascuno, dei quali 6 registrati in audio e 3 anche in video. Ho trascorso nell'abitazione di Diwan e Iman più di un centinaio di giorni e notti. La durata

complessiva della documentazione audio e video delle interviste e conversazioni informali è di circa 20 ore.

Ho documentato i riti di possessione (*lila*) officiati dalle confraternite maschili di Meknes, con l'evocazione di spiriti maschili, femminili, musulmani ed ebrei. Si sono svolti principalmente nell'abitazione di Diwan e Iman; in una loggia della confraternita Gnawa di Meknes; presso le abitazioni delle clienti di Diwan e delle adepte ai culti spiritistici. Ho assistito a 4 riti terapeutici e di possessione da parte degli spiriti ebraici; 6 riti condotti da musicisti e officianti Jilālā; 5 riti condotti da Hamadsha; 4 riti condotti da 'Isāwa; 8 con i Gnawa. A questi si aggiungono 7 riti terapeutici eseguiti in forma privata da Diwan nella sua abitazione: 2 di essi erano per sua sorella minore, 5 invece erano per le sue clienti e pazienti. Di questi, 4 riti sono stati eseguiti per donne di origine marocchina ma residenti all'estero: a Parigi, Ginevra e Montpellier.

La parte relativa allo spirito femminile Lalla Malika è quella su cui ho svolto ricerche più approfondite. Ho osservato e documentato i contesti in cui viene evocata Malika: i riti officiati dagli uomini a cui partecipano le donne e i riti esclusivamente femminili. Ho raccolto e documentato in dettaglio informazioni relative a: le diverse rappresentazioni dello spirito; l'apparato mitico e simbolico associato alla figura di Malika; le preparazioni e le procedure dei riti; le diverse categorie di persone che vi partecipano; le motivazioni e le aspettative dei protagonisti dei riti; il repertorio di canti per l'evocazione di Malika. I riti femminili officiati dalle *m'allmat* e in cui si evoca Lalla Malika (*taifūr*) hanno avuto luogo nei mesi di aprile e maggio 2016. Dal 02/04/2016 al 16/05/2016 ho documentato 6 *taifūr*. Altri due *taifūr* che ho documentato si sono svolti a ottobre 2015 e settembre 2016. Ho documentato per intero in audio e in parte in video il *taifūr* di Iman (dal 2 al 6/04/2016). Degli altri ho tenuto nota nei diari di campo.

Ho registrato in audio (e quando possibile in video) l'esecuzione dei poemi cantati da Diwan e dal suo gruppo musicale durante i riti femminili, e ho raccolto vecchie registrazioni di suonatrici defunte o non più in attività, effettuate dagli anni Settanta del Novecento. I repertori si compongono di poemi cantati durante i riti di possessione. Vengono trasmessi oralmente dalle maestre *m'allmat* alle donne che vogliono diventare musiciste. Ho dunque raccolto un consistente repertorio di testi poetici orali, che per le donne di Meknes costituiscono il proprio patrimonio culturale. Ho trascritto i testi dei canti in *darija* e li ho poi tradotti dal *darija* in italiano. Nei riti per Lalla Malika vengono cantati di norma una decina di poemi del repertorio noto come *masmūdi*, cui segue un lungo canto per la possessione delle donne: il *sūsīya*. Del repertorio *masmūdi* ho trascritto i seguenti poemi: *Mūlāy Ismā'il* (17 versi di poemi e 2 versi di ritornello ogni strofa); *Mūlāy 'Ali Sharīf* (18 versi di poemi, con 2 versi

di ritornello ogni strofa e due code di 6 e 4 versi); *Mūlāy Idrīss* (17 versi di poemi, con 3 versi di ritornello ogni strofa e una coda di 3 versi); *Llahum salli 'alik* (18 versi, con 2 versi di ritornello ogni strofa); *Al-hadi ibn 'Issa* (14 versi di poemi). Il *sūsīya* di Lalla Malika si compone di 7 poemi: ho trascritto il repertorio per intero. Le trascrizioni del repertorio di canti *masmūdi* e *sūsīya* sono riportate in Appendice 1.

Con Diwan ho discusso il contenuto e il significato simbolico dei poemi: questo mi ha consentito di parlare dell'oggetto della ricerca senza porre domande dirette, che non fanno parte del sistema di comunicazione appropriato alla materia rituale, di cui non si parla mai esplicitamente. Ogni discorso sui poemi ha aperto la strada ad altre informazioni sull'attività delle *m'allmat* e su Lalla Malika; in qualche caso ha fornito stimoli per la visita di luoghi o per l'esibizione di oggetti del rito.

Successivamente ho revisionato e commentato la trascrizione dei poemi che ho registrato e trascritto con alcune donne dei quartieri popolari di Meknes, adepte e non dei culti femminili, e con giovani effeminati locali, tutte persone che conoscono il repertorio femminile delle *m'allmat*. Tra costoro Fatima (la donna da cui ho alloggiato); Thuria (una maestra esperta nell'abbigliamento delle spose); Hanane (un'adepta ai culti per Lalla Malika); Rabi' (un effeminato partecipante ai riti per Lalla Malika) e infine Jassine (un giovane effeminato, studente all'*Institut Francais* di Meknes).

Le informazioni e i dati raccolti sulla struttura e l'esecuzione del *taifūr* per Lalla Malika le ho ricavate sia dall'osservazione della loro messa in scena, sia dalle conversazioni e descrizioni che mi hanno fornito, oltre a Diwan e Iman, anche altre musiciste e specialiste del *taifūr*. Tra queste le seguenti musiciste: Su'uda, Rqia, Zahra El-Wad, Fatima Abbas, Rashida, Nawal e suo marito 'Abdou, Ġaliya. A questo gruppo di *m'allmat* si aggiunge anche un musicista, "figlio" di Malika: Mohassin. Nel tentare di delineare gli aspetti del *taifūr* mi sono avvalsa anche delle competenze di Fatiha, Thuria e Nzaha che sono specialiste nella decorazione con l'henna e nell'abbigliamento delle spose.

Ho documentato in video anche le celebrazioni canoniche pubbliche; i riti notturni di evocazione delle confraternite maschili; le forme di culto nei luoghi sacri; i riti di evocazione di spiriti femminili officiati dalle donne. Di questi per scelta di metodo non sempre ho registrato in video l'intero svolgimento: in alcuni casi l'uso delle apparecchiature poteva irrigidire la comunicazione, o anche soltanto distrarre me da una più immediata osservazione del contesto e interazione con esso. Il filmare, perciò, a tratti mi è parso inopportuno; altre volte, invece, ha arricchito la relazione e l'osservazione di utili elementi e punti di vista. L'atto del filmare, potrei aggiungere, giova a rendere esplicite le posizioni occupate rispettivamente da chi osserva e chi è osservato (Staiti e Bruni, CP). A Meknes sono stata introdotta alla partecipazione ai riti da alcuni officianti e musicisti, con cui avevo sviluppato una

speciale relazione di fiducia: è per il loro tramite che sono entrata in contatto con un più ampio ambiente di adepti e di adepti, che a più riprese e in diverse occasioni ho potuto filmare.

A differenza della redazione di un diario di campo, l'atto di riprendere in video appare esplicitamente visibile ai miei interlocutori, più comprensibile, più direttamente legato alla loro esperienza. Rivedere assieme a loro il girato ha sollecitato nuovi discorsi e interpretazioni. Il filmare, insomma, si è rivelato il prodotto di intenzioni in certa misura condivise, e che rispondono alle esigenze sia mie e della mia ricerca che degli attori dei riti. I quali peraltro spesso sostenevano di non ricordarsi cosa era accaduto durante la loro trance, e mostravano interesse per quel che lo spirito aveva fatto mentre abitava il loro corpo (la letteratura su cinema ed etnografia è assai ampia. Non è questa la sede per darne conto compiutamente, giacché peraltro l'intenzione con cui ho effettuato le riprese e riflettuto su di esse non è quella di montare un film documentario. Gli scritti cui ho fatto riferimento sono strettamente legati al rapporto che l'atto del filmare istituisce tra chi osserva e chi è osservato, alla relazione tra musica e trance, al rapporto tra documentazione filmica e musica. Sul rapporto tra trance e atto del filmare si veda Rouch 1975 e 1979; Barbash e Taylor 1997; Heider 2006; Ruby 2000; Pink 2001; El Guindi 2004; Pennacini 2005; sul cinema etnomusicologico in riferimento a un'indagine su riti di musica e danza: Feld e Williams 1975; Feld 1976; Carpitella 1986; Zemp 1988; Adamo 2010; Càmara *et. al.* 2016). I riti di possessione femminili non sono eventi pubblici. È vietato agli stessi partecipanti di fotografare o fare riprese video. Le spiegazioni di questa interdizione sono molteplici, ma hanno in generale a che fare col rispetto della privacy. E sono tutte coerenti, alla fine, nell'affermare che non è permesso perché gli spiriti non vogliono: il che è indimostrabile e dunque indisputabile. A me spesso è stato permesso di filmare. Chi mi ha introdotto ai riti si è fatto garante della mia discrezione (cioè in primo luogo del fatto che non avrei divulgato su YouTube le mie riprese video). E la spiegazione che è stata talvolta elaborata per questa speciale concessione è che la mia ricerca è benedetta dai *jnun*. Che il mio lavoro, infine, è una forma di possessione, o che è in qualche modo legato alla relazione con gli spiriti. Capita talvolta che chi è al corrente della mia ricerca – anche tra la gente del Marocco – mi chieda se la trance e la possessione sono reali. È ovviamente una questione priva di senso, e che non può avere una risposta: le loro tecniche e le loro pratiche giovano a interpretare e ordinare il mondo. Sono altrettanto relative, contraddittorie e relativamente efficaci quanto ogni altra tecnica di orientamento. A volte gli spiriti non volevano, e non mi è stato permesso di filmare. Altre volte volevano, e sono stata invitata a filmare. Altre volte si dimenticavano della mia esistenza. Spesso qualcuno che mi ha formalmente chiesto di non essere ripreso si è piazzato poi direttamente davanti alle apparecchiature di ripresa, e ha danzato per esse. “La possessione e le

esperienze individuali della possessione sono questioni pubbliche” (Boddy 1989: 137); nessuno va in trance per conto proprio: questo accade sempre in rapporto con i musicisti, con gli altri posseduti, con gli astanti. Spesso un'altra donna passa uno scialle attorno alla vita di chi è posseduto, come la briglia di un cavallo: per aiutarlo a mantenere il contatto col razionale, a tener viva la consapevolezza che qualcuno si prende cura di lei, per evitare che si perda in sé stessa, o che sia del tutto rapita dallo spirito possessore. La videocamera, come lo scialle, ha in certo modo la funzione di una briglia, accettata con la medesima sofferta sopportazione. Più dello scialle, giacché la videocamera conserva i gesti dei posseduti per l'eternità, li proietta nell'orizzonte del mito. La videocamera è uno specchio, che consente ai posseduti di vedersi in uno stato di coscienza alterata – anzi, per dirla con loro, di vedere lo spirito che agisce nel loro corpo –: il che dà luogo, nel rivedere il girato, a interessanti e feconde discussioni e analisi condivise.

La scelta di alternare occasioni in cui ho usato le apparecchiature di ripresa e occasioni in cui non le ho utilizzate mi ha consentito di articolare, di volta in volta, la posizione di osservatrice e di partecipante in maniera diversa, intervenendo sottilmente – e a tratti istintivamente – sulla distanza e la contiguità tra me e i miei interlocutori. In totale ho costituito un archivio di circa un centinaio di ore di girato in video e registrazioni audio.

Data l'importanza del culto dei santi nelle pratiche delle confraternite ho preso parte ai pellegrinaggi annuali per i santi fondatori delle confraternite 'Isāwa e Ḥamadsha. Hanno avuto luogo, rispettivamente, al mausoleo di Sidi Mohammad ibn 'Issa a Meknes e a quelli di Sidi 'Ali ben Ḥamdush e Sidi Ahmed Dguḡy nei villaggi di Beni Rachid e Beni Ouarad, presso Jabal Zerhun, vicino Meknes. Questi pellegrinaggi si sono svolti tra il 24/12/2015 e il 07/01/2016. Ho effettuato brevi ricognizioni in altri luoghi e città del Marocco allo scopo di documentare le pratiche femminili in relazione al culto dei santi e degli spiriti, soprattutto femminili, e di raccogliere informazioni sull'esistenza di altri gruppi femminili il cui ruolo è contiguo a quello delle *m'allmat* di Meknes. Nel mese di novembre 2015 ho fatto una visita di due giorni (5-7/11/2015) a Wazzān, al mausoleo del santo Mūlāy Tuhāmī e ad Azjén, ai mausolei ebraici dei rabbini 'Amram ben Diwan (venerato in Marocco come un santo) e David Ha Cohen (evocato come uno spirito). In questa occasione ho documentato un rito di guarigione officiato da Diwan e Iman per una cliente, Nadiya, di origine marocchina ma residente a Ginevra. Al complesso sacro di Azjén sono tornata anche in seguito, senza di loro, per conoscere le famiglie di ebrei di Casablanca che li amministrano e vi soggiornano spesso. Ho visitato anche il mausoleo di Sidi Sharīf Lwafi, a Meknes, e quello di Mūlāy Idrīs, a Zerhun.

Le altre visite ai luoghi sacri si sono concentrate soprattutto nel periodo di Ramadan, quando i riti di possessione e le attività delle confraternite e dei gruppi *m'allmat* sono sospesi. Hanno avuto luogo tra il 22/06/2016 e il 20/07/2016, nel sud del Marocco, nella regione del Sus e lungo la costa atlantica. La visita ai mausolei e ai siti sacri sulla costa atlantica l'ho fatta insieme a Diwan, sua sorella, sua moglie Iman e una loro amica e adepta ai culti femminili. Queste visite hanno compreso i seguenti luoghi: il mausoleo di Mūlāy 'Ali Sharīf nel villaggio di Rissani; la sede della confraternita Gnawa (*Dar al-Gnawa*) a Merzouga; la città di Tiznit, dove ho incontrato la confraternita di donne musiciste della regione del Sus: per un confronto con il repertorio *sūsīya* cantato dalle donne di Meknes; i mausolei e siti sacri nel tratto di costa da Salé a al-Jadida; la città di Salé (grotta di Lalla 'Aisha e mausoleo di Sidi Mussa); il sito di Lalla 'Aisha "la marina" a Azemmour; i mausolei dedicati a Sidi Daoud e a Sidi Mimun nel tratto di costa a nord e a sud di Oualidia; il simulacro di stracci dedicato a Lalla 'Aisha nella laguna a sud del mausoleo di Sidi Daoud, vicino Oualidia; la collina di Mershish (vicino Casablanca) e le grotte degli spiriti maschili e femminili (Sidi Hammu, Sidi Mimun, Buhala, Wlad Khalifa, Lalla Malika, Lalla 'Aisha, Lalla Mira); la città di Rabat, sulla costa, nel luogo di culto dedicato allo spirito maschile Sidi Mimun; nella città di Fez per colloqui con una musicista e officiante dei riti per Malika.

Le principali attività di ricerca e le visite ai mausolei e ai luoghi sacri sono riportate in dettaglio in Appendice 2.

Breve nota sulla trascrizione dei termini arabi.

La trascrizione e traslitterazione dei termini arabi qui adottata è quella del Modern Standard Arabic (MSA). Il dizionario italiano-arabo a cui si fa riferimento è quello di Baldissera 2008.

L'unica eccezione è relativa alla lettera "g" – cui corrisponde la lettera گ – assente dall'MSA ma usata nell'arabo marocchino (*darija*).

CAP. 1. APPROCCI TEORICI AI FENOMENI RELIGIOSI E ALLE CONFRATERNITE IN MAROCCO.

1.1. Dall'epoca coloniale al 1956.

Edouard Michaux-Bellaire (1923: 1) scriveva nel 1923: “quando mi hanno chiesto di parlare delle confraternite marocchine [...], nel rappresentare il soggetto, esaminandolo più attentamente, avevo quasi paura delle sue dimensioni e della sua diversità”.

Le confraternite religiose e il culto dei santi ad esse connesso hanno giocato un ruolo importante nella storia generale dell'Islam nel Nord-Africa. Ma ancor oggi, dopo più di un secolo di ricerche e di studi, l'ampiezza e varietà del soggetto hanno impedito il completamento di un lavoro sistematico sull'argomento. La storia complessiva di tutte le logge confraternali (*zā'wyya*) del Marocco, dalle prime attestazioni fino ai giorni nostri, è materia amplissima, che interessa un'ampia area geografica – che si estende anche ad aree circostanti, soprattutto in territorio algerino – con innumerevoli ramificazioni di ciascuno dei molti nuclei originari.²

Dall'epoca coloniale al presente numerosi studiosi dell'Islam marocchino hanno mantenuto un vivo interesse per la venerazione dei santi e il culto degli spiriti, con una speciale attenzione ai riti di possessione eseguiti dai membri delle confraternite Gnawa, Ḥamadsha, 'Isāwa; assai meno ampia è invece la letteratura relativa alle confraternite Jilālā e Tuhāma.

Laddove la venerazione dei santi è stata considerata in continuità con la legittimità e l'autorità del potere religioso islamico, e per certi aspetti, con la politica nazionale (se ne sono occupati Hammoudi 1980, 1997; Cornell 1998; Rhani 2014), le pratiche rituali e terapeutiche legate ai culti di possessione sono state associate alle *confrérie populaire*, definite dagli osservatori francesi all'inizio del Novecento come “una forma degenerata [...] dell'alta tradizione musulmana, corrotta dall'immaginazione del popolo, dalle sopravvivenze di antiche religioni dell'area culturale mediterranea e dalle influenze pagane dell'Africa subsahariana” (Crapanzano 1973: 1). Nella letteratura coloniale le pratiche delle confraternite sono state descritte di volta in volta come “selvagge”, “pagane”, e come delle “sopravvivenze preislamiche” (Doutté 1908; Basset 1910; Laoust 1920; Herber 1923; Westermarck 1933).

² La letteratura coloniale e contemporanea sullo sviluppo e sulle pratiche delle confraternite in Marocco (e nel Maghreb) è vastissima. Per un orientamento: Brunel 1926; Bel, 1938; Westermarck 1968 (I-II); Anawati e Gardet 1961; Gibb 1962; Crapanzano 1973; Welte 1990; Pâques 1991; Andezian 1996; Spillmann 2011. Notizie sul ruolo delle confraternite religiose maghrebine si ricavano anche dai contributi di numerosi autori che, nel tentativo di delineare vicende e statuto dell'autorità religiosa in Marocco, si sono occupati del ruolo e del culto dei santi e del concetto di *baraka* (“benedizione”): Lèvi-Provençal 1922; Bel 1938; Dermenghem 1954; Berque 1955; Westermarck 1968 (I); Geertz 2008; Gellner 1969; Eickelman 1976; Hammoudi 1980, 1994, 1997; Jamous 1981; Colonna 1988; Cornell 1998, Rhani 2014.

L'incontro tra le scienze sociali e i fenomeni religiosi marocchini è relativamente recente. Risale alla fine del XIX secolo, sulla scia dei modelli teorici allora dominanti in Occidente: l'approccio evoluzionista che privilegiava l'investigazione sulla dimensione universale dei fenomeni sociali e religiosi, e quello empirico che si limitava alla descrizione delle pratiche tribali e dei fenomeni locali. In seguito all'installazione dell'amministrazione coloniale francese nel Maghreb (in Algeria dal 1836, in Tunisia nel 1883, in Marocco nel 1912), i primi scritti francesi si interessarono principalmente all'organizzazione delle confraternite religiose, per ovvie ragioni politiche. Come esplicitato da Alfred Bel (1938: 9), la conoscenza dei costumi e delle credenze nel Maghreb era necessaria "per governare e amministrare gli indigeni di questi paesi, per esercitare su di loro una saggia tutela".

In Marocco la maggior parte degli studi etnografici del periodo coloniale (1912-1956) non compone un unico quadro teorico, ma tratta di diverse pratiche religiose, culturali e sociali che si richiamano sia alla tradizione orientalista e allo studio dell'Islam e delle sue istituzioni, sia agli studi etnologici interessati alla religiosità popolare in generale o che hanno preso come casi studio un rito o un'organizzazione religiosa specifici.

Tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo le prime informazioni sugli ordini mistici emergono dai racconti di viaggio, dalle inchieste militari, civili, geografiche, demografiche, dai saggi di interesse storico, religioso, linguistico, sociologico. Insieme ai contributi di ricercatori e accademici, un nutrito gruppo di studiosi composto da viaggiatori colti e funzionari civili e militari della Missione Scientifica dell'Amministrazione degli Affari Indigeni ha prodotto un notevole corpus di conoscenze sulla società e sulla religione in Marocco.³

Va inoltre rilevata l'influenza esercitata dalle osservazioni svolte in campo religioso in Algeria – in specie da Louis Rinn (1884) sul culto dei santi e da Octave Depont e Xavier Coppolani (1897) sulle confraternite religiose – che hanno contribuito all'elaborazione di un pensiero dicotomico che oppone l'Islam ortodosso degli Arabi al sincretismo religioso dei Berberi. Questa immagine verrà poi applicata in Marocco allo studio dei costumi e delle tradizioni: a un Islam formale, elitario e cittadino si opporrà un Islam popolare, dei villaggi e delle campagne (Bel 1938, cfr. Burke III 1976: 175-199 e 2014; Cornell 1998).

³ Tra costoro – e per citare solo alcuni tra quelli che sono diventati famosi per i loro studi religiosi in Marocco – vi sono: Alfred Bel (1938), Edmond Doutté (1905, 1908, 1909), Emile Laoust (1920), Michaux Bellaire (1907, 1908, 1913, 1917/18, 1921, 1928), Edward Montet (1909), George Salmon (1905), Henri Basset (1910), René Basset (1920), Georges Drague (pseudonimo di Georges Spillmann, 2011), Louis Massignon (1924), Évariste Lèvi-Provençal (1922), Jacques Berque (1955). Si vedano i numerosi articoli di questi autori pubblicati in: *Archives Marocaine*, *Revue du Monde Musulman*, *Revue Africaine*, *Hespéris*, *Revue de l'Histoire des Religions*.

Tra i primi occidentali che hanno cercato di delineare l'*Islam marocaine* va citata la figura dello studioso francese Edmond Doutté. Doutté era etnografo, sociologo e studioso di storia musulmana dell'Africa occidentale. Interessato più alle questioni teoriche della sua epoca che alla conoscenza etnografica delle società studiate, Doutté fu il primo ad applicare in modo sistematico le teorie della scuola antropologica inglese e della scuola sociologica francese ai fenomeni religiosi osservati nel Maghreb, in particolare in Algeria e in Marocco. Secondo Doutté (1909: 6) la caratteristica peculiare dell'Islam "è che impregna profondamente del suo carattere religioso tutte le manifestazioni sociali dei suoi seguaci" perciò, secondo questo autore, la legge, l'organizzazione sociale, la morale, le guerre rientrano nella categoria del religioso. Si concentra su antichi riti e credenze per mostrare come alcuni aspetti siano stati islamizzati e altri siano invece dei "residui pagani" sfuggiti all'islamizzazione (*ivi*: 5-27). Sulla scorta dell'approccio evoluzionista che dominava gli studi antropologici e religiosi alla fine del XIX e all'inizio del XX secolo, la preoccupazione principale di Doutté era di mostrare le sopravvivenze pagane nei paesi musulmani e di integrare i fatti descritti nel quadro di un pensiero primitivo universale (Doutté 1905, 1908).⁴

Nella stessa epoca di Doutté un filosofo, sociologo e antropologo finlandese, Edward Westermarck, si è occupato di religione e magia popolare in Marocco. Westermarck è stato definito da Levi-Strauss (1945: 84) "l'ultimo, e il più celebre rappresentante della scuola antropologica inglese, [che] ha incarnato [...] una corrente di pensiero che ha rinnovato le nostre conoscenze sociali e morali".

Particolarmente influenzato dall'empirismo della scuola filosofica inglese, Westermarck (1968 (I): 8-34) ha fondato i suoi studi su dati di prima mano; il suo obiettivo principale era la raccolta sistematica di ciò che vedeva ed ascoltava tra gli indigeni. A differenza de "l'etnografia frettolosa, la rapida osservazione dei fatti e la collezione selettiva di frammenti di senso" (Rachik 2016: 361) che caratterizzava le indagini di Doutté, l'originalità di Westermarck sta nel ruolo centrale che ha dato alla ricerca sul campo, alle informazioni orali degli indigeni e al rapporto con essi; ai significati attuali delle loro idee, credenze e pratiche; all'approccio sì comparativo ma interno alla cultura studiata. Sebbene anche Westermarck (1933) non sfugga completamente ai postulati evoluzionisti e non abbandoni le questioni relative all'origine dei fatti studiati, il suo approccio alla cultura marocchina non tende a semplificare, omogeneizzare e occultare la diversità culturale per render possibile l'azione

⁴ Doutté ha collaborato all'*Année Sociologique* fondato da Durkheim. Nella stessa rivista i suoi lavori sono stati recensiti da Durkheim, Mauss e Hubert. Lo stesso approccio di Doutté si ritrova in altri studiosi francesi che, in epoca coloniale, si sono interessati ai fenomeni religiosi marocchini. Tra questi il lavoro sull'origine della religione dei berberi di René Basset (1910) e quello sui lavori agricoli e i riti collettivi di Emile Laoust (1921).

amministrativa coloniale. Piuttosto evidenzia i caratteri distintivi delle popolazioni studiate. Questa continua tensione tra i significati locali e l'elaborazione di teorie universali, l'oscillazione tra il senso attuale e quello originale caratterizza le opere di Westermarck sul Marocco.

Il suo lavoro, che si è protratto per oltre quarant'anni, ha prodotto numerose monografie. Tra queste vanno ricordate quella sui matrimoni marocchini (*Ceremonies in Morocco* 1914) e i due volumi di *Ritual and Belief in Morocco* (1968 [1926]) sulle concezioni della santità, sul malocchio, sugli spiriti tra le tribù berbere del Marocco settentrionale e centrale, con cenni alle attività delle confraternite popolari. Quest'opera rimane, ancora oggi, un riferimento centrale per lo studio della cultura e della società marocchina. La ricchezza etnografica del lavoro di Westermarck e la sua sensibilità linguistica sono state molto ammirate da uno dei suoi allievi: Bronislaw Malinowski (Malinowski in Westermarck 1968 (I): i-ii).

Non esiste un lavoro sul campo migliore di quello di Westermarck in Marocco [...] rivela i suoi eccezionali talenti linguistici e la sua abilità a mescolarsi con la gente [...] ha indagato la vita e la cultura dei nativi per mezzo del loro stesso linguaggio, vivendo con loro [...]. Westermarck è sempre stato attento a separare la teoria dall'esposizione dei fatti.

Ed è Westermarck (1899: 252-269; 1920: 102, 104, 156; 1968) a fornire i primi dettagli sulle attività rituali dei membri e affiliati alle confraternite Gnawa, i loro riti di possessione e, pure, il loro ruolo di musicisti. Altri riferimenti alla confraternita si inseriscono nel quadro delle ricerche sulla schiavitù nei luoghi islamizzati (Michaux-Bellaire 1910: 422-427; Delafosse 1923: 1-12, 1924: 153-174) o nell'ambito degli studi sui fenomeni rituali nel Maghreb: il culto dei santi, i pellegrinaggi, le confraternite religiose, le manifestazioni della santità, come nei lavori di Dermenghem (1954: 285-297), che in un saggio precedente (1953: 314-367), rilevava la presenza della confraternita Gnawa anche in Algeria.

Nell'ampia letteratura sugli 'Isāwa vanno considerate le osservazioni di René Brunel (1926) relative a tutto il Marocco ma soprattutto alla regione di Meknes, nella quale quella confraternita ha uno speciale radicamento. In *Essai sur la Confrérie Religieuse des 'Aïssâouâ au Maroc* l'autore descrive il ruolo degli uomini e delle donne nelle pratiche rituali della *frissa*: un sacrificio per sventramento di una vittima animale e la danza animalesca messa in scena durante la processione al mausoleo del santo, eseguita ancora oggi. Ancora Dermenghem (1954) fornisce dettagli sulle pratiche rituali e musicali rispettivamente degli 'Isāwa a Meknes e in Algeria (Dermenghem e Barbés 1951).

Gli Ḥamadsha, mezzo secolo prima della nota monografia di Crapanzano (1973), avevano attirato l'attenzione di Herber (1923: 217-235). Le pratiche di autolesionismo descritte dall'autore sono ancora

in uso, anche se in minor misura, durante il pellegrinaggio annuale che ha luogo nel villaggio di Sidi ‘Ali, vicino Meknes.

Le informazioni sulla confraternita di Wazzān, che ha sede nella città omonima, e sulle sue diramazioni Tuhāma e Ahl-Twat, trovano una sistemazione sporadica nelle fonti del passato, come in quelle del presente. Descrizioni generali delle confraternite si trovano in Spillmann (2011: 227-250), Michaux-Bellaire (1907: 1-115; 1908: 23-89; 1927: 78-82), Aubin (1904: 453-492), il quale tra l’altro fa brevi cenni alle attività, musicali e non, dei Tuhāma (476-477). Si veda anche lo scritto autobiografico *My life story* di Emily Keene (1912), la moglie britannica di Sidi el Ḥadj Abdessalam el-Wazzāni, lo *ṣarīf* di Wazzān. La quale descrive, tra l’altro, il contesto sociale, politico e culturale di Wazzān, nel periodo in cui la confraternita raggiunse il suo apogeo. Brevi cenni sulla presenza di musicisti, uomini e donne, si trovano in altre parti del libro di Emily Keene (per esempio nelle descrizioni delle cerimonie diplomatiche, di nascita, dei matrimoni e dei funerali).

La stessa carenza di informazioni si nota anche per la confraternita Jilālā, la più antica tra quelle che si sono sviluppate in Marocco (Rinn 1884: 173-201; Depont e Coppolani 1897: 217; Michaux-Bellaire e Salmon 1906: 328-331; Margoliouth 1907: 267-310). I resoconti dei primi osservatori francesi di inizio Novecento attestano la presenza di questo ordine mistico non solo a Fez ma anche nella pianura occidentale del Gharb, a Marrakesh, a Oujda e nella roccaforte spagnola di Melilla. Infine Dermenghem (1954: 102) fa riferimento alla figura del santo fondatore della confraternita in termini di “sultano dei santi e re degli spiriti”: che è ancora oggi la definizione di ‘Abd al-Qādir al-Jīlānī offerta dai membri della confraternita (sulle confraternite in Marocco si rinvia al capitolo 2).

1.2. Dalla seconda metà del Novecento al presente.

L’indagine antropologica sui fenomeni religiosi in Marocco conosce una ampia e profonda sistemazione teorica. Negli anni successivi all’indipendenza (1956) le informazioni relative alle confraternite sono lacunose e rare rispetto a quelle del periodo coloniale; le confraternite vengono studiate come fatti religiosi periferici e marginali. Tuttavia, a partire dalla fine degli anni Sessanta, i fenomeni sociali e religiosi marocchini vengono indagati in specie sotto l’impulso dell’antropologia anglosassone e americana, che rivaleggia con la ricerca francese nell’ex colonia o addirittura la supera (Dwyer K. 2013: 213-256).

I lavori antropologici che si sono occupati delle dinamiche socioculturali che hanno animato il Marocco postcoloniale hanno opposto due correnti di pensiero differenti, se non opposte (cfr. Addi

2013): quella struttural-funzionalista (Gellner 1969; Jamous 1981) e quella simbolico-interpretativa americana (Geertz 2008 (1968), 1998 (1973), 1979; Crapanzano 1973; Rabinow 1975).

Le ricerche di Clifford Geertz (2008; 1979: 123-313) in Marocco hanno influenzato profondamente gli antropologi nordamericani e generazioni di ricercatori francofoni marocchini e del Maghreb (cfr. Cefai 2003: 1-42).⁵

Sulla scia dell'antropologia americana e anglosassone le etnografie prodotte in Marocco si sono moltiplicate negli ultimi quattro decenni e hanno privilegiato, di volta in volta: lo studio di situazioni locali specifiche (Crapanzano 1973; Rabinow 1975; Eickelman 1976; Geertz C., Geertz H., Rosen 1979); l'interesse per le relazioni sociali nelle classi medie (Kapchan 1996; Dwyer K. 2004; Newcomb 2009); le gerarchie e il potere, a livello locale e nazionale (Hammoudi 1980, 1997, 2001; Eickelman 1985; Combs-Schilling 1989; Dwyer K. 1991; Spadola 2014); le credenze e pratiche religiose (Crapanzano 1973, 1995); le nozioni culturali del maschile e del femminile (Dwyer D. 1978; Davis 1983; Davis e Davis 1989; Kapchan 1996; Newcomb 2009); la ricchezza della vita culturale ed emotiva delle comunità prese in esame, gli stili estetici ed espressivi (Kapchan 1994, 2007; Pandolfo 1997; Dwyer K. 2004).

Il Marocco, che fino agli anni Sessanta era rimasto un luogo totalmente marginale per l'antropologia americana, nel decennio successivo, dopo le indagini di Geertz e in parte in ragione di esse, diventa un importante scenario per la produzione di una serie di etnografie che hanno accolto le indicazioni epistemologiche, metodologiche e le critiche della rappresentazione dell'antropologia interpretativa e postmoderna (Rabinow 1977; Crapanzano 1995; Dwyer K. 1982, 2008: 201-224. Cfr. Geertz 1990: 97-106).

Come arena per la critica postmoderna dell'antropologia interpretativa, il Marocco ha occupato un posto unico nella letteratura antropologica. Per molti anni, le esplorazioni etnografiche della società marocchina sono state dominate dall'approccio interpretativo di Clifford Geertz e dei suoi discepoli che ha sottolineato la natura negoziale delle relazioni sociali e la fluidità delle costruzioni culturali come distintivi della società marocchina (Beal 1995: 289).⁶

⁵ Vanno ricordati anche i contributi degli studiosi francesi Jacques Berque (1955) e Pierre Bourdieu (2003 [1972]) all'antropologia del Marocco e del Maghreb (Addi, 2004: 7-11) e le ricerche storiche sul Marocco prima del Protettorato, tra cui quelle di Burke III (1976).

⁶ Per uno sguardo d'insieme sul contributo dell'antropologia interpretativa di Geertz in Marocco si veda: Slyomovics 2010; Cefai 2003: 1-42; Crawford e Newcomb 2013; Addi 2003, 2004. Per una critica all'antropologia americana in Marocco e a Geertz: Rachik 2012; per una revisione critica sui lavori di Rabinow 1977, Crapanzano 1995 e Dwyer 1982 si veda: Beal 1995: 289-304. Cfr. anche Marcus e Fischer 1986; Clifford e Marcus 1986.

In particolare hanno segnato la prospettiva teorica il saggio di antropologia della religione comparata *Islam Observed* (1968) e l'analisi culturale contenuta in *Suq: The Bazaar Economy in Sefrou* (1979), che s'inscrive in un lavoro collettivo (con Hildred Geertz e Lawrence Rosen).

L'analisi della società marocchina, secondo Geertz (1979: 235), rifiuta qualsiasi forma di modellizzazione strutturale; l'organizzazione sociale non va intesa in termini di gruppi tribali, classi, caste o altri costrutti sociologici, ma in termini di elementi (gli individui) di un mosaico complesso, in cui prevale la "comunicazione imperfetta", la negoziazione, la contrattazione, il clientelismo. Questi aspetti, secondo l'autore, sono ben rappresentati dal modello del *bazaar*.

Questo non significa che la società maghrebina sia un grande *bazaar*, più che una grande tribù. Piuttosto, nei dettagli della vita del *bazaar* si può vedere lo spirito che anima quella società – una strana combinazione di irrequietezza, praticità, contraddizione, eloquenza, severità e moralismo – con una vividezza particolare e rivelatoria (*ibidem.*).

In *Islam Observed* Geertz (1968) ha analizzato il cambiamento religioso in Marocco sviluppando un approccio all'Islam che utilizza sia la storia che l'antropologia e rifiuta le analisi macro-sociologiche a favore di un approccio micro-sociologico che indaga la realtà empirica vissuta dagli individui, in contrapposizione alla realtà "totale". È da questa prospettiva teorica che Geertz (1998: 111-159) ha indagato l'Islam in Marocco come un sistema culturale in cui la religione è la lingua e il simbolo del legame sociale. In quest'opera Geertz (2008: 18-20) racconta come l'Indonesia e il Marocco – nei loro rispettivi contesti storici, sociali e politici – hanno interpretato la religione musulmana. Il cambiamento religioso nei due paesi, mostra l'autore, dipende dall'incontro di assetti sociali, simboli e stili di comportamento.

Geertz indaga anche il concetto di santità nel Maghreb, intesa non solo come un fenomeno religioso ma anche come una fonte di legittimità delle autorità politiche nelle società non secolari.

La figura del santo marocchino Sidi Lahcen Lyusi è la una metafora che Geertz usa per prefigurare e rappresentare le tensioni identitarie che hanno animato il Marocco dal XVII secolo: il fervore e il rigore morale, l'attivismo, l'esaltazione dell'individualità e la determinazione del santo simboleggiano i ripetuti tentativi di fondere due fonti di potere: quello mistico e quello politico.

Geertz si chiede come abbia fatto un contadino dalle montagne dell'Atlante come Lyusi a sfidare il potente sultano Mūlāy Ismā'il, la cui leggendaria crudeltà è stata segnalata dagli storici. Che cosa ha portato il sovrano a riconoscere la forza e il "potere sovranaturale" di quest'uomo, impedendogli di arrestarlo e torturarlo come faceva con i suoi nemici? Era la santità (*baraka*), risponde Geertz, una forza morale dotata del potere di benedire o di maledire.

Così l'autore introduce la definizione – di non superata chiarezza e completezza – di santità, o *baraka*, in Marocco.

Letteralmente *barakāh* significa benedizione, nel senso di favore divino. Ma oltre a quel significato primo, che lo specifica e lo delimita, esso racchiude un'intera serie di idee collegate: prosperità materiale, benessere fisico, soddisfazione corporale, completamento, fortuna, pienezza, e l'aspetto messo maggiormente in rilievo dagli scrittori occidentali ansiosi di costringerlo nella stessa casella con *mana*, potere magico. In termini più larghi, *barakāh* non è, come si è voluto sostenere spesso, una forza parafisica, una specie di elettricità spirituale – opinione che, benché non del tutto priva di fondamento, lo semplifica al punto di renderlo irricognoscibile. Come il concetto di centro esemplare, esso è una concezione del modo in cui il divino penetra nel mondo. Implicito, indiscusso, e ben lungi dall'essere sistematico, anch'esso è una “dottrina”. Più esattamente, è un modo di costruire – emotivamente, moralmente, intellettualmente – l'esperienza umana, una interpretazione culturale della vita. E per quanto questo sia un problema vasto e intricato, il significato centrale di questa costruzione, di questa interpretazione, così almeno mi pare, è l'affermazione (ancora, naturalmente, tacita) che il sacro appare più direttamente nel mondo come una dote – un talento, una capacità, un'abilità speciale – di particolari individui. Più che l'elettricità, l'analogia migliore (ancorché non molto buona) per *barakāh* è la presenza personale, forza di carattere, vivezza morale (Geertz 2008: 44-45).

La relazione tra *baraka* e culti popolari, religione ufficiale e politica in Marocco è densa (Hammoudi 1980, 1997; Jamous 1981; Rhani 2014). La lettura che Geertz offre dei fenomeni religiosi nel contesto marocchino, sebbene non direttamente collegata ai riti e alle pratiche femminili di Meknes, offre stimoli e prospettive preziosi per la loro valutazione. La peculiare attitudine delle comunità femminili a rimodellare orizzonti, prospettive, miti e modelli di altra provenienza costituiscono in qualche misura una specifica e profonda declinazione di un'attitudine che per Geertz è operante, in senso più ampio, nel comportamento del religioso dell'intera società marocchina.

Due importanti rappresentanti dell'antropologia anglosassone in Marocco sono Dale Eickelman (1976) ed Ernest Gellner (1969). Se quest'ultimo propone un modello segmentario e oppone un “Islam urbano” a un “Islam rurale”, Eickelman (1982: 1-16) sviluppa invece il concetto di “Islam locale”, allo scopo di cogliere gli elementi di diversità del comportamento religioso in particolari contesti storici e locali. La dicotomia e la relazione dinamica tra città e campagne, tra riti urbani e riti rurali ricorre nella letteratura relativa al Marocco. Vi avevano già fatto riferimento Anawati e Gardet (1961: 68), poi Gibb (1962: 153-154). La questione viene poi affrontata, a proposito della confraternita Ḥamadsha, anche da Vincent Crapanzano (1973: 101-113). Ed è, questa dialettica tra luoghi socialmente e culturalmente distinti, ricorrente anche nei discorsi delle donne di Meknes, e nei resoconti che esse offrono sulle vicende e le determinazioni storiche delle loro tradizioni.

1.3. Approcci antropologici ai culti di possessione in Marocco.

La credenza negli spiriti o *jnun* (*jinn* al singolare) e nella loro inclinazione a influenzare il comportamento degli umani, a causare malattie e disagi psicologici ed emotivi è largamente condivisa

e costituisce uno degli elementi centrali del sistema eziologico islamico per spiegare affezioni di varia natura (Aouattah 1993: 33-101). “La gamma e l’influenza di questo modello esplicativo sono dovuti al fatto che l’influenza dei *jnun* è riconosciuta sia dall’ortodossia scientifica che dal cosiddetto Islam popolare” (Mateo Dieste 2013: 234).

La classica divisione tra “esorcismo” e “adorcismo” operata da Luc de Heusch (1971: 226-244) è stata utilizzata come un utile strumento di analisi dei fenomeni di possessione osservati in Marocco, a identificare le procedure di guarigione e le pratiche (e gli specialisti) rituali di due universi simbolici diversi, ma non opposti. Le pratiche adoristiche, in cui lo spirito è accettato, o desiderato, e con esso si stabilisce un’alleanza, o “una relazione simbiotica” (Crapanzano 1973: 158) sono state messe in relazione con i riti praticati dalle confraternite popolari; le pratiche esorcistiche, in cui la possessione è intesa come un atto ostile e indesiderato, appartengono, sia pure in modo parziale e contraddittorio, al sistema terapeutico impiegato nei santuari dedicati ai santi marocchini.⁷ Tuttavia l’opposizione tra adorcismo ed esorcismo non è così netta. Come nota lo stesso autore, gli *fqīh* (gli specialisti dei riti esorcistici) integrano, nelle loro pratiche di espulsione spiritica, pratiche magiche e divinatorie (Aouattah 1993: 196. Cfr. anche Spadola 2009: 155-168). Ancora, le pratiche rituali delle confraternite Gnawa, Ḥamadsha, ‘Isāwa e Jilālā, sono state designate da Aouattah (1993: 185) come “psicoterapie danzate”, a sottolineare come le forme di teatralità e di musicoterapia siano centrali in questo sistema. Le pratiche esorcistiche appartengono invece, secondo l’autore (*ivi*: 125-156), a un processo terapeutico che egli definisce “sistema marabutico”.

L’etnografia di Khadija Naamouni (1995), *Le Culte de Bouya Omar*, intende invece mostrare come gli aspetti cromatici, musicali e coreografici, la gestualità che definisce le pratiche adoristiche delle confraternite siano quasi inesistenti nelle procedure esorcistiche, che privilegiano invece le letture dei testi coranici e una *transe judiciaire* (*ivi*: 134) praticata dagli specialisti di questi culti e riti: gli *fqīh* (*ivi*: 137).

Né la musica, né i colori, né la danza, né la teatralizzazione, accompagnano lo *sri*’ [insieme delle procedure rituali destinate all’esorcismo]. [...] Nessun strumento musicale, nessun canto, nessun battito di mani viene usato per aiutare i posseduti a entrare nello *sri*’.

Va tuttavia osservato che nei mausolei – incluso quello di Bouya Omar studiato da Naamouni – non si effettuano soltanto pratiche esorcistiche, né da essi sono assenti riti in cui hanno un ruolo rilevante i colori, i profumi, la danza, l’esibizione teatrale dell’identificazione con lo spirito possessore.

⁷ Gli studi antropologici che in Marocco si sono occupati delle pratiche esorcistiche sono: Naamouni (1995); Pandolfo (1997a: 31-50 e 1997), Spadola (2009: 155-168) e Maarouf (2007). Quest’ultimo è stato fortemente criticato da Zakaria Rhani (2014).

La linea di demarcazione tra alleanza con lo spirito e antagonismo con esso è assai sfumata e di mutevole collocazione, anche nei discorsi degli stessi iniziati. Aveva dettagliatamente e sottilmente esplorato quest'area di incerto confine, relativamente ad altri fenomeni di possessione, già Ernesto De Martino (1961: 62-63) nella sua indagine sul tarantismo e sui suoi "antecedenti storici".

occorre [...] danzare col ragno, essere anzi lo stesso ragno che danza, secondo una irresistibile identificazione; ma, a tempo stesso, occorre far valere un momento più propriamente agonistico, cioè il sovrapporre ed imporre il proprio ritmo coreutico a quello del ragno, costringere il ragno a danzare sino a stancarlo, inseguirlo fuggente davanti al piede che incalza, o schiacciarlo e calpestarlo col piede che percuote violentemente il suolo al ritmo della tarantella. Il tarantato esegue la danza della piccola taranta (la tarantella) come vittima posseduta dalla bestia e come eroe che piega la bestia danzandola [...] Il simbolo della taranta [...] offre una prospettiva per immaginare, ascoltare e guardare ciò per cui si è senza immaginazione, sordi, ciechi, e che tuttavia richiede perentoriamente di essere immaginato, ascoltato, visto. Nulla di più pertinente, in tale prospettiva, di un ragno che morde e avvelena col suo morso, e del progetto di diventare coraggiosamente il ragno avvelenatore, al tempo stesso combattendolo per liberarsene.

Certo il carattere antagonistico del ragno è ben evidente: si tratta di un animale velenoso, gli effetti venefici del quale sono trasmessi in modo decisamente aggressivo e violento, cioè attraverso un morso. Gli spiriti possessori in Marocco hanno invece di regola fattezze e comportamenti umani: l'identificazione e la mimesi sono assai più pronunciati, e tendono ad affiorare anche nei rituali a carattere più spiccatamente esorcistico. L'etnomusicologo francese Gilbert Rouget (1986), nel suo studio sui rapporti tra musica e possessione in un'ottica transculturale colloca la "trance che compare nel culto dei *djinn* [...] nella categoria della possessione" contrapponendola all'esorcismo (*ivi*: 377). Nella revisione critica alle tesi di De Martino l'autore sostiene che costui, in una prospettiva "storica e insieme impregnata di psicanalisi" (*ivi*: 221) "considera il tarantismo un 'esorcismo musicale-coreutico-cromatico'" (*ivi*: 224). Questa tesi secondo Rouget ha il difetto di occultare:

il più importante aspetto della possessione, che consiste nell'essere, nel tarantismo come nelle altre sue forme, un rapporto di alleanza e non di conflitto con la divinità. Che si possa andare, a seconda dei casi, da un'autentica alleanza a un puro e semplice patto di coesistenza pacifica è del tutto secondario. [...] nella possessione non è la divinità responsabile della possessione stessa a venire esorcizzata. Al contrario, la divinità in questione, permettendo al posseduto di identificarsi con essa, gli fornisce il mezzo per esorcizzare il male – sia esso reale o immaginario – di cui questi soffre. [...] la 'dimensione terapeutica' [...] costituisce un importante elemento dell'istituzione. [...] Si deve quindi vedere nella possessione una terapia che fa intervenire un'isteria istituzionalizzata o, se si preferisce, una forma socializzata dell'isteria. La musica e la danza costituiscono appunto il principale strumento per socializzare tale isteria, per istituzionalizzarla, per farle cioè assumere le forme stereotipate della trance, che dipendono naturalmente dall'insieme delle rappresentazioni costitutive del sistema culturale in questione. Nel tarantismo, la tarantella (musica e danza) non è di guarire la taranta dall'isteria, bensì di darle l'occasione di comportarsi pubblicamente da isterica, secondo un modello riconosciuto da tutti, allo scopo di liberarla dalla propria sofferenza interiore. In che modo? Offrendole il mezzo per uscire da sé e comunicare così con il mondo, con la società, con sé stessa (*ivi*: 225-226).

Gli studiosi che, in Marocco, si sono occupati delle confraternite hanno visto nei loro riti una funzione terapeutica. In questa prospettiva si situa il lavoro di Vincent Crapanzano (1973), *The Hamadsha. A study in Moroccan Ethnopsychiatry*, il primo lavoro sistematico su una confraternita popolare del Marocco, frutto di una ricerca svolta tra il 1967 e il 1968 in due villaggi situati tra le montagne Zerhun, vicino a Meknes. Crapanzano indaga l'organizzazione sociale della confraternita (gli officianti dei riti, gli adepti e i simpatizzanti), le cerimonie (le litanie, la trance, i pellegrinaggi) e il sistema terapeutico Ḥamadsha. La parte del libro di maggior respiro si occupa del processo di diagnosi e di cura praticato dai membri della confraternita: questi aspetti vengono indagati con un approccio psicoanalitico. Crapanzano (1973: 158-166) intende mostrare come le tensioni psicologiche che sorgono dalla vita familiare dei soggetti da lui indagati (nel suo testo, infatti, le relazioni tra padre e figlio e le nozioni di mascolinità ricevono molta attenzione) vengono interpretate, rese esplicite e incanalate attraverso le categorie che la cultura marocchina fornisce per la comprensione del mondo. Gli idiomi in cui gli Ḥamadsha comprendono le loro affezioni sono quelli legati alle figure dei santi, degli spiriti, alla *baraka* e alla prova miracolosa. La cura ha qui la funzione di drammatizzare la malattia; in questo contesto terapeutico hanno luogo fenomeni di trance estatica che culminano, anche, in pratiche di automutilazione. Tuttavia, secondo l'autore, il risultato non è quello di curare la malattia ma di arrivare ad una relazione "simbiotica" con l'entità che causa la malattia e incorporare i pazienti nel culto Ḥamadsha.

Il lavoro di Crapanzano è ancora un riferimento importante sugli studi delle confraternite in Marocco, ma certo l'ampiezza e la profondità della sua indagine etnografica appaiono alquanto ristretti. Discutibile appare anche il ricorso insistito a categorie esplicative psicoanalitiche, applicate a fenomeni assai distanti dall'ambiente socio-culturale in cui la psicoanalisi si è sviluppata e ha elaborato il proprio orizzonte, senza mostrare invece di tenere in gran conto le categorie esplicative locali. Neanche l'impostazione dialogica del lavoro su Tuhami (1995 [1980]) sembra giovare a colmare lo iato tra i dati forniti dal suo interlocutore e le analisi elaborate dall'autore della monografia. Lisa Therme (2012: 64) osserva che l'autore:

si approccia al campo fornito di postulati che vede come verità universali e che cercherà di illustrare, soprattutto nelle leggende agiografiche, con argomenti destinati a confermare a posteriori la sua teoria.

Sebbene nell'introduzione del suo libro sugli Ḥamadsha (1973: xi-xiv), Crapanzano descriva la danza estatica di un effeminato, da lui direttamente osservata, poi non fa cenno alla reale presenza degli effeminati nelle confraternite. Successivamente invece, nell'interpretare in chiave psicoanalitica le leggende relative alla figura del santo Sidi 'Ali ben Ḥamdush (fondatore della confraternita Ḥamadsha),

ritiene che queste riferiscano della risoluzione del conflitto di Edipo in termini di omosessualità passiva (*ivi*: 51-52). Tuttavia, non mette in relazione questa sua interpretazione con le pratiche da lui osservate, né raccoglie sistematicamente osservazioni, commenti o credenze sulla presenza degli effeminati tra la gente del posto e tra i diretti protagonisti (cfr. Hammoudi 1994, 1997; Staiti 2012).

Nel suo primo lavoro Crapanzano aveva considerato la possessione nei termini di un processo terapeutico. Nei suoi lavori successivi (Crapanzano e Garrison 1977a: 10) suggerisce invece di interpretare la possessione come una forma di discorso sociale, “un idioma per articolare una certa gamma di esperienze”. Questa gamma di esperienze può implicare stati alterati di coscienza o la proiezione catartica di bisogni ed emozioni, ma nel modello dell’idioma l’enfasi è sempre sul significato che le diverse culture danno a queste esperienze. Nello studio di Crapanzano (1977a, 1955), di Obeyesekere (1970, 1981) e poi di Boddy (1989), la funzione implicita dell’idioma della possessione è quella di consentire ai posseduti la possibilità di costruire e ricostruire continuamente le proprie esperienze in senso personale e di realizzare un sé più integrato. Il che, in un certo senso, rievoca l’affermazione di Rouget sopra citata.

Questa prospettiva viene sviluppata soprattutto in un altro saggio di Crapanzano (1977b: 141-176): *Mohammed and Dawia*. La possessione interviene nelle dinamiche quotidiane di una coppia, la cui relazione coniugale è stata segnata dalla morte accidentale del loro unico figlio e caricata di sensi di colpa. Mohammed, un adepto della confraternita Ḥamadsha, è costantemente “visitato” da uno spirito femminile, ‘Aisha. Sua moglie, Dawia, è posseduta da uno spirito maschile, Shaikh al-Kanun, che è sposato con ‘Aisha. Seguendo i resoconti personali dei due Crapanzano sottolinea come nel momento in cui i loro rapporti, anche sessuali, si sono fatti più distanti, l’intervento delle due entità li ha condotti, in un certo senso, ad una riorganizzazione psicologica e coniugale del loro vissuto. La figura dello spirito femminile aiuta l’uomo ad esprimere desideri che sono inaccettabili – legati, secondo Crapanzano, all’ambiguità sessuale dell’uomo e al complesso della castrazione –, e a trovare in essa un rifugio. Dawia, d’altra parte, intrattiene con lo spirito maschile che la possiede rapporti sessuali che sono molto più soddisfacenti di quelli col marito. La possessione, nel caso della donna, afferma Crapanzano, serve “a compensare una carenza nella relazione o a mediare una relazione che è sull’orlo del collasso” (*ivi*: 168).

Aouattah, ancora da una prospettiva etnopsichiatria, cita numerosi casi di possessione da lui esaminati e sottolinea come questi aspetti del vissuto relazionale con i *jnun* siano estremamente diffusi in Marocco. “Il vissuto di un’esperienza sessuale interdetta, ansiogena quando rimane un episodio

individuale, legato a una problematica inconsapevole e conflittuale, diventa funzionale e difensiva quando si sovrappone a un tema culturale, socialmente condiviso” (1993: 63).

Le tensioni di genere possono essere aggravate, o talvolta sovrastate, da quelle di classe (Dermenghem 1954: 255; Crapanzano 1973: 85-86; Lapassade 1982: 32), dall’opposizione città/villaggio rurale, o, come suggerisce Vanessa Maher (1974: 97), dagli antagonismi arabo-berberi.

Le confraternite popolari presenti in Marocco e nel Maghreb, che favoriscono le pratiche adoristiche per mezzo della musica, la danza, le rappresentazioni cromatiche e olfattive legate agli spiriti evocati, sono state ancora indagate, soprattutto dalla fine degli anni Ottanta, con contributi di rilievo sia sul piano storico che su quello etnografico.

La letteratura sui Gnawa è la più prolifica e variegata. Un lavoro importante sulle pratiche e credenze Gnawa è la monografia di Viviana Pâques (1991), che si distingue dagli altri lavori perché presenta un’indagine centrata sulla cosmogonia, sul sistema filosofico e religioso che informa le pratiche osservate, sulle origini subsahariane della confraternita. Pâques già negli anni Cinquanta aveva svolto ricerche sulle confraternite degli ex schiavi africani in Tunisia, Algeria, Libia e Mali. Il suo lavoro in Marocco si inserisce in questa prospettiva comparativa, che cerca di cogliere l’unità simbolica e religiosa dei riti da lei osservati in Africa occidentale. Allieva di Griaule, nel solco della cui impostazione metodologica e del cui lavoro si colloca la sua ricerca e il suo specifico interesse per la cosmologia, l’autrice ha preso in esame le articolazioni cosmologiche ed esoteriche dei riti di guarigione Gnawa. Il suo lavoro in Marocco è il prodotto della lunga e profonda esperienza personale di una ricercatrice europea, che ha vissuto per oltre trent’anni con i Gnawa di Tamesloht, un villaggio nella periferia di Marrakesh, e che ha stabilito una relazione privilegiata e di fiducia con Ayachi, un capo di confraternita. Il testo dell’autrice è il più approfondito e dettagliato che sia fino ad ora stato prodotto sui culti di possessione Gnawa e sul loro universo simbolico e religioso. Pâques offre una descrizione etnografica minuziosa del pantheon degli spiriti evocati, degli oggetti del rito, delle cerimonie pubbliche e dei riti terapeutici privati. Interpreta la cerimonia di possessione come un viaggio cosmologico che l’uomo vive e ripercorre in una sola notte:

una drammatizzazione delle vicissitudini della Terra e del Cielo che sono anche quelle dell’uomo. [...] un lungo viaggio che conduce l’adepto sul cammino che va dalla vita alla morte per ritornare alla vita, partendo dal basso, dall’est, dalla nascita, per andare a sud verso la morte per tornare all’est con la luce del sole (1991: 255).

Tuttavia Pâques non allarga mai il proprio quadro interpretativo ad altre letterature sui culti di possessione precedentemente indagati da altri autori in Marocco – come gli Ḥamadsha (Herber 1923; Crapanzano 1973) e gli ‘Isāwa (Brunel 1926) –, o altrove. L’attenzione privilegiata di Pâques alla

dimensione metafisica, religiosa, simbolica e filosofica dei Gnawa e sulla loro coerenza, da un lato, e l'assenza di dettagli sugli interlocutori, sui protagonisti dei riti e sui membri della confraternita, dall'altro, rende difficile comprendere di volta in volta quando le affermazioni riportate appartengono ai discorsi originali dei Gnawa o quando invece sono interpretazioni dell'antropologa. Come già Mary Douglas (1968: 16-25) aveva notato per le analisi di Griaule, l'attenzione per gli aspetti cosmologici risulta alquanto problematica dal punto di vista metodologico poiché ha in parte sacrificato l'analisi delle dinamiche sociali, delle contraddizioni e delle modificazioni individuali che costituiscono le reti della vita quotidiana di qualsiasi gruppo umano.

Un altro studioso francofono che si è occupato della confraternita Gnawa in Marocco è Georges Lapassade (1976a, 1982). Il quale pone al centro della propria analisi il piano psicologico della possessione, trascurando del tutto l'indagine delle specificità storiche e sociali al cui interno si collocano i fenomeni psichici da lui descritti (1976a). L'autore applica la teoria della dissociazione psichica di Janet (1889) ai culti di possessione Gnawa; la trance, poiché implica un cambiamento momentaneo della personalità degli adepti, è assimilata a una forma di dissociazione, di ipnosi e di sonnambulismo. I soggetti della possessione sono, secondo l'autore, i gruppi socialmente repressi: le donne e gli schiavi. Lapassade coniuga la categoria della marginalità – che in parte rievoca quella di Lewis (1972) – con un comparativismo indiscriminato. Mette in relazione i fenomeni della possessione con lo schiavismo e associa i culti di possessione Gnawa e i culti afroamericani (il *vodù* haitiano e la *macumba* brasiliana). La possessione viene qui interpretata da Lapassade (1976b: 210) come espressione “della cultura parallela, repressa, della contro-cultura” e un mezzo che “i poveri, gli oppressi, i devianti”, insomma, i soggetti del “terzo mondo” (*ivi*: 195) hanno a disposizione per trascendere le difficoltà e le sofferenze della realtà quotidiana per compiere “il viaggio immaginario di ritorno verso la terra degli avi” (Lapassade 1976a: 77).

Der Gnawa-Kult, dello storico delle religioni Frank Welte, pubblicato in lingua tedesca nel 1990, è uno studio sulla possessione spiritica in Marocco. Il lavoro è frutto di una ricerca sul campo (dal 1983 al 1984) tra i Gnawa di Meknes, nel corso della quale l'autore ha assunto un ruolo attivo all'interno del culto come adepto e *trancer*. Welte ha raccolto interviste con gli aderenti al culto degli spiriti, integrandole con una dettagliata descrizione dei riti e le biografie dei partecipanti, da cui emergono anche le loro concezioni del mondo. Con un approccio etnomedico e in una prospettiva vicina a quella di Crapanzano (1973), Welte indaga la diversificazione delle procedure terapeutiche e delle diagnosi correlate ai diversi spiriti del pantheon Gnawa e interpreta la malattia e i problemi personali in termini di possessione spiritica. L'autore dedica una parte consistente del proprio lavoro al ruolo dei musicisti e

delle *shuwafat* (“veggenti”), che qui sono descritti come i membri più importanti delle cerimonie di possessione. Rileva anche la presenza delle *muqaddimat* (“le sorveglianti dei riti”). Tuttavia, pur essendo specialiste dei riti, le *muqaddimat* descritte da Welte – a differenza di quanto accade nei culti femminili di Meknes – non svolgono un ruolo attivo come officianti, come invece è il caso delle loro controparti maschili. La seconda parte della sua monografia è dedicata alla descrizione del pantheon degli spiriti evocati dai Gnawa a Meknes. Di questi l’autore censisce i nomi e le diverse manifestazioni, gli oggetti rituali e i sacrifici animali ad essi connessi. La sua monografia contiene anche la prima – e finora l’unica – descrizione dettagliata degli spiriti ebraici. La ricerca di Welte offre sotto numerosi aspetti un contributo importante per le pratiche femminili di Meknes di cui si dà conto in questo lavoro. Da essa, infatti, si ricava la descrizione di quattro manifestazioni dello spirito femminile Lalla Malika; la presenza dei gruppi musicali femminili *m'allmat* il cui ruolo, pur all’interno dei riti Gnawa, è legato all’evocazione di questo spirito femminile; il riferimento biografico di un veggente effeminato e posseduto da Lalla Malika.⁸

Tra la fine del XX e l’inizio del XXI secolo, e in specie dalla data della creazione del Festival annuale di Musica Gnawa a Essaouira nel 1997, si assiste a un nuovo interesse da parte di numerosi studiosi alle pratiche rituali e alla musica Gnawa, interesse che va di pari passo con la popolarità internazionale della confraternita e con la crescente mercificazione e circolazione transnazionale della musica – e della trance – Gnawa, e che riguarda essenzialmente l’attività di spettacolo, o il rapporto tra essa e le attività rituali (Kapchan 2007, 2008; Sum 2011; Spadola 2014; Witulski 2016: 599-622).⁹

Deborah Kapchan (2008: 471) ha rilevato che:

la monarchia marocchina ha molti interessi in merito ai festival annuali. I quali costruiscono un discorso pubblico sul neoliberalismo e coinvolgono i produttori (solitamente artisti e accademici candidati alle posizioni politiche nel Ministero della Cultura) nella creazione attiva [di un’immagine] della cultura marocchina come un prodotto di consumo nazionale e internazionale.

⁸ La letteratura sui culti di possessione e sulle pratiche terapeutiche Gnawa è molto ampia e include volumi collettanei (Abdelhafid Chlyeh 1998); indagini sul profilo storico (El Hamel 2008); saggi sulla musica (Schuyler 1981, Aydoun 1992, Langlois 1998, Baldassare 1999, Fuson 2009, Sum 2011: 77-111). In una prospettiva comparativa si vedano le relazioni tra la musica e il culto dei Gnawa con il *diwan sidi Blal* in Algeria (Dermenghem 1954); con lo *stambeli* tunisino (Jankowsky 2010); con gli *hauka* tra i Songhay in Niger (Stoller 1989); con il culto *bori* in Nigeria (Besmer 1983), in Niger (Masquelier 2001) e in nord Africa (Tremearne 1914); lo *zar* (Constantinides 1977; Boddy 1989) e il *tumbura* (Makris 2000) in Sudan.

⁹ In Marocco ogni anno, a fianco delle feste di carattere religioso associate alle figure dei santi locali (Eickelman 1976; Reysoo 1988, 1991), il Ministero della Cultura patrocina numerosi eventi pubblici che celebrano le tradizioni locali, così come i festival nazionali e internazionali. Tra questi i più noti e importanti sono, oltre al Festival di Musica Gnawa di Essaouira, il Festival della musica sacra a Fez, il Jazz Festival a Tangeri, il Festival di musica andalusa a Chefchaouen, l’Aita Festival a Safi, il Festival Mouazzine (cioè “dei ritmi”) a Rabat. Il Festival internazionale di Essaouira attrae ogni anno tra le sue file centinaia di migliaia di turisti americani, europei e marocchini. Musicisti internazionali provenienti dall’America, Europa, America Latina e nord Africa si esibiscono sul palco insieme ai musicisti Gnawa.

E altrove (2007: 234):

gli organizzatori dei festival internazionali creano attivamente una nozione transnazionale del ‘sacro’ in modo da promuovere il turismo, la comprensione e la tolleranza religiosa, così come lo stato fenomenologico (della trance, dell’estasi) che i destinatari trovano esotico e piacevole.

Certo l’esistenza dei festival – e forse in specie di quello di Essaouira – hanno determinato una doppia attitudine, un doppio binario per i musicisti di tradizione: soprattutto quelli Gnawa. I Gnawa eseguono la propria musica sia per le cerimonie private, sia per quelle pubbliche – nazionali e internazionali – e commerciali. La ricaduta delle attività di spettacolo sulle tradizioni locali, sebbene largamente rimarcata da quasi tutti gli autori che negli ultimi decenni si sono occupati della confraternita, tuttavia, appare modesta, o quantomeno limitata ai luoghi di maggiore concentrazione turistica e alle occasioni di esibizioni estranee alle necessità rituali. Quantomeno nei resoconti dei musicisti Gnawa di Meknes appaiono invece assai più rilevanti – per i contatti, per la circolazione e l’elaborazione dei repertori e delle pratiche – i pellegrinaggi, e in modo speciale quello annuale al mausoleo di Mūlāy Brahim, nel corso del quale i Gnawa di tutto il Marocco si trovano assieme.

Va inoltre segnalato che, sebbene nella letteratura etnografica relativa alla declinazione locale dei temi legati alle relazioni tra tradizione e modernità, tra locale e globale, l’attenzione è rivolta principalmente alle confraternite Gnawa, queste dinamiche interessano anche gli Hamadsha (Zillinger 2014, 2015; Calmés 2014: 95-108) e gli ‘Isāwa (Nabti 2006: 173-195, Zillinger 2014): sebbene il fenomeno sia meno noto costoro sono protagonisti di festival nazionali e internazionali, con modalità analoghe (si veda anche Spadola 2004, 2009).

Il libro di Deborah Kapchan (2007) *Traveling Spirit Masters*, si pone come “un’etnografia della cultura espressiva nordafricana” che indaga le espressioni estetiche della trance in contesti locali e globali, ed esplora la complessità della “cultura della trance” sia dalla prospettiva dei Gnawa che da quella dei non-Gnawa (*ivi*: 7). Il lavoro dell’autrice si basa sulla sua partecipazione diretta alla vita e ai riti di possessione Gnawa in Marocco, oltre che sui viaggi con i musicisti nei luoghi della performance della musica mondiale in Europa e negli Stati Uniti. L’analisi dei contesti locali in cui agiscono i musicisti e il loro pubblico, il rapporto tra trance e guarigione vengono affrontati nella prima parte del libro. L’esposizione riflessiva di Kapchan sui propri ruoli nelle attività con i Gnawa, sulle evocazioni delle proprie esperienze di trance, che qui diventano “non solo un oggetto di studio ma anche un mezzo di conoscenza” (*ivi*: 5), sulle descrizioni di luoghi, eventi e interazioni umane e con gli spiriti, si sovrappone alle teorie relative alla musica, al linguaggio, alla trance, alla performance, alla memoria e alla coscienza, rendendo l’esposizione talvolta enigmatica. La seconda parte del libro indaga il ruolo

dei musicisti nei contesti della globalizzazione e delle performance transnazionali, nei luoghi turistici all'interno del Marocco e all'estero, nella collaborazione con musicisti occidentali e pop star (in particolare il pianista jazz Randy Weston). Tuttavia l'autrice non sembra risolvere le premesse iniziali. L'etnografia presentata nella seconda parte del libro non mostra come i dettagli riportati dall'autrice entrino in relazione con le questioni riguardanti l'estetica e la politica della musica rituale nel contesto della globalizzazione. La cultura espressiva dei musicisti Gnawa qui viene illustrata principalmente dal loro comportamento mistico e all'interno dei circuiti della trance e del turismo e non all'interno del più ampio contesto culturale e politico del Marocco.

In una tal prospettiva l'autrice manca di analizzare i processi di costruzione e di negoziazione di nuovi significati (ma anche le tensioni, le contraddizioni, le sfide alla rappresentazione del sé e dell'altro) che possono emergere nello spazio tra i musicisti e il pubblico e, in un'ottica più ampia, nell'incontro tra culture diverse (su questi aspetti, nel contesto australiano: Tamisari 2010).

Poiché i nuovi media sono diventati una presenza frequente nei riti di trance, le sfere e gli spazi della loro attuazione vengono in certa misura rimodellati (Behrend *et al.* 2015). L'uso di supporti tecnici rende le conoscenze e le tecniche rituali disponibili oltre i confini del tempo e dello spazio dell'evento rituale (Zillinger 2014; 2015). In questo modo, i principi, le premesse o le promesse di queste pratiche religiose possono diventare "trasponibili" (Csordas 2009: 7), ovvero attrattivi in un contesto linguistico o culturale diverso. Ciò in ragione anche della plasticità dei significati, che li rende capaci di essere trasformati o riordinati senza essere denaturati, così come gli elementi musicali e le metafore poetiche sono eseguibili in chiave e per funzioni diverse.

Questa ridefinizione della portata e degli scopi della trance non è scevra da controversie. La trance ha un ruolo ambivalente nel Marocco contemporaneo. Se da un lato è diventata un emblema della cultura festiva del Paese e viene messa in scena come un elemento del folclore nazionale (Zillinger 2014), d'altra parte, nei discorsi dei tradizionalisti e nazionalisti musulmani, è sempre più denunciata come una pratica religiosa superstiziosa, fuorviante e per certi aspetti, sacrilega. Trattando di questi aspetti Spadola (2014: 23) sottolinea come la pubblicità che prende forma intorno al fenomeno della trance, mediata dalle risorse multimediali, viene percepita come una minaccia alla sfera pubblica nazionale marocchina e mette in dubbio "la fantasia di una sfera unificata e uniforme [e di] un'etica della soggettività trasparente quale condizione dell'appartenenza moderna".

Deborah Kapchan (2007, 2009) e Bertrand Hell (2002) hanno considerato alcune modifiche introdotte dai Gnawa nei loro riti – come l'omissione di alcuni spiriti e l'aumento degli importi richiesti dai musicisti per le loro prestazioni – come i segni di un declino della loro tradizione rituale e musicale.

Bertrand Hell (2002: 342-352) sostiene che le cerimonie Gnawa nel Marocco si sono trasformate sempre più in eventi che hanno luogo in hotel e festival, dove il segreto è diventato pubblico, dove il tempo del rito si è ridotto e dislocato, insomma, dove il sacro è diventato profano. La possessione rituale, inseparabile da un'esperienza sociale collettiva e partecipativa, si è trasformata, secondo l'autore, in una sorta di trance individuale il cui modello somiglia a quello dei "rave occidentali" (*ivi*: 355).

Kapchan (2007: 232-240) ha voluto leggere nella partecipazione dei musicisti Gnawa ai più ampi contesti turistici e internazionali un affievolimento dell'autenticità, che accompagna la loro esposizione al mercato globale e la commercializzazione delle loro pratiche locali basate sulla comunità. La desacralizzazione delle cerimonie Gnawa, dovuta alla loro esibizione in Europa, America e Canada, nella *world music*, nei festival, nei teatri e nei centri culturali, secondo l'autrice, avrebbe alterato i significati delle cerimonie locali.

Se l'ordine di evocazione degli spiriti era una volta rigoroso e inviolabile, ora alcuni spiriti sono stati completamente omessi. Gli spiriti ebrei, ad esempio, sono scomparsi quasi del tutto dalle cerimonie, sia perché sono pochi gli ebrei in Marocco, o perché questi spiriti sono particolarmente difficili da domare, bevono vino e manipolano sostanze proibite (2007: 235).

Ma va rilevato che l'ordine delle cerimonie e dell'evocazione degli spiriti è modulare, e conosce diversi percorsi possibili. Gli spiriti ebrei, tra tutti, sono quelli evocati più raramente e con maggiore cautela, in modo quasi clandestino: la loro rarefatta presenza è parte della tradizione rituale Gnawa, e non conseguenza delle recenti trasformazioni dovute alla pubblica attività concertistica di questa confraternita. Ma l'autrice sembra voler rimarcare a tutti i costi una dicotomia tra il locale e il globale, non sempre reale; l'enfasi posta su una presunta "autenticità", "identità", una pura essenza o anima Gnawa (*gnawaness*, 2007: 22-24) suggerisce che le loro tradizioni siano intatte e immuni alle influenze esterne.

Cynthia Becker (2011: 127) suggerisce di interpretare le pratiche locali e globali dei Gnawa nei termini di una continuità, e non di una rottura, con le proprie tradizioni.

Affermare che i Gnawa sono stati solo recentemente esposti alle forze di mercato, con la conseguente ibridazione e il declino della loro cultura, implica [...] un modello biologico della cultura che suppone lo sviluppo di una cultura tradizionale e il suo declino o decadimento a causa di influenze esterne come il colonialismo o la globalizzazione. Al contrario i Gnawa sono parte di una comunità etnica ibrida e storicamente complessa.

In effetti le origini storiche – reali o immaginate – dei Gnawa, il loro sistema mitico e rituale, il pantheon delle entità evocate, come mostrano le indagini svolte sui culti di possessione (Paques 1964, 1991; Welte 1991), sul profilo storico (Ennaji 1998; El Hamel 2008); etnomusicologico (Schuyler

1981; Aydoun 1992; Langlois 1998; Baldassare 1999; Fuson 2009; Sum 2011: 77-111; Sechehaye e Weisser 2015) ed estetico (Becker 2011: 124-144) danno conto di questa complessa interazione tra culture diverse.

Altrove Deborah Kapchan (2009: 103) afferma che, mentre i musicisti Gnawa partecipano agli eventi nazionali e internazionali, “la vita rituale locale e in gran parte femminile è in realtà svanita”. Il che non concorda con quanto da me osservato e documentato sul terreno, a Meknes o in altri luoghi del Marocco, ove le donne sono sempre le principali protagoniste dei riti di possessione nelle case private, nei mausolei, nei luoghi di culto e nei pellegrinaggi.

L’impatto del mercato globale sulle pratiche delle confraternite Gnawa è ancora oggetto della monografia dell’antropologa marocchina Zineb Majdouli: *Trajectoires des musiciens Gnawa* (2007). L’autrice ha indagato le attività dei musicisti Gnawa nei contesti rituali, nei festival nazionali e nell’arena internazionale, in Europa. In contrasto con quanto affermato da Kapchan (2007, 2009), Majdouli sostiene che durante le esibizioni pubbliche i Gnawa usano un repertorio musicale profano e non evocano nessuna entità sovrannaturale. Inoltre, queste attività pubbliche sono spesso “riservate ai musicisti in corso di iniziazione e sono principalmente concepite come opportunità per guadagnare denaro. Perciò sono percepite come attività degradanti in opposizione alle cerimonie sacre riservate ai musicisti più prestigiosi” (2007: 223; cfr. Sum 2012: 209).

La confraternita ‘Isāwa, in Marocco, è stata indagata da Mehdi Nabti, antropologo sociale e musicista marocchino. La sua etnografia, *Les A ‘isāwa* (2010), è frutto di una ricerca sul campo nelle città di Fez e Meknes. L’autore ha indagato le attività rituali e la realtà quotidiana dei membri della confraternita, i processi di trasmissione del loro sistema simbolico religioso e le loro espressioni artistiche e corporali messe in scena durante i riti. Coniuga un approccio socio-antropologico ed etnomusicologico con una prospettiva storica e politica. Il suo studio è in parte una riflessione sulle dinamiche dell’incontro tra l’Islam e la modernità.

Un altro importante contributo sugli ‘Isāwa è quello di Sossie Andezian, relativo alla presenza della confraternita in Algeria. Si tratta di una ricerca etnografica sul misticismo algerino, condotta negli anni Ottanta nella città di Tlemcen. In *Expériences du divin* (2001) Andezian ha adottato un approccio fenomenologico e in questa prospettiva ha indagato le pratiche della confraternita. Ha osservato le modalità con cui i protagonisti costruiscono simbolicamente la propria identità religiosa e la legittimano. Ha inserito la propria ricerca in una riflessione più ampia sul pluralismo religioso nell’Islam e sul ruolo del misticismo nei rapporti sociali contemporanei. L’autrice ha analizzato i riti della confraternita alla luce dei cambiamenti nella società algerina dopo l’indipendenza: in specie il

rapporto dialettico tra le pratiche degli uomini e quelle delle donne, tra le espressioni religiose locali e quelle di Stato, tra le aree urbane e quelle rurali. Una parte della sua analisi è dedicata alle attività delle donne algerine appartenenti alla confraternita 'Isāwa di Tlemcen immigrate in Francia negli anni Ottanta, alle loro attività religiose e alle loro pratiche mistiche in un centro culturale situato nella città di Aix en Provence. In questa indagine l'attenzione di Andezian si è rivolta alle modalità attraverso cui le donne hanno ricostruiscono, altrove e in uno spazio profano, una propria dimensione sacra, esclusivamente femminile e parallela a quella degli uomini, il cui modello è quello delle attività delle confraternite femminili 'Isāwa in Algeria.

Le confraternite Jilālā e di Wazzān hanno ricevuto una scarsa attenzione nella letteratura storica ed etnografica. Non vi è, ad oggi, uno studio dettagliato sulle attività religiose e sul ruolo sociale delle confraternite Jilālā e di Wazzān, sebbene siano ancora attive sul territorio marocchino. Gli studi finora condotti si datano principalmente tra gli anni Settanta e Novanta. Dei riti terapeutici della confraternita Jilālā nella città di al-Jadida si è occupato Abderrahim Lahmer nella sua tesi di dottorato (1986). Della confraternita di Wazzān ha scritto George Joffé (1991: 84-118), con un profilo storico; Hassan Elboudrari (1985: 489-508) ha analizzato l'agiografia di Mūlāy 'Abdallah 'Ali Sharīf, il santo fondatore della confraternita di Wazzān; El Mansour (1991: 69-83; 2006: 1-32) a partire dalla figura di Mūlāy 'Abdallah 'Ali Sharīf ha indagato la relazione tra l'autorità religiosa e il potere temporale nel Marocco precoloniale. Infine Roger Le Tourneau (1970: 153-161) ha indagato sul piano storico la presenza della confraternita di Wazzān in Algeria.

1.4. Genere e marginalità.

1.4.1. Le donne e l'Islam in Africa.

Nella letteratura che ha affrontato il ruolo delle donne nelle società islamiche la marginalità femminile emerge come un concetto centrale. In Africa occidentale gli studi religiosi, storici, sociologici e antropologici – in epoca coloniale come in quella postcoloniale – hanno privilegiato le manifestazioni pubbliche, i ruoli politico-economici delle autorità religiose, le forme di potere formali, ambiti spesso dominati dagli uomini. La dominazione maschile è stata talvolta giustificata in riferimento ai testi autorevoli dell'Islam, che hanno descritto le donne come potenzialmente pericolose e fonte di disordine (*fitna*) (Mernissi 1975; Ahmed 1992; Strowasser 1994). Sebbene la letteratura non abbia trascurato o ignorato le donne, le ha tuttavia spesso descritte come marginali rispetto all'Islam (Beck e Keddie 1978; Keddie e Baron 1991; Cornwall 2005).

Gli studi che hanno preso in esame le pratiche femminili spesso hanno continuato a definire l'agire delle donne in termini di resistenza nascosta alla dominazione maschile, equiparando così la visibilità attenuata con la marginalità (Frede e Hill 2014: 142).

La tendenza degli studiosi dell'Islam, ha osservato Christian Coulon (1988), è stata quella di presentare due mondi separati tra loro: quello maschile delle istituzioni formali islamiche e quello pre-islamico, "tradizionale", custodito invece dalle donne. Dunque l'universo femminile è stato presentato come un'enclave culturale circondata dall'Islam. Al cui interno le donne tentano silenziosamente di sovvertire, a loro vantaggio, le regole islamiche che le mantengono in una posizione inferiore (*ivi*: 113-114).

Ancora, Tapper e Tapper (1987: 70) sottolineano come l'antropologia dell'Islam sia stata a lungo influenzata da uno schema dicotomico in cui la "grande tradizione" dell'Islam formale, ortodosso, centrato sulle moschee, presiede sulla "piccola tradizione" che comprende il culto dei santi e altre pratiche culturali locali. In questa visione dualistica: "la grande tradizione sta alla piccola tradizione così come l'élite letterata sta alle masse analfabete, l'urbano al rurale, l'intellettuale all'emotivo, il pubblico al privato, il maschile al femminile, e così via". Questo schema dicotomico ha relegato le pratiche e le credenze dominate e perpetuate dalle donne "alla periferia della periferia" del mondo islamico (Bovin 1983: 68).

Le pratiche islamiche femminili non sono, tuttavia, sempre relegate allo spazio privato, né sono da considerarsi frutto di credenze animiste e "pagane". Coulon (1988: 115) ha sottolineato questo concetto affermando che le donne non sono del tutto escluse dalla vita religiosa e hanno la capacità di partecipare "a modo loro al credo islamico, manipolandolo e adattandolo alle loro esigenze". Per superare le limitazioni loro imposte, le donne attiveranno delle strategie, volte a sovvertire i ruoli socialmente prescritti, per riuscire ad adattarli ai loro bisogni e a partecipare attivamente all'interno dell'Islam, seppure attraverso "pratiche informali, nascoste, parallele o eterodosse". Sebbene siano subordinate nelle sfere pubbliche, continua l'autore, sarebbe un errore relegare le donne in uno spazio oscuro, solo perché non siamo in grado di studiarlo.

In questa prospettiva alcuni studi storiografici ed etnografici hanno tentato di non assumere la marginalità femminile come una categoria generale ma di considerare le donne come "agenti religiosi" (Boyd e Last 1985: 284). Ne sono un esempio gli studi sulle figure di alcune sante, soprattutto Rābi'a al-'Adawiyya, una mistica dell'VIII sec., poetessa che cantava l'amore disinteressato per Dio (Smith 2010. Si veda anche Schimmel 1997; Scattolin 1995). O ancora gli studi che trattano del ruolo pubblico, religioso e politico assunto dalle donne nelle confraternite musulmane (Evers Rosander 2003, Coulon e Reveyard 1990 in Senegal; Boyd 1989 e Boyd e Last 1985 in Nigeria; Bruzzi e Zeleke 2015 in Eritrea ed Etiopia).

Le attività delle donne in Africa sono state particolarmente evidenziate nel dominio religioso (Berger 1976; Hoch-Smith e Spring 1978; Jules-Rosette 1981). I culti di possessione spiritica, la venerazione dei santi e le espressioni femminili al di fuori dei luoghi di culto convenzionali (cioè soprattutto le moschee) sono stati gli argomenti centrali della maggior parte degli studi sulle donne nell'Islam africano. Come si vedrà ampiamente nei paragrafi successivi, i culti di possessione sono stati indagati come siti particolari in cui le donne acquisiscono posizioni di autorità e prestigio, e in cui hanno luogo drammatici ribaltamenti delle relazioni quotidiane di subordinazione.

Allo stesso modo i lavori etnografici sulle questioni di genere in relazione al culto dei santi, quando non si sono concentrati sui santuari stessi (Gibb 2000), li hanno considerati come luoghi alternativi di espressione femminile.

Fatima Mernissi (1977: 104) afferma che per le donne nel Maghreb “le visite ai santuari e il culto dei santi sono due delle rare opzioni lasciate alle donne per plasmare il loro mondo e le loro vite”. I santuari sono luoghi in cui le donne analfabete ed emarginate possono esprimere le loro frustrazioni nei confronti del sistema oppressivo, burocratico e patriarcale che le pone in una posizione subordinata. La venerazione dei santi e le visite alle loro tombe “prendono la forma di uno sforzo collettivo esclusivamente femminile”, un tentativo di auto-affermazione che “il sistema patriarcale musulmano nega a loro”. L'autrice così riproduce i limiti delle analisi precedenti di studiosi come lo storico Spencer Trimingham (1980: 46), secondo il quale l'Islam è una religione per gli uomini, di cui essi sono i guardiani e i ferventi difensori, mentre le donne sono relegate ai margini, al di fuori delle società musulmane, e si dedicano invece a pratiche stigmatizzate come eterodosse, svolgendo un ruolo di mediatrici e conservatrici di pratiche e credenze pre-islamiche (si veda anche Bovin 1983: 66-103).

Mernissi (1977: 105) sostiene anche che sia erroneo considerare i santuari come spazi religiosi, poiché “non sono luoghi in cui si svolge la preghiera islamica ortodossa ufficiale”. Questa affermazione si fonda su una definizione estremamente ristretta della vita religiosa, che non indaga le pratiche femminili come parte di un quadro religioso più ampio, non necessariamente in conflitto con l'ortodossia islamica. Alcuni studi relativi al Nord-Africa (Reeves 1995 e Abu-Zahra 1997 in Egitto; Reysoo 1991 in Marocco; Gibb 1999, 2000 in Etiopia) hanno mostrato come i santuari non siano collocati in una posizione subordinata rispetto alle arene più ortodosse dell'espressione religiosa. I santuari, afferma Gibb (2000: 34), sono luoghi sacri in cui le differenze sociali e di genere che guidano le relazioni quotidiane tra uomini e donne vengono assorbite e trascese. Ancora, Mernissi (1977) non considera nella sua analisi la nozione di *baraka*, centrale sia nell'ideologia del culto dei santi e delle pratiche delle confraternite in cui le donne sono parte attiva, sia nella ridefinizione dei rapporti di

genere. Questi argomenti, centrali in questo lavoro, verranno presentati e sviluppati attraverso la concreta e specifica descrizione della tradizione rituale femminile di Meknes.

In una prospettiva più ampia, anche le teorie femministe hanno proposto alcuni approcci teorico-metodologici per esplorare le identità, le differenze culturali e i rapporti asimmetrici di potere che, in specifici contesti culturali, definiscono l'universo femminile e maschile e determinano il rapporto tra i generi.¹⁰

Nell'affrontare il tema della marginalità femminile l'antropologia di genere ha posto particolare attenzione alla dicotomia tra la sfera pubblica e quella privata (Rosaldo e Lamphere 1974). Secondo questo modello le donne appaiono oppresse o prive di valore e di status nella misura in cui sono relegate nelle attività domestiche e acquistano potere quando sono in grado di trascendere la sfera privata e penetrare nell'arena pubblica delle attività prevalentemente maschili (Rosaldo 1974: 17-42). Alcuni studiosi (Maher 1974; Nelson 1974; Rogers 1975), a partire da questo modello, hanno offerto nuove definizioni al ruolo e al potere delle donne nelle società islamiche, mostrando come esse acquisiscano ruoli di autorità a partire dalle loro posizioni sociali marginali. Tuttavia l'opposizione tra pubblico e privato si è facilmente adattata ad altre dicotomie, spesso naturalizzate (natura/cultura, sacro/profano, produzione/riproduzione) (Cfr. Comaroff 1987, Collier e Yanagisako 1987).

Edwin Ardener, in due saggi intitolati *Belief and the Problem of Women* (1975a [1972]; cfr. Mathieu 1973 e Ortner 1974) e *The 'Problem' Revisited* (1975b) ha suggerito che le donne costituiscono un *muted group*, dove *muted* ha connotazioni che rinviano al mutismo, ma più precisamente indica "in sordina", "sottotono" (Ardener 1975: xii; si veda anche: Showalter 1981: 197-205). Ardener ha sostenuto che le strutture maschili dominanti in alcune società inibiscono la libera espressione di modelli alternativi e i "gruppi muti" (donne, ma anche bambini, zingari, criminali) sono costretti a strutturare il loro mondo attraverso il modello del gruppo dominante, trasformando i loro modelli nei termini di quello ricevuto. In questa prospettiva, le voci femminili sono oblique, ovattate, in sordina; sono voci che si riformulano nell'idioma dominato dagli uomini. Le donne potrebbero apparire silenziose su preoccupazioni apparentemente vitali per loro, essenzialmente perché le prospettive maschili non soddisfano tali valori. Relativamente inarticolate nei confronti degli uomini, le donne

¹⁰ Tra i numerosi autori che hanno riflettuto sul genere in antropologia si segnalano: Rosaldo e Lamphere 1974; Ortner 1974; Friedl 1975; Ardener 1975; MacCormack e Strathern 1980; Ortner e Whitehead 1981. Sugli sviluppi dell'antropologia femminista e di genere: Moore 1988 e Lewin 2006. In italiano si veda: Busoni 2000; l'antologia a cura di Forni, Pennacini e Pusetti 2006; Bellagamba 2000.

“mute” operano comunque efficacemente nel loro mondo sociale, all’interno del quale trovano i mezzi per essere indipendenti e auto-assertive.

Barbara Callaway (1984) ha ripreso la teoria di Ardener per esplorare la natura della polarizzazione sociale femminile tra gli Hausa a Kano, in Nigeria. Callaway mostra come le donne Hausa abbiano un duplice status, determinato dalla differenziazione dei ruoli maschili e femminili. Se da un lato le donne sono separate dalla sfera maschile e subordinate alla presenza degli uomini, dall’altro, all’interno dei confini della famiglia, sono forti e indipendenti. Il doppio status delle donne è rafforzato anche nel campo religioso. Apparentemente conformi ai dettami musulmani, le donne Hausa partecipano attivamente ai culti di possessione spiritica *bori*. Tale culto “fornisce alle donne una fuga simbolica dalla pervasiva ‘virilità’ dell’Islam e un sistema di valori spirituali alternativi che è quasi opposto a quello pubblicamente riconosciuto” (*ivi*: 438).

La teoria del “gruppo muto”, a differenza del modello della deprivazione (si veda più avanti Lewis 1972), riconosce la varietà delle espressioni femminili e implica che “i semi per l’indipendenza totale possano risiedere nell’esperienza delle donne” (Callaway 1984: 430-431). Tuttavia lo studio di Callaway mostra come il mondo marginale delle donne di Kano possa solo contribuire a rafforzare le strutture di dominio maschile che apparentemente contraddice. Sebbene la partecipazione delle donne al culto *bori* sia vista come parte degli sforzi che costoro fanno verso la propria autonomia e autodeterminazione, nell’analisi di Callaway questi aspetti risultano isolati dalla più ampia costellazione di relazioni sociali, di genere e di potere. La possessione femminile e l’alleanza con gli spiriti non sembrano implicare una forma di potere, di trasformazione, di negoziazione che si estende al di fuori del “gruppo muto”.

A Meknes l’insieme degli individui – uomini e donne – affiliati alle confraternite può essere considerato un “gruppo muto” rispetto a quello dominante dei musulmani sunniti. Tuttavia il modello di Ardener non fornisce uno strumento utile ad indagare adeguatamente le relazioni tra uomini e donne che partecipano ai medesimi contesti rituali.

Le celebrazioni collettive come i pellegrinaggi alle tombe dei santi sono luoghi in cui l’età, il genere e lo status sociale non appaiono rilevanti; quantomeno sono fortemente smussate. Le iscrizioni sociali che normalmente segnano i corpi dei partecipanti sembrano scomparire: le barriere che dividono uomini e donne, giovani e anziani, ricchi e poveri, capi e gente comune temporaneamente vengono trascese. Ciò richiama le nozioni di struttura e anti-struttura di Victor Turner (1972): alcune delle divisioni più importanti attive nelle strutture sociali si dissolvono, ispirando un senso di *communitas*, un sentimento condiviso di fratellanza e uguaglianza percepito attraverso i diversi atteggiamenti dei

corpi. Si cercherà di dar conto di come, a Meknes, nell'ambito delle pratiche rituali e musicali femminili, una donna può raggiungere uno status e assumere un ruolo di officiante rituale allo stesso modo di un uomo: una posizione concepita come quella di un capo che esercita un potere mistico. Ancora, all'interno dei gruppi musicali *m'allmat* e dei riti femminili (*taifūr*), donne ed effeminati interagiscono in modo quasi equo e condividono gli stessi principi e valori relativi alla possessione.

1.4.2. Sulla possessione femminile.

La partecipazione delle donne ai culti di possessione è stata ampiamente documentata. Evidenziando il nesso tra subordinazione, marginalità e culti spiritici alcuni autori (Lewis 1966, 1971; Wilson 1967; Kennedy 1967; Berger 1976; Ferchiou 1991) hanno collocato la possessione all'interno dei rapporti di potere e delle dinamiche di conflitto, siano esse personali o sociali. Hanno interpretato la possessione come una forma di protesta mascherata che i soggetti marginalizzati impiegano per dar voce alle proprie paure e frustrazioni; per esprimere le proprie richieste e critiche in una società culturalmente dominata dagli uomini; per trarre vantaggio dalla competizione con altre donne; per realizzare vantaggi altrimenti non ottenibili, per ottenere un maggior status e prestigio in generale.

In quest'ottica si situa l'analisi sulla preponderanza delle donne nei culti di possessione offerta da Ioan Lewis nel suo classico lavoro *Le religioni estatiche* (1972). Secondo l'autore le donne, socialmente periferiche, ricorrono all'altrettanto periferico culto dello *zar* per mitigare la loro subordinazione. La possessione diventa così una obliqua ma deliberata strategia usata dalla "sottocultura femminile subalterna" (1972: 81) per esprimere dissenso contro le norme sociali e acquisire status, potere e sicurezza economica. La possessione femminile diventa così un aspetto della "guerra dei sessi" (*ivi*: 65) nelle società tradizionali. I culti "periferici" femminili sono per Lewis un tentativo di riscatto da una condizione di marginalità. Mentre la possessione che emerge dalle tensioni della vita coniugale permette di esprimere le contraddizioni sociali e di genere, tali contraddizioni non vengono mai del tutto risolte; né lo status della donna è modificato dai "periodici ma temporanei assalti femminili contro l'autorità maschile" (*ivi*: 70). Come i rituali di inversione di status che "riaffermano l'ordine della struttura" (Turner 1972: 191), la possessione, secondo il modello di Lewis, tende a rafforzare lo statuto subalterno delle donne e ad assicurare che le strutture dell'autorità maschile siano preservate da una reale ribellione.

L'idea che la possessione possa aiutare a regolare gli squilibri di potere tra i sessi è stata considerata anche da Erika Bourguignon. L'autrice sostiene che:

la possessione femminile deve essere intesa come una risposta psicodinamica alla, e un'espressione della, loro impotenza. Non è un tentativo di ottenere il potere per il proprio interesse, ma piuttosto un tentativo di gratificazione di desideri normalmente negati alle donne (2004: 559).

Incorporando l'identità degli spiriti possessori, dunque, le donne troverebbero un modo per esprimere i propri pensieri e sentimenti, che sono proibiti in situazioni di subordinazione sociale.

Ancora Sophie Ferchiou (1991: 196) nel suo studio sul culto di possessione *stambali* in Tunisia ritiene che “la possessione è allo stesso tempo una punizione e una reazione di difesa, una marginalità istituzionalizzata che permette alle donne di stabilire nuovi rapporti con il contesto”.

Scrive Beneduce dell'interpretazione di Lewis:

quella che era una feconda ipotesi per spiegare in un dato contesto la possessione e il significato della prevalenza femminile [...] nei culti di possessione, si è trasformata di fatto in una teoria generale contraddetta [...] da non poche eccezioni (2002: 118).

Il modello della deprivazione di Lewis è stato criticato dagli antropologi che hanno proposto degli approcci più variegati, multiformi ai culti di possessione. Susan Reynolds Whyte (1983: 181), ha sottolineato che il termine “periferico” utilizzato da Lewis è parziale e non rende conto del fatto che, dalla prospettiva delle donne nelle società in cui si trovano i culti di possessione, questi sono centrali.

Nel suo studio sugli spiriti *tromba* del Madagascar nord-occidentale, Leslie Sharp (1993) ridefinisce la possessione in termini diversi: qui, più che un culto periferico, la possessione è un aspetto centrale della cultura dei Sakalava, la popolazione presa in esame nella sua ricerca. In questa popolazione, segnata da contrasti etnici e movimenti migratori, gli spiriti *tromba* e i loro medium sono “una forza vitale in un momento di cambiamento sociale ed economico [...] che può gestire e controllare i mezzi di produzione in un contesto capitalistico” (Sharp 1999: 14). Le donne incorporano, in questo contesto, il potere locale.

Anita Spring (1978: 165-190) nel suo studio tra i Luvale dello Zambia afferma che la possessione è deliberatamente usata dalle donne per curare le malattie. Le donne, spiega Spring, sono soggette a malattie inibitrici della fertilità (malattie urinarie e genitali, sterilità etc.); i bambini a disturbi respiratori, gastrointestinali, infezioni, malaria. Le donne partecipano ampiamente ai culti di possessione per intervenire sulle proprie malattie e su quelle dei loro figli. Spring sottolinea che attraverso le ripetute esperienze di malattie e di problemi legati alla sopravvivenza dei figli, queste donne partecipano ad un sistema di cura, a una rete cooperativa di specialiste rituali, gestiti dalle donne e per le donne (cfr. anche Kenyon 1999).

Kehoe e Giletti (1981: 549-561) hanno proposto un modello biologico in cui hanno messo in relazione la prevalenza delle donne nei culti di possessione con le deficienze nutrizionali e le situazioni di stress che più frequentemente caratterizzano la condizione femminile (cfr. Lewis 1983: 412-417).

Linda Giles (1987), in contrasto con il modello funzionalista proposto da Lewis, sostiene che le donne coinvolte nei culti di possessione non sono soggetti marginali e che la possessione da parte degli spiriti *pepo* è una componente importante della società swahili (nella zona costiera tra Kenya e Tanzania). Giles inoltre sottolinea che l'idea stessa di marginalità spesso deriva da valutazioni altamente soggettive e ideologiche espresse nei confronti del culto e dei suoi membri da parte dei non partecipanti, piuttosto che da una valutazione reale dello status degli adepti (1987: 235; cfr. Giles 1999. Si veda anche: Lewis 1972: 105-106).

Anche Janice Boddy (1989) prende le distanze dalla prospettiva funzionalista di Lewis e riorienta in termini culturali il significato della prevalenza femminile nei culti di possessione. Boddy sostiene che la possessione *zar* in Sudan, nel villaggio in cui ha condotto le sue ricerche, è l'espressione di un conflitto tra l'esperienza delle donne del villaggio e la loro immagine del sé, così come viene definita dagli ideali di genere della loro società. Il modello di Lewis, secondo l'autrice, è "unidimensionale, troppo generale e troppo limitato per indagare adeguatamente la complessità del culto *zar*" (1989: 139). Pertanto, non è in grado di "spiegare o interpretare le forme della possessione (le caratteristiche degli spiriti, la natura e la varietà dei sintomi della possessione) e i processi (come la rivalutazione del proprio passato che la possessione da parte di uno spirito comporta)" (*ibidem.*).

Boddy inserisce la possessione femminile in una più ampia dialettica simbolica di chiusura e apertura che permea la cultura interna al villaggio. Boddy (1989: 270) ha definito la possessione come un testo culturale:

una costruzione metaforica sulla realtà quotidiana, un meta-commento che, richiamandosi all'idioma dell'interiorità e all'ideologia dell'Islam, illumina i loro significati e tuttavia non trae conclusioni specifiche su di essi.

Inoltre l'autrice discute l'ipotesi della deprivazione e riconosce la natura complementare dei rapporti di genere; entrambi i sessi, sostiene Boddy: "partecipano attivamente alla vita sociale" (*ivi*: 140). Se gli uomini sono centrali e le donne periferiche rispetto all'Islam o alle relazioni esterne al villaggio, le donne sono centrali e gli uomini periferici per quanto concerne la riproduzione fisica, sociale e culturale del villaggio. Boddy ha mostrato come l'Islam in Sudan si sia adattato alle condizioni locali, mentre gli elementi indigeni sono stati riconciliati con le ideologie musulmane e integrati in esse. Le donne del villaggio di Hofriyat non considerano le pratiche *zar* come antitetiche ai

principi insegnati dal Corano; piuttosto forniscono un'arena in cui le donne possono riconoscere che i valori islamici sono “costruzioni culturali, non verità immutabili” (*ivi*: 257). Né pensano a sé stesse come soggetti periferici al nucleo morale della loro società. Sono infatti le donne a riprodurre la cosmologia e la moralità del villaggio. Nei loro corpi – loci di fertilità – risiedono i valori salienti della cultura Hofriyat (*ivi*: 113).

I nessi con le complesse relazioni che le genti del Marocco – e, nello specifico, le donne di Meknes – istituiscono e ricostruiscono costantemente tra religiosità islamica e spiritismo sono evidenti, e affioreranno nella parte etnografica di questo lavoro. Inoltre, si vedrà, se l'affermazione di Lewis secondo cui: “la possessione riguarda essenzialmente il miglioramento della propria condizione sociale [...] e di migliorare la propria sorte sfuggendo, anche se solo temporaneamente, agli impedimenti che derivano dalle posizioni assegnate dalla società” (1972: 105) può essere un'utile chiave di lettura per i fenomeni osservati a Meknes, l'ipotesi della deprivazione e di un gioco agonistico tra i due sessi trova riscontro soltanto in alcune situazioni circoscritte.

Anche Boddy (1989: 137), come già Crapanzano (1973, 1977a, 1977b, 1995), valuta la possessione come un idioma culturale che, individualmente e collettivamente, articola i problemi e le esperienze della vita quotidiana (cfr. Lambek 1980: 318-331). Boddy mette in relazione il culto *zar* con le costruzioni locali del genere, della fertilità e della moralità; considera la possessione come “una realtà olistica [che] penetra tutti i livelli della vita umana” (1989: 136), un fenomeno multiforme la cui ricchezza e complessità possono emergere solo attraverso un'analisi culturale sensibile.

Questa prospettiva viene ripresa anche da Ellen Corin (1979: 327-338; 1986: 1-21) nel suo studio sulla possessione *zebola*, di carattere essenzialmente femminile, nel contesto urbano di Kinshasa (nell'attuale Repubblica Democratica del Congo). Considerando il sistema eziologico, il processo di diagnosi, la sintomatologia e la terapia *zebola*, Corin mostra come la relazione tra il linguaggio della possessione e l'esperienza personale cambi in relazione ai contesti rurali e urbani.

Lo *zebola* è una particolare manifestazione di una più generale forma di possessione tra le popolazioni Mongo; si distingue da altri rituali come quello *mpombo* o quello *mizuka* presenti nelle stesse aree (Corin 1986). Nel tentativo di delineare i diversi significati veicolati dalla possessione *zebola* e le dinamiche sociali, di trasformazione e di contaminazione in cui si situa il culto, Corin riprende l'ipotesi della “legge della ricorrenza rituale”, formulata da Gilles Bibeau, secondo cui elementi simili sono periodicamente riorganizzati in nuove costellazioni rituali in modo da adattarsi ai bisogni mutevoli delle persone e dei gruppi (1979: 327). “Nel caso della possessione, questo continuo rinnovarsi riflette la plasticità che concerne l'esperienza dell'incontro tra umani e spiriti” (*ibidem.*).

Gli spiriti *zebola* sono presentati come spiriti di defunti o antenati Mongo. D'altra parte sono spiriti femminili situati nelle foreste e associati all'acqua. Sono spiriti protettivi: intervengono, nel contesto rurale, in seguito a una trasgressione (o contraddizione) delle norme sociali; nel contesto urbano, invece, intervengono nei conflitti interpersonali e l'altrui malevolenza. La possessione nel contesto rurale è focalizzata sulla famiglia e i sintomi sono ben definiti e interpretabili; ma a Kinshasa, dove la parentela estesa è ridotta, gli spiriti sono più autonomi, orientati alle esigenze individuali e i sintomi sono più diffusi (1986: 14).

Per il fatto di costituirsi in seno a un gruppo femminile, retto da regole autonome, il discorso della possessione opera come un contrappunto a un ordine sociale fondato sull'egemonia del ruolo maschile. La confraternita contribuisce infatti con i suoi segni, le sue pratiche, le sue regole a esplicitare la natura arbitraria di ogni legge sociale, e insieme consente al soggetto una presa di distanza nei confronti di questa legge (Beneduce 2012: 148).

L'idioma della possessione femminile a Meknes è, per sua natura, flessibile e multiforme: partecipa attivamente alla creazione di nuovi profili identitari e si adatta alle caratteristiche degli attori e alle loro esigenze individuali e di gruppo.

Se la letteratura sulla possessione ha descritto le diverse categorie di spiriti e li ha ricompresi nelle categorie della marginalità e centralità culturale (Lewis 1972), questa distinzione dicotomica, dice Corin: “non riesce a dar conto della tensione dinamica che opera tra il margine e il centro, né, soprattutto, il modo in cui i gruppi usano e sovvertono i significati centrali” (Corin 1986: 16). La prospettiva proposta da Lewis, come quella di Ardener (1975), tende a marcare una netta separazione tra forme di autorità ortodossa e marginale, così come tra potere implicito e potere manifesto

A differenza dei fenomeni d'inversione rituale (Gluckman 1965; Turner 1968, 1972 [1969]; Babcock 1978), circoscritti nello spazio e nel tempo, l'attenzione sulla dinamica tra i centri e i margini permette di cogliere, come mostra l'analisi di Corin nell'ex Zaire, la natura multi-referenziale dell'idioma della possessione.

Il “liminale” e il “centrale” sono categorie in gran parte immaginative del panorama culturale marocchino; categorie che si spostano e si riformulano in base alle circostanze sociali e personali. A Meknes la marginalità e la centralità si definiscono rispetto a quel che i soggetti marginali hanno di fronte. I gruppi femminili appaiono marginali rispetto alle confraternite popolari maschili, le quali tuttavia sono a loro volta marginali rispetto ai sistemi religiosi ufficiali. Le pratiche (rituali e musicali) femminili di Meknes sono un fenomeno complesso, polisemico, a cui le donne prendono parte come singoli attori sociali, o come gruppo. L'attenzione alle dinamiche tra i centri e i margini; l'abilità che i riti femminili di Meknes hanno di “giocare” con i significati culturali centrali (Corin 1986); le

dinamiche con cui i gruppi *m'allmat* e le possedute da Lalla Malika simultaneamente si situano dentro e fuori i valori culturali dominanti sono tutti aspetti che permettono di pensare la categoria della marginalità non come una rigida opposizione strutturale che separa e divide, ma come un'“eterogeneità strutturale” che introduce una flessibilità interna, anche in relazione all'ordine stabilito, che feconda e ricostituisce i codici culturali centrali (Corin 1995: 173-192).

1.4.3. Le pratiche rituali femminili in Marocco.

Nel quadro degli studi sui riti di possessione in Marocco la cultura e i riti femminili sono stati presi in esame solo sporadicamente, a margine degli studi sulle confraternite maschili e le loro relazioni con lo spiritismo.

Gli studi sulla cultura femminile in Marocco si iscrivono soprattutto nel flusso degli studi di genere che insistono sull'immagine peggiorativa data alla donna nella società marocchina, un'immagine che prende forma (nei racconti, nei detti, nei proverbi e nelle espressioni comuni) intorno alle donne e al corpo femminile (Sadiqi 2011: 221-230); alle ambiguità dei desideri e dei comportamenti femminili; all'eterna tensione tra emancipazione e dominazione della donna (Dwyer 1978; Davis 1983; Hurtig, Kail e Rouch 1991; Bourquia 1996; Naamane-Guessous 1990; Sadiqi 2003). Gli studi antropologici sui rapporti sociali e di genere nel Maghreb, come in altri paesi di cultura musulmana, hanno da tempo sottolineato l'importanza del ruolo delle donne all'interno delle società studiate e la relatività del dominio e della supremazia degli uomini. Inoltre hanno rilevato, ovunque, delle società femminili aventi le loro proprie attività sociali e la loro propria visione del mondo (della dimensione femminile e sessualità in Marocco si sono occupati: Maher 1974; Davis 1983; Messick 1987: 210-225; Bouhdiba 2010; Zakia 2011; Cheikh 2009a, 2009b; Kapchan 1996; per il ruolo delle nel mondo islamico e in una prospettiva transculturale: Beck e Keddie 1978; Abu-Lughod 1986; Morsy 1978, 1993; Brettel e Sargent 1997).

Le prime attestazioni relative alle pratiche femminili in Marocco appartengono al periodo coloniale. Edmond Doutté (1908) aveva descritto la donna nella società marocchina come intimamente legata alle pratiche magiche, perché la sua condizione di impurità e inferiorità, di *éternelle blessée* (“perpetuamente ferita”), l'aveva esclusa dalla religione ufficiale. Per compensare questa loro inferiorità sociale le donne, secondo Doutté, si erano rivolte alla “magia eretica, una religione di ordine inferiore” (*ivi*: 33), le cui pratiche erano volte a evocare Satana e le entità preislamiche e berbere, a urinare sul Corano e a mettere in scena parodie di preghiere e pellegrinaggi (*ivi*: 49-57).

Ellen Amster (2013) racconta come durante il Protettorato francese in Marocco le mogli degli ufficiali fossero state impiegate per esplorare l'intimità della vita domestica e privata delle donne marocchine. Tra queste "esploratrici" vi era una pittrice e scrittrice francese: Aline de Lens.

La vita di Aline de Lens dimostra che era un personaggio politico. Anche se non ha mai sostenuto esplicitamente l'impero coloniale francese, la politica dell'amministrazione di Lyautey ha modellato le sue opportunità e la sua vita personale, che a sua volta ha servito la propaganda coloniale e gli interessi della cultura materiale (Amster 2009: 304).

Donna dell'alta borghesia, sposata con un ufficiale coloniale francese, de Lens ha vissuto in Tunisia e dal 1914 in Marocco, a Meknes. La sua produzione letteraria si compone di novelle, romanzi e saggi etnografici da cui si ricavano importanti descrizioni della vita quotidiana e privata delle donne, delle loro pratiche musicali e riti domestici.

Tra i suoi scritti *Le Harem entr'ouvert* (1922) descrive i mondi femminili nei diversi contesti della nobiltà, borghesia e classe operaia. Nei brevi saggi che compongono questo testo de Lens fornisce dettagli sulla vita quotidiana e sulle attività delle donne in Marocco e in Tunisia: la loro presenza nelle celebrazioni legate al matrimonio e alla nascita ma anche il dolore, l'infedeltà, la speranza, i drammi dell'universo femminile. *Pratiques des harem marocains* (1925) è una raccolta di ricette e prescrizioni – che si sono tramandate oralmente nel mondo femminile marocchino – della medicina tradizionale, dei rimedi di bellezza e, soprattutto, della stregoneria praticata dalle donne. In un altro saggio, intitolato *Un mariage a Meknès dans la petite bourgeoisie* (1917/1918: 31-55), de Lens impiega il termine *maallemat* per le donne musiciste di Meknes (*m'allmat*): e si tratta della prima menzione esplicita di questa tradizione nella letteratura. Nello stesso periodo anche Westermarck (1914) aveva indagato i matrimoni in Marocco, con importanti dettagli sulle pratiche femminili in questo contesto. I riti di nozze descritti da Westermarck a Fez, in particolare gli elementi e i simboli legati al matrimonio e all'immagine della sposa, hanno trovato una particolare collocazione nella tradizione rituale delle *m'allmat* di Meknes e, in specie, nell'evocazione dello spirito femminile Lalla Malika (si veda il cap. 3).

Anche Marie-Thérèse de Lens (1924: 152-160), sorella di Aline, aveva raccolto a Meknes brevi testi poetici cantati dalle donne e accompagnati con piccoli tamburi durante il bagno rituale delle spose; nello stesso saggio riportava una preghiera recitata dalle Tuhāmiyat (donne appartenenti alla confraternita Tuhāma) in un rito funebre dedicato a una donna.

Le donne hanno un ruolo importante nei riti officiati dalle confraternite Ḥamadsha, Gnawa, 'Isāwa e Jilālā. Tra i Jilālā questo ruolo è riconosciuto in modo più esplicito che altrove: le Jilālliyat, i gruppi di musiciste che, soprattutto recentemente, hanno un ruolo simile a quello degli uomini nella

confraternita, hanno una propria autonomia come officianti dei riti e, recentemente, anche come musiciste. Ma è soprattutto nella confraternita 'Isāwa che le donne hanno una presenza rilevante (Brunel 1926; Nabti 2010). La letteratura ne dà conto limitatamente e sporadicamente. Ne riferiscono in modo assai più esteso i recenti materiali autoprodotti – soprattutto audio e video – presenti nei cd venduti nei negozi di musica e sulle bancarelle di ogni luogo del Marocco e accessibili sul canale YouTube (si veda il paragrafo dedicato ai gruppi femminili, cap. 2).

A Oujda, una città nel Marocco nordorientale ai confini con l'Algeria, Langlois (1999), in una prospettiva etnomusicologica e antropologica, ha condotto le sue ricerche su un gruppo musiciste 'Isāwa che eseguono, in quella città, musica rituale per un pubblico femminile. Qui le musiciste suonano tamburi, cantano lodi ad Allah e ai santi del Marocco ed evocano anche spiriti. Tali manifestazioni religiose, che Langlois definisce “udibili ma invisibili”, hanno diversi scopi: sociali e di divertimento, religiosi e terapeutici. Secondo l'autore queste pratiche femminili eterodosse se da un lato contribuiscono a reiterare il pregiudizio maschile sull'irrazionalità, la superstizione e l'emotività associate alle donne, dall'altro hanno la funzione di una strategia attenuata e anonima di protesta e resistenza al dominio maschile. Il lavoro di Langlois, ad oggi, rimane l'unico studio su un gruppo di confraternita femminile in Marocco. Tuttavia la descrizione offerta dall'autore non indaga in modo approfondito queste pratiche femminili, né la relazione tra questi gruppi e l'omonima confraternita maschile, né il rapporto con il contesto più ampio.

Crapanzano (1973: xii) aveva notato che “tutte le donne sembravano cadere in trance molto più rapidamente e più facilmente degli uomini”, che “ci sono molto più devote nelle bidonville [...] e che le donne [...] hanno un ruolo più attivo nelle cerimonie. La maggioranza delle mogli, ma non tutte, dei membri del team eseguono anche la trance” o, ancora, che ci sono anche devote i cui mariti non sono affiliati alla confraternita ma che tollerano la partecipazione delle mogli ai riti di possessione (*ivi*: 112).

Jansen (1987: 98), riferendosi al lavoro di Crapanzano, afferma che:

la sua analisi sulle performance Hamadsha come cura per una mascolinità ostacolata non prende in considerazione queste donne. Non fa mai riferimento alle sessioni di trance delle donne presenti. Le idee di Crapanzano sarebbero comunque molto utili se le riformulassimo in termini meno viricentrici, e se includessimo le donne, ostacolate nei loro ideali di genere.

Anche Viviana Pâques (1991) nella sua indagine sui riti terapeutici dei Gnawa aveva attestato la presenza maggioritaria delle donne come officianti dei riti, come assistenti rituali e come adepti alla confraternita di Lalla Mimuna, complementare a quella dei Gnawa, che “è in qualche modo la parte femminile della confraternita” (1991: 65). Tuttavia non ha approfondito ulteriormente questa vicenda.

Negli stessi anni l'olandese Fenneke Reysoo (1988, 1991) ha condotto una ricerca sui pellegrinaggi annuali e le pratiche religiose femminili durante le visite alle tombe dei santi marocchini. L'attenzione di Reysoo (1988) si è rivolta a due gruppi sociali e alle loro componenti femminili: le donne Nahliyat di Ulad Nahla, nella regione di Kenitra, e le Gnawiyat e Jilaliyat che sono affiliate, rispettivamente, alle confraternite Gnawa e Jilālā della città di Salé. Nella sua indagine Reysoo ha sottolineato la centralità delle donne nella partecipazione ai riti pubblici – i pellegrinaggi, le feste stagionali, le visite occasionali alle tombe dei santi e luoghi di culto – e a quelli privati delle confraternite – i riti terapeutici e di evocazione spiritica. Ha descritto le pratiche culturali femminili delle Nahliyat e ha analizzato i fatti osservati dal punto di vista dei soggetti, cercando di restituire il senso che le donne davano alle loro azioni.

Renée Claisse-Dauchy e Bruno de Foucault (2005), entrambi studiosi di etnobotanica, si sono occupati dei culti femminili a Rabat e vicino Meknes, sulle montagne Zerhun. La loro analisi si è concentrata sulla figura dello spirito femminile Lalla 'Aisha, sulle modalità e sulle forme dei culti ad essa tributati, nel tentativo di delineare le caratteristiche di questo spirito e le funzioni terapeutiche ad esso connesse. Gli autori hanno mostrato come i culti a questo spirito femminile – associato al disordine e alla fertilità – abbiano una funzione terapeutica e sociale di speciale importanza tra le donne.

Altri studi sulla dimensione femminile emergono dai lavori che si sono concentrati sul ruolo degli agenti rituali all'interno, o ai margini, delle pratiche delle confraternite. Si tratta di uomini – più spesso effeminati – e soprattutto donne che sono considerati esperti nei trattamenti della possessione spiritica e di altre infermità e disagi fisici ed emotivi. In Marocco il gruppo degli officianti dei riti, quali mediatori specializzati nella comunicazione con gli spiriti, comprende le veggenti, i guaritori, gli specialisti nelle pratiche magico-religiose, i musicisti e le musiciste che operano individualmente o collettivamente.

Welte (1990) ha affermato che i membri maschi della confraternita Gnawa sono solitamente musicisti o danzatori acrobati, consumano cannabis o bevono vino; le adepti invece tendono ad essere prostitute. Alcune di esse svolgono anche il ruolo di veggenti (*shuwafat*). I membri della confraternita Gnawa, ancora, quelli tra coloro che non sono musicisti, sono più spesso travestiti, omosessuali o bisessuali. Welte interpreta il loro comportamento “inaccettabile”, che comprende le relazioni sessuali extraconiugali e il consumo di alcol, come la spiegazione principale della loro marginalità. Inoltre identifica l'attività di divinazione come predominante nei culti di possessione e le veggenti come i membri più importanti della confraternita Gnawa, insieme ai musicisti. Le pratiche rituali sono, secondo l'autore, frequentate principalmente dalle donne. Ma “non è chiaro se la confraternita Gnawa

da lui indagata era dominata dalle veggenti e dalla loro clientela femminile, o se la sua visione era influenzata dal fatto che la maggior parte dei suoi informatori erano le veggenti” (Rausch 2000: 25).

I soggetti principali indagati da Margaret Rausch (2000), come quelli di Welte, sono le veggenti. L'autrice si è occupata delle negoziazioni e delle costruzioni di genere di questo gruppo di operatrici rituali e della riconfigurazione della loro tradizione nel contesto urbano di Casablanca. Rausch presenta le *shuwafat* come innovatrici, in parte perché hanno costruito la loro identità come professioniste e donne d'affari, e in parte perché combinano tre ruoli che in passato erano separati: la divinazione, la guarigione (soprattutto per i posseduti) e la stregoneria (che prescrive rimedi che riguardano la magia).

Gli uomini – posseduti ed effeminati – tratteggiati da Crapanzano (1973) mostrano una inadeguatezza a rispondere agli ideali di mascolinità e ai ruoli di genere della propria cultura. Crapanzano ha interpretato la partecipazione degli uomini effeminati ai culti di possessione *Ḥamadsha* come uno sforzo per ridurre le tensioni (e aspettative) del loro ruolo maschile:

gli uomini non devono mostrare nessuna dipendenza emotiva dalle donne, non devono mostrare segni di femminilità. Si devono sforzare continuamente di vivere secondo gli ideali del comportamento maschile: dominazione, estrema virilità, grande sensibilità all'onore, indipendenza e autorità (1973: 9).

Le tensioni, secondo Crapanzano, si acquisiscono quando l'uomo si allontana dal ruolo maschile perché omosessuale o effeminato, vive e lavora con i genitori, è figlio di una vedova o è povero. La povertà, rileva Crapanzano, ostacola il controllo maschile sulla moglie e sulle figlie e può danneggiare l'autostima e l'identità maschile. Senza l'aiuto di un padre, il figlio di una vedova è spesso frustrato perché incapace di garantire l'onore alla madre, alle sorelle, a sé stesso (*ibidem.*). Anche i posseduti (dallo spirito femminile Lalla 'Aisha) deviano dall'ideale della mascolinità:

Tutti si caratterizzano per qualche peculiarità: solitari, sessualmente inadeguati, fisicamente disadattati, eccentrici, o uomini che per qualche ragione non potevano sposarsi (Crapanzano 1995: 26).

Altrove, nel Maghreb, l'analisi di Willy Jansen (1987) si è focalizzata sulla categoria delle “donne senza uomini” a Maimuna, pseudonimo di una città industriale nell'Algeria orientale. Questa categoria comprende donne che:

non soddisfano i requisiti richiesti dai ruoli di moglie e madre. Non hanno marito, perché sono vedove, divorziate, prostitute o cameriere, o la relazione con il marito è tesa, perché sono malate, infertili, indesiderate o incapaci di mantenere i loro figli in buona salute o in vita. Subiscono il loro genere secondo l'ideologia dominante” (1987: 96-97).

I soggetti di Jansen sono lavoratrici negli *ḥammam*, prostitute, maghe, agenti religiosi, cortigiane, musiciste, donne che si occupano del bagno rituale dei defunti, etc. Costituiscono una categoria anomala; sono tutte socialmente, culturalmente ed economicamente emarginate. Se l'adattamento alla

loro condizione è spesso difficile, secondo Jansen nella loro marginalità queste donne rompono le normative di genere. Possono trarre vantaggio dal fatto che non sono soggette ad alcune delle normali restrizioni sociali.

La presenza maggioritaria delle donne vedove o non sposate nei riti di trance è stata rilevata anche da Morsy (1978: 613) in Egitto e da Charnay (1977: 164) in Algeria.

Sossie Andezian (1991: 283-300) ha documentato una forma di teatro popolare in Algeria occidentale, di cui sono protagoniste donne, per lo più marginali. Si tratta di un rito parodico, “una manifestazione burlesca” (*ivi*: 288) messa in scena durante il pellegrinaggio annuale di una confraternita. Il pubblico e il gruppo musicale che accompagna il rito con il suono dei tamburi si compone di donne. Travestite da uomini, queste donne inscenano un matrimonio e suscitano l’ilarità del pubblico per mezzo dell’inversione dei ruoli, delle attitudini, dell’improvvisazione.

Nico Staiti in un libro di taglio etnomusicologico che tratta della tradizione di suonatrici e suonatori di tamburo effeminati in Kosovo (Staiti 2012) ha dedicato tre ampi capitoli alla tradizione degli effeminati e al ruolo delle donne nei riti in Marocco, in una prospettiva storica, in rapporto con i riti funebri e con un approfondimento sulle tradizioni di Meknes (*ivi*: 51-78; su questa prospettiva si veda più avanti).

1.4.4. Musica e rito delle donne e degli effeminati in Marocco. Gli studi etnomusicologici.

Le prime menzioni sulla musica e sulla presenza di gruppi di musiciste in Marocco si devono a Eugene Aubin, il quale nel 1904 riferisce della loro presenza alla corte di Fez (1904: 342-345), ove gruppi femminili suonavano per l’intrattenimento delle donne. Anche Edward Westermarck (1914) attestava la presenza di gruppi di musiciste nelle parti femminili dei riti di nozze. Nello stesso periodo e nello stesso contesto, la pittrice Aline de Lens (1917/1918) riferisce della presenza dell’attività dei gruppi femminili *m’allmat* a Meknes.

Alla tradizione rituale e musicale femminile di Meknes fa riferimento Franck Welte (1990: 211-212) che rileva la presenza di un gruppo *m’allmat* in un rito Gnawa relativamente all’evocazione dello spirito femminile Lalla Malika. Se ne occupano poi Bruni e Staiti (2017). In Garino (2016: 65-91) sono valutati analiticamente la poliritmia e le strutture melodiche impiegate dalle *m’allmat*. Se, nella valutazione della tradizione musicale delle *m’allmat*, un approccio antropologico alle questioni rituali e al problema della marginalità è indispensabile alla comprensione delle strutture musicali e delle loro funzioni, di converso l’apporto di metodi e competenze dell’etnomusicologia offre un importante sostegno all’indagine etnografica. L’individuazione delle strutture ritmiche e melodiche, il loro

rapporto con gli spiriti evocati, le analogie e le differenze che corrono tra il repertorio delle *m'allmat* e quel che le circonda (i repertori delle confraternite maschili e quelli di altri gruppi femminili, le ipotizzabili relazioni tra la tradizione di Meknes e segmenti di tradizioni musicali di altri luoghi del Maghreb) non sono oggetto di questo lavoro, ma costituiscono un importante sostrato di conoscenze di cui questo si è nutrito.

Importanti contributi sulla poesia improvvisata e sulla musica arabo-andalusa delle donne a Fez, e a Tetuan in contesto rurale e berbero sono, rispettivamente, quelli di Mohammed El Fassi (1967) *Les Chants anciens des femmes de Fès* e *Les Chants des femmes arabes* (1942) di Elisa Chimenti. Ancora nel nord del Marocco e in contesto rurale e berbero, nella regione di Tassawt, i canti della poetessa Mririda N'Ait Attik sono stati tradotti dal dialetto berbero in *Les Chants de la Tassaout* (1972). L'antropologo Nadir Marouf in *Le Chant arabo-andalou* (1991) rileva che già in epoca almoravide (XI-XIII secolo) le donne apprendevano la musica e la poesia in Andalusia.

Un altro repertorio, quello maschile delle corporazioni artigiane del *malhun*, in rapporto più diretto con la musica delle *m'allmat* di Meknes, è stato raccolto in sette volumi nell'*Encyclopédie du Malhun* (1986-1991) da Mohammed El Fassi. Un'antologia più modesta è quella Guessous, *Anthologie de la poésie du Melhoun marocain* (2008).

I lavori sulla musica femminile in Marocco sono relativi quasi esclusivamente alla musica d'intrattenimento e alla funzione delle *shikhāt*: cantanti, musiciste, danzatrici professioniste che agiscono sia nel corso dei riti della nascita e del matrimonio che in ambienti maschili, nei quali il loro ruolo assume caratteri licenziosi e marcatamente allusivi (Kapchan 1994; Soum-Pouyalet 2007). La libertà d'espressione veicolata dalla danza è anche l'oggetto dell'analisi di Monqid (2002: 121-145) tra le donne beduine e quelle berbere nel sud del Marocco.

Le indagini di maggior respiro sulle *shikhāt* sono state condotte da Fanny Soum-Pouyalet (2007), la quale si è concentrata soprattutto sul rapporto tra marginalità e centralità nella funzione sociale e nelle attività di queste professioniste dello spettacolo.

Altre pubblicazioni, di carattere etnomusicologico e di minor approfondimento menzionano, sia pur di sfuggita, anche le donne musiciste di Meknes, assimilandole di fatto alla tradizione delle *shikhāt*, senza operare le necessarie distinzioni relative al repertorio musicale e poetico (sacro o profano), agli ambiti di competenza (cerimonie pubbliche o private), al pubblico cui si rivolgono (maschile, femminile o misto), all'area geografica di presenza (Aydoun 2001; Ciucci 2005: 183-200).

Per uno sguardo sulle diverse tradizioni musicali, maschili e femminili, in Marocco (la musica andalusa, i *rwayes* dell'Alto Atlante, il *malhun*, la *'aita*, la musica popolare moderna etc.) si vedano i

contributi sulla *Musiques du Maroc* nella rivista *Horizon Maghrebin* (Samrakandi e Zagzoule 2000) e l'antologia compilata sotto la direzione artistica di Ahmed Aydoun (2001) sulla musica tradizionale marocchina. Sulla *'aita* si veda anche Ciucci 2012 (109-128).

In una prospettiva transculturale ed etnomusicologica la relazione tra donne e musica è esaminata nel volume curato da Ellen Koskoff (1987). Nella sua introduzione Koskoff (*ivi*: 1-24) sottolinea che le performance musicali forniscono un ottimo contesto per osservare e comprendere le dinamiche delle relazioni di genere poiché le nozioni di potere, ineguaglianza, asimmetria percepite in queste relazioni possono essere contestate, confermate, invertite o mediate mediante strategie sociali e musicali.

Le testimonianze relative alla presenza di musicisti effeminati nel mondo islamico – e particolarmente in Marocco – sono state collazionate, ordinate e valutate soprattutto in ambito storico (Rowson 1991: 671-693; 2003: 45-72) e nell'ambito di studi storico-antropologici sulle questioni di genere e sull'omosessualità (Murray and Roscoe 1997). La presenza di giovani uomini femminilizzati nei gruppi musicali di confraternita trova riscontro nei testi dei primi grandi studiosi dell'Islam e teorici dell'amore mistico (come Al-Ansārī, Ghazzālī, Rūmī, 'Irāqī, Kirmānī, Al-Dīn. Si veda: Schimmel 1975: 287-342; Ritter 2003: 448-519; Abrahamov 2003). Ancora a tal proposito Hellmur Ritter (2003: 484) fa menzione del termine *shāhid*, inteso come un termine tecnico usato in riferimento a “la bellezza del giovane che serve da oggetto di contemplazione della bellezza”. Questi temi sono stati poi presi in esame da Abdellah Hammoudi (1997) in relazione al rapporto tra il maestro e il discepolo nell'iniziazione mistica. Si tratta di un saggio di antropologia politica che indaga la genesi e le fondamenta del potere autoritario nelle società arabe.

Studi approfonditi sono stati condotti in ambito storico-musicale ed etnomusicologico (Cavicchi 2007: 69-86; Staiti 2012), anche in una prospettiva di raffronto con altre tradizioni: giacché è sotto il segno della musica che appare visibile ed è stata analizzata l'associazione tra inversione sessuale e riti femminili.

Staiti (2012) valuta le tradizioni oggi presenti in Marocco, il ruolo di suonatori e officianti effeminati nei riti femminili in relazione a fonti storiche e riscontri etnografici in una prospettiva assai ampia, che va dalla Birmania e l'India a tutto il bacino del Mediterraneo. Dalla sua analisi si ricava che i riti e i repertori in queste aree presentano alcune caratteristiche condivise: ove vi è un rapporto diretto con culti religiosi, questi sono dedicati a divinità femminili, spesso nere; la divinità nera di frequente fa parte di un pantheon di diverse figure femminili; le pratiche rituali officiate dagli effeminati sono spesso legate a fenomeni di possessione adoristica. Gli effeminati all'interno di queste tradizioni, musicisti e officianti dei riti, si ritiene siano posseduti da spiriti di sesso femminile, e che per questo

siano specialmente qualificati a officiare riti di passaggio e cerimonie di possessione. Sono dunque attraversatori specializzati di confini: la loro condizione di marginalità sessuale conferisce loro una capacità elettiva di operare in condizioni rituali di liminarietà. La marginalità, insomma, li rende centrali per un rapporto col sacro che, dalle più antiche manifestazioni ad oggi, mostra una sorprendente vitalità e una continua disponibilità ad adattarsi al contemporaneo. In Marocco Staiti descrive le tradizioni del teatro e della danza pubblicamente esibiti dagli effeminati in piazza Djema el Fna, a Marrakesh, e il ruolo dei musicisti effeminati nelle tradizioni musicali e rituali di Meknes. Da quella ricerca è scaturito il mio interesse per i riti femminili qui indagati.

Il primo a fare esplicito riferimento alla presenza di uomini effeminati nei contesti rituali femminili in Marocco è Leone l'Africano, che testimonia la presenza di lamentatori professionisti in abiti femminili a Fez, all'inizio del Cinquecento (Ramusio 1978, I: 188-189, cit. in Cavicchi 2007: 69). Ancora a Fez, Leone l'Africano rileva la presenza di effeminati che gestivano anche osterie malfamate (*ibidem*: 168-169, cit. in Cavicchi 2007: 72).

Non ho rintracciato fonti più tarde: riferimenti o accenni al ruolo degli effeminati nei riti delle confraternite maschili, a Meknes, si trovano soltanto nella moderna letteratura etnografica (Crapanzano 1973; Welte 1990; Nabti 2010); nessuno, invece, ne ha fatto menzione in rapporto ai riti officiati dalle donne e alla musica femminile.

Secondo Nabti (2010: 179-180, 204-205) a Meknes e a Fez anche i capi della confraternita 'Isāwa sono a volte tacciati di omosessualità, e segnala la loro attitudine a una gestualità effeminata.

È particolarmente interessante la descrizione riportata da Crapanzano di un finto parto a Meknes, messo in scena da un travestito, che mostra sorprendenti concordanze con un'analoga descrizione ad opera di Curzio Malaparte (2003: 131-134) sul rito della "figliata", una versione parodica di un parto eseguito dai *femminielli* a Napoli nel 1944.

La scena descritta da Crapanzano ha come soggetto gli adepti della confraternita Ahl-Twat e si inserisce in un rito di possessione officiato dai musicisti Ḥamadsha e Gnawa di Meknes.

Il centro dell'attenzione non erano né gli uomini né i musicisti, come nelle cerimonie degli Ḥamadsha. C'era un gruppo di giovani uomini (dai diciotto ai ventidue o ventitré anni) che danzavano molto velocemente, molto eroticamente, in due linee. Si avvicinavano, si allontanavano. Nel momento in cui la musica e la danza sono arrivate alla loro più alta intensità [...], i musicisti si sono immediatamente fermati di suonare. Tutti si sono immobilizzati. Dopo un assoluto silenzio [...] è entrato un giovane uomo travisto da donna incinta, circondato da altri giovani. Uno di loro faceva il ruolo del medico. Altri due gli infermieri. Il medico visitava la "donna incinta". Gli ha fatto una puntura con una siringa enorme. Hanno danzato di nuovo. I giovani si sono radunati intorno alla "donna", che si è messa ad urlare dando alla nascita un bambino. Tutti sono esplosi in una risata. Le donne hanno intonato degli "you-you". Quando ho chiesto se era un maschio o una femmina, il mio vicino mi ha risposto che, certamente, era una bambina (Crapanzano, 2000: 48-49).

Nell'area di Meknes vi sono altre testimonianze di matrimoni omosessuali. Mohamed El Hamraoui, un giornalista marocchino, su una rivista locale (*Le Reporter*, 29 aprile 2007) ha descritto un matrimonio omosessuale celebrato nel villaggio di Sidi 'Ali, al mausoleo del santo fondatore della confraternita Ḥamadsha. La pubblicazione e la diffusione on-line di questo articolo ha causato una forte reazione politica e la fine o l'occultamento di questi riti, che prima erano pubblicamente eseguiti (cfr. Bergeaud-Blackler e Eck 2011: 203-221).

Esiste anche una letteratura relativamente ampia, di taglio etnografico e interna soprattutto agli studi etnomusicologici e di genere, relativa ad altre tradizioni nelle quali officianti e musicisti effeminati agiscono in contesti femminili o in riferimento a entità femminili.

Nel quadro più ampio e globale delle funzioni rituali degli uomini effeminati e delle attività musicali, le tradizioni degli *hijra* dell'India nord-occidentale (insieme a Pakistan e Bangladesh) sono tra le più vaste ed elaborate. L'etnografia di Serena Nanda (1990) offre una descrizione dettagliata di questa tradizione. Gli *hijra* sono una comunità religiosa di uomini che si vestono e si comportano come donne e la cui cultura è incentrata sul culto di Bahuchara Mata, una delle molte versioni della Dea Madre adorata in tutta l'India. In connessione con l'adorazione di questa dea, gli *hijra* subiscono un'operazione in cui vengono loro rimossi i genitali. Questa operazione li definisce come “né uomini né donne”. È attraverso la loro identificazione con la Dea Madre e il potere creativo femminile che essa incarna, che gli *hijra* ricevono un posto speciale nella cultura e nella società indiana. Scrive Nanda (1990: 23):

Gli *hijra*, in quanto esseri umani che non sono né uomini né donne, mettono in discussione le categorie sociali di base del genere su cui è costruita la società indiana. Questo rende gli *hijra* oggetto di paura, abuso, derisione e talvolta pietà. Ma gli *hijra* non sono semplicemente esseri umani ordinari: [...] sono anche concettualizzati come esseri speciali, sacri, attraverso una trasformazione rituale. [...] sia la società indiana che la mitologia indù forniscono alcuni ruoli positivi, o almeno accomodanti, per tali figure sessualmente ambigue. Nel contesto dei ruoli sociali indiani, le figure sessualmente ambigue sono associate a specializzazioni sessuali; nel mito e attraverso il rituale, tali figure diventano potenti simboli del divino e della fertilità.

In quanto né uomini né donne, assumono un ruolo di “terzo genere istituzionalizzato”: la loro ambigua natura sessuale, attraverso la quale incarnano il potere della fertilità della dea, spiega la loro occupazione tradizionale, quella di officiare la nascita di un bambino e la cerimonia di conferimento del nome, i matrimoni e le feste all'interno templi. Insieme a queste attività gli *hijra* praticano anche la musica, la danza, l'accattonaggio e la prostituzione (si veda anche Staiti 2012).

Ancora, nell'ambito dei culti di possessione spiritica, i lavori etnografici ed etnomusicologici svolti in Vietnam (Norton 2000 e 2006: 55-75; Van Huy e Kendall 2004; Fjelstad e Nguyen 2006,

2011) mostrano che sebbene i riti di possessione vietnamiti siano il dominio delle donne, anche gli uomini effeminati partecipano ai riti e possono addirittura assumere il ruolo di medium. La possessione implica un ribaltamento dell'identità di genere: un uomo posseduto da uno spirito femminile adotta il genere dello spirito.

Heike Behrend e Ute Luig (1999) hanno dimostrato come la possessione possa confermare o sovvertire le categorie di genere. Infatti in Africa la mascolinità o la femminilità degli spiriti è generalmente costruita in termini di fluidità che presenta il genere, che va inteso come un continuum di qualità, che si trovano sia negli uomini che nelle donne. Una tal oscillazione tra le categorie di genere è testimoniata, nello stesso volume, dal contributo di Jean-Paul Colleyn sul culto *Nya* nel Mali (1999: 68-78) in cui solo gli uomini sono posseduti da entità androgine (*Nya*), che in relazione al contesto possono essere designate come maschili o femminili.

1.5. Mimesi e alterità nei riti femminili di Meknes.

La centralità assunta nei culti di possessione in Africa di elementi – spiriti, animali, altri esseri umani, simboli e significati – allogeni ha una lunga tradizione in molte società. Il culto *zar*, praticato in Somalia, Etiopia e Sudan, comprende spiriti che provengono da regioni vicine ma anche spiriti europei, “conosciuti soprattutto per la loro eccessiva passione per l'alcol” (Constantinides 1977: 71) zingari, cinesi, ebrei, copti, armeni (*ivi*: 61-84; Boddy 1989: 275-301). Il pantheon degli spiriti *masabe* tra i Tonga (una società dello Zambia) comprende entità associate con la cultura urbana e con le tecnologie europee: vi si trovano spiriti di treni, aerei, barche a motore, biciclette, chitarre, danze europee (Colson 1969: 69-103; Kramer 1993: 116-123). I *sasale* che fecero la loro comparsa negli anni Sessanta in Niger erano spiriti di famosi cantanti, playboy e prostitute deceduti (Rouch 1978: 1010). Gli spiriti *hauka* del Niger (Stoller 1984: 165-188; 1995), documentati anche in Ghana da Jean Rouch nel film *Les maîtres fous* (1953) sono un rispecchiamento dell'apparato politico e militare dei colonizzatori: il governatore, la moglie del governatore, il comandante, lo schiavo, il dottore, il luogotenente etc. Il comportamento militaresco di questi agenti della possessione, messo in scena in una “commedia orrificata” (Stoller 1995: 7), cioè insieme spaventosa e divertente, secondo Stoller non solo evoca il passato coloniale ma anche “manipola il presente, provoca il futuro” (*ibid.*). Come gli spiriti *hauka*, anche i *turawa* (Krings 1999: 53-67) nella città di Kano in Nigeria, sono organizzati in un sistema gerarchico mutuato dal sistema militare coloniale. Sono spiriti “europei” che nei loro nomi, comportamenti, emblemi (sigarette di marca, penne a sfera, taccuini, pistole giocattolo etc.) e codici

linguistici mostrano come la cultura coloniale (francese e inglese), ritualmente adattata e rappresentata, sia stata percepita dai membri delle società locali (*ivi*: 64).

Oggi, inoltre, l'uso dei nuovi media nei riti di trance (Spadola 2014; Behrend *et al.* 2015; Krings 2015) e la "globalizzazione della religione" (Csordas 2009: 3) hanno moltiplicato gli incontri con l'alterità.

L'alterità rituale, condensata nella raffigurazione di personaggi estranei e appartenenti ad altri gruppi etnici, di militari, di amministratori, di dominatori o altri personaggi della colonizzazione, di forze della natura, di oggetti e macchine sono, secondo Fritz Kramer (1993 [1987]) legate ad un'alterità ampiamente concepita: quella costituita da ciò che è esterno alla propria cultura, alla propria dimensione sociale, di genere, ma anche quella interna al proprio sé affetto da esperienze indesiderate e non familiari.

Kramer propone un modello di interpretazione dell'alterità mediante il concetto di mimesi, che affonda le proprie radici nella filosofia di Platone (*Repubblica*) e Aristotele (*Poetica*). Il termine mimesi è difficile da confinare all'interno di un'unica definizione. È variamente intesa come imitazione, copia, replica della realtà nel teatro, nelle arti figurative, nella letteratura ed è entrata nei dibattiti in filosofia, arte, studi culturali, religione, magia, possessione spiritica, consumismo (Cfr. Spariosu 1984; Bogue 1991; Gebauer e Wulf 1992; Pennacini 1998; Potolsky 2006; Beneduce 2002; Meyer 2002; Krings 2015). Attraverso un'analisi comparativa relativa ai culti di possessione, le maschere e le arti figurative in Africa, Kramer mostra le modalità attraverso cui l'alterità viene rappresentata, assimilata, governata, ma allo stesso tempo impiegata per forgiare la propria identità, per raccontare la propria diversità e riconoscerla nel rito (1993: 240). Mettendo in relazione le forme europee e quelle non europee di rappresentazione dell'altro da sé, del barbaro e dello straniero, l'autore valuta analiticamente i modi e le tecniche attraverso cui le società africane hanno pensato e costruito le loro immagini e rappresentazioni dell'"altro" – basate anche sulla percezione dell'alterità dei colonizzatori europei – per articolare il proprio senso del sé.

Come gli europei fin dall'antichità hanno creato un'immagine del selvaggio che – sebbene abbia assunto in diverse epoche diverse forme – è tuttavia servita come controparte della propria cultura e civiltà, così anche le società africane hanno concepito a loro volta le proprie inversioni e controparti, le quali sono servite loro ad articolare il proprio senso del sé e a determinare le proprie politiche e le proprie pratiche rituali. Al contrario degli europei, molte società africane hanno incorporato le proprie immagini dei barbari in curiosi sistemi culturali (*ivi*: 2).

L'unità dei culti di possessione e della funzione delle mascherate, dice Kramer, "non sta in qualche particolare funzione ma piuttosto nel loro carattere rappresentazionale e nel loro concetto di realtà [...] essi sono sempre qualcosa di più e qualcosa di meno che terapia, arte, intrattenimento,

critica sociale, professione, moda o etnografia” (*ivi*: 240). Fritz Kramer così, osserva Janice Boddy (1994: 424), senza sacrificare le logiche e i punti di vista emici utilmente riunisce fenomeni che gli antropologi tendono a considerare separatamente: “culto degli antenati, cultura popolare, danze profane, mascherate sacre, regole relative allo status degli stranieri, relazione medianica con gli spiriti, possessione, forme d’arte”.

La mimesi, afferma Kramer, scaturisce dall’esperienza dell’alterità culturale e induce all’impulso irrazionale delle culture umane a riprodurre ciò che è estraneo: è “come una compulsione a ‘imitare’ qualcun altro che è diverso dal soggetto e che desidera essere rappresentato” (1993: 249). A sostegno di questa affermazione Kramer riprende la nozione di *passiones* che Godfrey Lienhardt (1961, cit. in Kramer 1993: 58-60) aveva a sua volta impiegato in merito alla cosmologia Dinka del Sudan.

Passiones sono le pulsioni interne che sono vissute come impellenti e da cui si è dominati, le quali si contrappongono alle *azioni*, che sono invece razionali e intenzionali. I sentimenti e le pulsioni che il pensiero occidentale colloca nell’universo interiore del sé, nella cosmologia Dinka sono invece proiettati verso l’esterno. La mimesi dunque è una capacità umana attraverso la quale si esprimono le passioni. Kramer considera lo spirito responsabile della possessione come “immagine di *passio*, come un pezzo di realtà che si è staccato ed è diventato indipendente” (1993: 249). Queste “immagini di *passio*”, a loro volta, vengono concettualizzate come fonti attive delle passioni che rappresentano.

Queste riflessioni sono in parte sovrapponibili alle descrizioni offerte da Vincent Crapanzano (1977a, 1995) nella sua analisi dei fenomeni marocchini, nei quali il linguaggio degli spiriti permette di concettualizzare una serie di esperienze in modo radicalmente diverso: ciò che per la tradizione occidentale è “all’interno dell’individuo, in quelle società in cui è presente l’idioma dello spirito può essere articolato all’esterno dell’individuo” (1977a: 12).

Le esperienze che l’occidentale vorrebbe concettualmente collocare interne a sé stesso definendole “interiori”, “mentali” o “psicologiche”, il marocchino può invece concettualizzarle nel linguaggio degli spiriti come esterno a sé stesso (Crapanzano 1977a). Ad esempio, quello che l’occidentale definisce senso di colpa, può essere articolato, in Marocco, come interferenza degli spiriti. Allo stesso tempo la rabbia esasperata, il coraggio estremo (il *furor* del guerriero romano), gli stati di ispirazione poetica o di altro tipo, l’attrazione sessuale, l’amore, gli impulsi incontrollabili e gli stati ossessivi, la paura e altri stati d’animo che l’occidentale potrebbe descrivere come “suoi modi di essere” – retaggi forse di un passato linguaggio demonico – vengono spesso descritti come possessioni di ‘A’isha Qandisha o di altri spiriti. Le frontiere del sé, della propria vita interiore o esterna, così come la sorgente e la collocazione della motivazione – o del desiderio, termine che preferisco – devono essere considerate come essenzialmente metaforiche (Crapanzano 1995: 44-45).

La riproduzione mimetica dell’esperienza dell’alterità attraverso riti, gesti, rappresentazioni figurative, colori e odori, danze e musiche, permette di rendere l’alterità familiare, conosciuta, interpretata e dunque trasformata. Diventare quello che indossi, quello che respiri, quello che vedi, la

musica e il movimento che senti e che agisci è diventare lo spirito con cui hai un'identificazione mimetica. La mimesi è dunque sia l'acquisizione di conoscenze già acquisite e sedimentate, sia produzione di nuove conoscenze.

Le riflessioni di Kramer sono in sintonia con le analisi condotte da Michael Taussig (1993: xiii), per il quale la facoltà mimetica è “la natura che la cultura usa per creare una seconda natura, la facoltà di copiare, imitare, modellare, esplorare le differenze”. Più avanti l'autore afferma che “la meraviglia della mimesi sta nel copiare il carattere e il potere dell'originale, al punto che la rappresentazione può persino assumere quel carattere e quel potere” (*ibidem.*).

Inspirato da Walter Benjamin (1933), Taussig amplia la prospettiva, tracciando le logiche della facoltà mimetica nell'immagine dell'uomo bianco riprodotta nelle statuine cuna, nella magia simpatica delineata da Frazer ne *Il ramo d'oro* (2014 [1922]), nell'uso del fonografo e della cinepresa, nella scrittura etnografica. La facoltà mimetica, spiega l'autore, rende naturale l'universo finzionale da noi creato e può produrre effetti sul piano del reale (*ivi*: xviii); in questo modo gli Hauka, posseduti dagli spiriti degli ufficiali coloniali inglesi (cfr. Rouch 1953/54) e le statuine cuna che riproducono tipi europei vanno letti come tentativi di domare il potere che in quello spirito o artefatto viene riprodotto. Roberto Beneduce dando conto dell'opera di Taussig marca efficacemente gli aspetti di controllo e di acquisizione del potere che è insita nei comportamenti mimetici, riconducendoli esplicitamente ai fenomeni di possessione.

Prodotte una copia, riprodurre in un'immagine un oggetto, un essere, conferisce *potere su ciò che in quell'artefatto viene riprodotto*: se le figurine *riproducono* tipi europei, significa che quelle figurine cercano di domare il potere di questi ultimi, e non sorprende che fragili oggetti rituali della cura sciamanica compaiano, insieme a feticci, scorze, erbe, anche “le navi degli spiriti dei gringos”. Questa allusione al potere che la facoltà mimetica attribuisce a coloro che riproducono le caratteristiche di uno spirito o, secondo i casi, le fattezze degli stranieri, anticipa questioni proprie della possessione, dei suoi paradossi (presunti o reali), dal momento che l'*imitazione* comincia a mostrarci il suo duplice significato, la sua natura ambigua e ambivalente: strategie difensive, rivolte al mascheramento, alla dissimulazione (come abbiamo appreso dagli innumerevoli esempi del mimetismo animale), l'imitazione e la mimesi assumono infatti in molte occasioni il valore di una strategia aggressiva, che non si limita a riprodurre, ma vuole addomesticare, *trasformare*, in qualche modo, l'oggetto della mimesi (Beneduce 2002: 10).

L'alterità, o un certo grado di diversità, è la *conditio sine qua non* del comportamento mimetico.

La mimesi di altri popoli si produce quando le culture si mescolano, quando qualcuno vive in un'altra società come straniero, e dove una società entra in contatto con altre culture attraverso gli stranieri che essa ha accolto (Kramer 1993: 251).

Kramer riprende gli studi di Erich Auerbach sulla letteratura europea di fine Ottocento per mostrare come in situazioni di incremento dell'eterogeneità culturale, sia essa interna ai contesti caratterizzati da stratificazioni interne e contatti tra gruppi, sia essa innescata dal contatto con

l'Occidente, l'altro, con il suo diverso universo di immagini che ne segnano l'aspetto, il comportamento, le abitudini, richiede un tipo di rappresentazione "che ha qualcosa di rotto e contraddittorio [...] è una pausa con l'ideale estetico, forse incerto e vacillante, e perciò più vicino alla realtà" (*ivi*: 253).

Evidentemente la possessione da parte di ogni spirito, in Marocco, può esser considerata all'interno delle prospettive mimetiche: le specifiche sollecitazioni visive, auditive, cromatiche, olfattive che l'identificazione con lo spirito comporta, le molteplici e irripetibili declinazioni ed interpretazioni individuali di queste identificazioni si inscrivono in percorsi mimetici degli individui e delle comunità di individui che si coagulano attorno ai diversi culti e riti di possessione.

Lalla Malika è la "regina" degli spiriti femminili di Meknes. Il culto e i riti ad essa dedicati, che sono al centro dell'etnografia qui presentata, assumono, in questa città, una configurazione diversa da quella che hanno nel resto del Marocco altre pratiche femminili dedicate agli spiriti.

Nella letteratura etnografica che si è occupata dei riti delle confraternite in Marocco Lalla Malika compare solo per accenni (Brunel 1926: 160, 166; Welte 1990: 207-215; Crapanzano 1973: 146-147; Therme 2010: 135; Nabti 2010: 280). Viene descritta come la favorita dal pubblico femminile; uno spirito felice, ridente e positivo; le cui caratteristiche sono la bellezza, l'eleganza e la seduzione. Alcuni autori rilevano pure che Malika "parla solo il francese e predilige i costumi occidentali ed europei" (Rausch 2000: 19) e che "fuma sigarette, ma ama solo le Marlboro" (Nabti 2010: 280).

A Meknes Lalla Malika rinvia a un'alterità culturale ben pronunciata: è insieme ebrea e musulmana; parla arabo classico e francese. Nella rappresentazione che ne offrono le adepte al suo culto, Lalla Malika, pur radicata nella tradizione mistica del Marocco, si differenzia dagli altri spiriti del pantheon marocchino anche per i suoi aspetti di modernità. Le donne di Meknes, mettono in scena una mimesi basata sui simboli della bellezza, della libertà, del prestigio, dell'emancipazione femminile. Lalla Malika – come le donne che possiede – fuma, beve, ama i profumi europei e tutto ciò che è nuovo, cura il proprio aspetto; può essere una donna prestigiosa e di classe ma anche libertina e seducente. Questi aspetti di alterità la differenziano dagli spiriti evocati a Meknes e nel Marocco in generale.

Fritz Kramer (1993: 257), a conclusione della sua analisi, afferma che la possessione da parte di spiriti alieni può essere intesa "come una modalità indipendente di assimilare la cultura moderna". Ancora, per Jean Comaroff e John Comaroff (1993: xxix), l'attività rituale, in cui si intrecciano le dinamiche dei processi economici e politici dell'Africa postcoloniale, è un luogo e un mezzo di "pratica sperimentale, poetiche sovversive, tensione creativa, azione trasformativa", come un campo in cui le

forze della modernità vengono contestate e trasformate. Heike Behrend e Ute Luig (1999) vedono nei culti di possessione – e nel loro proliferare nel contesto contemporaneo, segnato dalla mobilità, dalla velocità della globalizzazione, dagli scambi – “un’intrigante esperienza della modernità” (*ivi*: xiii), la cui logica cambia e cresce in relazione alle tendenze sociali e storiche contemporanee (si veda anche Crapanzano e Garrison 1977; Howard e Mageo 1996).

L’alterità e la modernità dei valori culturali occidentali rappresentati da Lalla Malika sono aspetti di cui le donne di Meknes si appropriano, idealizzano e rimodellano secondo le proprie necessità e visioni del mondo. Questi aspetti possono essere interpretati come una modalità di partecipazione a una vita sociale, o meglio, a uno stile di vita occidentale, che le adepte al culto di Lalla Malika desiderano ma dalla quale si sentono, in un certo modo, escluse. La mimesi permette di evocare, di immaginare possibili scenari di vita umana. L’immaginazione è una delle modalità attraverso cui le donne che si identificano con Lalla Malika – individualmente e collettivamente – creano e modellano i propri desideri e le proprie aspettative e alimentano un’immagine del sé proiettata nel futuro.

L’immaginazione è la capacità umana di generare immagini mentali osservando il mondo, recuperandole dalla memoria, generandone di nuove (Anderson 1996; Appadurai 2001; Taylor 2005;). Come la mimesi, non è solo una disposizione psicologica universale della mente umana, ma anche una risorsa culturale che produce il futuro, un’attitudine sociale e culturale (Appadurai 2004).

Charles Taylor (2005: 10) adotta il termine “immaginario sociale” per descrivere il modo in cui le persone immaginano i loro contesti sociali. Gli uomini non si limitano a vedere il mondo che li circonda, ma lo “vedono come” qualcosa o, in altri termini, se lo figurano, lo immaginano. Qui il “come” indica una distanza simbolica, un margine di manovra fra il sé e la realtà quotidiana. Questi immaginari sociali non sono costruzioni teoriche ma pratiche reali, veicolate in immagini, storie, leggende, e condivise da larghi gruppi di persone: l’immaginario sociale è “quella comprensione, quel sapere comune, che rende possibile le pratiche comuni e un senso di legittimità ampiamente condiviso” (*ivi*: 37).

Arjun Appadurai propone una teoria il cui fulcro è “la pratica culturale attraverso cui l’opera dell’immaginazione viene trasformata” (2001: 24). Afferma che l’immaginazione è non solo una facoltà dell’individuo ma anche una proprietà delle collettività: è diventata “un fatto sociale e collettivo nell’era della globalizzazione” (2001: 6). Nel mondo contemporaneo in cui i flussi di immagini, informazioni, idee, simboli, merci, individui, modelli di vita e le interconnessioni globali sono sempre più intensi, l’immaginazione, afferma Appadurai, è diventata un tratto costitutivo della soggettività moderna.

Il concetto di immaginazione, come viene proposto da Taylor e Appadurai, travalica la sola dimensione rituale ed entra con forza nella vita quotidiana; diventa una risorsa simbolica che modella ciò che sappiamo e conosciamo sul mondo e alimenta le immaginazioni individuali e collettive.

Diventa la capacità di pensare un presente e un futuro che si allontanano dal presente e dal passato dei sistemi di riferimento normativi, dei modelli di azione e delle configurazioni di valore che, a volte, si dimostrano insoddisfacenti o opprimenti.

La mimesi riesce a conferire all'immaginario una consistenza concreta, tale da condizionare la vita di individui e gruppi. Nella sua analisi della possessione *kubandwa*, nella vasta regione equatoriale dei Grandi Laghi, Cecilia Pennacini (1998: 235) scrive che “nel rito un mondo immaginario viene creato, per poi esser visto e percepito quasi come un dato naturale”. Ciò che conferisce al rito *kubandwa* e ai suoi personaggi la loro apparente “naturalità” è una rappresentazione mimetica di tipo teatrale, in cui i posseduti “ricreano situazioni e vicende vissute dai loro spiriti tutelari utilizzando varie tecniche e risorse in uso anche nel teatro e l'interiorizzazione del ruolo è portata alle estreme conseguenze (*ivi*: 33-34. Si veda anche Taussig 1993: xviii).

Il tema della teatralità nella possessione è stato affrontato, negli anni Cinquanta, da due etnografi francesi: Alfred Métraux (1958) e Michel Leiris (1988 [1958]). In un saggio comparso per la prima volta nel 1955 (2001), *La comédie rituelle dans la possession*, Métraux indaga i sintomi espressi nel *vodù* haitiano per mostrare come i fenomeni che generalmente vengono espressi nel linguaggio della psichiatria (le crisi isteriche e l'amnesia) assumono significati diversi nel contesto religioso haitiano. Métraux afferma che la possessione *vodù* “riproduce nei suoi tratti principali il quadro clinico dell'attacco isterico” (2001: 121), ma questo comportamento è soggetto a precise regole rituali. Secondo Métraux “ogni possessione ha un lato teatrale” (*ivi*: 125) che utilizza, almeno in parte, un linguaggio stilizzato assimilabile al teatro. Questo aspetto si manifesta non solo nei suoi elementi drammaturgici (il mascheramento o la recitazione) e nelle espressioni musicale e coreutiche, ma anche nella “tecnica corporale” di tipo mimetico che “provoca l'illusione della possessione divina” (*ivi*: 134). Nel conformarsi all'immagine stereotipata di un personaggio mitico, i posseduti mimano i tratti del carattere o la fisionomia degli spiriti che incarnano.

Pochi anni più tardi Leiris (1988) nel suo studio sui culti *zar* in Etiopia, accostando possessione, teatro e gioco, giungerà a simili conclusioni. La possessione non nasconde il suo carattere di finzione né la componente del piacere estetico. Nel culto *zar*, tramite i posseduti che ne assumono i ruoli, scrive Leiris (*ivi*: 66):

intervengono entità che non sono solo esseri mitici o leggendari, ma anche personaggi puri e semplici, con un linguaggio caratteristico e, per la maggior parte, con un segno distintivo [...], con gesti, comportamenti, e spesso modi di vestire conformi alla natura loro attribuita, tutti con gusti particolari, e a volte perfino con esigenze quasi sceniche in fatto di luci: personaggi dunque che differiscono solo per la loro funzione da quelli messi in scena dal nostro teatro nelle sue forme più tradizionali.

Tuttavia, questo teatro è “di un tipo tanto particolare, che non può mai riconoscere la sua natura teatrale” (*ivi*: 67): è un “teatro vissuto” e non recitato, in cui la vita collettiva prende forma e in cui attori e pubblico sono costantemente coinvolti.

All'interno della cornice dei riti di Meknes, quelli delle *lila* officiate dalle confraternite maschili e quelli femminili del *taifūr*, questi aspetti teatrali emergono con particolare evidenza. Quando gli spiriti possessori si manifestano nei corpi dei loro ospiti, l'alterità prende vita. Gli spiriti si comportano in modo appropriato ai loro rispettivi ruoli sociali e di genere, gruppi etnici e religioni. Esibiscono comportamenti adatti al loro tipo: possono essere timidi o sfacciati, sfrenati e non dignitosi, assumere atteggiamenti cordiali o aggressivi, danzare selvaggiamente, mendicare pietosamente. Quando si canta per uno spirito e tutti coloro che possiede, costoro entrano in trance: lo spirito si manifesta simultaneamente in ciascuno, a volte presentando aspetti diversi del suo carattere, ma interagendo sempre con il pubblico in modi inaspettati.

Questi comportamenti assumono un'aura di realtà alla quale tutti i presenti aderiscono. Il posseduto si identifica a tal punto nell'entità che lo possiede da “divenire” lo spirito, acquisendone anche i caratteri e i “poteri” (Taussig 1993). E se la capacità terapeutica degli officianti è commisurata al grado di identificazione con lo spirito, allora, quanto più tale imitazione mimetica è sentita come autentica da parte del posseduto e del pubblico, tanto più il rito verrà considerato efficace.

Il rito di possessione presentato in questo lavoro, il *taifūr* celebrato a Meknes per lo spirito Lalla Malika, è un aspetto importante, forse il più rilevante delle pratiche culturali femminili di Meknes. La cornice del rito è il luogo privilegiato in cui la realtà immaginata prende forma. In essa le categorie sociali e di genere, così come le relazioni tra umani e spiriti, vengono negoziate. Nuove esperienze, nuove identità e realtà alternative, che rielaborano il vecchio e il nuovo, l'estraneo e il familiare, vengono oggettivate. Da questa esperienza i soggetti e i loro contesti sono trasformati. Queste trasformazioni, spesso sottili, non avvengono solo nella sfera rituale e nel dominio del sacro, ma anche all'interno di quella più vasta della pratica e del discorso quotidiano (Boddy 1989; Lambek 1993, 1996; Comaroff e Comaroff 1993: xvi; Olivier De Sardan 1992).

In questo lavoro la relazione tra umani e spiriti viene considerata all'interno di più schemi d'azione, non solo nei suoi aspetti più noti, eclatanti, quali quelli del tempo rituale, ma anche nella

concretezza e immediatezza degli eventi ordinari e quotidiani. Nel contesto femminile di Meknes, l'eterea esistenza di Lalla Malika, supera i confini dello spazio e del tempo, ed entra nei processi quotidiani in cui le sue devote sono continuamente impegnate. Concentrandosi sui discorsi e sulle immagini ordinarie offerte dagli adepti, sul linguaggio quotidiano con cui governano e oggettivano le loro esperienze personali, si può meglio comprendere fino a che punto lo spirito femminile plasma le azioni e le interazioni quotidiane dei posseduti. E come il riferimento costante allo spirito che li possiede possa fornire alle donne e agli uomini di Meknes delle immagini culturalmente costituite che forniscono loro un mezzo efficace, pratico e potente, attraverso il quale sono in grado di trasformare, condividere o contestare le mutevoli realtà sociali, di affrontare le pressioni e le contraddizioni dell'esistenza materiale.

Beneduce e Taliani (2001) evidenziano la persistenza e l'ordinarietà delle esperienze della possessione anche in rapporto alla migrazione. I casi delle donne africane immigrate a Torino descritti dai due autori coniugano le dimensioni individuali e culturali con i culti di possessione, l'esperienza della sofferenza, la memoria e il corpo. Queste donne, nonostante siano lontane e isolate dall'ambiente culturale e rituale che le aveva iniziate, continuano a vivere in solitudine le conseguenze della possessione, e cercano in ogni modo di ricreare i vincoli spirituali della cultura d'origine (si veda anche Beneduce 2012: 161-188). A Meknes le donne e gli effeminati posseduti da Malika ricostruiscono l'immagine di un'Europa conosciuta attraverso l'esperienza dell'emigrazione (vissuta personalmente o conosciuta indirettamente): un'Europa esotica immaginata, rimodellata a partire dalla aspirazione a una diversa libertà e possibilità di autodeterminazione per sé stessi e per le proprie espressioni culturali.

Se la possessione appartiene al dominio della malattia, della sofferenza e della guarigione, i molteplici legami con gli spiriti – e con Malika in particolare – si inseriscono anche nelle relazioni interpersonali, nelle controversie familiari, nel matrimonio e nella sessualità, nei destini personali, nelle biografie dei suoi adepti e delle sue adepte. Aspetti, questi, i cui significati non possono essere colti ed esplicitati soltanto nel quadro del mero atto della possessione rituale ma in una lettura integrale del rapporto con gli spiriti, anche nell'esistenza quotidiana e nelle trame dei rapporti interpersonali.

CAP. 2. CONFRATERNITE, CULTO DEI SANTI E CULTO DEGLI SPIRITI IN MAROCCO.

PRIMA PARTE. IL CONTESTO STORICO, SOCIALE E RITUALE DELLE CONFRATERNITE.

2.1. Il misticismo in Marocco. Archeologia di un movimento.

L'islam marocchino presenta due forme generali di espressione religiosa. La prima è la stretta osservanza della legge islamica, che raccoglie norme di diverso carattere riguardanti il culto e gli obblighi rituali (quali l'osservanza dei cinque pilastri dell'Islam), e anche pratiche giuridiche.¹¹

La seconda forma di espressione è il misticismo che, sviluppatosi nel cuore dell'Islam, comprende una vasta gamma di attività religiose, credenze e valori, e un approccio al sacro che integra agli insegnamenti e ai precetti della religione islamica il culto dei santi e le pratiche delle confraternite religiose. Il misticismo islamico è conosciuto come *taṣawwuf* ("professare di essere sufi"), o sufismo (Nicholson 2002: 3; Trimingham 1971: 1-2; Geoffroy 2010: 4-5). Afferma la possibilità di una vicinanza emotiva a Dio, di una sua conoscenza intuitiva attraverso la fede. Il sufismo:

non è stato tanto una visuale definitiva nell'islamismo, una concezione distinta della religiosità [...], quanto un'espressione diffusa di quella necessità [...] di venire a patti con una grande varietà di mentalità, con una molteplicità di forme di fede locali mantenendo tuttavia l'essenza della propria identità. Nonostante le idee soprannaturali e le attività tanto spesso associate a esse, il sufismo, come realtà storica, consiste in una serie di esperimenti diversi e persino contraddittori, [...] per mettere l'islamismo ortodosso (la cui unità non era essa stessa monolitica) in rapporto effettivo con il mondo, rendendolo accessibile ai suoi seguaci e i suoi seguaci accessibili a esso (Geertz 2008: 48).

Questa seconda linea d'influenza incontrò in Marocco i bisogni intellettuali e spirituali di un'ampia e varia parte della popolazione, dal pio commerciante all'artigiano del bazar, dal raffinato intellettuale alle attese degli ambienti popolari, più inclini ad un Dio comprensibile al cuore oltre che a speculazioni gnostiche, e, si direbbe, compatibile con i sistemi di credenze e con i riti animisti di varia origine e natura cui l'Islam si è sovrapposto. In Marocco l'identità religiosa ufficiale – musulmana e sunnita –, si combina variamente con altre forme di religiosità, fondate su un sistema di credenze, di culti, di riti e di miti che si riformulano e si ricostruiscono continuamente, secondo delle pratiche sincretiche per loro natura, che hanno incorporato e incorporano elementi derivati dai grandi sistemi religiosi (ebraismo, cristianesimo, islamismo) ed elementi di culti animistici importati dall'Africa subsahariana e variamente rimodellati.

¹¹ La Legge islamica (*Sharī'a*) deriva dal messaggio di Allah al suo profeta Muhammad (*Corano*); dalle parole e azioni del Profeta (*Hadith*); da un codice di comportamento (*Sunna*).

I primi due secoli dell' Islam, il VII e l' VIII secolo della nostra era, videro la genesi e la formazione del sufismo (Popovic e Veinstein 1996). A partire dal IX secolo in Medio Oriente, soprattutto a Baghdad, la culla della cultura islamica, il sufismo ebbe il suo maggior sviluppo. Alla fine del IX secolo, poi, emersero una serie di pratiche ascetiche e devozionali le quali perseguivano un obiettivo specifico, vale a dire, portare l' uomo alla conoscenza di Dio (Gril 1996a: 27-43).

Il sufismo in un primo momento si sviluppò come una tendenza ascetica; i primi mistici si dedicavano all' astinenza, alla povertà, alla penitenza. Erano uomini pii che cercavano di vivere un Islam “interiorizzato”, spirituale. Si raggruppavano in modo informale, senza una guida o un maestro. Queste prime corporazioni, basate sulla relazione tra il mistico e il suo Dio, si sono trasformate progressivamente in un rapporto triadico tra Dio, il maestro e il discepolo (Gril 1996b: 104-120). A partire dal X secolo i mistici musulmani hanno elaborato il concetto di sottomissione assoluta ad un maestro che aveva avviato un proprio percorso spirituale, la *ṭarīqa* (pl. *ṭuruq*): una “via”, un metodo, una procedura, un modo di pregare o un rito particolare, una modalità di accesso al divino per mezzo di specifiche tecniche rituali e pratiche spirituali (*ivi*: 121-138; Bowering 1996: 140-156).

Questo atteggiamento spesso ha coinvolto una concezione immanente o panteistica del divino: non sorprende che i primi ordini religiosi siano stati fortemente condannati dai musulmani ortodossi (Gellner 1969, 1981, 1992; Eickelman 1981; Spillmann 2011). Accusati di eterodossia dai giuristi musulmani, molti pensatori mistici hanno tentato, già a partire dal IX secolo, di integrare il sufismo all' Islam sunnita. Tale movimento raggiunse il suo apogeo nel XII secolo con al-Ghazzālī (1059-1111) – un teologo, giurista e mistico musulmano – che riuscì a comporre una sintesi tra sufismo, teologia e Legge islamica. Di fatto con al-Ghazzālī il sufismo divenne parte dell' insegnamento ufficiale e la sua opera favorì la futura istituzionalizzazione degli ordini mistici (Knysh 2000: 140-149). Fu così che nel mondo islamico – soprattutto in aree ricomprese negli attuali Iran, Iraq, India, Nord Africa – le confraternite si diffusero tra le masse (Bel 1938; Anawati e Gardet 1961; Gibb 1962; Trimmingham 1971; Schimmel 1975; Lings 1975; Hodgson 1977; Nicholson 2002; Geoffroy 2010).

Nel Maghreb il fenomeno delle confraternite emerse soprattutto a partire dalla fine dell' epoca medievale ed ebbe un ruolo importante nella vita sociale, politica e religiosa dell' intera area fino all' inizio del XX secolo, quando fu combattuto dai movimenti nazionalisti e riformisti (Jenkins 2017: 40-77).

Il movimento mistico nel Maghreb è strettamente associato all' intero processo, alla stabilizzazione culturale e sociale del culto dei santi. Il culto dei santi è conosciuto nel Maghreb come “marabuttismo”: il sistema che conferisce ai santi – o a coloro che sono ritenuti tali, anche in assenza di

un riconoscimento ufficiale – e alla loro discendenza il potere della santità, *baraka*, la “benedizione”, il potere divino. Il termine marabuttismo deriva dalla:

versione [in francese *marabout*] dell’arabo *murābiṭ* derivante a sua volta da una radice che significa ‘legare, collegare, allacciare, annodare, ormeggiare’. Un *murābiṭ* è quindi un uomo legato, unito, allacciato a Dio, come un cammello al palo, una nave al molo, un prigioniero al muro, o, più appropriatamente tenendo conto del derivativo *ribāṭ* che significa un santuario fortificato, un posto di marabutti, come un monaco al monastero. [...] Il primo e più grande degli imperi berberi, [...] fu quello di Al Murābāṭin, i Marabutti che noi conosciamo come gli Almoravidi. Rabat, capitale del paese, deriva dalla forma *ribāṭ*, santuario, come infatti era originariamente. E così via: uomini, in senso quasi tangibile, attaccati, legati, uniti – forse il termine più esatto è incatenati – a Dio (o perlomeno considerati tali) erano gli immediati focolai dell’emozione religiosa nel ‘Marocco che fu’. E anche nel Marocco che è, la loro autorità sentimentale è ben lungi dall’essere sparita (Geertz 2008: 43- 44).

Il sufismo nel Maghreb si è sviluppato in modo significativo durante i regni delle dinastie musulmane berbere degli Almoravidi (XI-XII sec.) e degli Almohadi (XII-XIII sec.). L’avvento degli Almoravidi, che regnarono sia in Africa che nella Spagna islamica, fu un importante fenomeno religioso e politico. Residenti nei santuari fortificati, i *ribāṭ* (da qui il nome di al-Murābiṭūn: “quelli del *ribāṭ*”), gli Almoravidi completarono l’opera di islamizzazione delle tribù nomadi e neutralizzarono le zone scismatiche (Spillmann 2011). Devoti puritani di obbedienza malikita, imposero un credo puro, senza alcuna interpretazione allegorica del Corano. Tuttavia gli Almoravidi contribuirono indirettamente allo sviluppo del sufismo, sia per la notevole proliferazione dei *ribāṭ* durante il loro regno, sia per l’aspra reazione suscitata dalla loro espansione politica e religiosa (Bel 1938; Julien 1961).

Divenuti impopolari, gli Almoravidi saranno detronizzati da un’altra dinastia berbera, gli Almohadi:

che professeranno la dottrina dell’unicità divina, diffondendo l’insegnamento sufi di Ghazzālī. [Nonostante i loro antagonismi dottrinali apparentemente inconciliabili] gli Almoravidi e gli Almohadi hanno operato per la stessa causa, quella dell’unità musulmana dal sud del Sahara fino in Spagna. Faranno trionfare l’islam sunnita di rito malikita, parallelamente al sufismo, ma si troveranno a combattere ogni volta i maestri mistici che minacceranno il loro potere temporale (Andezian 1996: 390).

Il termine “marabutto” sopravvivrà all’estinzione di queste due dinastie e designerà tutti coloro che, nel corso dei secoli, in Maghreb, saranno considerati come uomini santi: capi politici, fondatori di *turuq* e capi di confraternite, eremiti, antenati eponimi, capi di tribù, uomini pii.

I primi mistici nel Maghreb erano per lo più uomini del posto, il cui scopo era quello di attrarre e convertire i loro connazionali all’etica e ai principi mistici del sufismo orientale. Dopo essere stati loro stessi discepoli di qualche santo celebrato in Spagna o in Egitto, erano tornati nei loro villaggi d’origine per diffondere alcune semplici massime di devozione religiosa e di rinuncia.

La corrente maghrebina del misticismo si affermò nel XII secolo con Abū Madyan Shu‘aib, il quale operò una sintesi degli insegnamenti del misticismo maghrebino, andaluso e orientale (Geoffroy 2010: 110).¹²

Le tradizioni orientali portate da Abū Madyan si ritroveranno negli insegnamenti del mistico berbero Abū al-Ḥassan al-Shādhilī, al cui nome è associato un vasto movimento mistico che, a partire dal XIII secolo, toccherà le popolazioni più diverse. Originario del nord del Marocco, al-Shādhilī iniziò le sue attività di predicazione in Tunisia e in Egitto, dove attirò numerosi discepoli venuti da tutto il Maghreb. I quali fonderanno in Nord Africa la celebre *ṭarīqa* Shādhiliyya, con propaggini anche nella penisola araba, in Siria e nel Sudan (Anawati e Gardet 1961: 69-70; Lory 1997: 170-175).

L’influenza reale di al-Shādhilī nel suo paese natale dovette attendere il XV secolo, quando un suo discepolo, Muḥammad al-Jazūlī, fece la sua comparsa nel panorama religioso e politico del Maghreb. In un contesto già segnato da una grave crisi sociale ed economica, la disorganizzazione politica interna e l’espansione iberica seguita alla *Reconquista* favorirono la mobilitazione di numerosi adepti attorno alla figura di al-Jazūlī. Il quale realizzò la prima grande *ṭarīqa* del Maghreb, la Shādhiliyya-Jazūliyya, in concorrenza a quella Qādiriyya (in riferimento al fondatore ‘Abd al-Qādir al-Jīlānī). Entrambe raccoglieranno grandi folle di seguaci e si suddivideranno in numerosi rami (Michaux-Bellaire 1923: 1-86; Spillmann 2011; Anawati e Gardet 1961: 66-73).

L’impotenza dei Merinidi (XIII-XVI secolo) a resistere alle penetrazioni cristiane ha largamente contribuito all’espansione di numerose *zā’wyya* (logge confraternali o confraternite) che non hanno tardato a diventare dei centri politici concorrenti.

Nel Marocco il fenomeno delle confraternite si sviluppò lungo linee peculiari; fu intimamente legato alla struttura tribale della regione e assunse forti attitudini politiche. Qui la corrente mistica dell’Islam e la diffusione delle confraternite coincisero con l’intero processo che, tra il IX e il XIX sec., portò al consolidamento del marabuttismo (Andezian 1996: 389-408).

Con il declino della dinastia Merinide, i marabutti fecero la loro comparsa sulla scena politica per compensare l’assenza di un governo centrale, il declino culturale delle città e le incertezze morali tra le genti. Il culto dei santi che non aveva mai cessato di impregnare la cultura marocchina, raggiunse, a partire dal XV secolo, una diffusione senza precedenti e “uno sfarzo di espressione politica che non aveva mai raggiunto prima né mai raggiunse poi” (Geertz 2008: 32).

¹² Di origine andalusa, Abū Madyan viaggiò in Oriente, dove divenne discepolo di Mūlāy ‘Abd al-Qādir al-Jīlānī (1077-1166), il fondatore della Qādiriyya, una tra le prime confraternite religiose organizzate del mondo islamico. Studiò inoltre le opere di al-Ghazzālī (1059-1111) a Fez (Cornell 1996; Geoffroy 2010: 109-111).

L'effervescenza tanto spirituale quanto politica che caratterizza i secoli XV e XVI è designata come la "rivoluzione dei marabutti" (Andezian 1996: 393) o "crisi dei marabutti" (Geertz 2008: 32. Cfr. Cornell 1983: 83-85); questo contesto vede emergere una nuova categoria di santi, i *šurafā'* ("sceriffi"), che si attribuiscono un'ascendenza profetica. Il principio di legittimità degli sceriffi attraversa la storia del Marocco e delle dinastie che hanno dominato il Paese. Certamente non è una creazione del XV secolo, ma in quell'epoca trovò una nuova autorità culturale, politica e simbolica che gli permise di perdurare fino al presente. Il primo re del Marocco, Mūlāy Idrīss II (791-828), si proclamava discendente dei sceriffi. Ma il suo dominio fu breve e fu circoscritto alla città di Fez e ai suoi dintorni. Contrariamente agli Idrisidi, le tre dinastie che li succedettero – gli Almoravidi, gli Almohadi, i Merinidi – non erano sceriffiane ma dinastie berbere. Fu dopo i Merinidi che le dinastie dei sceriffi, i Sa'adiani (XVI-XVII secolo) e poi gli 'Alawiti, regnarono nel Marocco: quest'ultima fino ad oggi. Ancora, fu proprio nel XV secolo che il culto delle tombe dei santi e la venerazione dei discendenti del Profeta conobbero una grande crescita. Nel 1437, a Fez, fu scoperta la salma di Mūlāy Idrīss II miracolosamente conservata nello stesso stato in cui era stata interrata all'inizio del IX secolo (Salmon 1905: 413-429; Michaux-Bellaire 1917/18: 57-105, 1923: 60; Reysoo 1988: 42). Fu a partire da quel momento che numerose famiglie *šurafā'* della dinastia degli Idrisidi – che facevano risalire la propria genealogia a Mūlāy Idrīss II e da questo al Profeta – cominciarono a crescere (Hammoudi 1980; Rhani 2008, 2014).

Il Marocco era diviso, in quel periodo, in una quantità di nuclei politici più o meno grandi centrati attorno a santi uomini di vario genere (capi delle sette sufi, insegnanti locali del Corano, evangelizzatori autoproclamatisi tali, asceti vaganti e così via) - una proliferazione di agiocrazie zelanti, isolate, in vivo antagonismo, chiamate talvolta stati marabutti, per quanto la maggior parte di essi fossero più simili a comunità utopistiche, comunità utopistiche aggressive, più che veri e propri stati (Geertz 2008: 32).

Lo stesso al-Jazūlī si attribuiva una discendenza profetica; il suo insegnamento esaltava la superiorità dei santi legati alla stirpe del Profeta.

La rivoluzione dei marabutti è stata soprattutto marcata dall'espansione verso est dei santi che la tradizione fa provenire dell'estremo sud del Marocco e la cui espansione ha contribuito alla riorganizzazione della società marocchina (Dermenghem 1954; Andezian 1996: 393). Alcune tribù adottarono, per motivi ecologici (Geertz 2008: 49) e/o politici, alcuni di questi santi come eponimi, attribuendo loro delle genealogie sceriffiane.

Gradualmente i lignaggi dei marabutti si stabilirono in territori specifici, ove svolsero un ruolo religioso, economico, sociale, ecologico e politico decisivo.

Se le confraternite, in un primo momento, si erano presentate come strutture religiose transregionali, non lignatiche, non circoscritte a uno spazio locale, differenziandosi così dai lignaggi dei marabutti, la maggior

parte di esse non tardarono a sovrapporsi alle formazioni marabutiche, riproducendo in questo modo dei lignaggi confraternali. Così le confraternite nacquero e si strutturano intorno a delle *zawiya* preesistenti. I fondatori delle confraternite e i loro discendenti biologici e spirituali divennero oggetto di culto, allungando così la lista dei santi maghrebini. Il ruolo [delle confraternite] non si limitò al dominio religioso e, secondo i periodi, le circostanze e i contesti, divenne largamente politico. Tuttavia, è difficile definire una condotta politica comune, nel tempo e nello spazio, a tutte le confraternite. La storia locale mostra una grande diversità di strategie che vanno dalla resistenza al potere centrale alla collaborazione, passando per diverse modalità di negoziazione (Andezian 1996: 394).

A partire dalla seconda metà del XVI secolo in Marocco si affermarono le dinastie sceriffiane sa'adiana (XVI-XVII secolo) e poi quella 'alawita (Spillmann, 2011:57-86). In Marocco l'ascesa degli 'Alawiti, significò lo sviluppo di un principio alternativo di santità: "significò la fusione del concetto genealogico della santità con quello miracoloso" (Geertz 2008: 49).

Con l'arrivo al potere della dinastia 'alawita e il suo consolidamento nelle mani di Mūlāy Ismā' il (1645-1727), il ruolo politico delle confraternite religiose diminuì. Il sultano perseguì una politica di sottomissione degli ordini mistici e delle più influenti famiglie dei *šurafā'*. In quella stessa epoca, nel nord del Marocco, venne fondata una nuova e potente confraternita: la *maison d'Ouezzan*, nella di Wazzān, nel nord-ovest del Marocco. A questa si appoggiò il potere degli 'Alawi per controbilanciare i leader religiosi (i marabutti) locali (Spillman 2011: 80-87).

I secoli successivi furono caratterizzati da un'alternanza di alleanze e opposizioni tra il sultano e le confraternite religiose, in ragione degli interessi – ora politici, ora religiosi – di ciascuno dei protagonisti (Gutelius 2002: 27-49). A partire dalla seconda metà del XIX secolo, il profondo cambiamento sociale ed economico e l'infiltrazione di idee laiciste avevano avuto la loro controparte nei movimenti revivalistici (Trimingham 1971: 249-250). Questi, nel mondo islamico, ebbero forti ripercussioni sugli ordini religiosi. Tali movimenti presero la forma di una lotta contro la modernizzazione e la decadenza dei costumi attraverso il rafforzamento della Sunna e il ritorno ad un Islam puro.

Così il wahabismo prima e il salafismo poi hanno guardato con sospetto alle pratiche del sufismo. Alla fine del XIX secolo e nei primi anni del XX gli ordini religiosi vennero attaccati da tutte le parti: le loro convinzioni venivano confutate, le loro pratiche condannate, i loro capi castigati. Il movimento salafita, soprattutto, si contrappose a quasi ogni aspetto degli ordini confraternali, ritenendoli degenerati; il sufismo venne considerato come anti-islamico, pur se erano tollerati gli insegnamenti etici di al-Ghazzālī (Andezian 1996: 395-396).¹³

¹³ Il wahabismo era un movimento di riforma islamica nato nel XVIII secolo ad opera del teologo Muhammad ibn 'Abd al-Wahhāb. Il suo programma mirava all'osservanza religiosa del Corano, alla purificazione dell'Islam da tutte le

Le condanne, di fatto, non si estendevano a tutti gli ordini mistici ma solo “ai Jilālā, Heddawa, ‘Isāwa, Ḥamadsha, e non a quelli ritenuti più ortodossi e che tenevano conto dei veri principi del sufismo, quali [...] Nāsiriyya e la Tijāniyya, Wazzāniyya e Darqawiyya (Trimingham 1971: 246-247, n. 3).

La diffusione delle idee della riforma islamica aveva portato, a metà del XX secolo, da un lato ad una virtuale scomparsa degli ordini religiosi, dall’altro ad una rottura dell’alleanza tra ortodossia e sufismo. I protagonisti del movimento revivalistico hanno inoltre cercato di screditare i leader degli ordini mistici, perché – troppo legati ai clan, alla famiglia e alle tradizioni locali – si erano dimostrati poco interessati a questioni di interesse nazionale.

In Marocco il declino degli ordini è stato meno marcato rispetto ad altri paesi del mondo islamico (Popovic e Veinstein 1996). Sotto il protettorato francese (1912-1956), una certa continuità dei movimenti mistici era mantenuta. Nel tentativo di equilibrare le diverse forze politiche e religiose del Paese (e di contrastare l’ortodossia, riformista e progressista), l’occupazione straniera tollerò e favorì alcune attività delle confraternite religiose. E ne vietò altre.

Muhammad v [che regnò dal 1927 al 1961] supportò i salafiti e proibì le processioni e i pellegrinaggi annuali degli ‘Isāwiya e Ḥamadushiya, così come i sacrifici [...] offerti ai santi e altre pratiche proibite. Ebbe successo nel promulgare un decreto (1946) che vietava l’istituzione di nuovi ordini e la costruzione di nuove zāwiyas senza l’autorizzazione del re (Trimingham 1971: 255).

Dopo l’indipendenza del Marocco (1956), le zā’wyya hanno continuato le loro pratiche e le loro attività legate al misticismo islamico (Sater 2016). Anzi, l’intensa attività dei gruppi musicali delle confraternite certo non si è ridotta; per certi gruppi è più intensa che in passato.

2.2. Struttura e ruolo delle confraternite.

In Marocco numerose confraternite si sono sviluppate tra il XVI e il XX secolo a partire dalla dottrina Shādhiliyya-Jazūliyya, emanata da un ordine mistico storicamente precedente, che costituisce la base teorica della maggior parte delle confraternite nel Maghreb (Grandin 1996: 428-460).¹⁴

innovazioni, alla condanna delle consuetudini religiose (quali, in particolare, le visita alle tombe dei santi) che si erano depositate come altrettante stratificazioni sulle pratiche devozionali dei musulmani. Il movimento penetrò per la prima volta in Marocco nel XIX secolo con il sultano ‘alawita Mūlāy Slimane. Costui era affiliato alle confraternite Nāsiriyya e Darqawiyya per strategie politiche e per accrescere il proprio potere. Venne successivamente in contatto con le idee wahabite. Con un celebre decreto, Mūlāy Slimane condannò tutte le confraternite religiose; il suo testo, considerato come una dichiarazione di guerra, provocò all’epoca una vasta protesta contro la stessa dinastia ‘alawita. Un estratto del decreto di Mūlāy Slimane si trova in Spillmann 2011: 89-91. Su questi aspetti si veda: Nabti 2010: 35-38; Andezian 2001: 89; Trimingham 1971: 245-247.

¹⁴ Per uno sguardo generale sulle confraternite che si sono sviluppate in Marocco: Anawati e Gardet 1961; Trimingham 1971; Schimmel 1975; Andezian 1996; Abun-Nasr 2007; Geoffroy 2010; Spillmann 2011.

Tra una *ṭarīqa* e un'altra vi sono variazioni considerevoli nell'organizzazione, funzione, scopi e grado di sofisticazione teologica. In Marocco le confraternite più popolari agiscono come officianti di riti di possessione in cui si evocano spiriti che popolano un vasto pantheon.

Le maggiori confraternite popolari sono Gnawa, Ḥamadsha, 'Isāwa, Jilālā e Tuhāma. Sono considerate confraternite popolari in ragione del loro radicamento, dei loro culti di possessione e delle loro pratiche, considerate estreme, che possono includere danze estatiche, atti di automutilazione, sacrifici animali cruenti, ingestione di spine di cactus, vetro, o acqua bollente, incantazione di serpenti velenosi.

Ciascuna di queste confraternite ha apparati e strutture cerimoniali suoi propri, con preghiere specifiche, riti di trance dedicati ad Allah, al Profeta e ai santi, con propri poemi, tecniche e strumenti musicali. Ma condividono pratiche, rappresentazioni cosmogoniche e nomi degli spiriti (e dei santi) invocati. Queste confraternite e le loro pratiche sono state a lungo oggetto di discussione e di critiche da parte di quei credenti che ritengono le loro pratiche non islamiche o anti-islamiche, dei movimenti nazionalisti riformisti marocchini, delle confraternite più ortodosse, che li hanno accusati di praticare riti contrari allo spirito dell'Islam. Va sottolineato che tale opposizione, tra confraternite ortodosse e eterodosse/popolari, tende a coincidere con la posizione sociale dei membri affiliati ai diversi ordini mistici: se le confraternite più ortodosse, come la Tijāniyya, la Nāṣiriyya o la Darqawiyya, tendono ad esser legate alle classi medie o alte, quelle popolari hanno trovato più favore tra le classi più basse e più popolari (Abun-Nasr 1965; Gutelius 2002: 27-49 e 2004: 15-38;). Tuttavia,

nei fatti, tutte le confraternite hanno delle dottrine fondate sulla Legge coranica e hanno attraversato i diversi strati della società marocchina; la loro strategia d'espansione le ha costrette ad accettare l'adesione di tutte le categorie sociali (uomini e donne), le quali, hanno arricchito le dottrine originali ciascuno con le proprie credenze e pratiche (Andezian 1996: 395).

Infine, se le *ṭuruq* ortodosse hanno visto nelle figure dei loro santi fondatori dei maestri spirituali in grado di fornir loro un mezzo, una via verso Dio, negli ordini più popolari il santo è oggetto di devozione e fonte del potere in ragione dei suoi atti miracolosi.

I diversi ordini mistici sono presenti su tutto il territorio e hanno un gran numero di adepti. In essi possono riconoscersi uomini e donne che, pur non affiliati, possono frequentarli e partecipare ai loro riti pubblici e privati. Le confraternite si differenziano tra loro per background socio-economico, livello di istruzione dei membri, natura delle pratiche rituali. Non è possibile dar conto del numero degli affiliati e dei simpatizzanti di ciascuna confraternita, giacché sono galassie dai contorni sfumati e fluttuanti, prive di ordinamento formalizzato: ciascuno può liberamente aderire e distaccarsi, partecipare direttamente o indirettamente ai rituali.

Ogni confraternita si vuole appartenga alla discendenza da un santo fondatore, il quale a sua volta si ritiene discendente dal Profeta, dal quale, di padre in figlio, ha ereditato la santità, *baraka*, o un particolare dono. La *baraka* si trasmette esclusivamente da padre a figlio maschio o da maestro a discepolo. I santi fondatori delle confraternite, solitamente associati alla struttura tribale del Marocco, sono celebrati anche dai fedeli e dai membri di altre confraternite anche se non direttamente affiliati a quella fondata dal santo. Alcuni santi, ancora, per la loro importanza sono stati “assunti” come figure tutelari di una confraternita, anche al di fuori di ogni trasmissione dinastica. È il caso di ‘Abd al-Qādir al-Jīlānī e della sua relazione con la confraternita Jilālā, di Mūlāy Brahim e Sidna Bilal e della loro relazione con i Gnawa (par. 2.3.2 e 2.3.5). Le *m‘allmat* di Meknes esse pure si riconoscono in una figura tutelare: Mūlāy ‘Ali Sharīf, santo che, in quanto capostipite dell’attuale dinastia regnante, non può invece essere rivendicato da nessuna confraternita maschile. Mūlāy ‘Ali as-Sharīf è interrato a Rissani, luogo mitico di origine della tradizione femminile di Meknes (cap. 3).

La tomba del santo, per gli adepti di un ordine mistico, è l’oggetto di culto e il punto focale dell’organizzazione confraternale. Il santuario e il suo territorio sono sacri.

I discendenti – biologici (raramente) o (più spesso) spirituali– del santo (*šuyūh*, pl. di *šayh*: “maestro, leader, nobile anziano”, oppure *wlad siyyid*: “figli del santo”), sono gli unici eredi del suo potere spirituale e stanno alla guida delle confraternite. Sono anch’essi considerati santi. Una catena ininterrotta di maestri trasmette gli insegnamenti e le pratiche di ogni ordine mistico, appresi dai loro predecessori, che a loro volta l’hanno ereditata dai loro maestri e così via fino al santo fondatore. Dotati della *baraka* del loro antenato, sono i rappresentanti del santo, delle sue virtù e del suo carisma. Loro accolgono e benedicono gli adepti e i pellegrini che visitano il santuario. Gli *šayh*, in quanto guide spirituali, sono occasionalmente consultati dai pellegrini per consigli utili, sostegno e conforto morale; per questioni relative alla vita privata e sociale; per una terapia, per il miglioramento delle proprie condizioni materiali, per la risoluzione dei conflitti familiari etc. (Reysoo 1988). Alcuni di essi, per il loro *savoir-faire* e per il prestigio che godono tra le autorità locali, sono sollecitati a mediare con le amministrazioni locali per la risoluzione di determinate richieste: lavoro, ricerca di alloggio, problemi giuridici (Andezian 1996: 405).

Il luogo di culto e di riunione delle confraternite è la *zā’wyya*. Il termine, letteralmente “angolo”, designava in origine l’abitazione dei maestri a capo degli ordini mistici e dei loro discendenti, ma anche i luoghi di ritiro nei quali le persone pie si trovavano per fare i loro esercizi spirituali (Laroui 1977: 140-154; Westermarck 1968 (I): 65). Nel suo uso comune il termine viene applicato sia alle logge affiliate a una confraternita che alle confraternite stesse. La *zā’wyya* è un’organizzazione

religiosa transregionale: la loggia principale è localizzata vicino alla tomba del santo e lì, ogni anno, si recano in pellegrinaggio i fedeli per commemorare la nascita o la morte del loro santo; tuttavia numerose altre logge affiliate a quest'ultima sono disseminate in quasi ogni città del Marocco e fungono da luogo di culto e di ritrovo per i membri e gli affiliati di quella confraternita.

Ogni confraternita ha una propria organizzazione interna che si presenta più o meno strutturata e gerarchizzata (su questi aspetti: Crapanzano 1973; Nabti 2010). In essa trovano collocazione sia delle figure che hanno un ruolo ufficiale, sia un più ampio gruppo formato dai membri, dai fedeli, dai simpatizzanti e dai musicisti. I ruoli ufficiali all'interno della confraternita comprendono: i discendenti del santo, che sono alla guida della confraternita; il sovrintendente dei discendenti del santo fondatore (*mizwar*: "colui che è a capo"), nominato dal Ministero degli Affari islamici, che si occupa dell'amministrazione del patrimonio immobiliare, dell'organizzazione dei pellegrinaggi annuali e gestisce le relazioni tra la confraternita e lo Stato, interviene nelle dispute che possono sorgere tra i discendenti del santo. Ogni *mizwar* nomina i delegati delle logge affiliate alla confraternita principale.

I delegati sono chiamati *muqaddam* (se uomo, *muqaddama* se donna; *muqaddmin* e *muqaddamat* sono, rispettivamente, il maschile e il femminile plurale), che significa "colui che è primo", "ciò che precede", "presentare, introdurre". Il termine *muqaddam*, in Marocco, è usato in due sistemi differenti: nell'amministrazione pubblica marocchina, ove designa un funzionario incaricato di una zona della città, un agente ausiliare della funzione pubblica; nel sistema religioso il termine si riferisce invece a un guardiano della tradizione, un organizzatore dei culti. In questo secondo caso, il *muqaddam* è più spesso un veggente, un terapeuta, un medium; sovrintende il gruppo degli adepti e dei devoti; organizza e celebra le cerimonie della confraternita. I molteplici significati della parola potrebbero spiegare come il termine venga usato, a seconda del contesto, per indicare un subalterno o un personaggio di primo piano (De Prémare 1995 (x): 265-266).

I *muqaddam* organizzano e officiano le attività rituali di ogni gruppo confraternale e di ogni *zā'wyya* e sovrintendono alla loro realizzazione; amministrano i beni delle logge della confraternita e le offerte dei fedeli. L'insieme del gruppo dei delegati è posto sotto l'autorità del *muqaddam-muqaddmin* ("capo dei delegati"). Il suo ruolo è quello di fare da intermediario tra i *muqaddim* di una stessa confraternita e tra questi, la confraternita principale e la prefettura (Nabti 2010: 122-125, 163-163-171; Therme 2010: *passim*). Tuttavia questa suddivisione di ruoli pare essere più marcata, anche terminologicamente, tra gli Ḥamadsha e gli 'Isāwa rispetto alle confraternite Gnawa, Jilālā e Tuhāma.

Ancora, secondo quanto riportato da Crapanzano (1973: 83-91) e Nabti (2010: 167-168), tra gli Ḥamadsha e gli 'Isāwa il gruppo dei membri e adepti è designato con il termine *fuqarā'* (*fqīr* al

singolare) e si compone esclusivamente di uomini; quello dei devoti e simpatizzanti invece è indicato con il termine *muhibbin* (da *hub*, “amore”) e comprende uomini, donne e bambini (si veda anche Mercier 1906: 122). Ma anche questa distinzione non è così marcata tra i membri e affiliati delle confraternite, ove, più spesso, l’accento è posto più sul ruolo rituale dei musicisti e dei *muqaddam* che appartengono al gruppo dei membri e adepti delle confraternite.¹⁵

L’adesione alla confraternita è volontaria, anche se spesso prevalgono i legami e le tradizioni familiari. Gli adepti e i membri di una loggia confraternale, i devoti e i simpatizzanti non sono organizzati gerarchicamente, né ricevono una forma di iniziazione. Sono fedeli ai principi dell’ordine e sono i principali destinatari degli insegnamenti dottrinali del santo fondatore; prendono parte alle attività della confraternita nelle *zā’wyya* e partecipano regolarmente alle cerimonie pubbliche e private della confraternita, ai pellegrinaggi, alle recitazioni delle litanie spirituali, ai canti dei poemi, alle danze collettive, ai culti di possessione.

L’affiliazione a un gruppo di confraternita comporta un obbligo morale a partecipare a un sistema di scambi che si stabilisce, da un lato, tra i confrati e le consorelle e, dall’altro, con gli officianti dei riti. Gli officianti dei riti svolgono una funzione rituale e/o musicale; sono anch’essi membri della confraternita e hanno un ruolo di primo piano nelle attività all’interno delle logge e di mediazione nelle relazioni tra l’ordine e gli adepti. A differenza dei normali adepti gli officianti vengono iniziati e ricevono, in una forma o nell’altra, un compenso per le loro prestazioni.

Ogni confraternita ha dei gruppi musicali: le *ṭā’yfa* (plurale: *ṭā’yfat*). Ogni compagine musicale si compone di un numero variabile di persone (che possono essere quattro, cinque, sei o più). Sono musicisti professionisti, che suonano gli strumenti propri della confraternita. Il loro ruolo è di eseguire il repertorio proprio della *ṭarīqa* a cui appartengono nelle occasioni cerimoniali di varia natura: le feste canoniche islamiche, i pellegrinaggi, le cerimonie private di carattere terapeutico, le celebrazioni e le occasioni festive di carattere familiare (matrimoni, circoncisioni, feste di conferimento del nome ai bambini appena nati). Hanno anche il compito di trasmettere competenze e repertori, insegnandoli alle generazioni successive. All’interno della *ṭā’yfa* il “maestro” alla guida del gruppo è chiamato *m’allem* (plurale: *m’almin*). È anch’esso un membro della confraternita e svolge un ruolo rituale che in parte è complementare a quello del *muqaddam*. Sul piano musicale introduce e intona i canti e suona lo

¹⁵ In genere e indipendentemente dal ruolo svolto all’interno di una confraternita, i membri e gli affiliati sono indicati con i seguenti termini: “Gnawa” in riferimento all’intero gruppo dei membri e affiliati; “gnawi” e “gnawiya”, rispettivamente, per il maschile e il femminile singolare; “gnawiyat” per il femminile plurale. La stessa declinazione è usata anche per le confraternite Hamadsha, ‘Isāwa, Jilālā e Tuhāma (Lahmer 1986; Welte 1990; Pâques 1991).

strumento musicale principale di accompagnamento al canto, ma è anche punto di riferimento delle attività dell'intero gruppo e anello di congiunzione tra la confraternita di appartenenza e le altre *ṭā'yfat*.

Le *ṭā'yfat* hanno conquistato una più o meno marcata (a seconda dei gruppi e dei contesti) autonomia operativa, che riflette in parte anche una autonoma costruzione mitico-rituale. Così questi gruppi musicali sono, per certi aspetti, una sorta di riflesso, di replica in dimensioni ridotte della confraternita, della sua struttura, delle sue funzioni e dei suoi poteri: incluso quello, che appartiene al leader del gruppo, ma con ruoli anche intercambiabili, di conferire la *baraka*.

Le relazioni che i membri affiliati e i simpatizzanti della confraternita intrattengono con gli officianti dei riti sono spesso spiccatamente personali e familiari. Di frequente i rapporti tra loro sono definiti con metafore parentali. Generalmente i *muqaddmin* e i *m'almin* si rivolgono agli adepti con il termine *wildi* ("figlio mio") o *benti* ("figlia mia") se donna. Tra loro gli adepti si chiamano *ḥuya* ("mio fratello") o *uḥty* ("mia sorella"). Ancora, la prossimità tra membri e maestri, tra capi e sorveglianti dei riti e delle attività confraternali, si esprime con una marcata ospitalità. Nessun pellegrino o adepto lascia la *zā'wyya* o il santuario del santo senza aver consumato almeno un pezzo di pane, che simboleggia anche l'acquisizione della *baraka* del santo. All'interno di una *zā'wyya* i visitatori trovano sempre un angolo in cui riposarsi dopo un lungo viaggio, un posto in cui dormire per una o più notti, la possibilità di preparare un pasto (Reysoo 1988).

Le attività cerimoniali principali delle confraternite comprendono la partecipazione alle feste religiose e ai pellegrinaggi alle tombe dei santi; le cerimonie settimanali, al giovedì o al venerdì, che si svolgono all'interno delle *zā'wyya* e a cui partecipano gli adepti e i simpatizzanti; le *lila* ("notte", o *ḥadra*: "presenza") cioè i riti privati di evocazione e possessione spiritica che hanno un carattere terapeutico, di cui si darà una descrizione dettagliata nel prossimo capitolo. Queste occasioni rituali forniscono anche una fonte costante di reddito, necessaria per il mantenimento delle *zā'wyya*.

Le cerimonie settimanali all'interno delle logge sono informali, e soggette a variazioni che dipendono dalla confraternita. In queste occasioni le porte della *zā'wyya* rimangono aperte per gli adepti e per i simpatizzanti. Questa è un'occasione di ritrovo per i membri, uomini e donne, che regolarmente partecipano alle attività della confraternita per cantare insieme le litanie, per fare piccole offerte in denaro, cibo, candele o sacrifici animali, per ottenere la *baraka* del santo o per chiedere al *muqaddam* di recitare una preghiera al santo per una richiesta specifica.

Queste cerimonie si fondano su un principio circolare di scambi tra gli adepti, i devoti e il santo fondatore (una richiesta, un'offerta, scambi di parole, di beni materiali e spirituali) e su una sequenza rituale che comprende le preghiere, le offerte, i sacrifici e atti di purificazione. Un'altra serie di scambi

tra i confrati (scambi di parole, di consigli, di mutuo soccorso, condivisione di un pasto) contribuisce al senso di unità tra gli adepti e serve ad accrescere l'efficacia della cerimonia.

2.3. Le confraternite a Meknes. Musica e rito tra ieri e oggi.

2.3.1. Dar al-Wazzān: le confraternite Tuhāma e Ahl-Twat.

Dar al-Wazzān significa “la casa di Wazzān” e si riferisce alla confraternita di Wazzān (o Wazzāniyya), che ha sede nella città omonima.

L'ordine è stato fondato nel 1670 da Mūlāy ‘Abdallāh ben Ibrāhīm as-Sharīf – un discendente di Mūlāy Idrīs e del Profeta – che gode di un generale rispetto nel mondo islamico e di una speciale venerazione nel Marocco.

La confraternita di Wazzān tra i secoli XVIII e XIX, è stata un vero e proprio *état théocratique*: un luogo che ha esercitato grande influenza religiosa e politica sull'intero paese e in tutto il Nord-Africa (Aubin 1904: 469-470). Dalla sua fondazione era riuscita ad aumentare notevolmente d'importanza. Mohammad, figlio di Mūlāy ‘Abdallāh as-Sharīf, vi aveva stabilito la base della fortuna del suo lignaggio, riuscendo a trasformare il proprio capitale simbolico – la *baraka* del padre – in capitale economico. La fama della *ṭarīqa* di Wazzān è però legata ai due nipoti di Mūlāy ‘Abdallāh as-Sharīf, cioè Mūlāy Tuhāmī e Mūlāy Tayeb, due *ṣurafā'*, ai quali si deve l'espansione della “casa di Wazzān” in tutto il nord-ovest africano (Marocco, Algeria, Tunisia, Egitto), nonché il suo sviluppo successivo (Aubin 1904: 467-468; Michaux-Bellaire 1926: 234-235).

Wazzān era un luogo d'intersezione religiosa e politica (Elboudrari 1985: 489-508). Posta al confine tra i territori di diverse tribù locali, la *zā'wyya* di Wazzān agiva come punto di mediazione non solo tra il sultano e le tribù, ma anche tra le tribù stesse. Wazzān aveva anche funzione di luogo di rifugio spirituale, neutrale rispetto agli eventuali conflitti in corso. Con Mūlāy Tuhāmī e Mūlāy Tayeb il numero dei seguaci dell'ordine aumentò notevolmente. Istituirono logge locali attraverso le quali raccogliere le offerte ricavate dal pellegrinaggio annuale alla tomba del santo fondatore; i sovrani concedevano loro, in cambio di favori politici, grandi proprietà terriere e interi villaggi. In ragione dell'influenza politica esercitata dalla confraternita e della stima religiosa di cui godevano i *ṣurafā'* di Wazzān, i discendenti del santo hanno svolto il ruolo di emissari politici e ambasciatori, sia presso le tribù che presso i governi europei (Spillmann 2011: 239-240; Michaux-Bellaire 1908: 56-61).

Protetta dalla *baraka* di Mūlāy ‘Abdallāh as-Sharīf la città Wazzān era aperta a tutti. Come altri centri del Marocco serviva da rifugio o, più propriamente, da terreno o area nella quale vigeva il diritto di asilo. Ma se altrove tale tutela era spesso limitata ai confini della tomba di un santo, a Wazzān era

l'intera città a essere sacra e inviolabile. Infatti, la loggia di Wazzān è generalmente conosciuta con il nome di *dar-Damana*: “la casa della garanzia, sicurezza, accoglienza”, ossia un luogo protetto in cui non solo gli adepti ma anche schiavi, ladri, rifugiati politici, donne in difficoltà trovavano rifugio e, in alcuni casi, protezione dalla legge (Aubin 1904: 465; Shinar 2004: 278-282). Il sostegno della *zā'wyya* non si limitava solo ai fuggitivi; si estendeva anche alle famiglie bisognose di aiuto, anche economico, in occasioni di cerimonie, e comprendeva anche consulenze legali gratuite e assistenza medica (Michaux-Bellaire 1908: 79-80; Keene 1912: 6-7).

Sotto la guida di Mūlāy Tuhāmī, la città di Wazzān divenne il centro della confraternita religiosa Tuhāma, che attirava numerosi adepti da tutte le regioni del Marocco, del Sahara e tra le popolazioni dell'oasi di Twat, nel sud dell'Algeria.

Ahl-Twat (letteralmente “gente di Twat”) è il nome dato a una delle logge fondate da Mūlāy Tuhāmī nel XVIII secolo, nel cuore del deserto sahariano algerino (Gautier 1908; Martin 1908; Michaux-Bellaire 1908: 23-89, 1907: 1-115, 1928: 139-151). Si tratta di un sottogruppo, un'emanazione della *ṭarīqa* di Wazzān.

Gli Ahl-Twat si stabilirono nelle regioni settentrionali del Marocco a partire dalla prima metà del XIX secolo, durante la colonizzazione francese dell'Algeria (Michaux-Bellaire 1908: 46). Numerose famiglie Ahl-Twat, durante la colonizzazione e in seguito ai tumulti politici nella regione, emigrarono nei territori settentrionali del Marocco: nella provincia di Wazzān e nelle città di Fez e Meknes. In questi territori gli Ahl-Twat, adepti di Mūlāy Tuhāmī e affiliati alla confraternita di Wazzān, trovarono rifugio e accoglienza nella *dar-Damana*. Gli Ahl-Twat avevano luoghi di ritrovo distintivi: una loro loggia, a capo della quale vi era un *muqaddam*. Conservavano le proprie tradizioni, anche musicali, e avevano mansioni specifiche (Michaux-Bellaire 1907: 20, 113-115).

In passato gli Ahl-Twat erano la guardia del corpo personale degli *ṣayḥ* di Wazzān. Li accompagnavano in tutte le loro funzioni: nei viaggi, nelle cerimonie, nelle missioni diplomatiche (Keene 1912: 154-155, 158). Nelle cerimonie nuziali si occupavano del corredo della sposa ed erano gli accompagnatori dei riti di nozze. Muniti di fucili, poi sostituiti da bastoni, proteggevano la sposa e il suo corteggio dal rischio di ratto. Questo era un ruolo specifico della corporazione degli Ahl-Twat, che trovava corrispondenza nelle danze tradizionalmente loro legate: le quali prevedono delle coreografie di uomini armati di bastoni e/o di fucili. A Fez gli Ahl-Twat formavano una corporazione di tiratori armati (Michaux-Bellaire 1907: 114; Keene 1912: *passim*). Nel contesto cittadino svolgevano le attività di guardiani e di facchini, utilizzati nei mercati e nei caravanserragli. Venivano impiegati anche nei

lavori di irrigazione dei giardini; molti erano *guerraba*, i “portatori d’acqua” (Dubost e Moguedet 1998).

Oggi la loggia centrale di Wazzān continua a mantenere il proprio ruolo di luogo d’accoglienza, di riunione dei fedeli e di insegnamento religioso, nonché di santuario principale dove è custodita la tomba del loro santo. Se in passato le attività rituali della confraternita Tuhāma, grazie anche alle numerose logge locali, si estendevano in tutte le regioni del Marocco, oggi sembrano essere limitate alla città di Wazzān. Questo è dovuto in parte al fatto che la confraternita si è sottratta a quel processo di modernizzazione a cui hanno preso parte soprattutto le confraternite ‘Isāwa, Ḥamadsha e Gnawa, le cui attività musicali hanno trovato spazio anche al di fuori delle attività più strettamente confraternali e interne alle *zā’wyya*, soprattutto per le feste di nozze e di circoncisione (questa attività ha procurato ad alcune confraternite anche un’intensa attività di spettacolo e una notorietà nazionale e internazionale).

Le informazioni sulle attività rituali e musicali della confraternita Tuhāma e sugli Ahl-Twat sono scarse e sporadiche; la letteratura presente non fa menzione né dei repertori né degli strumenti musicali propri delle due confraternite (Crapanzano 2000: 48-49). Il loro panorama musicale e rituale sembra essersi notevolmente modificato nel tempo.

A Meknes agiscono due *tā’yfat*, rispettivamente, una Tuhāma e una Ahl-Twat. Gli strumenti musicali della *tā’yfat* Tuhāma sono: *ṭblāt* (coppia di tamburi a caldaia percossi con due mazzuoli), *tabbāl* (tamburo bipelle cilindrico, percosso con una verga e un mazzuolo ricurvo), *bendīr* (tamburo a cornice dotato di timbro), *gwell* (o, nella sua versione di minori dimensioni, *ta’rīja*, tamburo a calice monopelle), *tassa* (coppa di ottone capovolta e percossa con mazzuoli), *ḡāyta* (o *reta*, oboe), *nefir* (tromba naturale) e *lyra* (flauto a bocca zeppata). Prestano la propria opera prevalentemente per i pellegrinaggi annuali alla tomba del loro santo, a Wazzān, e per i riti interni alla confraternita. Non si hanno notizie, a Meknes, di performance musicali di questa confraternita su commissione, per le cerimonie di nozze e circoncisione, né per i riti di possessione.

Gli Ahl-Twat in passato avevano il compito di accompagnare il corteggio della sposa con la propria musica, ma oggi il loro ruolo è stato in parte fatto proprio dagli ‘Isāwa, che oggi sono i principali protagonisti della parte maschile e di quella pubblica e collettiva delle feste di nozze e di circoncisione.

Ad accomunare le due *tā’yfat*, ‘Isāwa e Ahl-Twat, sono gli strumenti musicali: i membranofoni *ṭblāt*, *tabbāl*, *bendīr*, *gwell*, il *tarr* (tamburo a cornice con cimbali), l’idiofono *tassa*. Gli strumenti a fiato sono l’oboe *ḡāyta*, la tromba *nefir* e il flauto *lyra*. I due gruppi musicali condividono la stessa

musica e i medesimi ritmi. La differenza è nel repertorio di testi poetici: i santi sacri agli Ahl-Twat sono Mūlāy ‘Abdallāh as-Sharīf e Mūlāy Tuhāmī.

A Meknes attualmente vivono alcune famiglie di musicisti professionisti Ahl-Twat. E, di fatto, il nome della confraternita ricorre anche nel cognome di una famiglia che vive nella *madina*, i Twati, che sono i continuatori della tradizione della confraternita.

Oggi, appannatasi la tradizione musicale Ahl-Twat, eseguono prevalentemente repertori ‘Isāwa, per le feste di nozze e di circoncisione. Ho avuto modo di assistere personalmente a un rito di circoncisione, durato due giorni, in cui la famiglia dei bambini circoncisi era in stretti rapporti di parentela con i musicisti Ahl-Twat. I quali hanno prestato la propria opera sia per la cerimonia domestica del primo giorno (che è consistita in un rito di evocazione degli spiriti, con trance collettiva delle donne) che per il fastoso corteo del giorno successivo, nel quale i musicisti e le numerose donne di famiglia, danzanti, hanno accompagnato al mausoleo di Mohammad ibn ‘Issa (fondatore della confraternita ‘Isāwa) la carrozza che trasportava i bambini.

Gli Ahl-Twat erano anche incaricati di accompagnare con la propria musica le attività lavorative dei conciatori e degli operai edili, che ritmavano il proprio lavoro con i canti accompagnati, rispettivamente, dal pestare le pelli nel mortaio e dal pressare la terra o issare pesi con le corde (comunicazione personale di Abderrahim Amrani e Frédéric Calmés, rispettivamente *muqaddam* e musicista della confraternita Ḥamadsha di Fez). L’accompagnamento musicale giovava a indurre una danza estatica, che consentiva di non sentire la fatica di attività fisiche pesanti e prolungate. Queste attività, astratte dal contesto originario, venivano replicate in forma ritualizzata nelle esecuzioni musicali, nei cortei nuziali e in altre occasioni. Queste attività lavorative e musicali erano presenti anche a Fez, a Meknes e a Marrakesh; tutte le *madina* di queste città sono state in parte costruite da operai Ahl-Twat e in tutte le conchierie si cantava e si pestava con i loro repertori (Massignon 1924: 145-146). Oggi questa tradizione sopravvive marginalmente, oltre a Wazzān, solo a Rashidiyya, a Ouarzazate, a Tarudant e generalmente nel sud del Marocco. Altrove, nella città di Fez, la tradizione musicale degli Ahl-Twat sopravvive ed è stata in parte assimilata da quella di altre confraternite religiose marocchine.¹⁶

¹⁶ Ne è un esempio: la “danza dei bastoni”, che rimane uno degli aspetti caratteristici della loro tradizione musicale e che oggi è stata assorbita nelle performance delle confraternite Ḥamadsha di Fez (<https://www.youtube.com/watch?v=qhpzcN9JePg>); la danza dei bastoni eseguita dalla confraternita Ahl-Twat durante un pellegrinaggio a Mūlāy Idrīss Zerhun (<https://www.youtube.com/watch?v=f4ZtNFd18oI>), e al festival di musica sacra a Fez (<https://www.youtube.com/watch?v=Rpd-lJEyY-U>); la partecipazione delle *tā`yfat* Ahl-Twat al Festival International Des Arts et Cultures a Meknes (<https://www.youtube.com/watch?v=YUcdehJudjc>); un’ esecuzione

2.3.2. Jīlāla.

Jīlāla (o Jīlāliyya) è ritenuta la più antica confraternita mistico-religiosa del Marocco (Andezian 1996: 392). Il fondatore eponimo della confraternita è ‘Abd al-Qādir al-Jīlānī, originario di Jīlān (Iran), che visse a Baghdad nel XII secolo. La tradizione mistica fa rimontare la genealogia di al-Jīlānī al Profeta: è uno *ṣarīf* della più nobile discendenza (Al-Jilani 1992: 12). È conosciuto in tutto il mondo islamico come uno dei padri fondatori del misticismo (Lings 1975: 111-112; Michaux-Bellaire e Salmon 1906: 328-331; Lahmer 1986). La sua tomba si trova a Baghdad ed è un importante luogo di pellegrinaggio.

Al-Jīlānī lasciò la sua provincia natale per studiare a Baghdad, a quel tempo capitale dell’attività politica, commerciale e culturale, centro di formazione religiosa nel mondo islamico. Qui venne introdotto al sufismo; successivamente trascorse venticinque anni nel deserto dell’Iraq come asceta errante e tornò a Baghdad per predicare in pubblico (Trimingham 1971: 42; Hodgson 1971: 208; Al-Jilani 1992: 14-15).

La confraternita non si è sviluppata, come le altre qui trattate, a partire dalla *ṭarīqa* Shādhiliyya-Jazūliyya. Al-Jīlānī è l’ispiratore, più che il fondatore, della *ṭarīqa* Qādiriyya, che si è costituita dopo la sua morte ad opera dei suoi numerosi fedeli e i discepoli. I quali, influenzati dallo stile e dal contenuto dei suoi insegnamenti, hanno largamente contribuito ad accrescere la fama del loro maestro e della confraternita in tutto il mondo: non solo in Medio Oriente ma anche in Spagna, Turchia, India, Etiopia e Somalia, Mali, Cina, Malesia e anche nei territori europei dell’impero Ottomano (Zarcone 1996: 461-467; Abun-Nasr 2007: 96). La Qādiriyya, nei diversi paesi in cui si è diffusa, consiste di una comunità di credenti vagamente strutturata; l’organizzazione è in generale quella delle congregazioni – le *zā’wyya* – e le relazioni tra esse e l’istituzione principale di Baghdad sono sfumate e, a volte, inesistenti. In onore del santo sono stati eretti numerosi luoghi di culto in ogni città del Maghreb.

In Oriente la confraternita è conosciuta come “Qādiriyya” o “Jīlānī”, in Marocco è “Jīlāla” o “Jīlāliyya”. Il santo è noto come Mūlāy ‘Abd al-Qādir oppure al-Jīlālī (Montet 1902: 18; Michaux-Bellaire e Salmon 1906: 328). In Marocco gli insegnamenti di al-Jīlānī pare siano stati introdotti dalla Spagna poco prima della caduta di Granada (1492), ad opera dei suoi presunti o reali discendenti e fedeli (Rinn 1884: 177-178; Anawati e Gardet 1961: 69). Il primo riferimento alla presenza di una

musicale del loro repertorio a Meknes (<https://www.youtube.com/watch?v=NTTEAMsZHOQ>); un’esecuzione musicale insieme a una *ṭā’yfa* ‘Isāwa (<https://www.youtube.com/watch?v=pml6URcGdn8>).

zā'wyya della confraternita *Jīlāla* risale al XVII secolo nella città di Fez (Michaux-Bellaire 1907: 319-320). Le vicende dello sviluppo della confraternita in Marocco non sono chiare; tuttavia, tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX era attestata la presenza dell'ordine spirituale non solo a Fez ma anche nella pianura occidentale del Gharb, a Marrakesh, a Oujda e a Melilla (Depont e Coppolani 1897: 217; Michaux-Bellaire e Salmon 1906: 328-331).

La nascita della *ṭarīqa* Qādiriyya nel XII secolo e la sua peculiare configurazione in Marocco, dà conto dell'evoluzione del sufismo marocchino negli ultimi secoli, e della frastagliata area di confine tra misticismo e pratiche rituali popolari legate al culto degli spiriti. Nel XII secolo si era sviluppata una complessa organizzazione, quella delle *ṭuruq* che si sono sviluppate fianco a fianco con le moschee, le scuole coraniche e gli *'ulamā'* (gli studiosi della Legge islamica). Questi ordini in seguito hanno sviluppato un sistema completo di pensiero teosofico e di attività religiosa che sono stati pienamente realizzati con l'emergere delle logge confraternali, le quali sono diventate centri importanti di coesione sociale e di religiosità popolare. Gradualmente all'interno di questo sistema ogni sorta di devozione – mistica e non – ha trovato posto. Come mostra la vicenda di 'Abd al-Qādir al-Jīlānī, i grandi maestri sufi godettero di un enorme rispetto tra le masse. Tale rispetto morale a poco a poco si è trasformato in una vasta credenza popolare nei loro poteri miracolosi e nella loro capacità di intercedere presso Dio a nome dei loro devoti (Hodgson 1971: 207).

Questa visione – miracolosa e straordinaria – dei maestri spirituali, unita alla religiosità pre-islamica e al substrato culturale delle aree in cui il sufismo si era ormai saldamente impiantato, diede luogo a un peculiare ambiente – sociale, culturale, religioso – in cui si formarono nuove pratiche rituali e nuove modalità di intendere un ordine confraternale e di appartenervi.

Al-Jīlānī nei suoi insegnamenti non aveva indicato dei precetti rigorosi per l'esecuzione dei riti. Di conseguenza i leader spirituali, che nelle varie terre musulmane appartenevano alla confraternita Qādiriyya, avevano molta libertà nella determinazione delle pratiche mistiche accreditate dalla sua autorità spirituale. Ciò spiega, in parte e a margine, le differenze nelle pratiche rituali tra la Qādiriyya propriamente detta e la sua versione marocchina *Jīlāla* (Zarcone 1996: 466-467; Trimmingham 1971: 43).

Oggi la confraternita *Jīlāla* in Marocco condivide con la *ṭarīqa* Qādiriyya soltanto il culto al santo. Le pratiche che le sono proprie, invece, sono state largamente rimodellate. Al-Jīlānī è venerato non solo dai *Jīlāla*, ma anche dai membri di tutte le confraternite popolari per i suoi miracoli (Schimmel 1975: 118), per i suoi poteri curativi, per ottenere la *baraka* e per il suo particolare ruolo di tramite con gli spiriti. È conosciuto come “il sultano dei santi e il sultano degli spiriti”: questo spiega perché il suo nome venga evocato durante i riti di possessione di tutti gli ordini confraternali popolari.

Nella *madina* di Meknes si trova una loggia della confraternita Jilāla, frequentata dai fedeli. Ogni venerdì, giorno sacro per i musulmani, la *zā`wyya* diventa un luogo di ritrovo per le donne, che lì si recano con un piatto di *cous-cous* da condividere con le devote e con persone povere; per accendere candele bianche in onore al santo in cambio della sua *baraka*; per lasciare una piccola somma di denaro a un'anziana signora che custodisce il posto come offerta al loro santo.

La confraternita in città opera attraverso alcuni gruppi di musicisti professionisti, il cui ruolo è assimilabile a quello dei musicisti delle altre confraternite. Tuttavia il ruolo della confraternita Jilāla, a Meknes, è legato all'esecuzione di musica rituale soprattutto in occasione dei riti di possessione. Agiscono in questa città almeno quattro gruppi di musicisti. Lo strumento principale della confraternita è la *qasba* (o *gasba*), un flauto obliquo a imboccatura libera, e il *bendīr* (Lahmer 1986: 61-66). Ogni gruppo può essere composto da due a sei musicisti composti da due flauti e due o quattro *bendīr*.¹⁷



Musicisti Jilāla di Meknes. Meknes (26/12/2015).

¹⁷ Questo un video di una notte di trance officiata da una *tā`yfa* Jilāla: (<https://www.youtube.com/watch?v=aPSe4CFs35I>); una notte di trance in cui, insieme *tā`yfa* Jilāla, una musicista della confraternita suona il *bendīr* (<https://www.youtube.com/watch?v=5vafCaInnT8>).

2.3.3. 'Isāwa.

La confraternita 'Isāwa (o 'Isāwiyya) prende nome dal santo fondatore Abū 'Abdallāh Sidi Mohammad ibn 'Issa as-Sufyānī al-Mokhtari, originario del Sūs, nel sud del Marocco, noto come il “maestro perfetto” (*šayḥ al-kāmil*). La figura di Mohammad ibn 'Issa rimane enigmatica e controversa; la sua agiografia restituisce l'immagine leggendaria di un mistico, asceta severo e di notevole influenza spirituale (Nabti 2010: 75-92). Fu avviato al sufismo dalla *ṭarīqa* Shādhiliyya-Jazūliyya. Dopo un lungo pellegrinaggio spirituale si stabilì nella città di Meknes dove, nella prima metà del XVI secolo, fondò la confraternita 'Isāwa. È considerato il santo patrono di Meknes; il suo mausoleo, che si trova in città, ancora oggi è meta di pellegrinaggi (*ivi*: 129-162; Brunel 1926). A partire dal XVIII secolo la confraternita 'Isāwa si è diffusa in tutto il Nord Africa (Dermenghem e Barbès 1951: 289-314; Andezian 2001) ed è oggi attiva, in Marocco, prevalentemente nelle città di Meknes e Fez anche se ha numerose altre logge nel Paese.

All'interno della confraternita 'Isāwa a Meknes si distinguono due diverse tradizioni, autonome e indipendenti: quella dei cosiddetti “'Isāwa di *madina*” e quella degli “'Isāwa di villaggio”. Gli 'Isāwa della *madina* sono quelli a cui si fa in genere riferimento nella descrizione della confraternita, dei suoi riti e repertori musicali; la loro presenza si estende oggi a vasta parte del Marocco. Gli 'Isāwa di villaggio risiedono, come gli altri, in città, prevalentemente nel contesto popolare della *madina*, e lì prestano la propria opera professionale di musicisti e attori dei riti. Della provenienza rurale – soprattutto dalla provincia di Sidi Slimane e dal villaggio di Mūlāy Buchta Ḥamar, nella regione di Fez-Boulemane – conservano il nome e certe caratteristiche ritenute più rustiche o “selvagge” o “violente” (aspetti compresi nel termine *ḡarbawī*, cioè “della campagna” usato dagli stessi membri e officianti). Gli 'Isāwa di villaggio praticano dei riti di trance nei quali alcuni adepti si feriscono con oggetti taglienti, passano la lingua su una pala di cactus con le spine, si versano sul capo dell'acqua bollente o danzano a piedi nudi su un pavimento su cui è stata gettata l'acqua bollente. Praticano anche sacrifici animali; i loro riti prevedono forme di trance drammatizzata e codificata, “figurativa e in diretto rapporto con la possessione” (Rouget 1986: 374), in cui i danzatori impersonano i ruoli di alcuni animali: il leone e la leonessa, il cammello, lo sciacallo e le loro controparti femminili. In alcuni casi durante le danze animalesche viene praticato un sacrificio animale per sventramento (praticato a mani nude, senza l'ausilio di strumenti da taglio) e un rito di consumo di carne cruda (*frissa*: “preda”), spesso accostato all'omofagia delle menadi (Brunel 1926: 176 e ss.; Nabti 2010: 304. Cfr. anche Herber 1923 sulla confraternita Ḥamadsha). La *frissa* non viene più eseguita pubblicamente, ma la

danza animalesca viene ancora oggi messa in scena dagli adepti e adepti, in stato di trance, durante il pellegrinaggio annuale alla tomba del santo.

Le figure cambiano a seconda delle *tā'yfat*, i “gruppi” ai quali appartengono i danzatori. A volte la danza è eseguita da due danzatori che si fronteggiano e spiccano salti volteggiando, per poi far finta di “respingersi a vicenda come due forze contrarie” [...]. A volte si tratta di “salti straordinari”, accompagnati dal “gesto di sventare, di strappare qualcosa”, eseguito dai *frrāssa*, “coloro che divorano”, e che sono essi stessi leoni [...], pantere [...] o sciacalli. Anche altre figure di danza imitano comportamenti di altri animali in grado di possedere gli adepti: cinghiali, sciacalli e altri. Coloro che incarnano il cammello, i *jmāl*, riproducono “gli esatti movimenti dell’animale da essi rappresentato” [...], e sono specializzati nel masticare le foglie di cactus irte di spine, orzo o carciofi selvatici. Capita loro anche di litigare – “si urtano allora l’un l’altro, spalla contro spalla, emettendo bramiti, e si mordono selvaggiamente scambiandosi calci violenti” – oppure di scagliarsi “a testa bassa andando a cozzare violentemente contro le porte” (Brunel 1926: 204-205, cit. in Rouget 1986: 374).

A Meknes vi sono numerose *tā'yfat* della confraternita ‘Isāwa.¹⁸ I musicisti suonano durante le cerimonie pubbliche e private, nelle quali si eseguono invocazioni mistiche, si praticano danze estatiche e riti di possessione. I gruppi musicali ‘Isāwa di *madina* e di villaggio si distinguono tra loro per il numero dei componenti del gruppo e gli strumenti musicali. I gruppi di *madina*, generalmente, riuniscono da dodici a venti musicisti (Nabti 2010: 164). Gli strumenti musicali sono, in questo caso, i medesimi della confraternita di Wazzān: gli idiofoni, i membranofoni e gli aerofoni. Membranofoni e idiofoni sono la *ṭblāt* (coppia di timpani percossi con mazzuoli), il *tabbāl* (piccolo tamburo cilindrico a due membrane, percosso con mazzuoli), il *bendīr* (tamburo a cornice dotato di timbro e, nel caso degli ‘Isāwa, di coppie di cembali alloggiati in finestre aperte sulla cornice), il *tarr* (piccolo tamburo a cornice dotato di cinque coppie di cembali), il *gwell* (o *ta'rīja*, tamburo a calice monopelle), la *tassa* (una coppa di ottone capovolta, percossa con mazzuoli). La *ṭblāt* è lo strumento principale del gruppo musicale, con cui il maestro musicista dirige il gruppo e indica ai musicisti il cambio del ritmo e del tempo. Gli strumenti a fiato sono *gāyta*, *nefir* e *lyra* (Nabti 2010: 227-239). Nei gruppi di villaggio invece il numero dei musicisti è ridotto a cinque elementi, così suddivisi: tre suonatori di oboe e due di *tabbāl*, percossi con due mazzuoli. Sebbene i repertori dei due gruppi siano i medesimi una notevole differenza sta nel fatto che i gruppi della *madina* danno un maggior spazio al canto dei poemi che onorano i santi e le lodi ad Allah; nei gruppi di villaggio invece il suono degli strumenti sovrasta il canto dei poemi, che qui non trovano la loro completa esecuzione ma dei quali vengono cantati solo brevi versi. Lo scopo principale dell’esecuzione musicale, nella sua versione di villaggio, insomma,

¹⁸ Nabti (2010: 175-176) nel suo studio sulle confraternite ‘Isāwa aveva censito nel 2006 un totale di 69 gruppi musicali tra la città di Meknes (19 gruppi) e Fez (50 gruppi).

sembra essere principalmente quello di indurre allo stato di trance. Questi gruppi, di fatto, sono commissionati quasi esclusivamente per officiare i riti di possessione.



Adepti e adepte della confraternita 'Isāwa di villaggio. Lila nel quartiere popolare di Sidi Baba. Meknes (23/12/2015).

I gruppi musicali 'Isāwa della *madina* invece, si è detto, sono oggi i più richiesti per le cerimonie di nozze e di circoncisione. Le strutture ritmiche della musica rituale 'Isāwa sono più semplici e più adatte alla danza, anche di intrattenimento, di quanto non lo siano quelle in uso nei repertori di altre confraternite. Questo ha contribuito a determinare la loro fortuna tra la gente di Meknes e di tutto il Marocco.

A fianco delle attività rituali la confraternita 'Isāwa, in seguito a una sempre maggiore commercializzazione della loro musica e delle loro pratiche, ha accresciuto la propria visibilità. La confraternita, infatti, oggi si esibisce in numerose attività di marketing, di pubblicità, di attrazione turistica che interessano soprattutto le città di Fez, Rabat e Casablanca. Tra queste ad esempio la partecipazione alla promozione dei prodotti della *Maroc Telecom*, la principale azienda di telecomunicazioni del Marocco o l'intrattenimento dei clienti nei supermercati della catena *Carrefour*

in occasione festive o per scopi pubblicitari. Hanno anche una attività discografica: cd di musica 'Isāwa sono stati registrati presso gli studi Fez Maatic e Fassi Phone, entrambi situati a Fez, per la distribuzione nazionale e internazionale (soprattutto in Francia e in Belgio) (Nabti 2006: 173-195). Numerosi video autoprodotti dagli stessi gruppi o filmati dai membri e simpatizzanti della confraternita nelle occasioni rituali vengono condivisi su YouTube.¹⁹



Pellegrinaggio annuale della confraternita 'Isāwa (di *madina* e di “villaggio”) alla tomba del santo Mohammad ibn 'Issa. Meknes (24/12/2015, foto di Nico Staiti).

¹⁹ Si veda, ad esempio: un pellegrinaggio alla tomba del santo Ibn 'Isā, a Meknes, guidato dalle *tā'yfat* 'Isāwa (https://www.youtube.com/watch?v=_liTPMKMwKk); un rito di possessione, officiato dagli 'Isāwa “di villaggio”, all'interno del santuario del santo (https://www.youtube.com/watch?v=bAupIcvs_N8); ancora una *tā'yfa* “di villaggio” con danze animalesche impersonate da uomini e donne: (<https://www.youtube.com/watch?v=QCOTc2cqLGQ&t=74s>) e (<https://www.youtube.com/watch?v=QCOTc2cqLGQ>); una cerimonia con gli 'Isāwa di *madina* a Meknes con gli adepti della confraternita (<https://www.youtube.com/watch?v=6wkPLuK1WFQ>); un rito privato di possessione a Meknes con gli 'Isāwa di *madina* (<https://www.youtube.com/watch?v=r0gKK82YeBU>); un video autoprodotta dai musicisti 'Isāwa di Casablanca (<https://www.youtube.com/watch?v=coCmXMkdJlc>); un rito di possessione officiato dalle confraternite 'Isāwa e Ḥamadsha entrambe “di villaggio”: (<https://www.youtube.com/watch?v=fqmK2mxjZ1A>).

2.3.4. Ḥamadsha.

La confraternita Ḥamadsha è stata fondata alla fine del XVII secolo, durante la dinastia ‘alawita e sotto il regno di Mūlāy Ismā‘il. Il santo patrono da cui prende nome è Sidi ‘Ali ben Ḥamdush (Herber 1923; Crapanzano 1973; Therme 2010). Sidi ‘Ali era un maestro mistico della dottrina orientale Shādiliya/Jazūliya (Michaux-Bellaire 1927: 70; Trimmingham 1971: 276). Trascorse parte della sua vita nella città di Fez e poi nel villaggio di Beni Rachid, a Jabal Zerhun, vicino Meknes. A Beni Rachid morì; in questo villaggio si trova il mausoleo di Sidi ‘Ali.

La quasi totale assenza di fonti storiche sulla vita di Sidi ‘Ali è compensata da una ricca biografia leggendaria, che restituisce un’immagine mitizzata del santo e ne esalta le virtù e l’onnipotenza (Crapanzano 1973: 30-56). Sidi ‘Ali viene descritto come un asceta, un uomo di grande spiritualità, un terapeuta, in grado di controllare gli spiriti, di compiere miracoli durante le sue danze estatiche (Paquignon 1911: 533), e perfino in grado di controllare il movimento del sole (Herber 1923: 224). In questo modo, parafrasando Geertz (2008: 45), la “presenza personale, forza di carattere, vivezza morale”, insieme al “fattore di tipo miracoloso” ha dotato Sidi ‘Ali e i suoi discendenti del potere della *baraka*.

La confraternita Ḥamadsha si compone in realtà di due fazioni distinte, ma tra loro legate e spesso confuse: gli Ḥamadsha propriamente detti, i devoti a Sidi ‘Ali ben Ḥamdush, e i Dgūgiyyin, seguaci di Sidi Ahmed Dgūgy, il fedele discepolo del santo fondatore. Il mausoleo di Sidi Ahmed si trova ora a Beni Ouarad, un villaggio a cinque chilometri da Beni Rachid. Le confraternite Ḥamadsha e Dgūgiyyin dalla loro fondazione hanno istituito numerose *zā’wyya* e raccolto un numero considerevole di seguaci in tutto il Marocco, soprattutto a Meknes, a Fez, a Tangeri, a Salé, a Rabat, a Mūlāy Idrīss Zerhun e nella pianura occidentale del Gharb.²⁰

I resoconti dei primi osservatori francesi, all’inizio del Novecento, indicano la presenza delle due confraternite nelle maggiori città marocchine. I loro adepti provenivano dai ceti più bassi della società ed erano impiegati soprattutto come macellai e fabbri (Salmon 1905: 101, 110; Michaux-Bellaire e Salmon 1905: 159, 162).

Le due confraternite Ḥamadsha hanno avuto una certa notorietà per le loro pratiche autolesionistiche; Sidi ‘Ali e Sidi Ahmed erano noti ai primi osservatori europei come “i santi della contusione rituale” (Herber 1923: 226). Tali pratiche venivano eseguite durante le danze estatiche,

²⁰ Per la presenza della confraternita in queste città si veda: Aubin (1904: *passim*) per Fez; Salmon (1905: 101, 105-106) per Tangeri; Mercier (1906: 134-136) per Salé; Mercier (*ivi*: 122-124) per Rabat; Talha (1965) per Mūlāy Idrīss Zerhun; Michaux-Bellaire e Salmon (1906: 236 e *ss.*) per il Gharb.

nelle processioni pubbliche alle tombe dei due santi a Zerhun e in occasione della festa della nascita del Profeta. A queste cerimonie partecipavano anche le confraternite 'Isāwa (Aubin 1904: 431; Mercier 1906: 122-126). Le pratiche autolesionistiche descritte più di un secolo fa sono ancora in uso, anche se in minor misura, tra gli Ḥamadsha e i Dġuġiyyin.

Ogni anno nei mesi di gennaio e febbraio (secondo il calendario islamico) i membri e le *tā'yfat* della confraternita Ḥamadsha di tutto il Marocco si riuniscono in occasione del pellegrinaggio alle tombe dei loro santi. I pellegrini, per ottenere la *baraka* dei santi e beneficiare del loro aiuto, portano le loro offerte (il sacrificio animale di una gallina, una capra o una pecora; le candele, gli incensi e l'henna; l'acqua di rose; donazioni di denaro) ai custodi del luogo e all'interno dei santuari.

Il pellegrinaggio ai santi degli Ḥamadsha e dei Dġuġiyyin prevede anche una visita alla grotta dello spirito femminile Lalla 'Aisha (per la descrizione delle cui caratteristiche si rinvia al paragrafo dedicato agli spiriti femminili). La leggenda tramandata dagli Ḥamadsha vuole che Sidi Ahmed Dġuġy, per ordine del suo mentore si sia recato in Sudan, al palazzo del re, ove trovò tutti addormentati per un incantesimo e prese i flauti e i tamburi oggi suonati dagli Ḥamadsha. Portò con sé anche 'Aisha, una giovane schiava nera. Al suo ritorno Sidi 'Ali morì; Sidi Ahmed, per il dolore, si percosse il capo con un'ascia o, in altre versioni, con una pietra: da qui discenderebbero le pratiche di ferimento di certi riti degli Ḥamadsha (Crapanzano 1973: 43. Cfr. anche Herber 1923: 225-226).²¹

Il rapporto tra lo spirito femminile 'Aisha, i santi – 'Ali ben Ḥamdūsh e Ahmed Dġuġy – e i luoghi che appartengono loro – i villaggi di Beni Rachid (conosciuto anche col nome di Sidi 'Ali), e quello di Beni Ouarad – è uno degli elementi che con maggior evidenza raccontano del rapporto ambiguo e controverso che corre tra il culto dei santi e quello degli spiriti, tra le confraternite e i riti popolari. La confraternita Ḥamadsha, in linea di principio, tributa un culto esclusivamente ad Allah, al Profeta e ai suoi santi fondatori: appunto Sidi 'Ali ben Ḥamdūsh, da cui prende nome, e Sidi Ahmed Dġuġy. In loro nome è praticata la *ḥadra*, lo stato di trance, che si intende come una forma privilegiata di comunicazione tra i fedeli e le loro divinità di riferimento. Ma lo spirito nero femminile 'Aisha è presente nel mito di fondazione della confraternita, ed è presente nei canti e nei riti della confraternita. Gli Ḥamadsha poi – soprattutto tra coloro che officiano i culti di possessione – suonano e cantano per evocare spiriti maschili e femminili e nei quali la *ḥadra* non è più una forma di comunicazione con Allah e i santi ma diviene invece una possessione da parte degli spiriti.

²¹ Una variante della leggenda di 'Aisha è riferita nel film documentario *Une rencontre vaut mieux que mille rendez-vous*, di Julien Gilles de la Londe (2012).

Presenti soprattutto a Fez e a Meknes, gli Ḥamadsha – come gli ‘Isāwa – si distinguono in due tradizioni sensibilmente diverse: quella dei cosiddetti “Ḥamadsha della *madina*” e quella degli “Ḥamadsha del Gharb”, cioè della campagna a est di Meknes, verso la montagna e la costa atlantica, altrimenti detti (come gli ‘Isāwa) “di villaggio”. Ciò sebbene sia gli Ḥamadsha “della *madina*” che quelli “del Gharb” siano oggi gente di città, a Fez come a Meknes.

Crapanzano (1973: 107) riferisce che a Meknes erano attivi (negli anni Settanta, quando ha effettuato la sua ricerca), sia degli “Ḥamadsha della *madina*”, cioè del centro storico, che degli “Ḥamadsha delle baraccopoli”: a suo dire le loro pratiche erano diffuse soprattutto tra la gente che popolava i suburbi più poveri e le bidonville attorno a Meknes (*ivi*: 187-190). Oggi quelle baraccopoli non esistono più: sono state sostituite da quartieri popolari. È verosimile che negli anni Settanta quei luoghi fossero abitati da gente venuta dalle campagne a est della città, gente ormai completamente assimilata e integrata. Soprattutto a costoro si deve l’inurbazione di una tradizione Ḥamadsha un tempo radicata in campagna, e diversa da quella urbana. L’opposizione formulata da Crapanzano tra “*madina*” e “baraccopoli” è in realtà l’opposizione, riscontrabile tuttora nelle pratiche degli Ḥamadsha presenti a Meknes e nei loro discorsi, tra tradizioni di origine rurale e tradizioni di più antico radicamento urbano, tra gli Ḥamadsha “della *madina*” e quelli “del Gharb”.

Le due anime Ḥamadsha – “della *madina*” e “del Gharb” – si distinguono dal punto di vista del ruolo musicale e rituale delle rispettive *tā`yfat*. I gruppi di *madina* si compongono di sei fino a dodici musicisti e gli strumenti musicali sono due tipi di tamburi, uno strumento a corde e uno a fiato. Cioè: le *harrāz*, tamburi a calice monopelle d’argilla che vengono poggiati su una spalla e percossi con entrambe le mani e le *ta`rīja*, tamburi a calice monopelle di piccole dimensioni, generalmente impugnati con una mano e percossi con l’altra; il *gunbri* (liuto a tre corde); una coppia di *gāyta* (oboi). Due musicisti suonano gli oboi e uno il liuto, gli altri componenti il gruppo suonano i tamburi. I soli strumenti che gli Ḥamadsha di *madina* condividono con quelli del Gharb sono gli oboi, che vengono suonati da due musicisti; gli altri strumenti sono tre *harrāz*, ma più sottili e allungati rispetto a quelli usati dai gruppi della *madina*, e un piccolo *tabbāl* (tamburo cilindrico bipelle) percosso a due mani. In alcune parti del repertorio (in parti dei rituali che si svolgono al chiuso) i due oboi sono sostituiti con due flauti di canna a bocca zeppata *lyra*.

Entrambe le *tā`yfat* eseguono i propri repertori sia per gli adepti della confraternita in occasione delle processioni ai mausolei dei santi, sia per le celebrazioni pubbliche canoniche, sia per riti privati. Ma gli Ḥamadsha di *madina*, soprattutto a Fez, hanno trovato – recentemente e come altre confraternite

qui trattate – una larga partecipazione agli eventi pubblici di carattere nazionale e internazionale. Su Internet pubblicano i loro video, i loro siti e i loro blog.²²

Tuttavia, gli Ḥamadsha di *madina* professano un sufismo prevalentemente volto al culto dei santi e apparentemente distante dalle pratiche popolari legate agli spiriti e ai riti di trance; gli Ḥamadsha di villaggio sono invece attivi soprattutto nelle *lila* e, sia nei riti domestici che nel corso del *mussem*, nel corso della trance mettono in scena pratiche autolesionistiche, con bastoni, coltelli e asce ricurve (si veda anche Crapanzano 1973: xviii-xvii).

La doppia identità degli Ḥamadsha, che come gli ‘Isāwa e i Jīlāla, è polarizzata nelle differenze che corrono tra i gruppi di *madina* e quelli di villaggio, trascolora in ambedue gli insiemi: l’identità legata al misticismo e a una trance meditativa, che istituisce un rapporto con Allah, col Profeta e coi santi di riferimento, e l’identità legata alle pratiche popolari, al culto degli spiriti e alla trance di possessione, alle pratiche autolesionistiche, al sacrificio di animali, alle veggenti, alla divinazione. I santi fungono da tramite tra questi due sistemi: sono discendenti del Profeta o sono dei mistici, dotati del dono di fare miracoli e di conferire la *baraka*, ma sono pure legati al sistema di credenze dello spiritismo. ‘Abd al-Qādir al-Jīlānī, evocato pure dagli Ḥamadsha, era un mistico e asceta, ma si fa riferimento a lui per introdurre le parti dei riti in cui si chiamano gli spiriti. E nella vicenda leggendaria di Sidi ‘Ali ben Ḥamdush e del suo discepolo Sidi Ahmed Dgūgy ha un ruolo importante Lalla ‘Aisha: uno spirito ctonio dalla pelle scura e dai piedi caprini. Durante il pellegrinaggio alle tombe dei santi, nei villaggi ove hanno sede i loro mausolei, la maggioranza dei pellegrini si reca in primo luogo da ‘Aisha, le offre dei sacrifici, fa dei bagni purificatori in suo nome, mette in scena dei riti collettivi di trance in cui quello spirito possiede chi danza.

²² Si veda il sito creato dagli Ḥamadsha di Fez: (<http://www.hamadcha-fez.com/conf-en.htm>); il loro blog (<http://riadzany.blogspot.it>); i video sulle loro partecipazioni a programmi televisivi locali (<https://www.youtube.com/watch?v=rMTp9TMV9I0>); ed eventi nazionali (<https://www.youtube.com/watch?v=o5CQ44HWjKo>) e internazionali (<https://www.youtube.com/watch?v=mmg9gLs0Ng4>).



Pellegrinaggio annuale alle tombe dei santi Sidi 'Ali ben Hamdush e del suo discepolo Sidi Ahmed Dğuğy. Villaggio di Beni Rashid (gennaio 2016; foto di Nico Staiti).

2.3.5. Gnawa.

I membri della confraternita e delle *ṭā`yfat* Gnawa hanno un ruolo sociale e spirituale importante nella società e nelle tradizioni locali del Marocco.

“Gnawa” è un termine polivalente, che rinvia a popolazioni di origine africana e ne identifica le pratiche, le credenze e lo stile musicale. Vi sono diverse teorie sull’etimologia, ma “i numerosi significati hanno una cosa in comune: il colore scuro della pelle” (El Hamel 2008: 246). Il termine si riferisce, complessivamente, ad una comunità musulmana del Marocco, di origine subsahariana, le cui radici sono legate alla schiavitù; i cui membri praticano rituali di possessione spiritica in cui la musica gioca un ruolo importante.

La questione dell’origine rimane complessa e difficile da definire. Le fonti, scritte e orali, tendono ad identificare i Gnawa con i discendenti degli schiavi neri che, in tempi remoti, venivano

catturati nell’Africa subsahariana e trasportati a nord attraverso il deserto (Benachir 2005; Ennaji 1994; Manning 1990; Dermenghem 1953: 320).

Sebbene non tutti i Gnawa abbiano radici subsahariane o legate alla schiavitù (Pâques 1978: 319-320), questo particolare legame territoriale e storico trova riscontro nella loro attuale distribuzione sul territorio marocchino. Oggi in Marocco i Gnawa sono presenti soprattutto nelle antiche città imperiali o nei luoghi noti, storicamente, per aver avuto dei mercati di schiavi collegati alla tratta trans-sahariana. Sono luoghi in cui tuttora le persone di colore abitano in gran numero, tanto da formare una comunità distintiva. In particolare: a Essaouira (dove si svolge il festival annuale di musica Gnawa), nella famosa piazza di Jamaa el-Fna di Marrakesh (Grame 1970: 74-87), a Tangeri, a Fez, a Rabat, a Meknes. Ma anche nelle città portuali e nei centri economici di Agadir e di Casablanca; a Salé, a Safi e Asilah lungo la costa atlantica; a Oujda lungo il confine orientale verso l’Algeria (Langlois 1998: 135-156). I Gnawa oggi, in Marocco, si esibiscono pubblicamente come artisti di strada nelle maggiori piazze delle città in cui risiedono e dappertutto si sente il suono caratteristico della loro musica.

Dall’Africa Occidentale – una vasta area che include Mali, Senegal, Guinea, Ghana, Nigeria – i Gnawa sono arrivati in Marocco. Qui hanno mescolato le loro tradizioni e i loro sistemi di credenze con elementi provenienti dalla tradizione araba, berbera, islamica ed ebraica. Da questi sincretismi si sarebbe originato il sistema mitico-rituale Gnawa, che ha trovato una collocazione organica, seppur peculiare, nel sistema rituale delle confraternite marocchine (Pâques 1978: 321-326; Welte 1990).

I Gnawa, sebbene siano comunemente ritenuti una confraternita popolare al pari delle altre, sfuggono alquanto alla definizione comunemente accettata di confraternita, o si collocano ai suoi margini: non hanno un santo fondatore, presso la cui tomba si effettui un pellegrinaggio annuale, ma solo una figura ideale di riferimento: Sidna Bilal (Pâques 1991: 31-49). E sono più direttamente legati ai culti e ai riti per gli spiriti, verosimilmente anche in ragione delle radici animiste del loro sistema culturale, le quali continuano ad agire nei riti da loro officiati; combinano il credo islamico con tradizioni locali e dell’Africa subsahariana.

Le confraternite Gnawa oggi hanno legittimato la loro presenza nei territori in cui risiedono; preservano gli elementi (spesso ritenuti inusuali e marginali) della propria cultura, le loro pratiche spirituali e musicali all’interno della dominante società arabo-berbera del Marocco. Anzi, i Gnawa hanno ampiamente influenzato le dottrine mistiche e le pratiche delle confraternite popolari. Tra le quali:

‘Isāwa (XVI secolo) e Ḥamadsha (XVII secolo). Queste confraternite, probabilmente in ragione del contatto con i Gnawa, hanno aggiunto nuovi elementi ai loro riti devozionali sufi, come la trance e il contatto con gli spiriti. Curiosamente, queste *zawyya* e altri ordini sufi berberi e arabi, diversamente dai Gnawa, sono stati

molto più socialmente accettati all'interno delle regioni in cui si trovano. Tra gli intellettuali musulmani, queste confraternite, tra cui i Gnawa, sono considerate una forma inferiore di sufismo: un culto influenzato da tradizioni nere pagane, abbracciato soprattutto da persone di basso livello e con poca o nessuna alfabetizzazione. L'associazione dei Gnawa con la schiavitù e le tradizioni sub-sahariane è un pregiudizio che ha accecato gli studiosi locali rispetto ai contributi dei Gnawa e la loro influenza sulle tradizioni culturali del Marocco (El Hamel 2008: 252).

Parte integrante dell'identità Gnawa e della loro legittimazione sul territorio marocchino, si diceva, è la figura di Sidna Bilal, un personaggio speciale: fu il primo uomo di colore a convertirsi all'Islam, compagno del Profeta e primo *muezzin* ("colui che chiama alla preghiera"). Di origine etiope, era nato in schiavitù. Torturato e tormentato dal suo padrone a causa del suo credo islamico, venne poi liberato da un amico del Profeta (Guillaume 1995). I Gnawa, consapevoli di esser visibilmente differenti dall'altra gente del Marocco e dagli altri gruppi confraternali, in ragione anche del colore della pelle, hanno scelto Sidna Bilal come loro antenato e santo patrono. Sidna Bilal accredita la nobile origine Gnawa e legittima la loro identità in termini compatibili con la religione islamica. Inoltre il legame speciale con il Profeta ha dotato Bilal della *baraka*; in questo modo i Gnawa hanno stabilito un lignaggio mistico, legato al sistema delle confraternite religiose maghrebine (Dermenghem 1953: 321).

I Gnawa non hanno, in Marocco, la tomba del loro santo fondatore, che è sepolto a Damasco. Per onorare il loro legame spirituale con Bilal e con l'Islam i Gnawa hanno costruito il loro santuario: la *zā'wyya* di Sidna Bilal a Essaouira, luogo d'incontro e simbolo della loro cultura, anche musicale (Kapchan 2008: 53-67). Il loro pellegrinaggio annuale, tuttavia, è alla tomba di Mūlāy Brahim, un santo il cui mausoleo sorge in un villaggio dell'interno, a circa cinquanta chilometri da Marrakesh.

I musicisti Gnawa sono considerati degli specialisti rituali, in grado di controllare e placare gli spiriti con la propria musica. Per la loro particolare relazione con le entità sovranaturali, sono considerati efficaci guaritori (Westermarck 1899: 258).

A Meknes i riti domestici di possessione costituiscono la principale attività rituale delle *tā'yfat* Gnawa (Welte 1990). Le due feste canoniche celebrate da tutti i Gnawa sono *Sha'ban*, che precede il mese del Ramadan, e la festa che onora la nascita del Profeta (Pâques 1978: 326). Della tradizione marabutica islamica e berbera conservano le visite alle tombe dei santi, le celebrazioni in loro onore, il culto dei santi maghrebini e della tradizione islamica: i nomi di Allah, del Profeta e di altri santi islamici vengono invocati, insieme a Sidna Bilal, durante i riti della confraternita per beneficiare del loro sostegno.

La musica Gnawa si ritiene conservi memorie storiche che provengono dall'Africa nera. (Kapchan 2007; El Hamel 2013: 289). Ma gli spiriti evocati dai Gnawa appartengono a un pantheon

largamente condiviso, in Marocco, da gente di ogni origine e provenienza; i musicisti Gnawa prestano la propria opera professionale nei riti indetti da ogni sorta di persone, non necessariamente legate alla loro confraternita.

La tradizione Gnawa si contraddistingue per un repertorio musicale e un apparato rituale specialmente ben strutturati e consolidati (si veda il paragrafo 2.8). Teoricamente, il gruppo musicale dei Gnawa sarebbe composto da sette membri: il maestro e altri sei musicisti che lo accompagnano (Pâques 1978: 327-328). In realtà il numero dei componenti del gruppo può variare.

Lo strumento musicale principale delle *tā`yfat* è lo *hajhuj*. È un liuto a cassa a tre corde comunemente ma erroneamente noto col nome di *gunbri*, che è invece il liuto a guscio piriforme utilizzato dagli Ḥamadsha (Sachs, 1979: 163). La cassa lignea è di forma oblunga, approssimativamente rettangolare ma con gli angoli arrotondati e una rastrematura centrale. È evidente la parentela di questo strumento con liuti presenti nell’Africa subsahariana, dal Mali al Senegal (Guizzi e Sistri 1985: 51-52). Lo *hajhuj* è suonato esclusivamente dal maestro alla guida del gruppo. Gli altri strumenti sono tre o più coppie di *qraqab*, che sono degli idiofoni a percussione reciproca, composti da due coppie simmetriche di piastre metalliche a forma di due cerchi uniti da una barra, dotate di doppia calotta convessa. Le due parti della coppia sono legate tra loro con dei piccoli anelli, anch’essi di metallo. I *qraqab* vengono suonati anche nelle *lila* delle confraternite Ḥamadsha e Jīlāla in occasione dell’evocazione degli spiriti la cui origine è ritenuta essere Gnawa.

Nella prima sessione dei riti di possessione e in alcune parti del repertorio a questi strumenti si aggiungono due tamburi bipelle cilindrici di grandi dimensioni, i *tabbāl*, le cui due membrane sono percosse rispettivamente con una verga e un mazzuolo. Presso altri gruppi musicali (tra gli altri quelli ‘Isāwa) la stessa denominazione appartiene a un tamburo cilindrico di dimensioni più ridotte, percosso in genere soltanto sulla membrana superiore, con due mazzuoli o con le mani.

Dal contesto sacro delle cerimonie di possessione – si è detto nella disamina della letteratura sulle confraternite – la musica Gnawa oggi ha avuto una larga eco a livello nazionale e internazionale. Dalle *lila* private, oggi l’attività della confraternita Gnawa si estende ai più redditizi festival musicali, ai programmi televisivi e registrazioni in studio. A tale popolarità hanno contribuito le numerose registrazioni e collaborazioni con noti artisti jazz tra i quali Randy Weston, Pharoah Sanders, Adam Rudolph o star dell’hard rock, tra le quali i Led Zeppelin o il noto chitarrista Carlos Santana. A ciò si aggiungono gli esperimenti di fusione tra musica Gnawa e le musiche di una varietà di artisti (dell’Africa, dell’America, dell’Europa, dell’Asia), le registrazioni – tra cui anche le esibizioni di

rituali di possessione – in commercio e su Internet.²³ Interpretazioni della musica Gnawa astratte dal contesto rituale oggi vengono addirittura eseguite da gruppi di cultori del genere di tutt'altra collocazione geografica e culturale. Ne sono un esempio significativo il gruppo giapponese “Tokyo Gnawa” e quello degli “Irish Gnawa”.²⁴

2.4. Pratiche rituali e musicali dei gruppi femminili.

In Marocco l'identità femminile è definita non in modo autonomo ma in rapporto a uno schema relazionale particolare, in cui la collettività (e non l'individualità) diventa un aspetto cruciale che regola le relazioni familiari, definisce le relazioni di gruppo e informa le relazioni di genere (Dwyer 1978; Beck e Keddie 1978). In modo simile a quanto già osservato da Lila Abu-Lughod (1986) tra i beduini Awlad 'Ali (nel Deserto Occidentale) i codici morali dell'onore e della vergogna strutturano l'identità femminile e prendono forma nel comportamento, nelle azioni quotidiane, nel linguaggio.

In Marocco, la purezza e la virtù della donna sono identificate con la famiglia e, di conseguenza, con il suo ruolo di madre e moglie; le idee sociali e le regole di comportamento che governano le relazioni di genere esaltano lo spazio domestico e la sfera privata come luoghi idonei, appropriati al comportamento dignitoso della donna. Questi aspetti influenzano anche le pratiche musicali femminili.

Ellen Koskoff (1987: 6) rileva che una delle associazioni più comuni nel rapporto tra donne e musica è quella che lega l'identità sessuale delle donne e il loro ruolo nelle esecuzioni musicali:

la sessualità femminile, sia essa definita dalle stesse donne o da altri, influenza le performance musicali in tre modi: 1) l'ambiente sociale in cui ha luogo la performance può fornire un contesto per un comportamento sessuale esplicito, e trasformare così la performance musicale in una sorta di metafora per le relazioni sessuali 2) la perdita effettiva o percepita della sessualità può alterare i ruoli musicali e/o gli status associati alle donne 3) le idee culturali sulla sessualità femminile possono condurre alla segregazione o alla limitazione delle attività musicali delle donne.

Gli aspetti delineati da Koskoff illustrano efficacemente il ruolo delle musiciste professioniste in Marocco.

Accanto alle pratiche rituali e musicali, pubbliche e private, delle confraternite maschili si situano quelle dei gruppi femminili. I contesti in cui la maggior parte delle donne esercitano le proprie attività musicali sono quelli privati, all'interno dell'ambito domestico e in presenza di un pressoché esclusivamente pubblico femminile. Ambiti e contesti, questi, che separati dalle attività quotidiane,

²³ Per le fusioni di musica Gnawa con il jazz si veda <https://www.youtube.com/watch?v=nUKjtcfRw60>; con il blues <https://www.youtube.com/watch?v=3TEf2TmrHD8>.

²⁴ Per i “Tokyo Gnawa” si veda: <https://www.youtube.com/watch?v=0qzb-kx12wc>; per gli “Irish Gnawa”: <https://www.youtube.com/watch?v=ZSeficWunNI>.

possono diventare luoghi in cui le partecipanti si liberano dalle restrizioni imposte dalla società alla morale e alle idee culturali sulla sessualità femminile.

A questo ambito domestico e privato, inteso come appropriato e adatto a preservare la rispettabilità e la reputazione pubblica delle donne si contrappone il ruolo di alcune interpreti della tradizione musicale femminile che sono associate allo spazio pubblico, dunque alla promiscuità, alla cattiva reputazione, al comportamento inappropriato, non virtuoso. In questo contesto si situa il ruolo delle danzatrici e cantanti professioniste *shikhāt*, le quali hanno attratto sempre più l'interesse di antropologi ed etnomusicologi (anche in ragione della loro visibilità e della più facile accessibilità alle loro pratiche rispetto ad altri gruppi femminili).

L'attività musicale delle *shikhāt* trasgredisce gli spazi e i confini tra il maschile e il femminile, tra il pubblico e il privato, tra il sacro e il profano. Perciò sono state definite di volta in volta come “donne perdute” (Kapchan 1994: 85), “donne androgine” (Virolle-Soubès 1991: 203-212), “donne al di fuori” (Jansen 1987: 163).

Questo riaggiustamento dei confini (di spazi e di genere) non è solo ad opera di individui e gruppi – femminili e maschili – per mezzo della loro attività musicale e rituale. Come si è già fatto cenno, a tale modificazione concorre anche il mutamento del paesaggio musicale marocchino nel suo complesso e al ruolo strategico svolto, a partire dalla fine degli anni Novanta, dalla musica all'interno del fenomeno della *world music*, che allo sviluppo dell'industria turistica ha combinato una politica culturale ed economica volta a rafforzare l'identità nazionale (Kapchan 2007 e 2008; Becker 2011). A tale processo è conseguita la proliferazione di festival nazionali e internazionali, la diffusione e la commercializzazione della musica tradizionale marocchina tramite la radio, Internet, la televisione e le trasmissioni quotidiane sulle reti televisive nazionali di video musicali occidentali, oltre che locali. Ancora, la maggior professionalizzazione dei gruppi musicali, la maggior concorrenza tra essi in un ambiente urbano, sempre più segnato dalla disoccupazione e dall'inflazione, ha spinto i musicisti e le musiciste ad estendere la propria attività oltre al rito, in un contesto più ampio, globale, turistico e, forse, più redditizio. A queste dinamiche, tra il locale e il globale, partecipano non solo i musicisti delle confraternite maschili descritte sopra ma anche i gruppi femminili, di Meknes e del Marocco in generale. I media, in particolare Internet, hanno fornito un mezzo di divulgazione e un luogo di maggior visibilità e possibilità di contatti (e anche di clientela e di guadagni) con un pubblico più ampio e variegato. E, anche, di una parziale revisione e rielaborazione di repertori musicali e di pratiche rituali che toccano sia l'universo maschile, sia – come si vedrà qui di seguito – quello femminile.

Le *m'allmat*, che sono oggetto specifico di questo lavoro, sono gruppi di musiciste professioniste presenti a Meknes, che eseguono musica rituale e il cui ruolo è in parte assimilabile a quello delle confraternite popolari maschili. Ma che hanno anche dei punti di contatto e delle aree di intersezione con altri gruppi di musiciste professioniste variamente presenti in questa città e in altri luoghi del Marocco, con organici, funzioni e attività diverse. Tra questi gruppi vi sono: *ḥaddārāt*, *maddaḥāt*, *huwāriyāt*, *shikhāt*, 'Isāwiyat, Jilāliyat, Tuhāmiyat e Gnawiyat.

Per comprendere il ruolo e le specificità dei gruppi *m'allmat* (per la descrizione dettagliata dei quali si rinvia al capitolo etnografico) in relazione al contesto rituale e musicale in cui si situano è necessario prendere in considerazione le diverse tradizioni femminili di musiciste professioniste o semi-professioniste, i cui ruoli e ambiti di azione sono in parte simili al gruppo delle *m'allmat* di Meknes, che tuttavia hanno delle proprie specifiche caratteristiche che le distinguono da quel che lo circonda.

Maddaḥāt (sing. *maddaḥā*) significa “donne della lode”. Sono gruppi di musiciste che cantano poesie elogiative in onore al Profeta e ai santi ed eseguono a cappella inni sacri nel corso delle cerimonie funebri e in altri momenti della vita religiosa familiare (Jansen 1987: 190-199; Baldassarre 1999). Le *ḥaddārāt* (sing. *ḥaddārā*) sono “le donne della *ḥadra*”. La prima menzione di questi gruppi è di Westermarck (1968 (i): 346-348) che ne attesta la presenza in un rito di trance officiato dalla confraternita Gnawa a Fez (si veda anche Baldassarre 2000: 149-156). Il termine *ḥadra* che, come si è detto, significa “presenza”, rinvia sia all'essere invitate a partecipare a una cerimonia di donne, sia l'esser invitati a partecipare a una sessione spirituale di canti e danze accompagnate da musica rituale delle confraternite religiose, e il cui scopo è quello di provocare uno stato di estasi o trance. Il ruolo delle *maddaḥāt* e *ḥaddārāt* si sovrappone a quello delle *fqirāt* (sing. *fqirā*): “donne pie, adepte di un ordine religioso” (Ciucci 2005: 6).

Maddaḥāt, *ḥaddārāt* e *fqirāt* sono gruppi di musiciste composti da quattro, cinque o sei donne che suonano tamburi a membrana: *ṭblāt*, *bendīr* (o *fāra*), *ta'rīja*. Questi gruppi cantano repertori tradizionali di musica rituale nelle cerimonie ad esclusiva partecipazione femminile. Agiscono in occasione di feste familiari come le cerimonie di conferimento del nome ai bambini appena nati (*sbū*) e il ritorno dal pellegrinaggio dalla Mecca (Hajj); nei riti funebri e nel quarantesimo giorno di lutto; nelle cerimonie religiose di Ashura (il decimo giorno del primo mese del calendario musulmano) e Sha'ban (il mese che precede Ramadan). Se ne ha notizia a Maimuna in Algeria (Jansen 1987) e, relativamente al Marocco, a Marrakesh (Baldassarre 2000: 149-156); le altre fonti (Crapanzano 1973; Baldassarre 1999; Baldassarre 2000; Ciucci 2005) ne danno notizia in modo generico, senza specificare

in quale parte del paese i ricercatori che ne danno abbiano compiuto le loro osservazioni. A Meknes non mi risulta siano presenti.

Nella descrizione fornita da Jansen (1987: 78-91, 190-195) sulle *fqirāt* e le *maddahāt* in Algeria, i ruoli dei due gruppi sono distinti. Le *fqirāt* sono componenti di un gruppo religioso femminile: sono intermediarie tra le donne e le entità sovrannaturali (santi e spiriti) e, soprattutto, il loro ruolo principale è di “indurre il pianto e la trance il giorno dopo un funerale” (1987: 94). Non suonano strumenti musicali ma cantano. Diversamente, le *maddahāt* sono un gruppo di cantanti e musiciste professioniste il cui ruolo è legato all'intrattenimento delle donne in occasione dei matrimoni e delle celebrazioni private. Il gruppo si compone di sei donne: accompagnano i loro canti con un *darbūka* e un *bendīr*. Anche se hanno una funzione di intrattenimento simile a quella delle *shikhāt*, le *maddahāt* non danzano e non prendono parte alle danze e ai festeggiamenti.

Huwāriyāt (sing. *huwāria*, “le donne di Huwara”) sono gruppi femminili che prendono il nome da una tribù araba della valle del Sus, nel sud del Marocco, tra le città di Tarudant e Tiznit (Baldassarre 1999). Eseguono musica sacra e profana, ma anche musica d'intrattenimento, in occasione delle celebrazioni femminili nel corso dei matrimoni, in specie nella cerimonia di decorazione con l'henna, e negli eventi familiari quali le nascite, gli *sbū*, le circoncisioni, le feste di fidanzamento, il rientro degli emigrati durante le vacanze, il ritorno dal pellegrinaggio dalla Mecca.

Gli strumenti musicali delle *huwāriyāt* sono essi pure tamburi a membrana: *bendīr* (o *tāra*), *ta'rīja*, *tarr* e *darbūka*. Il loro repertorio musicale comprende musiche del genere *huwāri* e *hamada*: generi influenzati dai canti arabo-berberi e dalla musica africana sahariana e subsahariana, ma anche dalle strutture della canzone popolare moderna (*ša'bī*) e della *'aita* (“grido, chiamata”), un canto strofico in arabo dialettale che si trova lungo le pianure atlantiche del Marocco, da Casablanca a Marrakesh (Baldassarre 1999. Per la *'aita*: Soum-Pouyalet 2007; Ciucci 2012). Baldassarre (1999) ha indagato la pratica musicale di questi gruppi femminili a Marrakesh e i processi di trasformazione nei loro repertori femminili. Se le origini dei repertori erano radicate nella cultura agricola-pastorale del nomadismo beduino, successivamente sono stati integrati nella musica popolare (*ša'bī*) sviluppatasi nel contesto urbano, per convergere infine nel fenomeno della *world music*.

A Tiznit è attivo un gruppo di donne musiciste, conosciute col nome *Agraw*, che cantano e suonano in gruppo dei *bendīr* (in numero variabile a seconda del numero di donne presenti, giacché non vi è poliritmia) con l'accompagnamento di una *tassa* (una coppa di ottone percossa con mazzuoli di legno). Si definiscono una “confraternita femminile”, sebbene non abbiano un santo di riferimento né una *zā'wyya*, e hanno un repertorio di canti in cui si celebrano esclusivamente le lodi di Allah e del

Profeta. Al contrario della tradizione femminile di Meknes, a Tiznit l'aggregazione di donne musiciste in un gruppo organizzato è un fenomeno recente; è verosimile che questa tradizione si sia sedimentata a Tiznit perché in quella zona è largamente presente, in area rurale, l'uso femminile dei tamburi a cornice. Le donne di Tiznit tuttavia non officiano riti di evocazione degli spiriti: il loro repertorio e le loro pratiche paiono modellarsi su quelle delle confraternite maschili di più stretta osservanza sufi, e si limitano alla evocazione di Allah e del Profeta. Sono una associazione di donne, istituita a fini culturali e di profitto economico, che ha trovato radici nella tradizione domestica di canto femminile accompagnato dal *bendīr*, presente in quell'area. Non ho trovato nella letteratura alcun riscontro alle osservazioni che ho avuto modo di condurre personalmente (maggio 2016).

Le *shikhāt* (sing. *shikhā*, “donne esperte, donne anziane”) si è fatto cenno, sono invece cantanti e danzatrici professioniste indipendenti che si aggregano a un'orchestra o un gruppo di musicisti e musiciste (Soum-Pouyalet 2007: 130). Presenti in ogni città del Marocco, le *shikhāt* agiscono in contesti urbani e rurali; per un pubblico maschile, femminile o misto; in luoghi diversi: nelle case private, nei festival, nei nightclub, negli hotel, nei teatri, nei bistrot, nei cabaret; in occasioni pubbliche, private o ufficiali; per l'intrattenimento maschile e/o femminile in occasione dei matrimoni e altre celebrazioni festive. Caratterizzano l'attività delle *shikhāt* l'attività di spettacolo in spazi pubblici, in cui di solito le donne non si espongono allo sguardo altrui; l'intrattenimento per un pubblico esclusivamente maschile, nei quali il ruolo delle *shikhāt* assume caratteri licenziosi e marcatamente allusivi; le danze sensuali; le relazioni con uomini con cui non sono imparentate; le relazioni sessuali occasionali; il consumo di sigarette e alcol in luoghi pubblici e di fronte a un pubblico maschile; l'esplicita richiesta di denaro per le loro prestazioni. Questi sono tutti aspetti che trasgrediscono i codici morali e associano le *shikhāt* con la prostituzione (Kapchan 1994; Spum-Pouyalet 2007; Virolle-Souibès 1988; Ciucci 2005).

Le *shikhāt* suonano in un gruppo misto, formato di tre o quattro donne: accompagnano le loro canzoni con un piccolo *ta'rīja*, il *darbūka*, il *bendīr*. Mentre gli uomini che compongono l'orchestra (due o tre uomini) suonano l'*'ūd* (liuto arabo), il *loṭār* (liuto a tre corde), il *kamanje* (violino). Il loro repertorio si basa principalmente sulla *'aita* e la musica popolare moderna (*ša'bī*) (Kapchan 1994: 86-87).

Le donne poi hanno un ruolo importante nei riti officiati dalle confraternite Gnawa, 'Isāwa e Jilālā. Tra i Jilālā questo ruolo è riconosciuto in modo più esplicito che altrove: le Jilāliyat, i gruppi di musiciste che, soprattutto recentemente, hanno un ruolo simile a quello degli uomini nella confraternita, hanno una propria autonomia come officianti dei riti e, recentemente, anche come

musiciste. Se il repertorio, ovvero i testi poetici che fanno riferimento al santo fondatore, è il medesimo dei gruppi maschili, i gruppi femminili si distinguono dalla loro controparte maschile per gli strumenti musicali impiegati. Le Jilāliyat non usano il flauto ma soltanto tamburi: il *bendīr*, il *gwell*, la *tblāt*. Non sembra esservi letteratura sulla componente femminile della confraternita Jilālā (la quale è poco presente nella letteratura etnografica e quasi per nulla in quella etnomusicologica: l'unico lavoro a me noto è una dissertazione di dottorato di Lahmer 1986). A Meknes sono attivi due gruppi di Jilāliyat, che suonano esclusivamente nel corso delle adunanze della componente femminile della confraternita.²⁵

Ma è soprattutto nella confraternita 'Isāwa che le donne hanno una presenza rilevante (Brunel 1926, Nabti 2010). Non vi sono però riferimenti bibliografici a gruppi femminili di musiciste tra gli 'Isāwa: la letteratura esistente sembra confermare il carattere maschile della confraternita. Secondo Nabti (2010: 162), l'équipe musicale degli 'Isāwa è: “una configurazione sociale esclusivamente maschile”. Ma oggi a Meknes esistono dei gruppi musicali femminili – le 'Isāwiyyat – le quali svolgono le stesse funzioni dei gruppi maschili, nei medesimi contesti: nozze, circoncisioni, riti di trance, ad esclusione della parte rituale che, all'inizio delle *lila*, sono eseguite dai musicisti all'esterno delle abitazioni. Le donne suonano soltanto gli idiofoni e i membranofoni: *tblāt* (che è lo strumento principale, suonato dalla maestra a capo del gruppo), *tabbāl*, uno o due *bendīr*, *tarr*, *gwell*, *ta'rīja* e *tassa*. Quando occorrono gli strumenti a fiato – rigorosamente interdetti alle donne, in ogni contesto – vengono reclutati per l'occasione dei suonatori di sesso maschile. Tuttavia oggi, sul piano musicale, si assiste a una fase di cambiamento, anche se non diffuso. Una donna musicista 'Isāwa di Meknes, Nawal 'Abdīani, è alla guida di un nuovo gruppo musicale femminile. Le componenti il gruppo appartengono anch'esse alla confraternita 'Isāwa e suonano a Fez. Nawal 'Abdīani dichiara di aver iniziato a studiare l'oboe (*gāyta*). Il gruppo si chiama Bnat 'Isāwa (“le donne 'Isāwa”); hanno pubblicato alcuni cd, e sono presenti su YouTube. Altrove, nella città di Tangeri, un altro gruppo di 'Isāwiyyat ha modificato il proprio stile musicale femminile importando nel proprio organico la tromba naturale, il *nefir* in uso nei gruppi maschili e tradizionalmente interdetta alle donne.²⁶

Infine anche i Gnawa conoscono di recente, almeno dal 2010, una nuova formazione femminile. Si tratta di un gruppo di nove donne giovani donne guidate dal *m'alle*m Abdenbi di Meknes. Le donne qui eseguono il ruolo assolto dai musicisti uomini delle *tā'yfat* Gnawa: suonano gli idiofoni a

²⁵ Per le Jilāliyat: l'esecuzione musicale durante un matrimonio (<https://www.youtube.com/watch?v=zUj5xcqayzo>) e in una serata d'intrattenimento in un locale a Fez (https://www.youtube.com/watch?v=YmL22r_Rpwk).

²⁶ Si veda qui un esempio delle loro performance musicali delle 'Isāwiyyat di Meknes guidate da Nawal 'Abdīani: <https://www.youtube.com/watch?v=z2qpS6sj6aY>. E delle 'Isāwiyyat di Tangeri in una loro esecuzione musicale, in cui impiegano le trombe, in un centro commerciale della città: https://www.youtube.com/watch?v=_3NReHRO660.

concuSSIONE (*graqab*), cantano in coro ed eseguono i balli caratteristici di questa confraternita. Il maestro invece suona lo strumento principale dei Gnawa, lo *hajhuj*. Su YouTube peraltro si trovano i video di una ragazza, Asmā Hamzawi, legata alla confraternita Gnawa di Marakkesh, che suona lo *hajhuj*; anche questo strumento, come quelli a fiato, tradizionalmente è suonato esclusivamente dagli uomini. Asmā Hamzawi, al pari di quanto accade nelle compagini musicali maschili, svolge il ruolo di maestra (*m'allema*) e suonatrice di *hajhuj* all'interno di un gruppo femminile composto di altre quattro musiciste Gnawa, noto come Bnat Timbouktou ("le donne di Timbuctu").²⁷

Le *m'allmat* evidentemente afferiscono, su un piano generale, al variegato panorama di gruppi femminili di più vecchia e consolidata tradizione, che agiscono in ambiti sacri o profani, per i riti religiosi, per le feste nuziali o per l'intrattenimento, femminile o maschile. Se ne discostano per alcune caratteristiche distintive, che appartengono esclusivamente a questa tradizione di Meknes.

²⁷ Qui un video delle musiciste Gnawa di Meknes guidate dal maestro Abdenbi: <https://www.youtube.com/watch?v=nLG0ePZU0IA>. Si veda anche un articolo dedicato a questo gruppo femminile e pubblicato in Internet in un blog di musica tradizionale marocchina: <http://musique.arabe.over-blog.com/article-les-bnat-gnawa-51426283.html>. Per un esempio dell'esecuzione musicale di Asmā Hamzawi di Marrakesh e del suo gruppo femminile si veda: <https://www.youtube.com/watch?v=IdbrPIaJINE>.

SECONDA PARTE. SANTI, SPIRITI E RITI DI POSSESSIONE.

2.5. Il sistema di credenze: il culto dei santi e il culto dei *jnun*.

Le credenze, i culti e le pratiche rituali femminili di Meknes si collegano e si sovrappongono in diversi modi alle pratiche degli ordini mistici popolari presenti in tutto il territorio marocchino.

I confini tra pratiche religiose popolari e religione ufficiale sono sfuggenti e assai sfumati; di più, le contraddizioni appaiono parte costitutiva della concezione corrente del religioso, e sono parte del vissuto quotidiano di tutti. Gli uomini e le donne che praticano i riti di possessione si considerano devoti musulmani; non v'è conflitto tra l'essere credente e la frequentazione di pratiche popolari religiose e culti di possessione (cfr. Monfouga-Nicholas 1972).

La relazione tra culti popolari, religione ufficiale e politica in Marocco è densa: la stessa dinastia reale si inserisce nel sistema dinastico fondato sulla discendenza dal Profeta e dai santi del Maghreb (Rhani 2014). Dalla relazione tra potere politico e potere religioso è escluso chi per ragioni etniche, sociali, di genere non rientra nei sistemi dinastici. Il che ha determinato l'esistenza, ad un tempo marginale e centrale per la società marocchina, di gruppi e confraternite eterodosse o di incerta collocazione. I Gnawa o i Jilālā sono esclusi dalle dinastie in ragione della loro marginalità sociale; le donne ne sono escluse in ragione del fatto che la discendenza è maschile (Rhani 2009: 27-50).

Le donne sono spesso affiliate alle confraternite popolari; periodicamente o occasionalmente frequentano i loro riti pubblici e privati e vi prendono parte. La loro presenza in queste occasioni anzi è di gran lunga superiore a quella degli uomini.

Il misticismo islamico e il culto dei santi convivono con la credenza negli spiriti (*jnun*). La religiosità marocchina – e, più ampiamente, maghrebina – si fonda sulla centralità dell'idea della circolazione universale dell'energia divina: la *baraka* (Westermarck 1968 (I): 35-261).

Il termine *baraka* ha un ampio e sfumato alone semantico, difficile da cogliere e circoscrivere. La traduzione esatta del termine comprende “benedizione”, “protezione” e “fortuna”. È una forza trascendentale, una fonte di benessere, il cui significato si associa a una vasta gamma di qualità e di attributi: fertilità, bellezza, salute, potere, dono, fortuna, successo.

Il carattere diffuso della *baraka* si applica a credenze e pratiche multiple e sincretiche. La *baraka* è la potenza divina presente in alcuni esseri, nelle cose e nelle parole.

La *baraka* definisce lo stato della santità; comporta non solo la realizzazione di prodigi, segni, miracoli ma si riferisce anche ad una presunta discendenza profetica. La *baraka* in prima istanza

scaturisce dal santo, il quale l'ha ereditata per una via patrilineare che risale fino al profeta Muhammad attraverso sua figlia: Fatima (Westermarck 1968 (I): 36).

I santi del Marocco sono principalmente uomini.²⁸ Ai santi uomini ci si riferisce come *walī* (“santo”), *ṣaliḥ* (“virtuoso”), *mūlāy* (“mio signore”), *sīyīd* (“maestro”), *sīdi* (“signore”), *fqir* (“povero”). Sono molto spesso delle figure quasi mitologiche; le fonti storiche relative alla loro esistenza sono talvolta labili e incerte. Sono uomini pii, eremiti, fondatori di confraternite religiose, maestri e leader spirituali, eroi politici del passato, capi tribali, asceti guerrieri, taumaturghi. Sono personaggi carismatici, rinomati per i loro insegnamenti e la loro pietà religiosa, per i loro atti prodigiosi. In tutti i casi la loro vita è avvolta da un alone di leggende straordinarie (Dermenghem 1954; Gril 1996: 104-120). Alcuni di essi sono venerati in tutto il Marocco da numerosi seguaci; altri invece sono venerati da un numero ristretto di persone e il loro culto è limitato a porzioni ristrette di territorio.

La *baraka* si trasmette ereditariamente dai santi dell'Islam marocchino ai loro discendenti, reali o presunti: i *ṣurafā'* (plurale di *ṣarīf*: letteralmente, “onore e nobiltà”).²⁹

Inoltre, se la fonte della *baraka* è individuale, miracolosa e carismatica, la sua attuale manifestazione è genealogica ed ereditaria (Andezian 1996: 390-391). L'effetto della *baraka* continua anche dopo la morte di chi la possiede; non si esaurisce ma, addirittura, si rafforza (Westermarck 1968 (I): 159).

La tomba del santo è oggetto di culto. Il santo può mobilitare la sua *baraka* a beneficio dei suoi discendenti, discepoli, seguaci e fedeli. I discendenti maschi di un santo sono considerati gli attuali depositari del suo potere. Per loro tramite i pellegrini che visitano la tomba possono beneficiare della *baraka* in cambio di un'offerta. Questa intercessione prende la forma di un intervento terapeutico.

La *baraka* ha un potere contagioso. Ecco perché anche gli elementi naturali che simboleggiano l'itinerario spirituale del santo sono dotati di *baraka* e sono integrati nel circuito rituale compiuto dai pellegrini. Passa da una persona, dalle sue parole e dagli oggetti che sono stati in contatto con essa, a chi ne fa richiesta attraverso una serie di pratiche rituali.

²⁸ In Marocco le sante sono note come *lalla* o *sayīda* (“mia signora, santa”). A differenza dei santi uomini, le cui agiografie sono note a tutti, le sante marocchine sono più spesso di figure poco conosciute, donne pie ricordate per la loro particolare devozione ad Allah, mistiche e maestre spirituali che hanno segnato un tempo la storia del Marocco. Ma le loro storie e leggende non hanno conosciuto una grande diffusione tra la popolazione; delle loro gesta miracolose si è persa memoria o sono a conoscenza di pochi. Sono spesso patronne di una città o di un piccolo villaggio. I loro luoghi di culto sono posti a margine o nei pressi di quelle dei santi di sesso maschile.

²⁹ Come rileva Rhani (2009: 32-33) vi sono due paradossi in relazione allo stato di *ṣarīf*. Il primo riguarda la sua acquisizione: nonostante la sua natura ereditaria e biologica, anche se non si è *ṣarīf* lo si può diventare. Il secondo paradosso riguarda la modalità di trasmissione. Questa nobiltà, anche se in origine è trasmessa attraverso una donna, Fatima, la figlia del Profeta, solo gli uomini possono ereditarla e trasmetterla. Per uno sguardo sui *ṣurafā'* e sulla relazione tra potere e santità: Rhani 2008, 2009; Rabinow 1975; Laroui 1977.

Nel momento in cui la *baraka* è passata al supplicante [...] non è più contagiosa. Cessa di essere sé stessa. Gli individui a cui la *baraka* è stata passata ottengono qualcosa – lo stato o il potenziale stato di benessere, buona fortuna, successo, o fertilità. Avviene una trasformazione analoga alla conversione di energia in materia, o di sperma in neonato. La *baraka* è così una forza potenziatrice nel cui processo di trasferimento viene messo in atto ciò che si cerca (Crapanzano 1973: 120-121).

Il culto dei santi, o marabuttismo, è quel sistema di credenze che conferisce al marabutto, cioè all'uomo santo, vivo o morto, e alla sua discendenza umana, il potere della *baraka* (Montet 1909; Dermenghem 1940, 1954; Jamous 1981, 1994). Ha profondità sociale, culturale e storica ben attestate e corre attraverso tutto l'ordito della storia del Marocco (Geertz 2008: 43-44).

I marabutti possiedono il *barakāh* come gli uomini possiedono la forza, il coraggio, la dignità, l'abilità, la bellezza o l'intelligenza. Come questi, benché non sia la stessa cosa e nemmeno tutte e due messe insieme, è un dono che alcuni possiedono in grado maggiore di altri e che pochi, i marabutti, possiedono in grado superlativo. Il problema è di decidere chi [...] ce l'ha, in che misura e come trarne beneficio (*ibidem.*).

In Marocco il culto dei santi si esprime principalmente in due modi: con i pellegrinaggi annuali alle tombe dei santi, cioè i *mussem*; con le visite ai santuari al di fuori dei giorni canonici di pellegrinaggio, cioè le *ziyara* (Reysoo 1991).

I santuari che custodiscono le tombe dei santi hanno un'importanza rilevante. Sono luoghi di culto e spazi terapeutici polisemici legati alla *baraka* dei santi. Alcuni santuari sono luoghi di pellegrinaggio altamente attivi; in occasione dei *mussem* attirano migliaia di visitatori e membri delle confraternite popolari di tutto il Marocco.

Le tombe dei santi minori abbondano nelle zone rurali e urbane del Marocco. Sono piccoli edifici, noti come *qubba*: strutture tozze e a cupola, composte da blocchi di pietra intonacata e dipinta di bianco e poste sotto un albero, in cima a una collina, sulla riva del mare o vicino una falesia, in luoghi isolati e remoti, o che un tempo erano tali. Altri santuari più importanti invece sono edifici sontuosi dal tetto di tegole di colore verde. La visita alla tomba di un santo può essere individuale o collettiva. Può essere fatta per richiedere grazia, protezione e guarigione, per risolvere squilibri fisici, emotivi, malattie psicosomatiche, crisi di vario genere, per richieste relative alla fertilità, per problemi di sterilità femminile (alle funzioni relative a problemi di sterilità assolvono la maggior parte santuari). In tutti i casi il visitatore implora l'intervento del santo, e della sua *baraka*, per trovare una soluzione alla sua afflizione in cambio di una promessa, di offerte votive, di un sacrificio animale, di donazioni. In molti casi la persona trascorre l'intera notte, o anche un'intera settimana, accanto alla tomba del santo, in attesa di una guarigione o di un sogno rivelatore (che spesso corrisponde a un processo di guarigione).



Qubba di Sidi Mimun a Oualidia sulla costa atlantica (luglio 2016).

I visitatori dei santuari effettuano numerose pratiche rituali che includono: il giro intorno alla tomba o alla recinzione intorno ad essa; la combustione di profumi e incensi per la fumigazione del corpo; lo sfregamento o il collocamento di pietre o catene sulla parte interessata del corpo; l'applicazione di henna sulle mani e piedi o su una parete nei pressi della tomba; il sacrificio di animali e l'ingestione di parti dell'animale sacrificato (spesso il fegato o il cuore); l'immersione in acque vicine, siano esse dolci o salate (in mare le donne si lasciano schiaffeggiare da un numero specifico di onde); l'abbandono di pezzi di stoffa, indumenti, ciocche di capelli, pettini, oggetti, monili e accessori (come segno di voto o perché ritenuti carichi d'impurità); canti, preghiere e sessioni di trance dirette dalle confraternite legate al santo. Va detto che queste terapie non sono solo destinate a una soluzione definitiva del malessere denunciato, ma servono anche a stabilire una relazione e una condizione di scambio permanente tra il santo e il paziente.



Mausoleo di Mūlāy Brahim. Offerte votive allo spirito Sidi Mimun. Villaggio di Mūlāy Brahim (luglio 2016).

Gli elementi naturali che circondano il sepolcro hanno anch'essi un potere simbolico e terapeutico. Anche gli alberi, le grotte, le pietre, le fonti d'acqua, la terra sono sacri ricettacoli di *baraka*.

In molti santuari le pratiche di guarigione si svolgono tramite le proprietà curative attribuite all'acqua. L'acqua nei pressi dei santuari si ritiene sia particolarmente carica della *baraka* del santo; bevendo piccole quantità o bagnandosi in essa i visitatori sperano di curare le malattie renali, i dolori artritici o di altra natura.

Queste attività rendono i santuari uno dei principali spazi della religiosità e della medicina popolare marocchina, in particolare per le donne (Amster 2013).

Le donne sono le principali protagoniste dei pellegrinaggi e delle visite alle tombe; socializzano e partecipano alle attività delle confraternite popolari, prendono parte ai riti di trance e di guarigione, ai sacrifici animali in onore dei santi e *jnun* (Reysoo 1988: 55-107).

A Meknes alcuni santuari locali, nel cuore della *madina*, il venerdì sono regolarmente visitati dalle donne che vi si recano per acquisire la *baraka* del santo, per portare offerte, per rilassarsi e mangiare insieme, per incontrarsi con amici e familiari, per scambiarsi notizie e indulgere ai pettegolezzi. I santuari sono frequentati anche dalle veggenti che lì si siedono in posizione centrale e visibile per attrarre potenziali clienti a cui offrire i loro servizi.

2.6. I *jnun* in Marocco.

In arabo classico, gli spiriti sono designati con il termine *jnun* (pl. di *jinn* al maschile; *jinniya* al femminile) (Westermarck 1968 (I): 262-413).

I *jnun* sono degli esseri sovrannaturali, la credenza nei quali è attestata già nell'Arabia preislamica; rappresentano la forza oscura e nebulosa della natura ancora indomita e ostile all'uomo, l'estraneo, il diverso, l'incomprensibile, l'altro da sé. Nell'Arabia preislamica i *jnun* erano ninfe e satiri che popolavano il deserto (cfr. Lewis *et al.* 1991: 547). È verosimile che all'epoca del Profeta i *jnun* fossero ritenuti delle divinità impersonali che coesistevano con la credenza in Allah. Le fonti non consentono di appurare quanto ampio sia lo scarto tra il pantheon maghrebino attuale e quello preislamico, o dei primi anni dell'islamizzazione. Né vi è modo di sapere se, come apparirebbe verosimile, già allora vi fosse una differenza sensibile tra i culti popolari e il sistema religioso ufficiale. Né è possibile ricostruire, se non in maniera del tutto parziale e ipotetica, i modi in cui i diversi gruppi etnici e linguistici, i diversi sistemi religiosi che si sono affiancati e succeduti in quell'area hanno coesistito con le credenze nei *jnun*, sono stati influenzati da esse e le hanno a loro volta rimodellate. I

dettagli sulle particolari credenze e culti resi a questi spiriti non sono chiari. Tuttavia il Corano offre brevi e indiretti indizi sulla questione; vi si legge che alcuni arabi adoravano i *jnun* (Corano VI: 100; XXXIV: 41); contraevano alleanze con loro (VI: 128) e avevano stabilito una sorta di parentela tra i *jnun* e Allah (XXXVII: 158).

Nati prima dell'uomo, i *jnun* sono considerati gli abitanti primordiali degli spazi oggi occupati dagli uomini: i quali dunque condividono con loro il mondo sensibile.

Secondo la rappresentazione islamica essi furono creati, prima dell'uomo, dalla fiamma di un fuoco senza fumo (Corano LV, 13-14). Sono creature intelligenti. Non hanno né forma fissa né una massa; si pensa che siano come un fascio di luce o come la nebbia, come il vento o le ombre: capaci anche di stare in spazi piccolissimi e di attraversare porte e muri.

Sono invisibili all'occhio umano, ma possono osservare gli uomini e, se vogliono, mostrarsi a essi. Hanno capacità sovrumane: possono muoversi con una velocità straordinaria (XVII: 39), essere presenti in più luoghi contemporaneamente e assumere forme diverse, animali e umane. Possono comparire come donne tentatrici e uomini seducenti. Spesso compaiono nei sogni e nelle visioni; ma la loro presenza può anche essere sollecitata in vari modi: attraverso l'uso di elementi e alimenti a loro graditi, con un sacrificio, con la musica, il canto e la danza, dimorando nei luoghi in cui si dice siano presenti. Ci sono particolari categorie di persone (i malati e i capi spirituali per esempio) che si dice abbiano la possibilità, o il privilegio, di vedere i *jnun* e di osservare il loro mondo.

È credenza comune che alcuni *jnun* portino uomini e donne nel loro mondo. Non è raro ascoltare storie leggendarie di uomini e donne scomparsi all'improvviso dai propri villaggi per poi ritornarvi molti anni dopo e raccontare le loro avventure e gli incontri con i *jnun*.

I *jnun* popolano il mondo sensibile, ma privilegiano luoghi differenti da quelli frequentati dagli umani. Vivono nell'aria, nell'acqua, nelle foreste, in luoghi sotterranei, umidi, bui e disabitati. Abitano grotte e cunicoli; vivono vicino particolari alberi e pietre e in spazi dominati dall'acqua (fiumi, fontane, stagni, il mare, pozzi; ma anche i lavandini, le toilette, i tradizionali *hammam*, le fognature); luoghi in cui si trovano le ossa (i cimiteri) o il sangue (i mattatoi e i mercati).

Coloro che si approssimano a luoghi che si ritiene siano popolati dagli spiriti sovente mormorano *bismillah r-rahman r-rahim* ("in nome di Dio, compassionevole, misericordioso"), o solo *bismillah*, per liberare l'area dalla loro presenza. Quando occorre si pronunciano formule e si mettono in atto gesti apotropaici per chiedere loro il permesso di frequentare i loro spazi.

Nell'immaginario maghrebino i *jnun* hanno un grande potere di metamorfosi, che permette loro di manifestarsi sotto sembianze umane o animali (cani, gatti, sciacalli, serpenti, rane, sciacalli, capre,

galli neri etc.). E per molti aspetti sono simili agli esseri umani. Mangiano e bevono, anche se in modo diverso dagli uomini: sono avversi al sale e la maggior parte di loro ama il sangue. I *jnun* dormono, parlano, sono sessuati (Corano LXXII: 6) e propagano la propria specie. Si possono sposare e riprodurre sia tra loro che con gli esseri umani (*ivi*. LV: 56). Si narrano diversi casi di matrimoni e/o relazioni sessuali tra un essere umano e un *jinn*.

I *jnun* muoiono. E come gli esseri umani, sono creati da Dio per venerarlo. Tra di loro vi sono dei buoni musulmani, virtuosi, giusti e retti, ma anche dei malvagi e increduli (Corano LI: 56; LXXII: 11-15); vi sono *jnun* legati ad altri sistemi religiosi (soprattutto la religione ebraica, ma anche il cristianesimo).

Il loro mondo rispecchia il mondo umano, anche sul piano dell'organizzazione sociale (Corano: VI: 128, 130; VII: 38; XLI: 25; XLVI: 18; LV: 33.). Hanno città, nazioni, villaggi, tribù. Si suddividono e differenziano per classi, status sociale, professioni, gerarchie, corporazioni. Vi sono sultani e pashà, re e regine, ministri, eserciti, comandanti, servitori, banchieri, musicisti, medici, fabbri, macellai, operai, notai, professori, commercianti, ricchi e poveri, mendicanti, persino schiavi.

È credenza comune e largamente condivisa che ogni classe o tribù o società di spiriti sia comandata da un potente re o sultano. A questo proposito Westermarck (1899: 256) scrive: “quanto attentamente i *jnun* imitano gli uomini è mostrato dal fatto che nei luoghi dove ci sono sultani o re, come in Marocco e in India, allo stesso modo ogni nazione di *jnun* ha il suo sultano o re”.

I *jnun* non sono necessariamente e univocamente buoni o cattivi. Possono essere di volta in volta capricciosi o giudiziosi, collerici o sereni, protettivi o offensivi, dispotici o tolleranti, vendicativi, seducenti, amichevoli.

I *jnun* possono intervenire nella vita di uomini e donne: malattie, sfortuna, avversità di varia natura, morte precoce sono ritenuti opera loro. Possono possedere gli umani e intervenire nelle loro vite. Possono agire su uomini e donne per avversarli, ma si può anche chiedere il loro aiuto nei momenti critici dell'esistenza.

Le diverse concezioni, credenze e rappresentazioni preislamiche e islamiche sui *jnun* si ritrovano nella società marocchina di oggi e assumono caratteri culturalmente differenziati a seconda dei luoghi e degli ambienti sociali. Trai i pensatori e filosofi musulmani la credenza nei *jnun* non è unanime. Il filosofo arabo al-Farabi (d. 950) credeva nella loro esistenza. Ibn Sina (Avicenna) (d. 1037) dichiara i *jnun* inesistenti. Ibn Khaldun (d. 1368) li considera delle allegorie di cui solo Dio conosce l'esistenza (Meisami *et al.* 1998 (I): 235; Macdonald 1906). La raccolta di novelle *Le mille e una notte* offre un buon esempio delle rappresentazioni popolari degli spiriti e di alcuni rituali per attirare la loro buona

grazia o per sventare i loro malefici. In questa visione i *jnun* appaiono come esseri corporei, dotati di intelligenza, impercettibili all'uomo e in grado di assumere forme diverse. Sono in grado di possedere i corpi umani e affliggerli (Lewis *et al.* 1991: 547).

Nella vita quotidiana sono potenzialmente pericolosi se vengono offesi, colpiti inavvertitamente o di proposito (come per esempio se si calpesta un serpente o si colpisce un gatto; se si getta del sale nei bagni o nelle fognature; se li si scotta facendo scorrere l'acqua calda nei lavandini; se li si pugnala conficcando un oggetto di ferro, acciaio o argento nel suolo).

Sono particolarmente attivi in alcuni periodi dell'anno e in alcuni momenti della giornata (per esempio al tramonto, dopo la preghiera *salat al-maghrib*, e durante il mese di Sha'ban, che precede Ramadan) e inattivi in altri (per esempio durante il mese del digiuno di Ramadan, in cui si dice che gli spiriti sono intrappolati e dormienti).

Sensazioni di ansia, paura, rabbia rendono le persone particolarmente esposte all'attacco dei *jnun*. Vulnerabili sono anche persone che vivono un periodo liminale, associato a un cambiamento di condizione esistenziale: bambini piccoli e appena nati; ragazzi appena circumcisi o in procinto di esserlo; coppie appena sposate; donne incinte o che hanno appena partorito; vedove e vedovi; uomini e donne morenti.

La presenza, l'attacco, la possessione da parte di un *jinn* si manifestano in diversi modi. Anomalie fisiche e mentali (convulsioni, paralisi, perdita di memoria, attacchi epilettici, dolori fisici e malattie di vario genere), apatia, depressione, mancanza d'appetito etc. sono generalmente considerati segni di possessione. Ma possedute sono anche persone la cui situazione sociale è anomala: un uomo o una donna che non riescono ad avere figli; i poveri; chi ha attitudini e comportamenti sociali considerati marginali come la prostituzione, il celibato, l'omosessualità.

La credenza nei *jnun* è pressoché universale in Marocco: non riguarda solo gente dei villaggi e dei quartieri popolari, ma anche gente di classe elevata. Quale che sia la relazione tra umani e spiriti, i *jnun* sono generalmente temuti e trattati con rispetto.

Come parte integrante della realtà l'interferenza dei *jnun* nella vita quotidiana o la coabitazione con essi viene accettata fatalisticamente.

Uomini e donne mettono in atto una serie di comportamenti profilattici per placare la loro influenza o per proteggersi da loro, per tenerli a bada, per esorcizzarli: si bruciano candele e incensi; si leggono frasi del Corano; si getta il sale nei luoghi in cui si pensa essi gravitino; si tengono amuleti in casa e a contatto col corpo.

Ma si cerca anche di trovare un accordo con essi, per attenuare la loro influenza, per la risoluzione di un problema o per rinsaldare il legame con loro. Così i *jnun* vengono nutriti, dissetati, vestiti e profumati. Si fanno loro doni e offerte di vario tipo, si canta e si suona per loro, si esaudiscono le loro richieste. Li si tratta con deferenza e si cerca di non offenderli.

2.7. Il pantheon dei *jnun*.

In Marocco i *jnun* sono conosciuti con diversi nomi ed eufemismi come: *rijal Allah* (“gli uomini di Dio”); *rijal l-blad* (“gli uomini della nazione”); *l-jwad* (“i benefattori”); *ruhaniyin* (“gli spiriti”); *l-ryah* (“i venti”); *mumnin* (“i credenti”); *msemin* (“i musulmani”); *mluk* o *muluk* (“i proprietari, possessori, re”), *awliya* (“i santi”), *sydna* (“i nostri signori”).

I *jnun* possono essere musulmani (*muslimin*), ebrei (*sebtiyin*, “del sabato”), cristiani (*nsara*), infedeli (*koffara*), buddisti (*budiyin*), animisti, pagani, addirittura atei.

Alcuni di essi, come Lalla Aisha *sudaniya*, Sidi Mimun e Lalla Mimuna, si ritiene siano originari del Sudan, in riferimento all’Africa sub-sahariana.

I *jnun* sono divisi in spiriti ctoni, marini (*baḥrawiyin*), aerei (*samawiyin*), della foresta (*wlad gaba*). Si identificano con dei colori, o con dei gruppi cromatici principali, ricompresi soprattutto sotto il segno del nero (*khol*), del rosso (*ḥmar*), del bianco (*byad*), ma anche del verde, del blu, del marrone, del giallo. Questi colori, se ne dirà meglio oltre, sono quelli degli stendardi che appartengono ai diversi gruppi confraternali e anche, a Meknes, ai gruppi femminili; vengono portati in processione nelle occasioni pubbliche, ma vengono altresì usati nei riti di evocazione dei *jnun*: il che vale a rimarcare il rapporto tra confraternite e spiritismo. A questi colori più largamente condivisi se ne aggiungono altri (a Meknes il malva, il turchese, il rosa, il beige) secondo le diverse tradizioni locali, confraternali, di genere.

Si identificano in parte o si confondono con gli angeli, con Satana, con i profeti dell’Antico Testamento, con personaggi leggendari o con persone di cui è attestata l’esistenza storica, con i santi delle genealogie marocchine o di altri sistemi religiosi. I loro nomi sono noti in tutto il territorio e costituiscono il complesso e variegato pantheon popolare del Marocco.

Ogni classe, o famiglia, o tribù di *jnun* ha particolari caratteristiche, ognuna delle quali è rappresentata da un colore, un giorno della settimana, un periodo dell’anno.³⁰

³⁰ Il riferimento principale è Ahmad ibn Ali ibn Yusuf al-Buni, un mistico del XIII secolo, scrittore di opere dal valore esoterico. Il suo trattato più importante è *Shams al-ma’arif* (“Il sole della conoscenza”) sull’occulto, i talismani e la divinazione (la traduzione francese si trova in Al-Buni 2003). Nel mondo arabo e musulmano è il testo più influente del suo genere. Fu giudicato eretico dai seguaci dell’ortodossia islamica. *Shams al-ma’arif* contiene un insieme di quadrati

L'insieme degli spiriti comprende due grandi categorie: *ṣaliḥin* (e *ṣurafā'*: “nobiltà, onore”) e *mluk*.

I nomi dei santi, delle sante e dei discendenti del Profeta sono generalmente preceduti da titoli onorifici quali: *mūlāy* e *sīdi* (“mio signore”, “signore” o “santo”) per gli uomini; *lalla* (“signora” o “santa”) per le donne. Gli stessi prefissi sono utilizzati anche in riferimento ai *mluk*.³¹ *Mluk* e *jnun* sono termini intercambiabili, spesso usati come sinonimi (Pâques 1991: 316, n. 16).

Ṣaliḥin (pl. di *ṣaliḥ*) significa “virtuosi” ma il termine rinvia anch'esso al concetto di santità e ai santi. Sono uomini e donne le cui gesta e poteri miracolosi li hanno resi esseri spirituali dopo la loro morte. I *ṣaliḥin* comprendono anche santi islamici e berberi i cui luoghi sacri sono disseminati in tutto il Marocco.

Il termine *mluk* (pl. di *melk*, al maschile; *melka*, al femminile) si riferisce a entità di diversa origine (soprattutto dell'Africa subsahariana), potenti, amate e temute allo stesso tempo, che non sono dei santi e che possono non aver origine da una figura umana. *Mluk* però è anche un termine polisemico, che viene usato per indicare l'intero insieme di spiriti possessori (*ṣaliḥin*, *ṣurafā'* e *mluk*). I *mluk* non sono santi ma alcuni di essi, proprio come i santi islamici, hanno luoghi sacri a loro dedicati in tutto Marocco.

Diversi nel loro significato, i termini usati per denominare gli spiriti sono ambigui poiché i confini tra *jnun* e santi, e tra *jnun* di diversa origine e con diverse caratteristiche sono confini sfumati; le diverse entità possono avere qualità, poteri e capacità simili. Non è possibile dar conto per esteso delle aree di sovrapposizione tra *jnun* e figure storiche o leggendarie: si tratta di una materia nebulosa, nella quale le trame di relazione paiono di volta in volta diversamente formulate a seconda del luogo, del contesto, della situazione. Sidi Musa, signore delle acque, è un *jinn* ma si identifica pure con il profeta Mosé e, senza che questo appaia contraddittorio o incoerente, anche con un santo vissuto nel XVIII secolo, interrato in un mausoleo nei pressi di Salé; Sidi Shamharush è ritenuto essere il re e giudice dei *jnun*, ma è anche venerato come un santo; Mūlāy 'Abd al-Qādir al-Jīlānī è conosciuto come il sultano sia dei santi che dei *jnun*; Mūlāy Brahim, il cui mausoleo è luogo di pellegrinaggio

magici (derivati dalla corrispondenza di lettere, numeri, segni geometrici, segni zodiacali, astri, angeli, *jnun* etc.) creati per scopi specifici (l'amore, la fortuna, protezione dal malocchio etc.). Il trattato contiene, tra l'altro, una classificazione dei sette re dei *jnun*, seguita dalle malattie che provocano, i presagi, i giorni e gli astri a cui sono associati. In Marocco questo dispositivo spirituale è conosciuto da coloro che hanno un sapere religioso e magico.

³¹ La radice del termine arabo *mluk* (m-l-k), nelle sue varie declinazioni, ha diversi significati quali: “impadronirsi, possedere, essere padrone o proprietario; avere il controllo di qualcuno o qualcosa” (De Prémare *et al.* 1999 (XI): 248-249). *Mluk* rinvia anche al concetto di autorità, al potere, alla regalità e sovranità. In questa accezione significa “re, regine, sovrani”. Il termine infatti indica i re o regine degli *jnun*. I *mluk* sono preceduti anche dai termini *baba* o *bba* (“papà”) e *mmi* (“mamma”) come nel caso di *Baba Mimun* o *Mmima* 'Aisha (“nostra madre Aisha”).

annuale dei Gnawa di tutto il Marocco, è anch'esso un *jinn* e allo stesso tempo un santo (Welte 1990: 199-204; 240-246; 188-190; 224-228).

Le classificazioni e le appartenenze – che peraltro si declinano in modo diverso a seconda delle conoscenze, delle competenze e del vissuto di ciascuno degli officianti i riti –, i confini tra ciò che definisce la condizione di *melk* e quella di santo sono sfumati e permeabili: il che appare evidente dalle molteplici funzioni che ciascuna di queste figure assume quando evocata nel corso dei riti.

Santi (*ṣaliḥin* e *ṣurafā'*) e *mluk* hanno tutti la capacità di conferire la *baraka*, “la benedizione”, una forza divina o grazia miracolosa. Già Westermarck (1968, I: 389) aveva notato questa sovrapposizione e confusione tra santi e *jnun*. E li aveva definiti “*jinn*-santi”:

Vi è un'intima connessione tra *jnun* e *baraka*. I santi dominano sui *jnun* e hanno *jnun* musulmani come loro assistenti; e Mulai 'Abdelqader è il sultano di tutti i santi e *jnun*. Il termine *rijal allah* comprende sia i santi che i *jnun* musulmani, e nei *jinn*-santi il confine tra *jnun* e santi è quasi rimosso.

Santi e *mluk* sono organizzati in *mḥalla*, o “coorti”. Ogni coorte di spiriti è concepita come un gruppo o famiglia; un'unità tematica e insieme cromatica, che riunisce entità tra loro imparentate e secondo un ordine gerarchico: solitamente sono rappresentate da un capo (un re, una regina, un pascià, un sultano) a cui fa seguito una tribù, una società, un esercito.

Ogni coorte è identificata dal nome di un'entità. A volte un *mḥalla* si identifica con un singolo *melk* che può essere tratteggiato in modo emblematico e sintetico. Questo vale sia per spiriti maschili che per spiriti femminili: Sidi Hammu (il rosso, la passione, il sesso e il sangue) e la sua coorte; Sidi Mimun (il nero, la rabbia, il guerriero, la virilità); Lalla Mira (il giallo, lo zucchero, il ridere folle). Lo spirito principale, per così dire, cede la sua particolare atmosfera (di colore e di carattere) agli altri spiriti del proprio insieme. Altre volte la corte si identifica invece con una collettività: *wlad ḡaba* (“i figli della foresta”); *musawiyin* (“gli uomini di Musa”); *l-bnat* (“le ragazze”).

L'intero pantheon è generalmente ordinato in sette famiglie di spiriti. Il numero sette, come già notato anche da Pâques (1991: 287) è un riferimento puramente teorico: va inteso come una cifra simbolica; rappresenta una totalità, il cui contenuto è mobile e può variare a seconda della regione, della città, della tradizione musicale.

A Fez il pantheon non è concepito in termini di *mḥalla*, bensì di stelle. Vi sarebbero 12 stelle, rappresentate da 12 re o regine, ognuno con una corona in testa. Sono spiriti potenti che comandano ciascuno una truppa composta da 366 *mluk* che sono i soldati e i guardiani del re (Lalla Outmaniya, officiante di riti femminili, Fez, 7/04/2016, comunicazione personale).

A Meknes l'insieme degli spiriti è concepito come una tavola rotonda, intorno alla quale siedono sette *mluk*, tutti re e regine. Il termine utilizzato è *mjma'*, "riunione o tribunale degli spiriti". Sono chiamati *krasa l-muluk* o *kursi l-mlaka* (letteralmente: "le sedie dei re" o "trono del re") (De Prémare 1999 (xi): 250). Vale la pena ricordare l'ambiguità del termine *mluk* che, in dialetto marocchino, indica la forma plurale dei termini "spirito possessore" e "re".

Le diverse entità che compongono il *mħalla* vengono generalmente evocate durante le *lila* (è la forma femminile del termine *lil* che in arabo significa "notte"), eventi notturni che prevedono l'esecuzione di musica rituale associata con la possessione da parte degli spiriti.

La celebrazione degli spiriti è infatti una delle attività principali delle confraternite popolari marocchine, sebbene spesso sottaciuta sul piano delle comunicazioni ufficiali. Nelle celebrazioni a ogni gruppo di spiriti è associato un particolare carattere, temperamento, umore, gusto. E pure speciali colori; odori; alimenti e bevande; elementi che corrispondono al regno animale, vegetale, minerale; i quattro elementi della natura: terra, fuoco, acqua, aria. Ogni spirito corrisponde e risponde a uno specifico poema cantato (*riħ*: "aria").

La musica della *lila* è la musica dei *mluk* e per i *mluk*. Ogni suite musicale è composta da porzioni di poemi, cantati e giustapposti, con i quali si invocano le diverse categorie di spiriti e santi appartenenti ad un unico *mħalla*. L'insieme delle suite costituisce il repertorio musicale della possessione. Ogni suite comprende un repertorio di cinque o più pezzi singoli con cui si invocano spiriti indipendenti e manifestazioni di una particolare corte. La durata di ogni suite varia tra i quindici minuti a un'ora. L'intero repertorio della possessione invece può durare tre, quattro, sei ore o coprire l'intero arco di tempo dal tramonto all'alba. L'esecuzione musicale di ogni singolo brano o suite può variare a seconda della regione, dei musicisti, del contesto.³²

Diversi studiosi (Westermarck 1926; Dermenghem 1954; Pâques 1991) sostengono che molti tra questi spiriti sono stati introdotti in Marocco dagli schiavi neri. E in effetti ancor oggi, sebbene altri gruppi confraternali esercitino largamente attività legate all'evocazione dei *jnun*, i riti celebrati dalla confraternita Gnawa, costituiscono il modello di riferimento principale anche per gli altri, e la maggior parte degli spiriti sono legati a questa confraternita.

Il termine "gnawa" soprattutto, identifica le pratiche, le credenze e lo stile musicale di gente originaria dell'Africa nera, che, nei testi delle canzoni, incorpora e mescola parole arabe e del dialetto

³² Le osservazioni delle diverse *lila* a Meknes (officiate da musicisti Gnawa, Ĥamadsha, 'Isāwa, Jilālā) hanno rivelato che le variazioni avvengono su più livelli e in termini di: repertorio selezionato, il numero e l'ordine degli spiriti e dei santi invocati per ogni corte, la durata e il numero dei poemi cantati.

marocchino con altre lingue africane. Le diverse e numerose entità del pantheon Gnawa, nei loro nomi e caratteri, attraversano confini geografici, culturali e religiosi: sono collegati all’Africa subsahariana, ma sono anche influenzati dal sufismo marocchino, ispirati dal misticismo islamico e dalla tradizione ebraica. “Gnawa”, si può dire, è anche un’attitudine, è l’abilità di entrare in trance secondo modalità che appartengono a un universo culturale i cui codici si sono sedimentati soprattutto all’interno di questa confraternita.

2.8. Le *lila* a Meknes.

Sono sette i colori – associati a sette categorie di spiriti – che, uno dopo l’altro, vengono presentati in un preciso ordine locale durante la parte del rito dedicata alle entità sovranaturali.

Di primaria importanza sono le lodi ad Allah, e al suo profeta Mohammed, il riconoscimento della sua onnipotenza, la richiesta della sua protezione, benedizione e perdono. Allah e Mohammed vengono evocati all’apertura dell’occasione sacra; i loro nomi sono ribaditi in ogni fase rituale, durante l’intero svolgimento del rito. Sono venerati e cantati insieme ai santi islamici (regionali, locali, della Mecca), alle forze sovranaturali (dell’Africa subsahariana, berbere, arabe), ai *mluk*.

È durante il rito notturno della *lila* che si evocano le entità del pantheon marocchino e che ha luogo la cerimonia di possessione, la *derdba*. *Lila* e *derdba* sono due termini usati in modo intercambiabile tra loro, come sinonimi (De Prémare 1995 (IV): 249-250.).³³ Tuttavia sono diversi nel loro significato. La *lila* è letteralmente “la notte” e indica il momento del giorno in cui si svolge la cerimonia, giacché i riti di possessione hanno inizio al tramonto e si protraggono fino all’alba. La notte è anche il momento in cui si ritiene che gli spiriti siano particolarmente attivi. *Derdba* invece significa “cadere, rotolare verso il basso” e allude anche al battere con forza i piedi sul suolo (gesto tipico nelle performance gnawa). Entrambi i termini si riferiscono alla cerimonia di possessione e descrivono le azioni dei posseduti che battono i piedi a ritmo di musica o sono presi, “montati”, dagli spiriti.

A Meknes *lila* è il termine comunemente usato in riferimento ai riti di evocazione degli spiriti da parte dei diversi gruppi confraternali. *Derdba* viene usato soprattutto dai musicisti e membri della confraternita Gnawa con diversi significati, a seconda del contesto: come sinonimo di *lila*; per indicare i ritmi musicali dedicati agli spiriti subsahariani; in riferimento al ritmo musicale che incalza. *Ḥadra* (“presenza”) è un termine del sufismo e indica una seduta mistica. A Meknes le parole *lila*, *ḥadra* e *derdba* rinviano comunque al rito di possessione. *Jdhib* (“entrare in estasi”), *jedhba* o *jidba* (“attrazione

³³ Pâques (1991: 259) da un lato spiega che la *lila* si compone di tre parti, l’ultima delle quali è la *derdba*; dall’altro lato scrive che la *derdba* a sua volta si compone di tre parti, una delle quali è la *lila*

mistica”) sono termini utilizzati per la trance. *Ḥal* (“stato, circostanza, tempo”) è un altro termine che appartiene al lessico dei riti e indica sia lo stato mistico raggiunto in seguito all’ascolto di musica rituale, sia la trance estatica. A Meknes “raggiungere *l-ḥal*” è un’espressione usata di frequente anche dalle musiciste *m’allmat* per giudicare la qualità delle proprie esecuzioni musicali. Significa che l’esecuzione è particolarmente riuscita; che non solo il pubblico ma anche i membri del gruppo hanno raggiunto uno stato di estasi nel corso dell’esecuzione.³⁴

L’esecuzione della *lila* conosce variazioni locali e regionali, che corrispondono ai bisogni della comunità rituale del posto; i santi vengono cantati secondo successioni che tengono conto del rapporto che corre tra loro e la confraternita evocatrice, ma che ordina il mondo a partire dal luogo in cui ci si trova: si fa appello prima ai santi del posto, poi agli altri, dapprima quelli vicini, poi quelli più lontani, a coprire l’intero territorio del Marocco. Quale che sia la tradizione locale e l’ordine cerimoniale, l’evocazione degli spiriti coincide sempre e ovunque con la parte finale, e più lunga, della *lila*.

La *lila* è generalmente una cerimonia di carattere privato, sacro e terapeutico. Ha luogo in uno spazio domestico e in presenza di un pubblico partecipante. La *lila* si svolge sotto la supervisione di un *muqaddam*. Il *muqaddam* è specializzato nella comunicazione con i *mluk*; il suo ruolo all’interno dei riti comprende quelli di medium, di veggente, di sorvegliante dei riti, a volte anche di musicista. Interpreta le richieste dei *jnun*, ingaggia i musicisti e organizza i riti di guarigione per i propri clienti.

I partecipanti alla cerimonia sono principalmente donne e appartengono alla rete dei familiari, degli amici e dei vicini di casa di chi commissiona il rito. La cliente paga il cibo consumato durante la *lila*, i musicisti, le donne che si occupano delle attività che precedono e preparano la cerimonia e della gestione di essa (la pulizia della casa, la preparazione del cibo, l’offrire il the o i vassoi di vivande etc.). Tuttavia anche gli invitati contribuiscono nelle offerte di denaro per i musicisti.

Molte delle donne che partecipano regolarmente alle *lila* Gnawa non definiscono sé stesse come Gnawa. Possono non essere adepte di nessun ordine confraternale, o, al contrario, esser legate contemporaneamente a uno o più tra essi. Indipendentemente da ciò possono prender parte a una o più occasioni rituali.

Una *lila* si compone di tre fasi che si susseguono in un ordine non mutabile. Ogni fase è caratterizzata da un repertorio musicale, una o più forme di danza, oggetti e azioni rituali: ciascuno di questi aspetti adempie ad una funzione specifica per l’occasione sacra. Le diverse fasi del rito sono

³⁴ Crapanzano (1973: 195-196) Crapanzano racconta che tra gli Ḥamadsha *ḥal* identifica un tipo di trance non violenta, solitamente attribuita ai santi; *jidba* invece indica una trance violenta, frenetica, attribuita ad ‘Aisha Qandisha e altri *jnun* e non ai santi.

intervallate da brevi momenti di convivialità. I nomi e le modalità di esecuzione delle diverse fasi del rito variano a seconda del gruppo musicale della confraternita che lo officia. Qui di seguito si prenderà a modello il rito eseguito dai Gnawa.

La *lila* prevede un sacrificio animale (*dbiha*), essenziale per aprire l'evento sacro e per evocare gli spiriti. Generalmente il sacrificio animale (di polli, capre o bovini) ha luogo in uno spazio temporale separato dal resto della *lila*, durante il pomeriggio o la mattina che precede la cerimonia. La partecipazione al sacrificio, a differenza di quella alla *lila*, è ristretta ad un esiguo numero di persone (gli officianti e i loro aiutanti; il committente della *lila* e i suoi familiari; il maestro musicista e a volte i componenti del gruppo musicale). Talvolta tuttavia il sacrificio viene effettuato durante la *lila*, nel corso dell'evocazione di particolari *mluk*, come offerta al proprio spirito possessore.

La fase introduttiva della *lila*, l'apertura, è una processione che inizia all'esterno dell'abitazione in cui si svolgerà il rito e si conclude al suo interno. Questa fase coinvolge non solo il pubblico del rito ma anche i vicini di casa e le persone che si riuniscono in strada. Fuori dall'abitazione i musicisti, guidati dal maestro, suonano ed eseguono danze acrobatiche, al suono dei tamburi *tabbāl* che “procedono alla grande apertura dell'alto e del basso, che permette la circolazione dell'invisibile” (Pâques 1991: 277).³⁵

L'operatore rituale e i suoi assistenti portano fuori dalla porta di casa candele bianche accese, una ciotola di latte zuccherato e profumato all'acqua ai fiori d'arancio e un piatto colmo di datteri. Queste sono le offerte di benvenuto al mondo invisibile e a coloro che prenderanno parte alla cerimonia. Il latte e i datteri sono i simboli della benedizione, della purezza e della fertilità (Diouri 1994a: 109) e saranno poi consumati dai musicisti e dai partecipanti alla *lila*.

Nel corteo vengono esposti i drappi colorati che appartengono al corredo ufficiale di ogni confraternita e che vengono portati in processione anche nel corso delle cerimonie pubbliche e ufficiali (ad es. i pellegrinaggi annuali alla tomba del santo). Questi stendardi poi verranno appoggiati a una parete della stanza in cui avrà luogo il rito. Gli stendardi e i loro colori non paiono avere nessuna relazione con i santi dell'Islam. È evidente invece la relazione con i *mluk* e con le simbologie cromatiche ad essi connesse. Quel che viene comunemente detto è che gli stendardi sono sette, di sette colori diversi, e ciascuno di essi corrisponde ad una diversa categoria di *mluk*: nero, marrone, verde, bianco, rosso, blu, giallo. Tuttavia spesso sono presenti anche degli altri colori, che rimandano alla

³⁵ Altre confraternite, quali Ḥamadsha, 'Isāwa e Ahl-Twat, per le cerimonie all'aperto usano assieme ai tamburi gli oboi *ḡayta* (che al chiuso gli Ḥamadsha sostituiscono con dei flauti a bocca zeppata: *lyra*). Gli 'Isāwa e gli Ahl-Twat usano anche le lunghe trombe cerimoniali *nefir*, impiegate talvolta anche al chiuso per scandire alcuni momenti tipici delle danze.

simbologia cromatica di *mluk* specificamente evocati in quella *lila*, da quella confraternita, o in quella regione. Così a Meknes è presente il viola, chiaro e scuro, di Lalla Malika (come si vedrà è lo spirito femminile principale della città), e si trova talvolta pure il turchese di Lalla Thuria (altro spirito femminile, legato a Lalla Malika). A questi si aggiunge, quando fosse evocato anche lui, il bastone coperto di drappi multicolori che appartiene allo spirito ascetico Buhali.

La seconda fase del rito si svolge all'interno dell'abitazione. Vi prendono parte solo gli invitati e i protagonisti del rito (i committenti e la sua famiglia, gli officianti e i musicisti). Questa fase funge da preludio all'ultima, nella quale si evocano i *mluk* e, come quelle che la precedono, ha un proprio repertorio musicale specifico. I canti onorano Allah, il Profeta, i santi islamici; celebrano le figure di riferimento del gruppo confraternale; narrano, in termini mitici e criptici, il passato di schiavitù, le gesta degli antenati Gnawa, le radici legate all'antico Sudan. Gli scopi di questa parte del rito sono molteplici: per raccontare e ricordare il passato ontologico dei Gnawa; per chiedere protezione ad Allah e al Profeta, per intrattenere, trascinare ed eccitare il pubblico.

Questa sezione della *lila* è più leggera di quella che segue. I musicisti Gnawa intrattengono il pubblico, ballando e cantando, eseguendo una serie di danze che mettono in scena il contenuto dei poemi.

Il maestro musicista incarica i suoi allievi ad esibirsi di fronte a lui, uno dopo l'altro. Questa fase comprende una serie di canzoni, chiamate *wlad Bambara* ("i figli di Bambara"), che onorano gli antenati Gnawa. Uno dei musicisti abbandona il proprio strumento musicale per brandire invece un bastone di legno. Si posiziona di fronte al maestro ed esegue passi veloci da una parte all'altra dello spazio destinato alla danza. Uno dei poemi cantati è quello dedicato a Berma Sultanbi, un cacciatore africano, le cui gesta vengono mimate nella danza: il ballerino qui si abbassa sulle ginocchia e imita gli appostamenti del cacciatore che insegue una preda, e usa il bastone come un fucile che viene caricato prima di sparare in direzione dei quattro punti cardinali.

Seguono altre canzoni che hanno lo scopo di divertire, nel corso dell'esecuzione delle quali i ballerini si esibiscono in numerose acrobazie, in gruppo, in modo sincronizzato, o individualmente. Il forte battito dei piedi sul suolo rimbomba in tutta la stanza e si fonde con il ritmo della musica e del battito di mani. I gesti comprendono rotazioni veloci su sé stessi, passi avanti e indietro, improvvise accovacciate e salti acrobatici. Alcuni passi sono prestabiliti, fissi e sono compiuti da tutti i ballerini. Altri invece sono lasciati all'improvvisazione e all'estro del ballerino che cerca di attirare l'attenzione degli astanti e, di tanto in tanto, ammicca a qualche fanciulla.

Il pubblico qui partecipa cantando in coro, battendo le mani, offrendo una piccola somma di denaro come segno di gradimento. Tuttavia raramente i presenti si alzano e prendono parte alle danze. Le donne, soprattutto, parlano e ridono tra loro, sorseggiano un po' di the; alcune di loro, addirittura, se ne stanno sedute in un angolo, con l'espressione un po' annoiata, ansiose che la cerimonia di possessione abbia inizio.

La danza dei ballerini, d'altra parte, è diretta principalmente all'attenzione del maestro musicista; i ballerini sincronizzano le loro acrobazie con i suoi gesti musicali, mostrandogli tutto il loro talento.

Al termine di questa seconda fase si prepara lo spazio rituale e si creano le condizioni necessarie all'apparizione delle entità sovrannaturali. Vengono introdotti veli e drappi colorati; una cesta di vimini (*tboqa*), coperta da un velo, al cui interno sono celati gli incensi; un braciere e altri oggetti rituali che vengono posizionati di fronte ai musicisti. Questi sono i principali strumenti di lavoro del *muqaddam* che segue e guida ogni fase del rito.

La terza fase del rito, che comprende l'evocazione e la possessione dei *mluk*, è il punto focale dell'intera *lila*. Le due fasi che la precedono sono i prerequisiti atti alla sua realizzazione ed esecuzione.

Una *lila* completa percorre sette colori rappresentativi di uno spirito individuale o di un gruppo di spiriti, di una situazione, un comportamento, un carattere.³⁶

Pâques (1978: 328) afferma che lo scopo della possessione tra i Gnawa è di: “dare forma attuale agli eventi cosmici che hanno frantumato il mondo in sette parti parallele ai sette colori”. Durante la danza di possessione il Dio androgino (rappresentato dal posseduto) è sacrificato e suddiviso in sette frammenti, purificato con l'atto della possessione e infine ricostituito (e risorto) attraverso cicli successivi di morte e rinascita. Alla fine si trasformerà in “oro luminoso” (Pâques 1991: 255). La cerimonia di possessione è “una operazione alchemica” attraverso la quale l'adepto può “apprendere come l'anima va dalla vita alla morte per tornare alla vita, passando attraverso i sette colori dell'Universo” (*ibidem.*). Si tratta di un processo trasformativo e dinamico attraverso cui l'adepto, alla fine del rito (o dopo molti riti) acquisisce caratteristiche diverse o opposte a quelle iniziali: il malato diventa sano, l'afflitto e angosciato diventa sereno, l'oppresso diventa libero.

³⁶ Secondo Pâques (1991: 284) la *lila* percorre sette colori in dieci fasi: bianco, multicolore, nero, blu, rosso, bianco, nero, verde, bianco, giallo. Per l'evocazione degli spiriti vi sono (teoricamente) sette canzoni per ogni colore. Questo ordine appartiene alla tradizione Gnawa di Marakkesh. Come già detto questo calcolo è teorico e la sequenza e il numero di brani musicali cantati per ogni spirito si modifica in relazione al contesto, allo scopo del rito, alle richieste dei partecipanti.

2.9. Le coorti degli spiriti maschili a Meknes.

Si descriverà qui molto sinteticamente l'ordine di evocazione delle coorti degli spiriti maschili a Meknes.

La descrizione dei diversi *mluk* e delle loro coorti si basa su conversazioni, interviste, registrazioni audio dei repertori musicali Gnawa e sulle osservazioni di numerose *lila* della confraternita a Meknes. A ciò si aggiunge il materiale ricavato dalle documentazioni delle cerimonie rituali, pubbliche e private, delle confraternite popolari Ḥamadsha, 'Isāwa e Jilālā.³⁷ Gli spiriti femminili saranno descritti in modo dettagliato nel capitolo seguente.

Si prenderà a modello il *mḥalla tagnawiyit*, ovvero la gerarchia delle entità evocate dalla confraternita Gnawa, che fornisce anche un modello di riferimento alle confraternite maschili presenti a Meknes. Molti musicisti e *muqaddam* dei riti sostengono che: “il rito, la *lila* dei Gnawa è il rito madre. E quando si parla di *mḥalla* significa *mḥalla tagnawiyit*, l'insieme degli spiriti Gnawa” (Diwan, Meknes, 08/03/2016. Si veda anche Crapanzano 1973: 192).

L'evocazione delle entità corrisponde alla terza fase della *lila*: la cerimonia di possessione.

A Meknes vi sono due diversi “stili” di *lila tagnawiyit*: *ṭarīq l-marsa* e *ṭarīq l-meknassi*. I due termini, rispettivamente, significano “al modo del porto [di Rabat]” e “al modo di Meknes”; a ciascuno stile appartiene una sequenza e un ordine prescritti di entità e di coorti evocate.

Il termine *ṭarīqa* qui indica non un ordine mistico ma un cammino rituale, un ordine sequenziale di evocazione dei *mluk* durante la *lila*. *Marsa*, letteralmente significa “porto” (De Prémare 1995 (v): 115). Nel suo uso pratico *marsa* è un termine polisemico e indica sia ciò che è portuario, ad esempio la città portuaria di Rabat, ma anche ciò che è tradizionale.

Lo stile più comunemente usato nelle *lila* delle confraternite maschili popolari a Meknes è *ṭarīq l-marsa*.

Va detto che ogni confraternita Gnawa (ma lo stesso può dirsi anche per gli Ḥamadsha, 'Isāwa e Jilālā) opera in base a un insieme di regole (rituali e musicali) incorporate e conservate dai musicisti e dagli officianti dei riti che appartengono e agiscono all'interno delle singole confraternite. Se è vero che esiste una struttura del rito e un ordine di evocazione delle corti dei *mluk* a cui aderiscono tutti i gruppi Gnawa (struttura e ordine in ragione dei quali i *mluk* sono sette, che comandano sette corti a cui corrispondono sette colori; la *lila* si suddivide in fasi successive e si conclude con la possessione, etc.),

³⁷ Per l'analisi della *lila* Gnawa, delle sue diverse fasi e delle singole entità evocate nelle corti i riferimenti principali qui sono i testi di Viviana Pâques (1991: 255-311) sui Gnawa di Marrakesh e di Frank Welte (1990: 186-316) sui Gnawa di Meknes.

è altresì vero che esistono delle variazioni locali (Pâques 1991 e Kapchan 2007 per le tradizioni di Marrakesh; Welte 1990 per Meknes; Claisse 2003 per Rabat e Salé).

A Meknes *ṭarīq l-marsa* è lo stile tradizionale, nel senso di ciò che è consueto, comune, abituale. *L-marsa* qui si riferisce ad uno stile d'importazione, venuto dall'esterno (da Rabat), che si oppone allo stile locale, *ṭarīq l-meknassi*: il cammino rituale proprio dei Gnawa di Meknes.

Ṭarīq l-meknassi ha la medesima struttura complessiva del *ṭarīq l-marsa*, con delle varianti che interessano la successione dei colori e l'ordine di evocazione degli spiriti. In *ṭarīq l-meknassi* il percorso attraversa quindici fasi diverse e dodici diversi colori. Questa la successione dei colori: bianco, nero, blu, viola, turchese, rosso, grigio chiaro, verde, bianco, marrone, nero, giallo, vari colori, nero, multicolore, con il quale si conclude la cerimonia. Questa successione di colori comporta (se ne dirà più approfonditamente oltre) che Lalla Malika non viene evocata nella parte degli spiriti femminili, dopo gli spiriti maschili, ma si trova tra gli uomini, tra il blu e il rosso (e il suo colore, il viola, è il prodotto della mescolanza tra i due colori principali). Va inoltre rilevato che nella *ṭarīq l-meknassi* gli spiriti della foresta non sono solo di colore marrone – come accade invece nella consuetudine importata da Rabat –, ma sono anche neri, come a Marrakesh. La corte degli spiriti femminili poi è composta da tre gruppi: quello di Lalla Mira, nelle sue diverse identità, il cui colore è il giallo, quello *bnat l-tabī*, che sono spiriti femminili ciascuno dei quali ha un colore diverso (Lalla Hawa, Lalla Mguna, Lalla Batul Say-Say, Lalla Zaziya, Lalla Finida), quello di Lalla 'Aisha.

Le pratiche delle tradizioni delle confraternite popolari locali sono fluide e malleabili. Variano di regione in regione e perciò non esiste un canone rigoroso delle pratiche cerimoniali Gnawa (e delle altre confraternite popolari). I Gnawa, per tradizione, hanno un'elaborata gerarchia di entità sovranaturali, largamente condivisa, inglobata e adattata al pantheon di spiriti evocati dalle altre confraternite popolari marocchine.

Non esporrò qui di seguito una lista esaustiva dei *mluk* evocati, ma i più importanti di essi.

I colori dei *mluk* evocati “al modo di Rabat” sono sette, presentati in nove fasi (alcuni colori, come d'altronde anche nella struttura di *ṭarīq l-meknassi*, ricorrono dunque più di una volta, e sono legati a più di uno spirito): il bianco (insieme al verde e al multicolore), il nero, il blu, il rosso, il verde (insieme al bianco), il marrone. Segue il policromatico *mḥalla* degli spiriti femminili, con il viola (insieme al turchese), il giallo, il nero (Tabella 1).

L'evocazione delle entità sovranaturali della prima corte è preceduta dalle lodi ad Allah, al Profeta e *rijal Allah* (“gli uomini di Allah”). Questo *mḥalla* rientra nella categoria dei *ṣaliḥin* (“santi”) e *ṣurafā'* (“discendenti del Profeta”), degli *hajjaj* (“i pellegrini della Mecca”), dei *mekkwawiyin* (“gli

uomini della Mecca”), dei mistici erranti. Sono entità pie e benevole, rappresentate dal colore bianco e dal benzoino bianco. Questa è una fase di attraversamento e insieme di arrivo, un breve preludio e un’apertura al mondo dell’invisibile. In quanto tale è una fase delicata del rito, che va fatta sotto la benedizione e la protezione di Allah e degli “uomini di Allah”.

I canti sono dedicati a Hammadi, Jīlālī e Buhali: spiriti maschili ambigui, dei santi-*mluk*.

Hammadi è di colore bianco. Il suo nome rinvia a Mohammed. Secondo Diwan è una manifestazione del Profeta, è il *melk* del profeta Mohammed. Il che racconta una volta di più come l’idea stessa di *jinn* sia polimorfa e polifunzionale, e come possa abbracciare ogni sorta di entità, materiale o immateriale: il Profeta, la cui esplicita evocazione come spirito apparirebbe pericolosamente eterodossa, assume un altro nome, ma appartiene egli pure al pantheon.

Jīlālī, anch’esso rappresentato dal colore bianco, è l’entità principale di questa corte. È a un tempo un santo, un *melk*, ma è anche un personaggio storico, un mistico realmente vissuto, anche se non è mai stato in Marocco: Mūlāy ‘Abd al-Qādir al-Jīlānī, il grande santo di Baghdad. Con il “sultano dei santi e dei *jnun*” la transizione verso il mondo spirituale viene completata e la comunicazione con i *mluk* è ufficialmente aperta. Con Jīlālī ha inizio *ftuh r-rahba* (letteralmente: “l’apertura del mercato di grano”) e comincia la cerimonia di possessione.

Segue Buhali, rappresentato da un drappo multicolore. Buhali è considerato come una delle diverse personificazioni di Jīlālī. Il termine *buhali* è comunemente usato in Marocco per riferirsi a un “mendicante” mistico. “Si direbbe che è un folle. Non sa lui stesso dove si trova. Esce ed è tutto il giorno per strada, da una città all’altra, da un quartiere all’altro. Passa la notte all’aperto. La logica dice che è un folle. Altri dicono che è *buhali*” (Diwan e Iman, Meknes, 12/10/2015).

Il plurale *buhala* si riferisce ai *mluk* raggruppati sotto Buhali, ma rinvia anche a una confraternita di monaci erranti del Marocco: gli Heddawa, che prendono nome dal santo Sidi Heddi (Brunel 1955).

Buhali è un santo *mskin*, cioè “povero”: la personificazione del folle rapito dal fervore mistico, un errante vestito di un abito rattoppato con i sette colori dei *mluk*. Quando viene incorporato da un posseduto, il *buhali* vaga appoggiandosi ad un bastone e distribuisce, a volte in cambio di moneta, pane e zucchero che tiene in una sacca, anch’essa rattoppata. E così facendo mette in scena l’atteggiamento dei mistici erranti che predicano il futuro e donano la *baraka* (“benedizione”) in cambio di un po’ di moneta.

Sidi Mimun e Lalla Mimuna sono a capo della corte degli spiriti *khohal*, “i neri”, i secondi ad essere evocati, dopo i bianchi e prima dei blu. Questo gruppo di entità misteriose, maschili e femminili, angeliche e demoniache è noto anche come “*mħalla* di Mimun”.

A Meknes le *lila* in loro onore vengono organizzate, secondo il calendario islamico, durante i primi dieci giorni del mese lunare di Rajab. Per loro si brucia il benzoino nero (*jawi khol*) e si manipolano oggetti rituali rappresentativi di ognuna delle entità di questa corte: un coltello per Ġumami, le conchiglie per Lalla Mimuna, le candele (bianche o nere) per Sidi Mimun.

Personaggi principali di questa corte, Sidi Mimun e Lalla Mimuna sono i guardiani (*buwaba*) della porta dell'antico Sudan, dimora dei potenti e pericolosi spiriti subsahariani. Insieme a loro vengono evocati anche Ġumami e Marḥaba. Insieme sono i quattro schiavi neri.

Lalla Mimuna (Pâques 1991: 62-66) inaugura la corte: è la prima ad essere evocata. Lalla Mimuna si dice sia una schiava nera originaria del Sudan, ma anche una discendente del Profeta. È considerata la madre e, talvolta, la moglie di Mimun.

Sono numerosi i luoghi di culto dedicati a Lalla Mimuna (Dermenghem 1954: 14). La sua tomba di si trova a Tamegrout, un'oasi sahariana nel sud del Marocco ma il suo cenotafio si trova vicino Marrakesh (Pâques 1991: 62).

A Lalla Mimuna i Gnawa hanno conferito uno status speciale: è la sola entità femminile che compare all'interno di una corte altrimenti tutta al maschile. Inoltre Lalla Mimuna è la figura di riferimento per gli adepti di una confraternita, di Lalla Mimuna o Lalla Krime ("la generosa"), complementare a quella dei Gnawa (*ivi*: 62-66).³⁸

Secondo una leggenda rilevata da Dermenghem (1954: 14) Lalla Mimuna si ostinava a pregare rivolta verso ovest (anziché verso la Mecca, che è a est del Marocco) e i passanti per scusarla dicevano: "Dio conosce Mimuna e Mimuna conosce Dio", ad indicare il suo intimo e sincero legame con il divino. Versi che fanno riferimento a questa leggenda sono cantati nei poemi Gnawa.

Sidi Mimun ("buona fortuna") è una delle figure principali del pantheon Gnawa; viene evocato dopo Lalla Mimuna. Sidi Mimun è il padre degli spiriti dei Gnawa, il guardiano delle porte, uno schiavo nero "che non permetteva a nessuno di entrare e uscire dalla porta di Bab Rob" (Pâques 1991: 60), a Marrakesh. E proprio lì, vicino alle porte attraverso le quali entravano le carovane venute da Timbuctu, tra Bab Rob e Bab Agnau ("porta dei Gnawa"), si trova la sua tomba (Claisse 2003: 140).

³⁸ Gli etnologi francesi Pâques (1991: 65) e Claisse (2003: 229) distinguono due gruppi Gnawa: quelli delle città imperiali, legati alla figura di Sidna Bilal, che erano "i servitori personali del sultano", e i Gnawa *ganga*, legati alla figura di Lalla Mimuna (Lalla Krime), provenienti dalla tratta degli schiavi reclutati nei territori berberi del sud del Marocco. Secondo Pâques Lalla Mimuna è una confraternita complementare a quella di dei Gnawa di Bilal, è "in qualche modo la parte femminile della confraternita" (1991: 65). Claisse (2003: 143) rileva una relazione tra Lalla Mimuna e la comunità ebreo-marocchina. Mimuna, o Meimuna, secondo l'autore, è il nome dato alla festa celebrata alla fine della Pasqua ebraica (cfr. Goldberg 1978: 75-85).

Sidi Mimun è un santo e un *melk* e rappresenta sia l'oscurità e il mistero, sia la purezza. Per la maggior parte dei partecipanti ai riti Gnawa Sidi Mimun è un oscuro guerriero dell'antico Sudan, perciò è conosciuto anche come Mimun *sudany*, e comanda un esercito di spiriti neri.

Sidi Mimun è considerato uno spirito virile, violento, collerico, potente: caratteristica che contraddistingue anche chi è posseduto da lui. Mimun ha la reputazione di possedere le belle ragazze, ma anche le prostitute e donne dall'aspetto o dal carattere mascolino. Quando possiede una donna diventa suo sposo e padrone, prende il sopravvento nella sua vita (relazionale, amorosa e sessuale). Le donne per lui si vestono di nero, accendono candele bianche e lo onorano per placare la sua rabbia, vendetta, influenza.

I riferimenti al genere e alla sessualità rappresentati da Sidi Mimun (Pâques 1991: 290-291) sono resi espliciti nei discorsi delle sue possedute, ma anche negli oggetti rituali a lui dedicati. A Meknes, una veggente posseduta da Mimun lamentava l'interferenza di questo spirito nella sua vita. Una volta mostrandomi le sue mani mi disse:

guarda come sono nere. Questo è Sidi Mimun; è con me da anni. Sono sua moglie, ma anche sua schiava. Sono andata a fare la ziyara ["visita a un luogo sacro"] fino a Marrakesh, a Zagora, a Rashidiya per chiedergli di liberarmi. Ma lui non vuole. E non vuole che io abbia una vita normale con un altro [essere umano]. Mi punisce, mi compare in sogno durante la notte, mi perseguita. Ho continui dolori lì sotto [ai genitali]. Ho chiesto aiuto ai medici, ho fatto molte visite mediche ma ogni volta non si trova nulla, non si vede nulla. Ma il dolore che ho è forte. So che è Mimun perché non vuole che io vada con altri uomini" (Shafiya, Meknes, 14/04/2016).

Mi disse, poi, che le sue frequentazioni sessuali erano limitate alle donne.

A Rabat, sulla costa all'estremità destra della scogliera, si trova un vasto cimitero che è anche un luogo di culto dedicato a Sidi Mimun. A pochi passi dalla tomba di un marabutto, Abdellah El Yaburi, si trova un cannone, rivolto verso un muro annerito dal fumo delle candele bruciate.³⁹ Il cannone simboleggia Sidi Mimun: per alcuni rinvia alle caratteristiche da guerriero, proprie del *melk*; per altri è un chiaro riferimento alla virilità: è un simbolo fallico. Qui, ogni mercoledì, donne provenienti da diverse città del Marocco invocano l'aiuto di Sidi Mimun e la sua benedizione e protezione. Per la realizzazione dei propri desideri e in segno di voto le donne pongono le loro offerte vicino al cannone. Le visitatrici, guidate dalle custodi del luogo (veggenti e discendenti del marabutto che, sotto compenso monetario, assistono le visitatrici), cospargono il cannone di henna e lasciano le impronte delle loro mani sulla parete opposta; bruciano candele bianche; spruzzano acqua ai fiori d'arancio. Tutt'intorno si trovano detriti, resti di bottiglie di latte e di acqua ai fiori d'arancio, tracce di sangue che sono lì a

³⁹ Il sito, che ho visitato nella primavera del 2016, mi è stato segnalato da Zakaria Rhani, che qui ringrazio.

testimoniare i sacrifici offerti a Mimun, limoni. È consuetudine infatti, per le visitatrici, calpestare un limone fino a schiacciarlo e poi gettarlo dietro di sé – come atto di liberazione dall’acidità e amarezza della vita, dalla sfortuna – e successivamente mangiare i datteri, simboli di fertilità, la cui dolcezza prelude e accoglie un futuro pieno di felicità e fortuna.⁴⁰

Ġmami è il “tenebroso, nebuloso”. Come indica il suo nome è un *melk* tumultuoso, torbido, padrone dei coltelli e delle fiamme. La sua trance viene talvolta condotta al buio; i più esperti manipolano dei coltelli, con i quali talvolta si infliggono delle ferite.

Marḥaba significa “benvenuto/a”. Secondo Pâques (1991: 290), è uno spirito femminile della corte dei “neri” ed è la schiava sposa di Ġmami. Secondo le informazioni ricavate dagli officianti dei riti e musicisti Gnawa a Meknes Marḥaba è invece uno spirito maschile. Rappresenta una delle personalità di Mimun; il suo nome infatti è preceduto dal prefisso “Mimun”. Talvolta è considerato come una diversa entità della corte degli spiriti neri. Secondo Diwan alla corte di Mimun e dei neri appartengono sette diverse entità: Lalla Mimuna, Mimun I-Ġmami, Baba Mimun, Mimun *l-bwab* (“che apre la porta”, ma è diverso da Baba Mimun), Mimun *l-hmali* (“tempesta”, che è distinto da Ġmami), Mimun Ganga, Mimun Marḥaba.

A queste entità si aggiunge quella di Baba Mimun (“padre Mimun”), potente spirito tutelare dei Gnawa, guardiano che apre la porta a tutti i *mluk*.

Fufu Dinba (“accendere la lampada”), che chiude la corte dei neri, è cantato al buio mentre i posseduti stringono tra le mani un ceppo di candele bianche legate insieme e accese. Le fiamme vengono avvicinate al viso, alle braccia, alle caviglie; la cera ardente cola sulle mani e sulle braccia di chi le tiene. I posseduti dicono che lo spirito li protegge dalle ustioni che altrimenti sarebbero causate dalle fiamme e dalla cera fusa. Infine, quando le candele sono ormai consumate, i mozziconi vengono distribuiti tra i presenti.

Fufu Dinba viene pure evocato per “aprire la porta agli spiriti ebraici”: è il primo *melk* nella corte degli spiriti ebraici. Può cioè essere cantato in un percorso interno alle coorti di spiriti gnawa genericamente ritenuti appartenere all’Islam oppure può imprimere una svolta al rituale, che volge alla evocazione di spiriti ebraici. Ho assistito a un rituale in cui il *m’allem* gnawa, dopo aver evocato Fufu Dinba, ha proseguito secondo il rito “islamico”: il che ha comportato una accesa discussione con delle donne possedute da David e da altre entità appartenenti al pantheon ebraico. Le quali necessitavano, a

⁴⁰ Sull’argomento si veda l’articolo pubblicato sul quotidiano marocchino *Aujourd’hui le Maroc* (“Jeune fille cherche prince charmant désespérément”, 01/12/2006), reperibile on line su: <http://aujourd'hui.ma/culture/jeune-fille-cherche-prince-charmant-desesperement-87339>.

quel punto, un rito ebraico, per placare le entità che erano state risvegliate dall'evocazione di Fufu Dinba. Sostenute e accompagnate da Diwan hanno abbandonato la cerimonia, per recarsi a casa di una di loro, ove hanno trascorso il resto della notte in cerimonie di riconciliazione con i loro spiriti. Va detto che – in questo come in altri numerosi casi – le discussioni e i conflitti procedurali sono un modo di mettere in scena la propria competenza, e di far affiorare conflitti personali latenti: il rapporto tra quelle donne (e con loro Diwan) e la donna che ospitava quella *lila* era segnato da non esplicitate ma evidenti rivalità, e si è del tutto interrotto qualche tempo dopo quella notte.

La terza corte di spiriti ad essere evocata è quella dei *l-musawiyyin*, “quelli di Musa”. Sono rappresentati dal colore blu, dall'acqua e dal benzoino bianco. Di questa corte fanno parte gli spiriti del mare e del cielo e sono rappresentati, rispettivamente, dal blu scuro e dall'azzurro. Ma, secondo alcuni officianti dei riti, gli spiriti del cielo possono essere anche rappresentati con il grigio (ad indicare il cielo nuvoloso) o *shibiya* (da *shib*: “assenzio”), un colore verde argentato, spesso associato e tradotto con il termine francese *turquoise* “turchese”. Tuttavia la distinzione tra i colori non è così netta. Per la corte dei *musawiyyin* il colore dominante è il blu (cfr. Pâques 1991: 292).

Lo spirito dominante di questa corte è Sidi Musa, signore e protettore degli spiriti (e degli uomini) dell'acqua, del mare, del cielo. Rappresenta la sorgente della vita e i cicli di vita, morte e rinascita (Pâques 1991: 293-294).

Sidi Musa è un *ṣaliḥin*, un santo, ma anche uno spirito che possiede coloro che cadono in trance durante la sua evocazione e indossano i suoi colori. Ancora, Sidi Musa è pure il profeta Mosé dell'Antico Testamento, che fu “salvato dalle acque” da bambino e che da adulto separò le acque per gli Israeliti. È anche un asceta, un santo del XVIII secolo, Sidi Musa Dukkali (Claisse 2003: 145-146; Claisse-Dauchy 1996: 89-90; Welte 1990: 199-204). Il suo mausoleo si trova a Salé, sul mare, e lì si recano le donne per ottenere la sua benedizione e per curare l'infertilità.⁴¹

Alla corte dei *musawiyyin* appartengono gli spiriti marini, *baḥrawiyyin*, e quelli del cielo, *samawiyyin*.⁴² I canti evocano progressivamente le entità dell'acqua, rappresentate da Sidi Musa e da un bastone blu (che simboleggia una pagaia); gli spiriti del cielo, rappresentati da Buryandi e da una ciotola piena d'acqua profumata ai fiori d'arancio.

Con l'evocazione di Sidi Musa – che inaugura la corte dei blu – un adepto esperto (solitamente uno dei musicisti) esegue una danza individuale; uno spettacolo teatrale che riproduce le gesta degli

⁴¹ Figura riconosciuta anche dall'Islam, Sidi Musa è molto amato in tutto il Marocco. I mausolei e i luoghi di culto dedicati a Musa sono sparsi in tutto il territorio e nelle principali città del Marocco.

⁴² Vi sono tre categorie di *musawiyyin*: “colui che rema, colui che getta le reti (per prendere le anime) e colui che fa le abluzioni di purificazione [Buryandi, lo spirito del cielo]” (Pâques 1991: 294).

spiriti di questa corte. Con gli spiriti dell'acqua una ciotola piena d'acqua viene posata sul suolo, al centro dello spazio della danza tra i musicisti e gli astanti. Il danzatore afferra il bastone blu – che rappresenta il remo che Mosé utilizzò per separare i mari e guidare il suo popolo – e procede a grandi passi, muovendosi in avanti e indietro, girando intorno alla ciotola.

La fase successiva corrisponde all'evocazione degli spiriti del cielo, *samawiyin*, guidati da Buryandi (lo spirito principale del cielo). Il danzatore prende la ciotola, sparge un po' d'acqua in direzione dei quattro punti cardinali e infine pone la ciotola in equilibrio sulla propria testa. Nel corso della danza gocce d'acqua cadono su di lui, come fosse pioggia, mentre con le braccia nuota nel cielo con i *samawiyin*.

Il danzatore, a poco a poco, si abbassa sulle ginocchia e si allunga sul suolo. Con questo gesto invita gli spiriti a bere e dissetarsi. La maestria del posseduto/danzatore e la capacità, malgrado i movimenti violenti, di mantenere la ciotola in equilibrio sulla testa senza far cadere l'acqua è interpretata come segno della presenza degli spiriti. Al termine della danza la ciotola dell'acqua benedetta dai *musawiyin* viene passata ai partecipanti alla cerimonia. Ognuno, in cambio di una piccola offerta di denaro, può berne un sorso, assorbendo così la *baraka* degli spiriti.

Successivamente può essere evocato Kubayni Bala, il potente spirito dei cicli di morte e di rinascita, la cui danza viene eseguita brandendo uno o due coltelli.

Pâques (1991: 293-294) scrive che sul piano simbolico “la danza col bastone raffigura il rematore sull'oceano che guida le anime prigioniere per aiutarle a sprigionarsi dall'acqua e uscire libere” e i grandi passi del danzatore intorno alla ciotola rappresentano “la donna che partorisce, con un piede nella vita e nella morte”: questa è l'alba di una nuova vita, il ciclo della nascita. Le gocce d'acqua che cadono dalla ciotola posta sopra la testa sono come “l'acqua della pioggia che farà rinverdire la terra, morta e tagliata” e quindi è la rinascita. Kubayni Bala, infine, può essere paragonato a “Gesù che si fa morire e resuscitare”.

Durante l'evocazione della corte di “quelli di Sidi Musa” i posseduti si alzano in stato di trance. Con i drappi blu sul volto si spingono nello spazio della danza ed eseguono anche loro, in ginocchio o in piedi, movimenti di nuoto. Alcuni di essi, spesso, si gettano per terra alla ricerca dell'acqua; altri, nei momenti di maggior concitazione, vengono bagnati con spruzzi d'acqua e coperti con veli blu. L'acqua, il mare, il cielo corrispondono ad una gamma di sentimenti e sensazioni diversi e opposti a quelli evocati dall'oscuro guerriero Sidi Mimun o, come si vedrà, dai sanguinari spiriti di Sidi Hammu. Il blu intenso, il cielo etereo e impalpabile, il mare sconfinato e abissale sembrano suggerire la profondità, l'insondabile silenzio, la malinconia. Tali sono i sentimenti e le caratteristiche di alcuni dei

devoti e posseduti e da Sidi Musa e dagli spiriti blu.

Sidi Hammu è il principale spirito maschile che guida la corte *l-homar* (“dei rossi”), la quarta ad essere evocata. Il colore di questa corte e dei suoi adepti è il rosso; la sua evocazione prevede l’utilizzo di benzoino rosso, coltelli, sangue sacrificale.

Per alcuni Gnawa, Sidi Hammu è il padre di Lalla Mira (Claisse 2003: 147), per altri ne è il fratello.

Presiede il martedì; durante l’anno i giorni propizi per celebrare le *lila* in onore di Sidi Hammu sono i primi quattordici giorni del mese lunare di *Dhu al-Hijja*, soprattutto il decimo giorno, quando si svolge la festa islamica dell’*id al-kabir* (“festa grande”, conosciuta anche come “festa del sacrificio”).

Anche il sacrificio che precede la cerimonia della *lila* si svolge sotto il segno dei *l-homar*.

Sidi Hammu è uno spirito potente e pericoloso. È il re dei macellai, lo spirito dei coltelli, assetato di sangue. Infatti si dice che viva vicino ai mattatoi e ai mercati e che abbia una speciale relazione con i macellai (i suoi principali devoti) e con coloro che sono in continuo contatto con il sangue.

Sidi Hammu è conosciuto ed evocato con nomi diversi: *sidi hamra* “signore il rosso”; *mul kummy* “maestro dei pugnali/coltelli”; *mul sheshiya* “maestro del copricapo” (Pâques 1991: 294). Infatti durante l’evocazione dei *homar* i sorveglianti del rito (i maestri musicisti e i *muqaddam* Gnawa) spesso indossano un copricapo rosso con conchiglie bianche.

Sotto l’egida di Sidi Hammu si trovano entità, colleriche e passionali, associate al sangue (dei sacrifici, dei mattatoi, il sangue mestruale) e al sesso. Le caratteristiche di Sidi Hammu sono condivise dagli spiriti della sua corte, che sono le sue diverse manifestazioni.

I più importanti di essi sono *l-basha* (“pascià”) Hammu, il capo indiscusso (o protettore) della corte, che è noto anche come *l-gazzar* (“il macellaio”); Hammuda, figlio di Sidi Hammu, e una delle manifestazioni più pericolose di Hammu: Sidi Kummy, “signore del coltello” la cui trance prevede, appunto, la manipolazione di coltelli. Alcuni officianti dei riti e posseduti, i più esperti tra di loro, durante l’evocazione di Sidi Hammu e Sidi Kummy si incidono la pelle con gesti rapidi provocandosi ferite sulle braccia e sulle gambe; alcuni di essi fanno colare il sangue sul pavimento.

Si afferma che durante la possessione di Sidi Hammu e dei *l-homar* bisogna far colare il sangue: *Hammu bgha d-dem* “Hammu vuole il sangue”.

Sidi Hammu è uno spirito importante nelle cerimonie rituali delle confraternite popolari maschili Gnawa, *Ḥamadsha* e *Jilālā*.

I sacrifici animali, il macello, la danza con i coltelli, la deflorazione e lo spargimento di sangue, sono sotto il dominio di Sidi Hammu.⁴³ Tuttavia, anche se sanguinario e temuto, Sidi Hammu è particolarmente seduttivo e amato. Tra i suoi seguaci vi sono numerose donne, che indossano abiti e accessori rossi, e partecipano attivamente ai riti delle confraternite. La trance di questo spirito è sempre intensa: le donne possedute si sciolgono i capelli, urlano, si colpiscono il viso. Solo quando vengono confortate con stoffe rosse, incensi e spruzzi di acqua ai fiori d'arancio tornano a uno stato di tranquillità. Un gesto tipico di questa trance è la spinta in avanti delle braccia, le dita delle mani piegate come a voler afferrare qualcosa e movimenti rotatori delle mani. Questo gesto indica che “è Hammu che sta lavorando [nel macello]”.



Possessione di Sidi Hammu nel corso di una *lila* officiata dai Gnawa. Bab Barda'in, Meknes (3/10/2015).

⁴³ Secondo quanto riportato da Paques (1991: 295) per Sidi Hammu si canta *drbu shwiya wu hali* (“colpisce un po’ e lascia un po’”): è un’allusione all’atto sessuale, rappresentato anche dal ritmo musicale dei Gnawa. Segue l’evocazione di Tugra, uno spirito femminile, una schiava. Questa figura simboleggia “la mano che macella e penetra nel sesso femminile”; è un’analogia simbolica tra la macellazione e la deflorazione; entrambi sono atti che feriscono e provocano la perdita di sangue.

Le persone dal carattere collerico, focoso, irascibile sono spesso associate a Sid Hammu. Hammu è uno spirito difficile, severo e furioso, “un diavolo criminale” dicono spesso le donne. Diventa particolarmente vendicativo e persecutorio quando non vengono soddisfatte le sue richieste o se viene offeso.

Qui di seguito un aneddoto che è esemplificativo dell’influenza (e delle tendenze vendicative) di questo spirito. Si tratta di un incidente avvenuto durante una *lila* officiata dai Gnawa in un’abitazione nel quartiere popolare della *madina* di Meknes, a Bab Bardain. Una donna della *madina*, una *neggafa* (una guardiana delle tradizioni del matrimonio, specializzata nell’abbigliamento degli abiti da sposa), che era lì presente, si è ferita ad una gamba perché una parte del pavimento su cui si trovava a camminare era improvvisamente crollato sotto i suoi piedi.

Iman, che col marito officiava il rito, ha così commentato l’accaduto: “abbiamo camminato tutti su quel pavimento ma è crollato solo quando è passata lei. Questa è la vendetta di Sidi Hammu. L’ha voluta punire per quello che ha fatto due anni fa”. Secondo Iman la donna, per gelosia nei suoi confronti, due anni prima si era introdotta nella stanza dove erano custoditi gli oggetti rituali dedicati ai *mluk*. Lì aveva rubato alcuni profumi e incensi di Sidi Hammu e, ancor più oltraggioso, aveva avuto un rapporto sessuale (con un uomo che si trovava con lei) davanti al drappo rosso di Hammu. Da quel momento, sotto l’influenza e l’ira del *melk* la donna aveva incontrato una serie di sventure: aveva perso la maggior parte delle sue clienti; era stata lasciata (e a sua volta derubata) dal suo compagno; ogni volta che partecipava a una *lila* Hammu la tormentava con possessioni violente e, infine, si era ferita alla gamba.

Come già visto con Sidi Mimun, anche Hammu prende in sposa le sue possedute e può diventare particolarmente violento. Con alcune di esse si ritiene che abbia relazioni sessuali. Altre, invece, incorporano le caratteristiche virili dello spirito.

A Meknes, nel quartiere Zitun, ho assistito a una *lila* officiata dai musicisti Gnawa nella casa di Fatima-Zohra, una *muqaddama*, posseduta da Sidi Hammu ed esperta nella sua evocazione.

La donna quando ci ha accolti nella sua abitazione vestiva abiti maschili, e ostentava comportamenti visibilmente e dichiaratamente maschili: portava il cappello, i calzoni, aveva dei tatuaggi, i capelli corti, fumava. Le braccia erano coperte di cicatrici (segno di automutilazioni in onore di Sidi Hammu). Le donne presenti si rivolgevano a lei con l’appellativo *hoya*, “fratello”, usato tra e in riferimento agli uomini. Al rito erano presenti altre due donne, sue aiutanti, anch’esse in abiti maschili.

Un altro esempio è quello di Thuria, nota come “Tou-Tou”: una maestra musicista, officiante dei riti femminili per lo spirito femminile Lalla Malika. Thuria vive a Meknes in una casa abitata da sole

donne, le quali suonano con lei o svolgono esse pure analoghe funzioni di veggente e terapeuta. Thuria, divorziata dal marito, con cui ha avuto una relazione sofferta e violenta, vive oggi con la compagna Samira: una donna posseduta Hammu che, grazie alle sue particolari doti comunicative con i *mluk*, è una veggente, medium e terapeuta. Samira ha, come Fatima-Zohra, caratteristiche fisiche e comportamentali visibilmente maschiline. Ha, nella relazione di coppia con Thuria, il ruolo dell'uomo di casa. Molte delle donne che commentano la loro relazione si limitano a dire che "Samira è la parte maschile della coppia: è Hammu". Di quella comunità priva di uomini diceva Diwan che quel tipo di donne "gli uomini li usa al massimo per fare dei figli, poi ne getta le ossa".

Durante la *lila*, con l'evocazione di Sidi Hammu Fatima-Zohra ha fatto la sua comparsa vestita di un caffettano rosso lungo fino ai polpacci, una striscia di stoffa rossa intorno alla testa, a piedi nudi. Ha occupato la scena rituale, mentre gli altri partecipanti stavano seduti intorno ad osservarla, alcuni di loro con lo sguardo meravigliato, rapito dalla sua presenza. La sua trance è stata molto violenta e spettacolare: si è gettata a terra con forza, fino a rendere ben udibile il tonfo delle sue ginocchia quando hanno urtato il pavimento di piastrelle; si è colpita ripetutamente il volto e la testa con le mani, come se non avesse più il controllo dei suoi movimenti e fosse spinta da una forza maggiore e invisibile; con gesti violenti ha afferrato i propri indumenti, come se volesse strapparseli di dosso. Al culmine della possessione Fatima-Zohra è rimasta in piedi davanti ai musicisti, ansimante, coi capelli arruffati, il volto arrossato, lo sguardo perso nel vuoto. Poi, con un gesto improvviso si è gettata verso la porta della stanza. Le sue due aiutanti, aiutate da altri due uomini, sono corsi verso di lei afferrandola e tenendole mani e piedi bloccati, mentre Fatima-Zohra si dimenava sul pavimento e urlava. I presenti hanno commentato: "vuole andare a prendere un coltello per dare il sangue a Sidi Hammu". Alla fine i musicisti hanno smesso di suonare e Fatima Zohra è stata portata in una altra stanza, lontano dagli sguardi dei presenti.

Sidi Hammu, infine, si dice sia incluso anche nel *mhalla* degli spiriti ebraici, ove è conosciuto con il nome di Hamusharun Hamadi (Diwan e Iman, Meknes, 15/03/2016) e Fatiha (Meknes, 13/09/2016). Quest'ultima, pur riconoscendo la presenza di Hammu nella corte degli spiriti ebraici, sostiene che vi sia confusione nel modo in cui viene nominato: "Il suo nome è Hammuda. È Hammu l'ebreo. Apre la porta agli spiriti ebraici, come Sidi Mimun che apre la porta agli spiriti musulmani". Hammuda, come si è visto, è – nella corte degli spiriti musulmani – il figlio di Sidi Hammu, cantato ed evocato nei riti delle confraternite popolari.

La quinta corte è quella dei *šurafā'*, i discendenti del Profeta, simboleggiati dal bianco e dal verde. Per loro si brucia il benzoino bianco (noto anche come *jawi l-mekkawi*: "benzoino della

Mecca”). Sebbene costoro siano indicati come *šurafā*, in realtà la loro corte comprende un gruppo eterogeneo di entità, di santi islamici e santi locali. Sono nominati dopo Allah e il Profeta, che inaugurano la corte e benedicono i presenti. L’ordine di evocazione e il numero dei santi evocati può variare secondo un itinerario geografico, rituale e simbolico della confraternita che officia il rito.

Le entità di questo *mhalla* sono suddivise in famiglie o classi di santi-*mluk*. Si evoca, ancora una volta, il Profeta, nominato qui *Mūlāy l-‘arbi*, “l’arabo” per eccellenza, di colore bianco. Le altre entità sono: i *khulafa* (“i califfi”) come Abu Bakr e Omar Ibn al-Khattabi (il primo e il secondo califfo del Profeta); *l-hadiyin*, “le guide”, tra cui il più importante a Meknes è Mohammad ibn ‘Issa, conosciuto anche come *šayḥ al-kāmil* (“il maestro perfetto”) o *Mūlāy Meknes* (“signore di Meknes”). È il santo patrono della città e fondatore della confraternita ‘*Isāwa*. A questi si aggiungono i *šurafā*, che comprendono e in parte si sovrappongono con i *mekkawiyyin* (“gli uomini della Mecca”) e gli *ahl-Mrani*, una classe di spiriti, santi e vestiti di bianco, di origine araba. Tra loro si nominano soprattutto *Mūlāy Idrīss*, antenato spirituale di tutti i santi del Maghreb; il suo discendente *Mūlāy ‘Abdallāh as-Sharīf* (fondatore della città di Wazzān e della confraternita omonima); Sidi Bilal, il santo che i Gnawa hanno assunto come loro guida e fondatore della confraternita. I *khulafa*, *l-hadiyin* e *ahl-Mrani* sono rappresentati dal colore bianco.

Infine si nominano i *saliḥin dyaḥ blad*, “i santi locali”, il cui colore è il verde. I santi nominati in questa sequenza possono essere numerosi. L’ordine della sequenza è determinato da componenti di natura geografica, calendariale e dinastica.

Generalmente le confraternite di Meknes evocano dapprima i santi più noti e sepolti a Meknes, poi quelli i cui mausolei si trovano in prossimità della città. Quindi via via fino a quelli più lontani, fino ai confini sud-occidentali del Marocco.

L’ordine geografico, che è il primo criterio di ordinamento, dà conto di un sistema di riferimenti culturali e culturali che descrive il mondo a partire dalla propria collocazione in esso: se gli stessi canti vengono eseguiti in un altro luogo (ad esempio a Fez, a Rabat o a Marrakesh) muta di conseguenza l’ordine di evocazione dei *saliḥin*: il sistema mitico riflette un sistema di ordinamento geografico del mondo conosciuto e frequentato.

I primi ad essere nominati sono anche, solitamente, i fondatori della confraternita che celebra il rito (se il rito è officiato dai Gnawa, si evocherà per prima Sidi Bilal; se sono gli *Ḥamadsha*: Sidi ‘Ali ben *Ḥamdūsh*; se i *Jīlāla*: *Mūlāy ‘Abd al-Qādir al-Jīlānī*; se gli ‘*Isāwa*: Mohammad ibn ‘Issa, e così via). Ad alcuni santi poi sono legati altri santi, evocati gli uni accanto agli altri per ragioni di parentela

(ad esempio Mūlāy Tuhāmī e il fratello Mūlāy Tayeb) o perché l'uno è il maestro spirituale dell'altro (ad esempio Sidi 'Ali ben Ḥamdūsh e Sidi Ahmed Dgūgy).

Ma l'ordine spaziale può intersecarsi con un ordinamento calendariale: vi sono giorni dedicati ad alcune entità soprannaturali, e giorni in cui alcune entità non possono essere evocate (ad esempio i canti in cui si nominano gli spiriti ebraici possono essere eseguiti solo di sabato), il che contribuisce a orientare l'ordinamento della sequenza.

Tra i *salihin* più importanti si trovano Mūlāy Abdellah ben Hsein e il nipote Mūlāy Brahim, due santi delle alture di Tameslouth (vicino Marrakesh), figure principali della confraternita Gnawa.

Sidi Shamharush, un santo-*melk* tra i più seguiti nel Marocco, appartiene a questo gruppo. Il suo colore è il bianco. Il suo santuario si trova in Alto Atlante, sulle cime del Jbel Tubkal, ed è un importante luogo di pellegrinaggio. Shamharush è noto come il “sultano dei *jnun*” o *qadi*: “il giudice”. Nei libri arabi di magia è uno dei sette re degli spiriti il cui ruolo è quello di vegliare sull'efficacia dell'azione magica. La vita e la morte di Shamharush sono conosciuti: secondo la tradizione era un santo convertitosi all'Islam all'epoca del Profeta e morì vittima della vendetta di uno spirito (Dermenghem 1954: 105-106; Rachik 1992).

Nel rito della *lila* l'evocazione di Shamharush preannuncia l'arrivo sulla scena degli spiriti della foresta (Claisse 2003: 152): la sesta corte.

Wlad gaba sono i “figli della foresta”, il loro colore è il marrone.⁴⁴ Le loro rappresentazioni sono sfumate e sfuggenti (si tratta d'altronde di spiriti notturni e selvatici), ma alcuni dei loro nomi – Shergu Baliji (“i Shergu arrivano”), Jaman Garie, 'Allal *l-hussani*, Fulani, Bu Yandi, Baladima (“la morte”), Lando, Sandiya – sembrano rinviare a gruppi etnici differenti, diffusi storicamente nella fascia di savana dell'Africa occidentale e in Africa subsahariana ed orientale (hausa, fulani, abissini dell'Etiopia, tuareg).⁴⁵

Wlad gaba sono rappresentati come animali feroci e selvaggi. Durante la loro evocazione i posseduti si comportano come animali affamati, predatori, che lottano per il cibo.

La possessione da parte di questi spiriti l'ho osservata in un rito che si è svolto a Meknes, nell'abitazione di Badriya (4/09/2016). La donna aveva deciso di fare una cerimonia dedicata a Lalla Mira e *wlad Shergu*, “i figli di Shergu”.⁴⁶ Il rito è stato officiato da un gruppo di cinque musicisti

⁴⁴ Nella sequenza rituale *tarīq l-marsa*; nero in *tarīq l-meknassi*: si veda sopra.

⁴⁵ Ne sono ben consapevoli i Gnawa di Meknes con cui ho avuto conversazioni al riguardo. Ne riferisce anche Pâques (1991: 299-307).

⁴⁶ Va detto che la suite di *wlad gaba*, a differenza di quelle di Mimun e Hammu (largamente frequentate anche dalle altre confraternite), vengono invece raramente eseguite nelle cerimonie delle altre confraternite maschili che ho osservato a Meknes.

Gnawa, esperti nell'evocazione degli spiriti della foresta. La danza di *wlad Shergu*, si è svolta intorno ad una cesta di vimini, appoggiata sul pavimento sopra una pelle di capra, ed è stata eseguita da un esperto musicista Gnawa e dalla committente del rito. La cesta conteneva la *zammita*: un impasto farinoso, composto da orzo tostato, macinato e zuccherato.⁴⁷ Il danzatore ha girato a grandi falcate intorno alla cesta, in senso orario e antiorario. In ginocchio davanti alla *zammita*, le mani dietro la schiena, ha emesso alcuni versi ferini, mostrando i denti e lanciando sguardi minacciosi ai presenti, per impedir loro di avvicinarsi al piatto (giacché il danzatore incarna una bestia feroce della foresta, che lotta per il cibo). Dopo aver compiuto altri movimenti in ginocchio, ondeggiando a destra e a sinistra con il busto, il posseduto si è piegato in avanti sulla cesta e, con la lingua, ha tracciato una croce. Secondo Pâques (1991: 302), a cui si rinvia per la descrizione di un rito analogo, le linee della croce simboleggiano “le linee della morte e della vita”.

Una aiutante del rito poi ha adagiato sette uova sode nella cesta. “L'uovo, principio dello sviluppo del germe, della vita, della nascita e della rinascita” (Diouri 1994a: 109).

Il posseduto è stato raggiunto dalla committente del rito. Anch'essa si è messa in ginocchio, con le mani incrociate sulla schiena, di fronte a lui. I due si sono piegati sulle uova e sulla *zammita*. Hanno dato inizio ad una lotta in cui ognuno cercava di rubare le uova all'altro e difendeva la sua parte del piatto con spinte e colpi con le ginocchia. Poi hanno afferrato le uova con la bocca, si sono alzati e le hanno masticate con tutto il guscio. Di fronte ai musicisti e agli astanti si sono colpiti il ventre con le mani, come a manifestare la gioia per il cibo consumato. La donna ha continuato la sua danza individualmente. L'uomo, invece, è stato raggiunto da altri due uomini, che si sono posizionati alla sua destra e alla sua sinistra. Uno dei due ha annodato un drappo intorno al collo del posseduto. Questi ha cominciato ad oscillare con forza a destra e a sinistra, dimenandosi come una bestia furiosa, mentre gli altri due uomini tenevano i lembi della stoffa. Era la rappresentazione di un animale feroce che veniva domato dall'uomo. Il rito si è concluso quando il posseduto si è messo carponi sul suolo e i due uomini hanno lasciato la presa sul drappo.

Dopo l'esecuzione della danza animalesca, la cerimonia della *lila* è proseguita con l'evocazione degli spiriti femminili, raggruppate in un'unica coorte: quelle “delle ragazze” (*mħalla dyal bnat*).

⁴⁷ Shergu, secondo Pâques (1991: 300-301), è il nome di una tribù del Sahara; la *zammita* è il cibo “del viaggiatore sahariano [...], della traversata del deserto, del viaggio della morte”.

La coorte degli spiriti in *ṭarīq l-marsa* (tabella 1).

Colore	Coorte degli spiriti	Descrizione
↓ ↓ ↓		
Bianco	Hammadi	Entità pie e benevole
Verde	Jīlālī	Santi- <i>mluk</i>
Multicolore	Buhali	Mistico errante
Nero	Sidi Mimun, Lalla Mimuna Fufu-dinba	Guardiani della porta del Sudan “accende la lampada”
Blu	Sidi Musa e <i>samawiyin</i>	Spiriti dell’acqua e del cielo
Rosso	Sidi Hammu	Spiriti del sangue
Verde	<i>ṣaliḥin dyal blad</i>	Spiriti dei “santi locali”
Bianco	<i>ṣurafā’</i>	Spiriti “discendenti del Profeta”
Marrone	<i>wlad gaba</i>	Spiriti “della foresta”
Viola	<i>mḥalla dyal bnat</i>	Lalla Malika
Turchese	“gli spiriti femminili”	Lalla Thuria
Giallo		Lalla Mira
Nero		Lalla ‘Aisha
Multicolore	Buhali	Mistico errante

Anche se gli spiriti maschili sono numerosi e la loro evocazione copre la maggior parte della cerimonia di possessione, gli spiriti femminili sono entità con caratteristiche e personalità molto più elaborate. La parte della *lila* che si svolge sotto la tutela degli spiriti femminili è oggetto di interesse da parte del pubblico quasi esclusivamente femminile. Le donne vanno in trance per gli spiriti maschili (anzi, anche in questo contesto, la loro partecipazione tende ad essere maggioritaria); tuttavia la partecipazione femminile all’evocazione delle entità femminili appare più intensa e numerosa.

CAP. 3. IL PANTHEON DEGLI SPIRITI FEMMINILI E LE M^ʿALLMAT DI MEKNES.

PRIMA PARTE. GLI SPIRITI FEMMINILI.

3.1. La regina: Lalla Malika.

La coorte degli spiriti femminili (*l-mħalla dyal bnat*) si differenzia dalle altre dal punto di vista del genere, dell'atmosfera – che qui appare più spensierata –, della funzione.

Gli spiriti femminili (*jinniyat*, sing. *jinniya*) principali, sono anch'essi, come quelli maschili, a loro volta a capo di una coorte.

Appaiono in un ordine prestabilito, che può variare in funzione delle diverse tradizioni locali e musicali. Nei riti di possessione (*lila*) gestiti dalle confraternite maschili l'evocazione degli spiriti femminili coincide con la parte finale del rito e chiude la “chiamata” dei *mluk* (“spiriti possessori”). Nei riti officiati dalle donne in genere vengono evocati soltanto gli spiriti femminili, anche se talvolta, su richiesta delle partecipanti, possono essere celebrati alcuni spiriti maschili.

Gli spiriti femminili evocati a Meknes sono Malika (“la regina”), la sua sorella minore Thuria (“la bella”), Mira (“la principessa”), ʿAisha (“la contessa”). Sono tutte precedute dal prefisso *lalla*, (“mia signora, santa”). Hanno diversa origine e carattere. Mira, signora del grano, del ridere folle e del piangere, è legata ai Gnawa. Il suo colore è il giallo (Pâques 1991: 307-309). Lalla ʿAisha, nera, signora delle acque, è legata agli Ḥamadsha e ai Gnawa (Crapanzano 1973: 143-146). Il suo colore è il nero a pois bianchi. Ma tra tutte, nell'area di Meknes, la più importante è Lalla Malika (“signora regina”), uno spirito femminile molto conosciuto e amato in tutto il Marocco. Le donne di Meknes si considerano sue speciali devote; i riti a lei dedicati in questa città sono più articolati che altrove.

Sebbene Lalla Malika sia generalmente indicata come una *jinniya*, il suo status all'interno del pantheon di spiriti del Marocco non è determinato in modo specifico. Viene di volta in volta descritta come uno spirito femminile, come una santa, una donna, una fanciulla, una figlia, gioiosa e libertina ma anche seria e severa.

I vari appellativi con cui è conosciuta e invocata ne delineano in parte le caratteristiche più importanti: figlia dei *mluk* (*bent l-muluk*); la regina delle regine (*malika dyal muluk*); figlia del sultano (*bent l-sultan*); nobile ʿAlawita (*šrīfa l-ʿalawiya*); Malika la gioiosa (*Malika l-hwawiya*); Malika la ʿAmrani (*Malika l-ʿamraniya*); signora dei caffettani (*mulat l-qfaten*); signora del viola (*mulat l-qoqi*).

Malika, è opinione condivisa tra chi frequenta i riti a lei dedicati, è uno spirito di origine araba, giunto a Meknes insieme a Mūlāy Idrīss I, un sultano e un santo il cui mausoleo si trova nella città di

Mūlāy Idrīss Zerhun, vicino Meknes. La figura di Lalla Malika è legata alle dinastie discendenti del santo. L'appellativo Malika *l-'amraniya*, cioè Malika “la ‘Amrani”, rinvia al legame con Mūlāy Idrīss I, ma anche agli *ahl o hel Mrani* (“gente, popolo di ‘Amrani”): un particolare gruppo di spiriti originari del Medio Oriente, della Penisola Araba, che vengono evocati nei riti dedicati a Lalla Malika. Malika è conosciuta anche come *šrīfa l-'alawiya*, ovvero Malika “la nobile ‘Alawita”. Un poema cantato nel rito per Lalla Malika porta il nome di Mūlāy Idrīss e recita così: “oh ‘Amrani sono venuto/a da te per una richiesta, fai di tutto per realizzarla, tu sei il nipote del santo (Mūlāy Idrīss), aiutaci oh Mūlāy Idrīss (*ya l-'amrani jit l-hajty qdyha wa sawar ya si ḥafid al-walī gytna ya Mūlāy Idrīss*). Ciò spiega il radicamento di Malika nell'area di Meknes e il rapporto con il santo; al termine dei riti celebrati per Malika le donne si recano al mausoleo di Mūlāy Idrīss per accendere candele in suo onore.

Ma Lalla Malika conosce anche diverse incarnazioni in figure femminili leggendarie, tra cui la più nota è quella di una figlia di notabili (o di una donna nobile venuta da Tlemcen, Algeria) vissuta a Fez nel XVIII secolo e sposata a un gioielliere e commerciante ebreo.

In diverse conversazioni con i miei interlocutori, e soprattutto con Diwan e con le donne del suo gruppo musicale, mi sono state offerte numerose interpretazioni dell'identità di Malika, della sua collocazione tra santi, spiriti ed esseri umani, del suo rapporto con i musicisti e i posseduti. Diwan l'ha definita “la nostra [del gruppo musicale femminile *m'allmat*] santa spirituale”. Il fatto che, a suo dire, non vi sia contraddizione tra la sua identità di spirito, quella di santa, quella di figura leggendaria scaturisce dal fatto che gli spiriti sono entità immanenti e astoriche, che possono, nel corso della storia degli uomini, incarnarsi in diverse figure storicamente esistenti: si tratti di una figura mistica, di una donna di alto lignaggio o di una semplice e sconosciuta posseduta. A seconda dei contesti e degli interlocutori può prevalere l'uno o l'altro degli aspetti. Diwan, che ci tiene molto a marcare gli aspetti spirituali dei riti femminili, in opposizione a quelli ludici o scurrili – che pure sono parte dell'apparato rituale – fa prevalere nettamente gli aspetti identitari legati al sacro. Ma per le donne che si identificano in certi aspetti sociali e comportamentali di Malika (ad esempio le donne che hanno stili di vita e orientamenti sessuali trasgressivi, o le prostitute) possono prevalere altre caratteristiche e altre identificazioni.

Lalla Malika, a Meknes, è “la signora del viola” e delle gradazioni del viola (magenta, indaco, malva, lavanda, ametista, lilla, rosa indiano, melanzana, blu di Persia, eliotropo, glicine etc.); è simbolo della primavera.

L'aspetto fisico e il carattere di Malika, che vengono descritti qui di seguito, emergono dai poemi cantati in suo onore e dalle testimonianze di chi dice di aver avuto un contatto con lei, tramite visione o in sogno.

Lalla Malika è bellezza, femminilità, raffinatezza, carisma e ricchezza.

Malika, nelle descrizioni che ne offrono le donne e gli effeminati di Meknes, è di un'altezza sovranaturale, che può raggiungere anche i tre metri. Ma ciò non contrasta con la sua femminilità; al contrario ne accentua la maestosità. Malika ha i capelli biondi; decorazioni di henna color rossastro (*l-ḥnany wardiya*: "l'henna delle rose") le coprono le mani fino ai polsi. Indossa un lungo abito viola (una *takṣiṭa*: il tradizionale abito con cintura dorata che le donne indossano nelle feste di matrimonio); si adorna di gioielli d'oro: indossa bracciali, collane, un anello in cui è incastonata una pietra color viola; ha sulla testa una corona tempestata di brillanti. Di questi abiti, gioielli, decorazioni si adornano le possedute nel corso dei riti.

Lalla Malika è sempre elegante e fascinosa. Si presenta spesso seduta con la gamba destra accavallata sopra al ginocchio sinistro, la schiena dritta, lo sguardo fisso e penetrante. Ispira rispetto: è come essere al cospetto di una regina.

Malika è gioiosa; non ama la tristezza. Ama ridere e far ridere. Compare spesso, nei poemi che la evocano, in un'atmosfera festosa, circondata da fanciulle, intenta ad ascoltare musica e a sorseggiare un calice di vino. Un altro poema cantato per Malika recita: "una signora seduta, circondata dalle ragazze, che gode dei bei momenti; una donna seduta, circondata dalle ragazze, con una coppa tra le mani" (*lalla tzhaly bin al-bnat aya 'shany; lalla tzhaly bin al-bnat wa al-kas yla-ly*).

È una donna galante e ammirata da tutti. Malika non è mai ostile. Ma è anche una donna autorevole: si dice che mantenga sempre la parola data ma che ogni sua richiesta sia perentoria.

Ama gli ambienti puliti e gli oggetti nuovi; cura molto il proprio aspetto fisico. Ama i cosmetici e le piace ammirarsi allo specchio. Ama i profumi più raffinati e costosi; si dice che lei stessa emani un profumo delizioso. Predilige gli incensi orientali; tra tutti il suo preferito è l'*'ūd l-qumari* ("legno del Khmer"): il legno di aloe della Cambogia. Esige raffinatezza dalle sue devote, che indossano abiti viola, usano profumi, bruciano incenso.

I suoi cibi preferiti sono la frutta secca, i dolci, il caffè. Spesso fuma sigarette (le Marlboro rosse) e beve vino.

Lalla Malika viene descritta come una donna di corte; da questo deriva il suo comportamento regale e raffinato. Si dice che la sua origine si collochi nei palazzi regali, tra le grandi famiglie

prestigiose della *madina* di Meknes e Fez. Appartiene all'aristocrazia; in quell'ambiente si vuole hanno avuto origine il suo culto e i riti a lei dedicati.

Ogni categoria sociale, anzi ogni mestiere, ha avuto il suo rito specifico. Per esempio i *gazzara* ("macellai") hanno il loro rito con Sidi Hammu. Malika arriva da una gerarchia [sociale], la più alta. Come hanno fatto gli umani a scoprire Malika? Perché nella gerarchia sociale più elevata c'erano sempre anche le persone delle classi sociali più basse, che lavoravano lì e quindi assistevano ai rituali. [...] L'origine di Lalla Malika è nei palazzi, nelle corti. [...] Allora c'è una speranza, per evolvere la propria posizione materiale, per evolvere la propria posizione nella società. Le persone fanno il rito [per Lalla Malika] con la speranza, magari, un giorno di diventare come le persone che hanno visto fare il rito (conversazione con Diwan e Iman, Meknes, 15/03/2016).

L'origine araba, i riferimenti alla tradizione ebraica, alla cultura orientale (ma anche a quella europea, vista in qualche modo come specialmente sofisticata e forse anche più libera e trasgressiva), alle sigarette e al vino, accentuano l'ambiguità dello spirito: il suo essere estraneo, forestiero e lontano dalla cultura marocchina eppure, allo stesso tempo, immerso in essa. Per questo, a differenza di altri spiriti femminili (Lalla 'Aisha e Lalla Mira) che sono radicati nella cultura berbera e araba del Marocco, si dice che Lalla Malika prediliga i costumi orientali e occidentali, europei; che non parli il *darija* (il dialetto marocchino) ma l'arabo classico e il francese; che sia musulmana ma anche ebrea; che sia caratterizzata da un animo cosmopolita e tollerante. Per le devote di Meknes l'Europa e un Oriente lontano e vagheggiato condividono qualcosa a cui si aspira, e che Malika incarna: la classe, la ricchezza, l'eleganza, la libertà, il potere femminile.

Lalla Malika, sebbene sia un unico spirito, ha parecchie identità, come se si trattasse di più *jinniya* lievemente distinte tra loro, a ciascuna delle quali corrispondono colori o sfumature di colore diversi, e che possono essere evocate in momenti diversi del rito. In quanto "regina", Malika presiede e comanda una coorte di diverse entità femminili, spiriti e sante (di cui si dirà più dettagliatamente nella parte di questo lavoro dedicata al suo rito).

A seconda di chi la descrive (adepta, officiante, posseduta), delle sue competenze, del suo ruolo nell'ambiente delle possedute, dei suoi orientamenti di genere, le identità di Malika possono essere due, tre, sette o più. Ma i confini tra ciascuna di esse non sono netti né chiari. Le informazioni sono sempre frammentarie e si riformulano in continuazione. Anche in relazione allo spazio geografico: sebbene specialmente radicata a Meknes, Lalla Malika è presente in tutto il Marocco: in ogni città è inclusa nel pantheon degli spiriti evocati dai diversi gruppi confraternali; ogni città e regione celebra Malika con il proprio repertorio e tradizione musicale, con i propri modi di celebrare i riti.

L'indeterminatezza e la possibilità per ciascuno di riorganizzare le relazioni tra le diverse identità di Lalla Malika secondo le proprie attitudini e competenze sembrano caratteristiche strutturali di questo sistema mitico.

Le due identità più note a Meknes sono Malika *hajja* e Malika *zhawaniya*.

Hajja è un titolo onorifico conferito a chi ha fatto il pellegrinaggio alla Mecca. Ma il termine viene utilizzato comunemente per rivolgersi con riverenza a qualcuno (di solito ai capifamiglia e alle persone più anziane). Malika *hajja* è una donna adulta, virtuosa, seria, severa ed esigente; è una donna di potere. È vestita di un abito viola scuro o bianco: il colore della santità. Tra le diverse Malika è l'unica che non porta una corona sulla testa, ma ha un velo, anch'esso di colore viola o bianco, che le copre il viso.

Malika *zhawaniya* (“la festosa”), è una donna gioiosa e giocosa, come indica il suo nome. È caratterizzata da un aspetto molto attraente e da un carattere piacevole. È sempre al centro dell'attenzione e ama trascorrere il tempo ascoltando la poesia cantata e la musica; le piace bere, fumare, ballare e scherzare. Suo colore è il malva, o più spesso il magenta (o il rosso porpora): “è il colore delle ciliegie” dicono le donne. È nota anche come *malika dyal muluk* (“la regina delle regine”). Nel corso dei riti le possedute, che indossano abiti dei suoi colori, ostentatamente fanno quel che piace a *zhawaniya*: bevono alcolici, fumano, danzano, ascoltano musica d'intrattenimento.

La personalità di Malika *zhawaniya* è condensata nel termine *nashaṭ*: “sveltezza, brio, vivacità, [...] agilità, prontezza, entusiasmo, ardore, zelo, energia [...] forza, potenza (fisica e mentale), vigore, energia vitale, vitalità”. *Nashaṭ* è “il raggiungimento di un particolare *hal*, o stato emotivo di festa nei contesti musicali marocchini [...] un'espressione del carnevalesco nonché una componente desiderabile dell'esecuzione musicale marocchina” (Kapchan 2003: 251).

A Meknes Malika *hajja* e *zhawaniya* sono conosciute anche, rispettivamente, come “la grande” e “la piccola”. I due termini farebbero riferimento a due diverse fasi della vita di Malika: quella da ragazza giovane e spensierata e quella da donna adulta e dalla forte personalità.

Al color malva può corrispondere anche Malika *gnawiya*, il cui colore è malva scuro. Ha la pelle scura (come spesso i Gnawa) e ama la musica della confraternita Gnawa, a cui è legata. Malika *gnawiya* si sovrappone alla figura di Malika *Urika*, che prende nome dalla valle di Ourika, vicino Marrakesh.

Il malva chiaro invece è Malika *l-'amraniya*: una donna di prestigio, legata alla confraternita 'Isāwa. Malika *l-'amraniya* compare sempre come una donna che fuma (conversazione con Fatiha, maestra decoratrice di henna, Meknes, 13/09/2016).

Malika *buaba* è Malika che apre la porta (da *bab*, “porta”). Multicolore, è rappresentata da un drappo policromo. Malika *buaba* si sovrappone a Malika *buhaliya* (deriva il nome da Buhali: il mendicante mistico, lo spirito ascetico maschile). Si dice che Malika *buhaliya* non sia musulmana ma ebrea. Ha lunghi capelli scuri; indossa gioielli e ha un nastro intorno alla testa. Beve alcol e non cura il proprio aspetto. Come lo spirito Buhali, anche Malika *buhaliya* veste un abito con toppe, ma di tutte le gradazioni di viola (quello di Buhali è invece di molti colori contrastanti). Ama tutti i tipi di musica.

Malika *shiguriya* (o *zryda*) cioè “l’ebrea”; è una delle personalità più complesse di Malika. Il suo colore è il turchese; il suo rito prevede la presenza di sigarette e alcol. È una *jinniya*, ma allo stesso tempo è un personaggio leggendario: una donna (in altre versioni è una principessa) di nome Malika, venuta dall’Algeria e installatasi nella città di Fez. La sua vicenda è legata a quella di un altrettanto leggendario ricco commerciante ebreo di Fez, di cui è diventata sposa.

Malika *shiguriya* si dice sia originaria della città di Tlemcen (Algeria) e che sia arrivata nella città di Fez attraverso Oujda, una città posta all’estremità orientale del Marocco, al confine con l’Algeria. Il termine *shiguriya*, secondo l’uso che ne fanno i miei interlocutori, si riferisce alla cultura ebraica in generale, quindi anche alla musica ebraica.

Io dico che *shiguriya* è un modo di chiamare Malika. È *shiguriya* perché è ebrea. Un *meknassi* [una persona di Meknes] chiama Malika con il *masmūdi* [la musica femminile di Meknes per l’evocazione di Lalla Malika]; un ebreo di Meknes la chiamerà a modo suo, col *muwwal* [segmento introduttivo di una canzone, caratterizzato da una vocalizzazione nasale melismatica], cioè secondo la modalità ebraica di cantare (Diwan, Meknes, 14/03/2016).

A Fez Malika viene evocata da donne appartenenti alla componente femminile della confraternita Jilālā (Jilāliyat, le quali suonano i tamburi ma in occasione dei riti si fanno accompagnare da uomini che suonano il violino e/o il liuto). Le appartiene il colore turchese, e non il viola. In quella città la componente ebraica dell’identità di Malika è più marcata che a Meknes, ed è espressa anche dalle tradizioni musicali che accompagnano la sua evocazione. In realtà a Fez, si vedrà meglio oltre, Malika ha le caratteristiche che a Meknes appartengono a Thuria, una *jinniya* diversa, ritenuta la sorella minore di Malika.

La sovrapposizione e le differenze tra Meknes e Fez, tra viola e turchese si spiegano, secondo Diwan, così:

se vieni a Meknes Malika è viola. A Meknes c’è un rito specifico per lei; un gruppo: le *m’allmat*; tutta un’altra tradizione musicale e i poemi *masmūdi*. Qui [a Meknes] è viola. A 45 km da qui, a Fez, non è viola ma turchese. E il suo rito prevede sigarette e alcol. [...] Perché a Fez hanno avuto un passato in relazione agli ebrei, alla tradizione ebraica, con il rito ebraico. E tutto il rito ebraico è in relazione con l’alcol, sia che si tratta di champagne o di un bicchiere di vino. Perciò nel rito di Malika [a Fez] questi elementi sono inclusi. A Fez c’è la leggenda che Malika è legata a David [uno spirito ebraico, un *tājīr*: “mercante, commerciante”].

Lui si è innamorato di Malika. Perciò quando Malika è con David festeggia al modo di David. Ma per me è sempre Malika; usa sempre l' *'ūd*, i suoi incensi, il make-up, profumi. Ma che fumi sigarette, che beva, che porti il viola o il turchese dipende dalla regione, dalla città. Dipende dall'influenza di quella società [gli ebrei] in quella città (Diwan, Meknes, 08/03/2016).

A Meknes Malika *shiguriya* è conosciuta anche come Malika *l-fassiya* (Malika di Fez)⁴⁸ o Malika *ziriya* o *Jazairiya* (da *Jazayr*: "Algeria"). Ma viene evocata e celebrata soprattutto nella città di Fez, ove è conosciuta pure come Malika *triya* (il termine significa "lampadario, plafoniera", ma viene usato in questo caso come sinonimo di luce, lucentezza e perciò stella), Malika *shibiya* o Malika *samawiya*, ovvero "del cielo".⁴⁹

Malika *meccawiya*, cioè originaria della Mecca. Il suo colore è il bianco, sacro ai santi dell'Islam.

Malika *jilāliya*: è legata alla confraternita Jilālā ed è nota soprattutto nelle città di Casablanca e nella regione di Casablanca-Settat. Il suo colore è il verde smeraldo; a lei sono dedicate melodie cantate e suonate dalla confraternita Jilālā. Ma anche a Marrakesh si dice che abiti nel villaggio di Mūlāy Brahim, santo il cui colore è il verde, ed è perciò nota anche come Malika *marrakshiya*.

A Mershish, una collina vicino Casablanca nella quale vi sono molte grotte abitate da diversi spiriti, luogo di pellegrinaggio per gente che viene da ogni parte del Marocco, vi è un luogo sacro dedicato a Malika *jilāliya*. Anche qui il suo colore è verde, ma gradualmente si è imposto anche il viola. Le pareti della grotta di Malika di Mershish sono dipinte di verde brillante, in colori acrilici, ma di recente al suo interno è stato appeso un drappo viola, probabilmente per opera di sue devote provenienti da Meknes, ove Malika è *mulat l-qoqi*, "la signora del viola", il che vale a indicare che l'attuale pratica culturale e rituale delle donne di Meknes si è imposta anche in altri luoghi.

Malika *rabbaniya* è "pia e religiosa, musulmana": ha ricevuto la grazia da Dio ed è in grado di conferirla agli altri. Il suo colore è il verde brillante. Viene evocata durante il rito di decorazione dell'henna. A Meknes corrisponde a Malika *jilāliya*, radicata a Casablanca e Mershish. A Fez Malika *rabbaniya* è identificata con una delle due personalità di Malika note nella città. Costei è "la musulmana" per distinguerla da Malika *triya*, "l'ebrea". A Fez i suoi colori sono il malva e il bianco. Si dice sia sposata con uno spirito *mekkawy*, della Mecca, di colore bianco che "apre la porta agli spiriti" evocati nei riti di possessione a Fez. Malika *rabbaniya* a Fez è Malika *bi l-taj*, "Malika con la corona", ed è identificata anche con Malika *zhawaniya*.

⁴⁸ Da una conversazione con Diwan: "Malika *l-fassiya* è Malika *shiguria*. *Fassiya* è la cultura arrivata dall'Algeria e si è installata a Fez" (Meknes, 24/12/2015).

⁴⁹ A Fez non è riconosciuta l'esistenza di Thuria (che a Meknes è uno spirito vicino a Malika, ma distinto da essa, il cui colore è il turchese). La Malika *triya* di Fez incorpora alcune delle caratteristiche di Thuria, incluso il colore.

Malika *tijāniya*, il cui nome rinvia sia alla confraternita Tijāniyya (originaria dell'Algeria; in Marocco si è sviluppata nella città di Fez), sia alla parola *taj* (“corona”). Malika *tijāniya* è conosciuta soprattutto a Fez. Il suo colore è il turchese; si dice abbia un carattere irascibile. Non porta collane ma porta una corona ingioiellata e orecchini dorati.

Infine la figura di Lalla Malika è inclusa nella coorte degli spiriti ebraici, ove è viola e viene evocata in un rito specifico: la *lila sebtiya* che si distingue dal rito ortodosso della *lila rabbaniya*.⁵⁰

Nel *mḥalla* ebraico è incluso il viola. Ma qui Lalla Malika viene evocata con un nome diverso: Rīna che, secondo i miei interlocutori, vuol dire “malkàh” (o, in francese, “reine”): cioè “la regina”. E nel repertorio di musica ebraica per l'evocazione degli spiriti un brano è dedicato a “Rīna”. Ma il termine ebraico per “regina” (*malkàh*), in effetti, è più vicino, nella pronuncia, al termine arabo *malika*; è possibile che “Rīna” derivi invece dallo spagnolo “reina”, e che sia legato alla tradizione arabo-andalusa e agli ebrei sefarditi dei califfati. La menzione di Malika Rīna, verosimilmente, costituisce uno sfoggio di cultura da parte dei miei interlocutori: in realtà alla maggior parte delle adepti e delle officianti dei riti non è nota. Riferimenti espliciti si trovano soltanto nel brano sopra menzionato. Welte (1990: 307-308) identifica Rīna come uno spirito femminile ebraico associato al vino, di cui l'autore non dà indicazioni cromatiche. Rīna, nella descrizione fornita da Welte, è la figlia di Tajir (“il mercante”), uno spirito ebraico maschile. Tajir, invece, secondo le donne di Meknes, è David: “il mercante”, lo spirito ebraico innamorato di Malika.⁵¹

Secondo un'altra versione, più diffusa della precedente, Malika nel rito ebraico è nota come Marjana; il suo colore è il grigio (che insieme al nero e al blu appartiene al *mḥalla* ebraico).

Lalla Malika insomma nelle sue manifestazioni è una e molteplice. Ma oltre le denominazioni e gli attributi comunemente noti e accettati, si può per certo verso ritenere che vi siano tante identità di Malika quante sono le diverse identità di coloro che a lei si rivolgono.

Secondo Diwan:

i colori diversi di Malika dipendono dalla relazione diversa tra lo spirito [di Malika] e la persona che la chiama. Cioè come Malika si presenta e qual è la richiesta della persona. Malika resta sempre la stessa ma

⁵⁰ *Sebtiya* deriva dall'arabo *sebr*: “sabato”. Identifica i *mluk* ebraici (*sebtinyin*). Il rito ebraico, la *lila sebtiya*, è caratterizzato dalla “tavola di Shabbat” su cui sono posti alimenti e prodotti caratteristici degli ebrei del Marocco: vino, pesce, pane azzimo, sigari, *skyna* (conosciuta anche come *dafina*: è uno stufato di carne ed è il piatto tradizionale dello shabbat). *Lila rabbaniya* invece significa “notte divina” e identifica il rito musulmano, in cui si evocano gli spiriti della tradizione araba, berbera, dell'Africa subsahariana. È il rito officiato dalle confraternite popolari del Marocco.

⁵¹ Il termine *tājir* (“commerciante”) con cui è nominato lo spirito David riecheggia quello dei *tujjār as-sultān* (“commercianti del sultano”): gli ebrei sefarditi che nel VIII secolo gestivano il monopolio di alcuni prodotti locali ed erano tesoreri, negozianti, consiglieri e amministratori nella corte marocchina (Rivet 2012: 232-233).

siamo noi, esseri umani, che cambiamo. [...] Ma mai Malika ti chiederà [di vestire con] il rosso o il nero. È sempre viola, in tutte le sue gradazioni (Diwan, Meknes, 23/08/2016).

Lalla Malika presiede il giovedì e predilige il pomeriggio. Il periodo dell'anno propizio per la sua evocazione sono i due mesi che nel calendario islamico precedono Ramadan: dal primo giovedì del mese lunare di Rajab alla fine del mese di Sha‘ban.

Evocata anche nelle *lila* delle confraternite maschili di tutto il Marocco, a Meknes Malika ha una speciale collocazione e importanza. Come si dirà in dettaglio più avanti, Lalla Malika ha un rito specifico (*taifūr*) che prevede la decorazione di mani e piedi con henna, offerte di vario genere, un repertorio musicale specifico (*masmūdi* e *sūsīya*) per la sua evocazione. Il repertorio è diverso da quello delle confraternite maschili e appartiene in modo esclusivo alle donne ed è cantato soltanto dalle *m'allmat*.

3.2. La bella: Lalla Thuria.

Lalla Thuria *ġzal* (“la bella”) è la sorella minore di Malika. Le accomunano delle caratteristiche condivise. Anzi, in Thuria sono enfaticamente presenti alcuni aspetti dell'identità di Malika *zhawaniya*, “la festosa”: soprattutto quelli di una femminilità sì raffinata, ma soprattutto libertina, sfacciata, conviviale. Il colore di Thuria è il turchese, *shibiya*. Questo spiega anche la sovrapposizione con una delle personalità di Malika evocata a Fez: Malika, appunto, *triya*. A Meknes secondo le musiciste e gli officianti dei riti la regola di evocazione è Malika con il viola, Thuria con il turchese (*tarīq dyal Meknes: Malika bi l-qoqi, Thuria bi l-turquoise*).

L'evocazione di Lalla Thuria, che segue quella di Lalla Malika, a Meknes è affidata ai gruppi femminili *m'allmat*: le principali officianti ed evocatrici degli spiriti femminili e soprattutto di Lalla Malika.

Il legame tra Malika e Thuria è rimarcato da tutti. La descrizione di Thuria, delle sue caratteristiche e delle sue funzioni tuttavia procede sempre per opposizione e negazione: per dirla in altri termini, si dice non tanto ciò che lo spirito è, ma ciò che non è.

Lalla Thuria non è Malika *shiguriya* anche se entrambe hanno lo stesso colore: il turchese. Il rito di Malika *shiguriya* si è fermato a Fez. Perché noi a Meknes abbiamo già una base: non abbiamo una mancanza di colore. Il turchese qui è già occupato da Lalla Thuria ed è solo a Meknes che si fa Thuria (Diwan e Fatiha, Meknes, 25/12/2015).

Le *fassy* (“le abitanti di Fez”) non hanno Lalla Thuria e Thuria viene subito dopo Malika; dal momento in cui Malika va, viene Thuria. E Thuria vuole il turchese. A Fez dicono che è Malika *shiguriya* (Diwan, Meknes, 14/03/2016).

A Meknes sono consapevoli della specificità delle tradizioni locali, e delle differenze che le oppongono a quelle di Fez. Le officianti dei riti femminili a Fez sostengono invece che:

a Meknes fanno un errore. Non è Lalla Thuria ma Malika *triya*. Lalla Thuria forse è qualcosa di nuovo a Meknes (Lalla Outhmaniya, Fez, 7/04/2016).

Ancora, a Meknes:

Malika *zhawaniya* e alcune sue caratteristiche, soprattutto la presenza delle sigarette, qui a Meknes non è Malika *zhawaniya* ma Lalla Thuria (Diwan e Nawal, Meknes, 14/04/2016).

A Fez dicono che è Malika *fassiya* ma non fanno attenzione che si tratta di un altro spirito. Non è Malika *fassiya*. È Thuria; è lei che a volte vuole fumare e chiede da bere (Iman, 15/03/2016).

Thuria non è Malika. Thuria è uno spirito difficile. La sua presenza è molto forte. Molte donne pensano di avere (di essere possedute da) Lalla Malika ma invece è Thuria (Iman, Meknes, 31/01/2016).

La differenza più rilevante tra le città di Fez e Meknes è che, dal punto di vista della tradizione musicale e rituale, a Meknes Lalla Thuria è uno spirito diverso da Malika: ha un colore diverso e viene evocato in una diversa parte del rito, generalmente subito dopo Malika. Condivide con la sorella maggiore alcuni oggetti del rito (come i profumi e gli incensi), ma ha un poema suo proprio con propri versi e con propri caratteri ritmico-melodici. A Fez invece Thuria è una delle manifestazioni di Malika, che lì ha un aspetto viola (Malika la musulmana) e un aspetto turchese (Malika l'ebrea). Ad evocarla sono le Jilāliyat: gruppi di musiciste legate alla confraternita maschile Jilālā, le quali suonano il *riqq* (tamburo a cornice di piccole dimensioni, dotato di cimbali) e i tamburi a calice di terracotta (*gwell* e *ta'rīja*), e affidano a musicisti professionisti di sesso maschile, reclutati per le occasioni rituali, l'accompagnamento con strumenti a corda: il violino e il liuto (cap.2).

Lalla Thuria, si dice a Meknes, è uno spirito che può desiderare di bere e di fumare. La danza di possessione a lei dedicata si svolge sotto un lenzuolo, bianco o turchese, teso sopra la testa della posseduta da alcune astanti, che ne sorreggono i lembi con le braccia levate in alto. Sotto, al centro del lenzuolo, le possedute, con gli occhi rivolti al cielo, un sorriso sulle labbra, muovono le braccia come se si librassero in cielo. Questo tipo di possessione è conosciuta tra le donne con il termine *gamra*, letteralmente "ebrezza". Thuria è lo spirito della leggerezza, è uno spirito libero. Al termine della *gamra* si offre alle possedute un bicchiere di latte a cui è stata aggiunta acqua ai fiori d'arancio.

3.3. La principessa: Lalla Mira

Il nome di Lalla Mira deriva da *amira*, "principessa". Il suo colore è il giallo, in tutte le sue gradazioni: il colore rispecchia il carattere solare dello spirito. Mira è "lo spirito del sole" (Pâques

1991: 247) e del grano, del ridere e del piangere folli.⁵² Ama lo zucchero e le caramelle, il miele, il benzoino giallo (*jawi sfer*) e *l-meska*, la gomma da masticare ricavata dalla resina del lentisco di Chio (De Prémare 1999 (XI): 201), i profumi, il trucco, i gioielli scintillanti. Predilige i frutteti e i giardini (*ivi.*: 283; Rausch 2000: 19).

Presiede la domenica; nel corso dell'anno la sua presenza è particolarmente forte nei primi quattordici giorni del mese lunare di *Dhu al-Hijja* (periodo in cui, secondo il calendario islamico, ha inizio il periodo del pellegrinaggio canonico alla Mecca e, nel decimo giorno, si celebra la “festa grande”, conosciuta anche come “festa del sacrificio” (*‘id al-kabir*).⁵³

Mira è uno spirito nubile (non ha cioè legami matrimoniali con altri spiriti né con esseri umani), dalla personalità versatile, impulsiva, frivola. Dall'aspetto sorridente e piacevole, può tuttavia volgere repentinamente ad eccessi passionali, con manifestazioni anche violente. La sua presenza causa (o si manifesta in seguito a) un ridere folle, un pianto sfrenato, divagazioni, vaneggiamenti, cambi improvvisi d'umore. Può provocare liti tra uomini e donne: è causa di gelosia impetuosa e ama prendersi gioco dei posseduti.

Mira è “la pazza” (*l-ḥamqa*), lunatica, dal carattere imprevedibile, una donna ma anche bambina turbolenta. Il suo aspetto seducente nasconde una estrema capricciosità.

Lalla Mira è *gnawiya*, dunque legata alla confraternita Gnawa. Ma viene evocata da tutte le confraternite popolari maschili e dai gruppi femminili, a Meknes e in tutto il Marocco. Tra i Gnawa Mira è lo spirito muliebre principale che comanda e guida gli altri spiriti femminili.

La coorte di Mira comprende spiriti arabi e berberi, del nord e del sud del Marocco, ma l'ordine di evocazione varia soprattutto in base alla tradizione di ogni luogo. A Meknes le confraternite Gnawa evocano il *mḥalla* di Lalla Mira a partire dagli spiriti berberi, poiché l'origine della confraternita è subsahariana, e dunque parte dal sud. Inversamente, i gruppi musicali femminili, la cui tradizione è radicata nella città di Meknes, evocano per primi gli spiriti arabi, del nord, e dopo le entità berbere. Insomma non soltanto l'ordine di evocazione dei santi (di cui si è detto nel Cap. 2), ma anche quello in cui si presentano gli spiriti femminili segue un ordine che non tiene conto soltanto del grado di contiguità della confraternita che mette in scena il rito con gli spiriti chiamati, ma che è anche

⁵² Il rapporto col grano, sebbene non trovi riscontro nella letteratura, è affermato con forza sia dalle donne che dai Gnawa di Meknes. Le caratteristiche di Mira (il rapporto col grano, col riso e col pianto) trovano un riscontro nella figura di Demetra, il cui culto era radicato, in epoca precristiana, in area mediterranea (si veda, anche per un inquadramento generale, Martorana 1985).

⁵³ Questo è il periodo propizio anche per l'evocazione del sanguinario e passionale Sidi Hammu. Il legame con Sidi Hammu non è casuale: si dice che Mira sia la sorella di Hammu (Cap.2).

geografico: il rito di possessione giova a descrivere e riorganizzare il mondo secondo logiche e percorsi che appartengono agli officianti e agli adepti.

Sebbene Lalla Mira sia conosciuta anche come *amazérienne*, cioè berbera (da *amazig*: “berberi del Nord-Africa”), in realtà alla sua coorte appartengono altre entità di diversa origine, con caratteristiche lievemente diverse tra loro. Alcune di queste entità sono manifestazioni della stessa Mira. Le differenze tra loro sono sintetizzate – nei discorsi dei posseduti e degli officianti dei riti, nei canti che le evocano – con brevi enunciati e riguardano i loro nomi, qualche sintetica descrizione di aspetti del carattere, l’origine. Sul piano dell’esecuzione rituale ad ogni spirito è associata una sfumatura di colore, dal giallo chiaro all’arancio, e un poema, diverso nel profilo ritmico-melodico e nelle parole. In genere i poemi si compongono di brevi versi in cui si evoca il nome dello spirito.

Tra loro si distinguono: Mira *ḥartiya*, Mira *‘arbiya*, Mira *shelḥa*, *Ḥuza*, Lalla *Rqiya*.

Lalla Mira *ḥartiya* è “l’aratrice”.⁵⁴ Viene descritta come una donna dai capelli biondi; il suo colore preferito è il giallo luminoso e dorato; è uno spirito arabo. Si dice che porti un velo bianco sul volto. A Meknes Mira *ḥartiya* è conosciuta anche come Mira *fassiya*, a indicare la sua origine o il suo legame con la città di Fez.

Mira *‘arbiya* è “l’araba”. Il suo colore è il giallo dorato scuro. Viene descritta come una donna che indossa un foulard di tutti i colori e ha le caratteristiche di una santa. È conosciuta anche come Mira *l-qaida l-‘arbiya*.⁵⁵

Lalla Mira *shelḥa* è “la berbera”. Il termine *shelḥa* si riferisce alla lingua tradizionale parlata dalle tribù berbere del sud del Marocco. Il suo colore è il giallo limone; si dice sia sempre felice. In lei sono condensate tutte le caratteristiche di Lalla Mira finora descritte.

L’evocazione di Mira *shelḥa* coinvolge nella danza di possessione numerose donne. La sua trance viene eseguita indossando accessori e tessuti dei berberi del sud. Soprattutto la tradizionale sciarpa di seta, gialla e rossa, ornata di frange e paillettes, che viene posizionata intorno alla testa, sulle spalle o sul capo. Spesso le possedute danzano a piedi nudi, battendo con forza la pianta del piede sul suolo, con un movimento vivo e disorganizzato. Col volto segnato da un sogghigno che le accompagna per tutta la durata della danza, le donne nei momenti di concitazione esplodono in una risata fragorosa. Le possedute vengono imboccate con zollette di zucchero; alcune di loro si precipitano con avidità sui

⁵⁴ Il termine *ḥartiya* rinvia alla coltivazione e semina della terra (da *ḥret*: “arare, un terreno da coltivare o seminare”; *ḥart*: “coltivare la terra”) ma anche alla fertilità e procreazione (Baldissera 2008: 32).

⁵⁵ Secondo Iman a Tangeri, in una loggia della confraternita *‘Isāwa*, si trova un luogo di culto dedicato a Mira *l-qaida l-‘arbiya*. Questo spirito avrebbe inoltre il potere di togliere il malocchio (*‘ayn*) (Meknes, 16/11/2015).

confetti e le caramelle offerte allo spirito; si brucia la resina del lentisco in un braciere e il fumo viene asperso sulle donne, che compiono con le mani il gesto di attirarlo a sé, di portarlo al proprio viso.

Insieme a Mira *shelḥa* viene evocata anche Ḥuza: è “la signora dei posseduti”, ed è associata al bianco e all’arancio (Welte 1990: 274).⁵⁶

Lalla Rqiya (o Roqaya) è “la fascinosa e la celebre”. È uno spirito arabo, il cui colore è l’arancio. Con Rqiya si chiude la coorte di Mira.

Una breve descrizione di Lalla Rqiya emerge dal lavoro di Viviana Pâques (1991: 308) sulla confraternita Gnawa di Marrakesh. Secondo l’autrice Lalla Rqya è la figlia degli spiriti rossi, dei coltelli e dei mattatoi (*bent hmar*) ma anche una santa dotta (*murabitin fqara*) la cui tomba è venerata a Marrakesh.

Dopo Lalla Rqiya si può evocare un altro spirito femminile del sud: Lalla Meryam *shelḥa*, la “Santa Maria berbera”. Come dice Diwan: “il nome è cristiano, è Maria. Meryam *shelḥa* è berbera” (comunicazione personale).

Meryam *shelḥa* appartiene alla categoria degli spiriti che vengono dalla Mecca (*ṣurafā’, ṣaliḥin*). Come una santa, Meryam *shelḥa* porta un velo bianco (Pâques 1991: 308) e viene evocata insieme a un santo della regione del Sus, Sidi Aḥmed ou Moussa, ad indicare la sua origine e il suo radicamento in quella regione.

Dopo la coorte di Mira possono essere evocati altri spiriti femminili di varia natura. Secondo Diwan questo ultimo gruppo di sante e *jinniya* appartiene a una coorte diversa, conosciuta come *bnat l-tabī*, che riunisce spiriti che abitano “nel suolo, sotto le porte delle case”.

Lalla Hawa, che talvolta si sovrappone alla figura biblica di Eva, è lo spirito dell’aria e del vento: “se una donna è posseduta dal vento che soffia, vale a dire che ‘si mette a parlare senza *jawi*, senza niente’, si suona lalla Hawa, che personifica il respiro, il vento (*riah*)” (Pâques 1991: 308). Lalla Hawa quindi incita i posseduti a parlare in modo isterico, senza controllo.

Il suo colore è il rosa, ma per alcune devote ai culti femminili di Meknes Lalla Hawa è associata alla luce del cristallo, che riflette tutti i colori.

Lalla Hawa viene generalmente evocata dopo Lalla Rqiya, ma a Meknes e nei riti femminili da me osservati, con musiciste *m’allmat* o con suonatori Gnawa, tra Lalla Rqiya e Lalla Hawa possono essere evocate altre *jinniya*.

⁵⁶ Secondo Diwan Lalla Ḥuza è uno spirito femminile ascetico, con caratteristiche vicine allo spirito maschile Buhali, che accompagna Lalla Mira.

Gli altri spiriti del gruppo *bnat l-tabī* non hanno personalità molto sviluppate e sono raramente evocati nei riti. Qui di seguito i nomi che ho censito e le brevi descrizioni che emergono dalle conversazioni con Diwan e da brevi frammenti musicali.⁵⁷

Lalla Mguna, una sultana dei *jnun*, i cui colori sono il bianco e il nero. Pare che questa entità avanzi nel grande vento e in piena tempesta; Lalla Batul Say-Say (colore bianco); Lalla Zaziya (color verde kiwi); Lalla Finida (color lilla).⁵⁸

Con questo gruppo si entra nella coorte di Lalla ‘Aisha, la nera, con cui si conclude l’evocazione degli spiriti femminili. Infine anche Lalla Mira, come Lalla Malika, è associata alla coorte degli spiriti ebraici. Qui Mira diventa Mariya. Non ci sono riferimenti al suo colore ma viene descritta come una donna egoista ed egocentrica, che ama sé stessa e disprezza gli altri. Si dice che ami molto bere alcolici e che sia evocata soprattutto nelle città di Wazzān e Sefrou.



Cerimonia di decorazione con l’henna per Lalla Mira. Meknes (settembre 2016).

⁵⁷ L’unica occasione in cui a Meknes ho avuto modo di assistere all’evocazione degli spiriti *bnat l-tabī* è stata durante un rito officiato da musicisti Gnawa a casa di una donna, Badriya, in onore di Lalla Mira. In questa occasione, insieme alla coorte di Lalla Mira, sono state evocate Lalla Hawa, Lalla Mguna e Lalla Batul Say-Say (Meknes, 4/09/2016).

⁵⁸ Nel poema Gnawa in cui viene evocata Lalla Mguna è la “signora del freddo” (*mulati l-brda*).

3.4. La contessa: Lalla 'Aisha.

Tra la gente di lingua araba del Marocco settentrionale vi è la credenza in un *jenniya* chiamata 'Aisha Qandisha. Appare come una donna adulta, con un bel viso, ma è stata anche vista con le gambe di una capra o un asino, o con le gambe di una donna e il corpo di una capra con lunghi seni pendenti. È molto libidinosa e cerca di sedurre i bei giovanotti (Westermarck 1968 (I): 392).

A distanza di quasi un secolo, Lalla 'Aisha è ancora per la gente del Marocco la signora nera, dai piedi caprini, stravolgente nella sua bellezza, inquietante nelle sue manifestazioni. Lalla 'Aisha è *mmima* ("nostra madre"), la madre di tutti gli esseri umani e di tutti gli spiriti. Guarisce i bambini dalle malattie più gravi; per riconoscenza saranno chiamati *wlad 'Aisha* ("i figli di 'Aisha"). O li protegge amorevolmente e li sostiene.

'Aisha è la madre, è mia madre. Fin da piccola ho sempre avuto la sensazione di essere figlia di un'altra donna. Parlavamo con mia sorella di questa sensazione e dei miei dubbi. Da piccola sentivo che alla sera, quando dormivo, la donna che mi coccolava, mi accarezzava era un'altra, che non aveva mai visto ma di cui sentivo la presenza. Sapevo di aver trascorso con lei molto tempo, di aver viaggiato con lei, di esser sempre stata protetta da lei. A distanza di anni ha capito che era 'Aisha (Iman, Meknes, 19/11/2015).

Secondo Iman Lalla 'Aisha è una donna, ma non è umana.

Questa donna mi veniva a prendere tutte le notti, mi abbracciava, mi faceva montare sul suo dorso e insieme volavamo. Lei era bellissima, aveva i capelli lunghi e neri, era vestita di nero. Insieme andavamo in giro per il mondo. Una volta mi ha portata in un posto. Anni dopo, quando mi sono trasferita in Arabia Saudita, ho capito di esser già stata anni prima in quei posti con la mia vera mamma [Lalla 'Aisha]. Questa donna mi portava spesso in un altro posto. Era un posto magico, una specie di Eden. C'erano piante, fiori, frutti di tutti i tipi. C'era anche un fiume. E c'erano altre sette ragazze. La signora mi diceva che erano le sue sorelle. Erano bellissime, tutte dalla pelle chiara, i capelli biondi, con i boccoli. Solo una era mora. Erano vestite con grandi abiti, a campana, come quelli delle donne della Francia di Luigi XVI. Erano sedute su poltrone lunghe e grandi. Passavo molto tempo con loro. Loro erano gentili, giocavano con me, mi abbracciavano. Un giorno, mentre ero sulla sua schiena [di 'Aisha], mi sono girata e ho visto qualcosa. Allora le ho detto: "mamma, ma tu non hai i piedi come i miei, hai i piedi come quelli di una mucca!". Lei non mi ha detto niente ma mi ha accompagnata a casa, mi ha abbracciata forte, mi ha guardata negli occhi e le è scesa una lacrima. Da quel momento non l'ha più vista. Mia madre aveva capito che ormai ero consapevole... che lei non era umana (Iman, Meknes, 29/11/2015).

Lalla 'Aisha è uno spirito ctonio; vive nelle grotte, ed è la signora delle acque. Ma è anche signora della terra; prosperosa, con i suoi grandi seni allatta e nutre, o seduce, ammalia, assoggetta. Lalla 'Aisha gode di una grandissima popolarità e colpisce l'immaginario marocchino. È il personaggio principale di numerose leggende, aneddoti, storie.⁵⁹

⁵⁹ Alle storie e leggende di 'Aisha si sono appassionati anche numerosi amatori, locali e stranieri; musicisti; giornalisti o semplicemente curiosi che hanno arricchito il web con numerosi blog, gruppi Facebook, video su YouTube, forum e discussioni; le loro descrizioni, seppur frammentarie, hanno ampiamente contribuito a delineare la figura di Lalla 'Aisha. Lalla 'Aisha è incessante argomento di curiosità e polemica che continua ad alimentare l'immaginario popolare collettivo.

Lalla 'Aisha è uno spirito che molti dicono di aver visto, ma le descrizioni che ne fanno, così come le numerose versioni della sua biografia, sono molto diverse tra loro. Viene generalmente descritta come *jinniya* collerica, capricciosa, lasciva. E che appare sia sotto le sembianze di una donna attraente, che si aggira nella notte buia o all'alba, e rapisce i cuori e le menti degli uomini, sia come una donna orribile, ripugnante. Sebbene per molti la sola evocazione del suo nome provochi paura e indignazione, Lalla 'Aisha è anche uno spirito molto amato da uomini e donne.

Ma il ventaglio degli aggettivi e asserzioni sul suo conto è molto più ampio. Lalla 'Aisha è una donna fatale, che attira gli uomini al fine di saziare il suo appetito sessuale; un'amante ideale. È credenza condivisa da molti che Lalla 'Aisha prediliga gli uomini sposati, soprattutto coloro la cui situazione coniugale è problematica. A loro compare nei sogni o nelle visioni, e interviene continuamente nella loro vita sessuale e relazionale (Westermarck 1968 (I): 393; Crapanzano 1973: 144-145.). Più spesso, dopo il primo contatto, Lalla 'Aisha diventa sposa e padrona delle proprie vittime (Crapanzano 1977: 141-176).

Lalla 'Aisha è una rivale abusiva e indesiderata; una madre esemplare; una strega; una santa; uno spirito; un demone; un'umana; una combattente; una donna vendicativa che affligge chi la offende con malattie, sterilità, impotenza, persino la morte; una figura terrificante utilizzata per tenere a bada i bambini indisciplinati.

Lalla 'Aisha è simbolo di tenacia, forza, intelligenza, coraggio, protezione, abbondanza, paura, vita e morte, creazione e distruzione. La sua figura è avvolta in un alone di mistero e fascino in cui si mescolano sentimenti di timore, rispetto, affetto, amore, avversione.

Lalla 'Aisha è conosciuta anche con il nome di 'Aisha Qandisha. Westermarck (1968: 395-396; citato anche in Crapanzano, 1973: 143) l'associa alla figura di Astarte, l'antica dea dell'amore venerata in tutto il bacino del Mediterraneo, in cui la prostituzione era largamente attestata come una pratica religiosa a suo servizio. Qandisha, suggerisce l'autore, rinvia a "Qedesa", la sacra meretrice, il cui culto fu introdotto in Marocco dai primi invasori fenici. L'antropologa Viviana Pâques considera invece 'Aisha Qandisha come una *jinniya* ebraica. Il termine "Qandisha", scrive l'autrice, potrebbe derivare dalla radice ebraica "q-d-s" che rinvia all'idea del sacro e della santità (Pâques 1991: 70).⁶⁰

⁶⁰ La figura di Lalla 'Aisha presenta dei tratti condivisi con Cibele, divinità precristiana il cui culto era largamente diffuso in area mediterranea, e segnatamente in nord-Africa. Cibele, come 'Aisha, è nera, abita in grotte in prossimità dell'acqua, ha tra i suoi emblemi i tamburi a cornice, emblemi del femminile. I sacerdoti di Cibele, detti in latino effeminati, erano travestiti o evirati, e praticavano riti autolesionistici che presentano forti concordanze morfologiche con quelli praticati ancor oggi dagli adepti della confraternita Hamadsha, cui 'Aisha è sacra (Jeanmaire 1972; Staiti 2012).

A Meknes questo spirito è “la contessa”.⁶¹ Si presenta come una donna adulta, bella, dai lunghi capelli scuri, la carnagione scura, vestita di un lungo caffettano nero punteggiato di bianco che ne copre le zampe ferine. A lei sono associati il nero e il bianco, richiamati negli abiti, nei gioielli e negli accessori indossati dalle sue devote.

‘Aisha, quando cantiamo per lei, nei poemi diciamo anche *mra s-sfar* (“donna/signora del giallo”) e *mra l-hdar* (“signora del verde”). I Gnawa e gli Ḥamadsha lo dicono nei loro poemi e usano le stesse parole” (Meknes, Diwan, 23/08/2016).

In Claisse-Dauchy e De Foucault (2005: 34) ad ‘Aisha sono associati anche i colori rosso e rosa vivo.

A Lalla ‘Aisha sono dedicati numerosi luoghi di culto in tutto il Marocco, in cui si dice si sia manifestata. Si trovano in prossimità di fonti, ruscelli, pozze, o si trovano sul mare; in luoghi oscuri come i cimiteri, gli *ḥammam*, le grotte; in luoghi terrosi e fangosi; vicino gli alberi di fico e di ulivo.

I *topoi* dell’acqua, della cavità e dell’oscurità sono riconfermati anche nel rito. Nel corso delle *lila* all’evocazione di Lalla ‘Aisha le luci vengono spente e le finestre chiuse; nell’oscurità le donne eseguono la loro danza di possessione e vengono gettati secchi d’acqua sullo spazio rituale e sulle astanti.

I suoi alimenti ed elementi preferiti sono le olive nere, l’olio d’oliva, la carruba, il pane, l’henna, le uova, il latte, i datteri, il coriandolo essiccato e spezie di vario genere, acqua ai fiori d’arancio. Per lei si bruciano il benzoino nero, incensi e candele bianche e nere. A Lalla ‘Aisha si offre anche il sangue di galli neri e rossi sacrificati per lei.

I diversi nomi con cui è conosciuta richiamano un elemento, un alimento, una condizione a cui è associata. Così Lalla ‘Aisha è: “la signora dell’acqua” (*mulat l-ma*); “la signora del fiume” (*mulat l-wad*); “la signora della montagna” (*mulat l-jbel*); “la signora della grotta” (*mulat l-ḥofra*); “la signora delle olive nere” (*mulat ez-zituna kaḥla*); “la signora del carrubo” (*mulat l-ḥerruba*); “la signora dei fichi” (*mulat l-kerma*); “‘Aisha la marina” (‘*Aisha l-baḥriya*); “‘Aisha la spirituale” (‘*Aisha mra l-ruḥany*); “‘Aisha la credente” (‘*Aisha l-mumna*); “‘Aisha la solitaria” (‘*Aisha l-ḥelwiya*); “nostra madre ‘Aisha” (‘*Aisha mmima*).

⁶¹ “Qandisha” sarebbe una distorsione linguistica del termine portoghese “condessa” (“contessa”). E rinvia alla figura leggendaria di una nobile donna portoghese (o in altre versioni spagnola) le cui vicende sono legate all’occupazione portoghese del Marocco nel XVI secolo. Ma nonostante la sovrapposizione con alcune figure leggendarie, Lalla ‘Aisha è, per i devoti e officianti dei riti a Meknes, una *jinniya* presente in Marocco da tempi remoti. A Meknes, l’appellativo Qandisha viene pronunciato di rado perché considerato nefasto e legato a una delle personalità più terrificanti e temute della *jinniya*. Alcuni sostengono che Lalla ‘Aisha Qandisha non esista. Tuttavia ‘Aisha Qandisha è nominata ed evocata nei poemi e nelle canzoni dei gruppi musicali delle confraternite.

Tuttavia, le tre rappresentazioni più importanti di Lalla 'Aisha sono 'Aisha *sudaniya*, 'Aisha *ḥamdushiya* e 'Aisha *dġuġiya*. Lalla 'Aisha *sudaniya*, come segnala il suo nome, ha un rapporto privilegiato con i Gnawa e lega le sue origini al Sudan. Perciò è conosciuta anche come 'Aisha *gnawiya*. L'origine sudanese, peraltro, è largamente condivisa e accettata da tutti. Lalla 'Aisha *ḥamushiya* e 'Aisha *dġuġiya* sono invece legate alla confraternita Ḥamadsha e Dġuġiyin.

La leggenda tramandata dagli Ḥamadsha vuole che Sidi Ahmed Dġuġy, discepolo del santo Sidi 'Ali ben Ḥamdush, fondatore della confraternita Ḥamadsha, per ordine del suo mentore si recò in Sudan, alla corte del re, ove prese i tamburi di terracotta e i flauti oggi suonati dagli Ḥamadsha e portò con sé anche 'Aisha, una giovane schiava nera (o una *jinniya*, a seconda delle versioni). Al suo ritorno Sidi 'Ali morì; Sidi Ahmed, per il dolore, si percosse il capo con un'ascia o con una pietra: da qui discenderebbero le pratiche di ferimento di certi riti delle confraternite Ḥamadsha e Dġuġiyin.⁶²

Le tombe di Sidi 'Ali e del suo discepolo Sidi Ahmed si trovano a pochi chilometri da Meknes, in due villaggi contigui, separati da una breve strada in terra battuta.

Qui ogni anno si raccolgono migliaia di fedeli provenienti da tutto il Marocco per onorare il loro legame con i due santi e con Lalla 'Aisha. Le acque del fiume che attraversa i villaggi si pensa contengano molto *baraka* e che abbiano effetti terapeutici.

A Beni Rachid, a qualche centinaio di metri dal santuario di Sidi 'Ali, un enorme albero di fico sovrasta una grotta dedicata a Lalla 'Aisha. Le pareti e le cavità scure e fangose della grotta fungono da altari sopra i quali le donne e gli uomini poggiano le offerte per 'Aisha: candele, incensi, acqua di fiori d'arancio, pezzi di pane, olive nere, henna, sacrifici di galline rosse e nere, brandelli di stoffe che vengono lì lasciati o annodati alle radici dell'albero in segno di voto o per richieste di guarigione. Le donne compiono un bagno rituale di purificazione in piccole stanze munite di secchi e bottiglie d'acqua. Al termine di esso gettano i loro indumenti intimi, carichi di impurità, nel vicino fiume, e ne indossano di nuovi.

A monte del santuario, e prima della discesa che conduce ad esso, si trova un altro luogo sacro ad 'Aisha: un recinto sacrificale, nel quale dei macellai a richiesta uccidono le bestie lì condotte dai pellegrini. Lungo la strada che conduce al mattatoio sono in vendita polli e capre vivi, che possono essere acquistati per condurli al sacrificio. Anche attorno al mattatoio, in nicchie ricavate nella parete di terra e roccia che sovrasta il sentiero, vengono lasciate candele, incensi, acqua di fiori d'arancio, pezzi di pane, olive nere, henna.

⁶² Questa leggenda, riferitami a più riprese sia a Meknes che a Fez, è riportata anche in Crapanzano (1973: 43-46).

A Beni Ouarad, in un angolo del cortile interno al mausoleo di Sidi Ahmed, si trova una piccola sala il cui pavimento è coperto di terra fangosa e di henna, in cui si portano le offerte per Lalla ‘Aisha *dguġiya*.

Lalla ‘Aisha si dice che presieda il giovedì e che ami passeggiare nell’oscurità della notte. A Meknes, a fianco di un grande bacino idrico, vi è un altare a lei dedicato, al quale il giovedì al tramonto si recano le donne a lei devote per accendere delle candele e donare dei pani votivi. Spesso lì accanto dei giovani Gnawa cantano e suonano in suo onore.

Durante l’anno il suo culto viene celebrato nello stesso periodo dei santi Sidi ‘Ali e Sidi Ahmed: l’ottavo giorno dopo il *Mūlūd* (o *Mawlid*, festa islamica che onora la data di nascita del profeta Muhammad e si celebra il dodicesimo giorno del mese lunare di Rabi al-Awwal) e si protrae per quattordici giorni.

Le diverse personalità e sfaccettature legate alla figura di Lalla ‘Aisha sono:

Lalla ‘Aisha *sudaniya*, o *gnawiya*, sembra essere legata alla terra, al fango, alla sabbia (Claisse-Dauchy e De Foucault 2005: 35, 41-43; Claisse 2003: 158). A Meknes, ‘Aisha *sudaniya* ha caratteristiche comuni con gli altri spiriti del Sudan: la carnagione scura, gli occhi grandi e neri e veste di nero. Lalla ‘Aisha *sahrawiya* (“del Sahara”) è anche lei di colore nero e con la pelle scura. Si sovrappone ad ‘Aisha *sudaniya*. L’unica differenza tra le due è che quest’ultima indossa grandi orecchini neri.

Lalla ‘Aisha *ḥamdushiya* è chiara di carnagione; il suo colore è il bianco punteggiato di nero; è collerica. È legata alla confraternita Ḥamadsha al santo Sidi ‘Ali ben Ḥamdush e risiede vicino alla sua tomba (Claisse-Dauchy e De Foucault 2005: 33, 35; Claisse-Dauchy 1996: 90).

Lalla ‘Aisha *mulat l-ma* (“signora dell’acqua”) è colei che vive nella grotta di Beni Rashid, vicino il mausoleo di Sidi ‘Ali; il suo colore è il nero. Si sovrappone a ‘Aisha *ḥamdushiya*.

Lalla ‘Aisha *dguġiya* ha la carnagione chiara; è vestita di bianco e ha intorno alla testa una fascia con i colori della santità: il verde e il bianco. Come indica il suo nome è legata al santo Sidi Ahmed Dguġy (Claisse-Dauchy e De Foucault 2005: 33-35; 39-40).

‘Aisha *allaliya*, è vestita di bianco. Il suo nome rinvia, secondo quanto riportato da Crapanzano (1973: 3), agli adepti di Sidi ‘Ali ben Ḥamdush.

‘Aisha *l-baḥriya*, è ‘Aisha “la marina”. Queste è la manifestazione più controversa di ‘Aisha; a volte si confonde e sovrappone a quella di ‘Aisha *mulat l-ma* (“padrona dell’acqua”) e ‘Aisha *mulat l-wad* (“padrona del fiume”), tutte caratterizzate dall’elemento acquatico. Il suo colore è il bianco. Per alcuni è una santa musulmana; per altri è una *jinniya* temuta.

Lalla ‘Aisha *l-bahriya* è legata ai Gnawa. Il suo luogo di culto principale è sulla riva del mare, sulle rive del fiume Oum Rabia, ad Azemmour. Ma una volta la settimana va ad abitare a Salé, vicino Rabat, in una grotta sul mare, che si apre nella falesia al di sotto del mausoleo di Sidi Musa.

Infine, secondo una decoratrice di henna di Meknes, vi è anche ‘Aisha *l-fassiya*, legata alla città di Fez: il suo colore è il nero a pois bianchi.

Come accade per Lalla Malika, anche ‘Aisha può essere “la grande” o “la piccola”.

‘Aisha di mio marito, di Diwan, è più grande della mia. Io ho ‘Aisha, ma la più piccola e quindi il suo carattere è diverso. ‘Aisha la grande è una signora adulta e seria. Quando c’è lei con Diwan cambio atteggiamento; mi sforzo di avere un atteggiamento appropriato; divento molto rispettosa. È come se fossi di fronte una contessa, di una gran signora (Iman, Meknes, 11/01/2016).

Bianco e nero, acqua e terra, purità e impurità: gli elementi di Lalla ‘Aisha e le offerte in suo onore riflettono il suo doppio aspetto, di santa e di *jinniya*.

Lalla ‘Aisha è la dea madre che ha il potere di guarire, ma anche lo spirito nero che aiuta a lanciare sortilegi di ogni genere: può essere invocata per attrarre l’uomo desiderato o, al contrario, rendere un uomo impotente o folle; può guarire da una malattia o provocarla.

I suoi devoti sono uomini e donne di ogni età e classe sociale, adepti e adepte delle confraternite Gnawa, Ḥamadsha, ‘Isāwa, Jilālā.

Donne e uomini in posizione di rilievo eseguono sacrifici e rituali per ‘Aisha con l’obiettivo di soddisfare i propri desideri. Donne nubili, divorziate, abbandonate e in cerca di un marito, o afflitte da malattie e sfortuna, si rivolgono a Lalla ‘Aisha per trovare una risposta, una soluzione ai propri problemi, ai propri malesseri, o per chiedere una protezione contro il malocchio e la sfortuna, una guarigione, un lavoro.

‘Aisha è lo spirito della fertilità. A Sidi ‘Ali, come a Salé o Azzemour, l’acqua del mare, del fiume, dei pozzi, si dice appartenga a Lalla ‘Aisha e che il contatto con essa sia benefico e curi la sterilità e l’impotenza. In questi luoghi di culto le donne offrono henna, *jawi* e accendono candele. Eseguono abluzioni con l’acqua della grotta o dei pozzi: si bagnano le mani e il viso, i capelli, bevono l’acqua di Lalla ‘Aisha. Si lascia qualche indumento o accessorio (foulard, stracci, brandelli di vestiti, calzini, mutande, babucce etc.) per liberarsi dell’impurità. Si offre del sangue sacrificale. Vicino alle grotte dedicate a Lalla ‘Aisha spesso vengono lasciati panni e stracci macchiati di sangue mestruale. Si chiede un figlio, un marito.

Lalla ‘Aisha guarisce malattie di ogni genere: cecità, dolori agli arti e zoppie, malattie psichiche, malattie incurabili o sconosciute.

Mia nonna. Oggi è una donna anziana di più di ottant'anni. Era una ragazza come tutte, che si è sposata da giovanissima. Ha avuto tre aborti spontanei prima di avere il suo primo figlio. Dopo il parto, otto o nove mesi dopo, si è ammalata gravemente. Sua madre l'ha fatta visitare da molti medici; le hanno dato medicinali, ma senza soluzioni. Allora il medico ha detto alla madre di portarla a casa in attesa della morte. Così ha fatto. Ha chiamato tutti i parenti a casa e i vicini. Una donna, una vicina di casa, ha chiesto a mia bisnonna se avesse provato a rivolgersi ai *l-jwad* ("i benefattori"), a Lalla 'Aisha. La madre di mia nonna disse che non aveva mai pensato di rivolgersi a loro e che gli stessi medici le avevano detto che la figlia sarebbe morta entro pochi giorni. La vicina di casa allora le disse: "dammi due dirham e vado a cercare un *mâtre du rituel*, un *muqaddam*". Mia bisnonna le ha dato i soldi. La donna poi è tornata e ha raccontato a mia bisnonna le indicazioni del *muqaddam*: "se la donna muore è per volontà di Dio; se invece si tratta di altro e la cura [prescritta dal *muqaddam*, a base di erbe] funziona allora avrete dei risultati. Il terzo giorno dovete portare la donna malata a Sidi 'Ali. [...] Il secondo giorno mia nonna ha aperto gli occhi. Mia bisnonna fino a quel momento non credeva negli spiriti. Aveva venduto due case per avere i soldi a sufficienza per curare la figlia dai medici. Ma poi a causa della malattia della figlia ha cominciato a credere negli spiriti. Il terzo giorno mia nonna ha parlato e ha detto che aveva fame; erano sei mesi che era malata, non parlava e faceva fatica a mangiare. Mia bisnonna le ha preparato del fegato di montone e ha detto che se al terzo giorno non era ancora morta allora non voleva perdere le speranze. Hanno fatto preparare un calesse e sono andati a Sidi 'Ali. Sono andati al mausoleo di Sidi Ahmed Dguğy. Mia nonna è rimasta lì dentro per quindici minuti. Ha chiesto aiuto per alzarsi e camminare e ha fatto sette giri intorno alla tomba. Poi ha cominciato a camminare da sola, senza aiuto, come se fosse qualcuno che non è mai stato malato. Si è diretta verso *l-hofra* ("grotta, cavità") di Lalla 'Aisha; lì si è messa a piangere e urlare, si è liberata, ha fatto il suo esorcismo [della malattia]. Lì c'erano degli *Ḥamadsha* e hanno suonato per mia nonna. Lei ha fatto la sua trance e da quel momento non ha più avuto nulla. È guarita. Da quel momento mia bisnonna e mia nonna hanno deciso di fare una *lila* per Lalla 'Aisha ogni anno, per ringraziare Dio e Lalla 'Aisha, per non ammalarsi di nuovo (Diwan, Meknes, 08/03/2016).

Lalla 'Aisha ha il potere di guarire le malattie causate dagli altri spiriti e di intervenire nella vita di coloro che sono perseguitati da uno spirito indesiderato.

L. è una giovane ragazza che abita nella *madina* di Meknes. Per molto tempo ha sofferto dell'influenza del sanguinario e passionale Sidi Hammu, alla quale 'Aisha ha dato sollievo.

Mi ha causato un sacco di problemi. Tutti gli uomini che ho conosciuto si sono allontanati da me. Uno ha avuto un incidente, un altro è finito in prigione, un altro ancora... Hammu è un diavolo criminale. Ho fatto molte cose per lui. Sono andata a Sidi 'Ali. Quando sono entrata da Sidi Ahmed, sono tornata indietro, e ho cominciato a gridare. Mi sentivo male. È come se lui mi avesse detto "no, non esco! Non esco! Non esco". E giravo giravo giravo giravo! Sentivo che c'era una cosa che mi diceva forte "io non esco, non esco". Non voleva uscire. Quando sono andata col pollo [per l'offerta sacrificale], sono andata da Lalla 'Aisha, all'*ḥammam* di Lalla 'Aisha [le docce che si trovano sotto la grotta di Lalla 'Aisha a Sidi 'Ali], hanno sgozzato il pollo e mi hanno fatto il segno sulla fronte col sangue. Poi sono entrata nell'*ḥammam* da sola. Da sola. Credimi, da sola. Sono entrata. Dovevo togliermi la maglia senza toccare la pelle, senza toccare il mio corpo. E lì c'era una donna che ha parlato con me. Le ho parlato. Mia madre ha sentito che parlavo con una donna. La donna m'ha detto "cosa fai qui?". Le ho detto "vengo per togliere Hammu". Lei mi ha detto "ti farebbe bene questo?" Le ho detto "sì". E le ho chiesto "tu cosa fai qui?". Mi ha risposto "mi bagno con l'acqua, faccio l'*ḥammam*". Quando sono uscita mia madre mi ha chiesto con chi avessi parlato. Le ho detto "ho incontrato una donna". Abbiamo scostato la tenda e non c'era nessuno. Era una donna, una donna normale. Lì fuori ho parlato con un uomo, gli ho chiesto chi fosse la donna che mi ha parlato. Mi ha detto "è Lalla 'Aisha" (Meknes, 12/01/2016).

Lalla 'Aisha può venire in soccorso agli uomini perseguitati dagli spiriti femminili, che si abbigliano, truccano, comportano come una donna. Lalla 'Aisha può guarire gli effeminati. O proteggerli. E proteggerà anche gli uomini con cui si è sposata.

Lalla 'Aisha può donare ogni cosa; dà molto e chiede molto. Ma in cambio bisogna farle visita spesso, offrirle dei doni, restarle fedele per non attirare la sua vendetta.



Cerimonia di decorazione con l'henna per Lalla 'Aisha. Meknes (dicembre 2015).



Henna per Lalla 'Aisha. Meknes (gennaio 2016, foto di Nico Staiti).

3.5. L'evocazione di Lalla Malika a Meknes: *ṭarīq l-marsa* e *ṭarīq l-meknassi*.

A Meknes l'evocazione di Lalla Malika può avvenire in due contesti diversi. Il primo è quello delle *lila* officiate dalle confraternite popolari maschili Gnawa, Ḥamadsha, 'Isāwa e Jilālā presenti nella città, nell'ambito delle quali Malika viene evocata a fianco di altri spiriti, maschili e femminili; il secondo è quello del *ṭaifūr* che, se ne dirà in dettaglio in seguito, è di esclusiva pertinenza femminile e prevede l'evocazione soltanto di Lalla Malika ed eventualmente della sua sorella minore Thuria.

Nelle *lila* Malika apre la sequenza degli spiriti femminili, dopo l'evocazione degli spiriti maschili; a lei seguono Lalla Thuria, Lalla Mira e Lalla 'Aisha. A Meknes questa struttura del rito, come già detto, si chiama *ṭarīq l-marsa* (Tabella 1, Cap.2).

Su un piano teorico esiste uno stile locale, *ṭarīq l-meknassi*, proprio dei Gnawa di Meknes. Il quale si oppone allo stile d'importazione *ṭarīq l-marsa*, oggi eseguito più comunemente nei riti di possessione: è verosimile che negli ultimi decenni lo stile d'importazione abbia sostituito progressivamente e pressoché totalmente quello locale.

Lalla Malika, quando parliamo di Malika nell'insieme degli spiriti, del suo posizionamento nelle coorti degli spiriti, è la terz'ultima. Lalla 'Aisha è l'ultima; poi salendo al penultimo posto abbiamo Mira; poi abbiamo Malika che è la terz'ultima. Questo è il posizionamento generale di Malika nelle *lila tagnawiyit*. È così in generale in tutto il Marocco. Qui a Meknes il posizionamento di Lalla Malika nelle *lila* Gnawa è diverso, è tra Sidi Musa e Sidi Hammu. È nel momento 'top' della *lila*, è a metà della *lila*, tra gli spiriti dell'acqua e gli spiriti del sangue, i rossi. Quindi dopo che si evocano gli spiriti dell'acqua, che portano il colore blu, e prima di cominciare il rosso, il re del sangue, Sidi Hammu (Diwan, Meknes, 08/03/2016).⁶³

Tarīq l-meknassi ha la medesima struttura complessiva di *tarīq l-marsa*, con delle varianti che interessano la successione dei colori e l'ordine di evocazione degli spiriti (Tabella 2).

In *tarīq l-meknassi* il percorso attraversa quindici fasi distinte, contraddistinte dalla presenza di dodici diversi colori. Questa la successione: bianco (prima fase); nero (seconda); blu (terza); viola (quarta); turchese (quinta); rosso (sesta); grigio chiaro (settima); verde (ottava); bianco (nona); marrone (decima); nero (undicesima); giallo (dodicesima); vari colori (che corrispondono a diversi spiriti femminili: tredicesima fase); nero (quattordicesima); multicolore, che segna l'evocazione di Buhali, con il quale si conclude la cerimonia (quindicesima fase).⁶⁴

Questa successione di colori comporta che in *tarīq l-meknassi* Lalla Malika non viene evocata nella parte degli spiriti femminili, dopo gli spiriti maschili, ma si trova tra gli uomini: si posiziona tra gli spiriti dell'acqua e quelli del sangue; tra Sidi Musa e Sidi Hammu, tra il blu e il rosso, e il suo colore, il viola, è il prodotto della mescolanza tra i due colori principali.

Anche nel posizionamento dei colori c'è una coerenza perché il blu e il rosso [mescolati insieme] danno il viola: il viola è Malika. Inoltre in alcuni poemi si dice che lei [Malika] è la figlia del re dell'acqua. E viene anche indicato [nei poemi] che Malika è la nipote del re del sangue. Per esempio c'è una frase di un poema che dice: 'la figlia di Basha Hammu mi ha abbracciato'. E sono d'accordo con il rito al modo di Meknes perché Malika non ama e non tocca il sangue. Quindi prima dei riti violenti di Sidi Hammu, quelli legati al sangue, bisogna passare per Malika. Dopo gli spiriti dell'acqua c'è la purezza e la pulizia perché si usa l'acqua. E dopo il rito con l'acqua ci sono le donne che sistemano e ordinano e puliscono lo spazio dove si fa il rito. Ed è in quel momento che c'è Malika e quando arriva trova il posto pulito. Questa è Lalla Malika nella coorte degli spiriti e nel rito Gnawa [a Meknes] (*ibidem.*).

Va inoltre rilevato che in *tarīq l-meknassi* insieme agli spiriti della foresta viene evocato anche Fufu-dinba. La coorte degli spiriti femminili poi è composta da tre gruppi: quello di Lalla Mira, nelle sue diverse identità, il cui colore è il giallo; quello *bnat l-tabī*, che sono spiriti femminili ciascuno dei quali ha un colore diverso; quello di 'Aisha con il colore nero. Infine uno spirito maschile, il multicolore Buhali, chiude l'intera coorte degli spiriti evocati.

⁶³ E in un'altra conversazione con Diwan (Meknes, 02/05/2016): "qui a Meknes, 'al modo di Meknes' [*tarīq l-meknassi*], nelle *lila* Gnawa si valorizza Malika: si trova tra il blu e il rosso, tra Musa e Hammu".

⁶⁴ Nella descrizione delle coorti degli spiriti maschili e femminili evocati a Meknes dalla confraternita Gnawa, anche Welte (1990: 186-302) rileva che Lalla Malika viene evocata nel gruppo degli spiriti maschili, tra gli spiriti dell'acqua e quelli del sangue.

Dunque in *ṭarīq l-meknassi*, e in certa misura anche nella declinazione locale di *ṭarīq l-marsa*, il ruolo e la posizione di Malika e di altri spiriti femminili appaiono specialmente importanti, e vengono collocati al centro della cerimonia o viene loro dedicata una parte particolarmente estesa del rito.

Nella struttura del rito “al modo di Meknes” si dà forma a un discorso che è coerente all’immagine di Malika, a ciò che la rende speciale in questa città e che la differenzia dagli altri spiriti femminili: il colore, il ruolo, le caratteristiche. Il colore viola, che le appartiene, è il prodotto della mescolanza di blu e rosso, che appartengono rispettivamente a Musa, signore delle acque, e a Hammu, signore del sangue: Malika si trova tra i due. Con Musa e l’uso dell’acqua si prepara e si purifica lo spazio per Lalla Malika, che non ama il sangue, prima di Sidi Hammu, la cui evocazione è legata allo spargimento del sangue e al sacrificio. Tra i diversi appellativi di Malika ricorrono a Meknes quello di “figlia degli spiriti” (*bent l-muluk*) e quello di “regina degli spiriti” (*malika l-mluk*). In quanto “figlia” e “regina” dunque può essere evocata tra gli spiriti maschili; secondo Diwan Malika è legata a Musa e ad Hammu in termini di parentela: è figlia del primo e nipote del secondo. Un verso ripetuto in modo iterato nell’ambito del repertorio femminile e nel corso del rito Gnawa di evocazione di Malika, peraltro, fa riferimento a una “Malika che gira” (*Malika ka-tdor*): il che, si potrebbe ritenere, fa riferimento alla collocazione ambigua di questo spirito femminile, che può trovarsi nella parte maschile del rito e il cui colore è il prodotto di una mescolanza tra due colori primari appartenenti a spiriti maschili con cui è in relazione di parentela.

Segnalo qui questo specifico caso di rapporto di parentela tra Malika e due spiriti maschili perché chiaramente tratteggiato nel resoconto che gli attori dei riti a Meknes fanno del percorso del rito “al modo di Meknes”. Ma è opportuno avvertire che spesso vengono attribuiti legami di parentela agli spiriti, che a tratti nell’immaginario della gente paiono formare idealmente, oltre che una coorte con gerarchie interne, anche una grande famiglia. O, forse meglio, alcuni gruppi di spiriti sono imparentati tra loro: così gli spiriti Gnawa, o gli spiriti che si identificano in una gamma di colori (le tonalità del verde ad esempio, o quelle del giallo, o gli spiriti neri), o ancora gli spiriti legati ad alcune caratterizzazioni caratteriali o per il nome (come Mimun e Mimuna). Queste associazioni però, al contrario di quanto avviene per la parentela di Malika con Musa e Hammu nel “percorso di Meknes” non orientano, a mia conoscenza, l’ordine di evocazione nei riti, né tutti gli attori le identificano in modo univoco e coerente. Tali parentele paiono afferire piuttosto a un ordinamento del mondo flessibile e mutevole, che dipende dal momento, dalle inclinazioni personali di ciascuno, dagli interlocutori.

Va detto che questa forma del rito, *ṭarīq l-meknassi*, è messa in atto assai poco o addirittura per nulla nei riti delle confraternite Gnawa: in un anno di indagine non ho avuto alcuna occasione di assistere ad un rito “al modo di Meknes” eseguito da questa confraternita. Tuttavia gli è attribuita importanza nei discorsi delle persone: la sua esistenza, a prescindere dalla sua concreta attuazione, è importante per la gente di Meknes, perché vale a marcare uno specifico orizzonte culturale, che a Meknes ha una declinazione più fortemente femminile, e centrata sulla figura di Lalla Malika. Anche se il rito poi effettivamente la maggior parte delle volte – in tutte le occasioni in cui ho avuto modo di assistervi – segue il percorso *l-marsa*, la componente relativa all’evocazione degli spiriti femminili vi assume un rilievo particolare, e ha un respiro specialmente ampio.

Il secondo contesto in cui viene evocata Lalla Malika è esclusivamente femminile: il rito del *ṭaifūr*. Qui Lalla Malika guida una coorte composta da diverse entità femminili, al tempo stesso spiriti e sante, conosciute come “le ragazze di Malika” (*bnat dyal Malika*). Sono: Lalla Halima, Lalla Mnana l-Mesbamiya, Lalla Thuria, Lalla Fatima-Zohra, Lalla Khira, Lalla Hniya, Lalla Zineb, Lalla Khaltum, Lalla ‘Aisha ‘Adawiya, Lalla Khadija.

La coorte degli spiriti in *ṭarīq l-meknassi* (tabella 2).

Colore	Coorte degli spiriti	Descrizione
↓ ↓ ↓		
Bianco	Hammadi Jīlālī	Entità pie e benevole, santi- <i>mluk</i>
Nero	Sidi Mimun Lalla Mimuna	Guardiani della porta del Sudan, spiriti subsahariani
Blu scuro	Sidi Musa	Spiriti dell'acqua
Viola	Lalla Malika	“la regina”, Lalla Malika
Turchese	Lalla Thuria	“la bella”, sorella di Lalla Malika
Rosso	Sidi Hammu	Spiriti del sangue
Grigio chiaro	<i>samawiyin</i>	Spiriti “del cielo”
Verde	<i>ṣalihīn dyal blad</i>	Spiriti dei “santi locali”
Bianco	<i>ṣurafā'</i>	Spiriti “discendenti del Profeta”
Marrone	<i>wlad ġaba</i>	Spiriti “della foresta”
Nero	Fufu-Dinba	“accende la lampada”
Giallo	Lalla Mira	“la principessa”
Vari colori	<i>Bnat l-tabī</i>	Spiriti femminili “del suolo”
Nero	Lalla 'Aisha	“la contessa”
Multicolore	Buhali	Mistico errante

SECONDA PARTE. I GRUPPI FEMMINILI DI MEKNES: M'ALLMAT.

3.6. Il contesto rituale femminile di Meknes.

I discendenti di un santo sono i mediatori che colmano il divario tra il naturale e il sovrannaturale, tra l'uomo e Dio, tra il concreto e l'astratto. Gestiscono i santuari; benedicono gli adepti e i pellegrini che visitano la sua tomba; eseguono i riti appropriati alle richieste dei visitatori. Queste procedure terapeutiche possono svolgersi anche al di fuori del mausoleo, in luoghi distanti dal santuario, nelle abitazioni dei posseduti. In entrambi i contesti officianti sono i musicisti e le guide spirituali della confraternita cui si è legati e di cui è figura di riferimento il santo sotto la cui tutela si svolge il rito. Le pratiche rituali possono includere la ripetizione del nome di Allah e l'esecuzione di una trance atta ad attrarre o espellere lo spirito.

Ogni confraternita (ad eccezione dei Jilālā, il cui santo fondatore non ha dirette relazioni col Marocco, e dei Gnawa, che sono un caso a parte, del tutto peculiare: si veda il cap. 2) si vuole appartenga alla discendenza da un santo fondatore, il quale a sua volta si ritiene discendente dal Profeta, dal quale, di padre in figlio, ha ereditato la *baraka*. La *baraka*, si è detto sopra, si trasmette esclusivamente da padre a figlio maschio: le donne dunque sono escluse dalla discendenza.

Sono uomini gli *šurafā'* che incarnano l'autorità, carismatica e insieme terapeutica, ereditata dai loro antenati; sono loro che dirigono i santuari che contengono le tombe dei santi; sono loro che guidano gli ordini mistici: il potere della *baraka* sembra essere pressoché esclusivamente un dono maschile. Tuttavia alcune donne che appartengono alla discendenza del santo sono anch'esse *šrīfat* (*šrīfa* al sing.). Ma queste donne, a differenza degli *šurafā'*, non possono né ereditare né trasmettere la loro eredità. La presenza delle *šrīfat* e il loro ruolo sono marginali: si tratta di donne molto anziane che siedono tutti i giorni all'interno dei santuari. Qui chiedono l'elemosina ai pellegrini in cambio della *baraka* dei loro antenati (si veda anche Rhani 2009).

Il dominio maschile in certi ambiti viene aggirato, o eluso, nell'ambito di pratiche femminili, che si potrebbero definire para-confraternali, con le quali persone escluse dalla trasmissione dinastica della *baraka* (cioè donne e uomini femminilizzati) trovano il modo di impossessarsene, edificando un sistema religioso parallelo seppure non esplicitamente in contraddizione con quello maschile. In quest'ambito l'attribuzione ai *jnun* di qualità e poteri che elettivamente appartengono ai santi è più pronunciata che altrove: perché è in quest'area liminare, nella zona sfumata di transizione tra il mito e la storia, tra l'Islam e lo spiritismo che può attuarsi il passaggio, appunto sfumato e non interamente esplicitato, tra potere maschile e potere femminile. Quest'area di transizione, che si coagula soprattutto

nei culti dedicati agli spiriti femminili, e in primo luogo a Lalla Malika, a Meknes conosce un grado di formalizzazione e una rilevanza maggiore che nel resto del Marocco.

I culti e le pratiche femminili di Meknes, che verranno descritti nelle pagine successive, possono essere interpretati come un sistema e delle tecniche atti a captare la *baraka*, questa energia carica di effetti benefici e di metterla a disposizione di coloro che la invocano tramite modalità rituali qui non mediate e non dominate dagli uomini.

Si è visto nelle pagine precedenti come la declinazione specificamente marocchina dell'appartenenza all'Islam, contraddistinta dal culto dei santi locali e dalla credenza nella *baraka*, conosca, soprattutto tra le donne e in ambito popolare, estese aree di sovrapposizione e di ibridazione con culti spiritistici. È credenza comune che non soltanto i santi ma anche i *jnun*, in quanto esseri sovranaturali, abbiano accesso alla *baraka* e siano in grado di trasmetterla.⁶⁵

I riti femminili si situano non soltanto a margine del sistema di credenze e pratiche che appartengono all'Islam popolare e alle confraternite religiose, al culto dei santi e a quello dei *jnun*, ma pure sulla soglia del religioso e del magico, all'interno di una gerarchia incerta e non codificata, né rigida, né omogenea. Una galassia multiforme, magmatica e in continua ridefinizione in cui trovano posto le donne e gli effeminati, con i propri riti, i miti di riferimento, le figure di fondazione e le occasioni di aggregazione e celebrazione.

Strutturalmente i gruppi femminili si presentano come controparti delle confraternite maschili popolari presenti e attive a Meknes come in ogni luogo del Marocco; spesso impiegano emblemi e pratiche analoghi, quali i drappi, gli incensi, i sacrifici animali. Ma in una dimensione squisitamente femminile: sono donne o uomini effeminati gli officianti, i partecipanti, le figure di riferimento, gli spiriti evocati. Le donne e gli uomini effeminati – sebbene condividano con gli altri altre pratiche religiose e di possessione – pure hanno culti, riti e spiriti di loro esclusiva pertinenza. A Meknes i culti femminili sono indirizzati a delle potenze sovranaturali che sono identificate come femminili per il loro nome e le loro personalità. Sono entità ambivalenti: possono essere benefiche o malefiche; hanno identità, personalità e ruoli complessi e plurali, in cui le caratteristiche della santità e dello spiritismo si sovrappongono. In questa città i culti e i riti indirizzati agli spiriti femminili paiono conoscere una formalizzazione più compiuta e uno sviluppo più ampio che altrove. Perché a Meknes il culto per lo spirito femminile Lalla Malika si è sviluppato attorno a gruppi di musicisti e officianti composti esclusivamente da donne e uomini effeminati: i gruppi *m'allmat*. In ragione della loro presenza tutte le

⁶⁵ In effetti, le figure dei santi, a volte mitiche, si sovrappongono e assimilano a tratti con quelle di alcuni *jnun* (Claussé-Dauchy e De Foucault 2005: 14).

pratiche femminili e tutti i culti dedicati a entità femminili sembrano avere in questa città e nei suoi dintorni un respiro speciale.

La *baraka* in questo ambito è trasmessa dagli spiriti e non dai santi: dunque per contatto diretto, al di fuori della trasmissione dinastica. Gli spiriti femminili sono celebrati nell'intimità di un luogo domestico, completamente orientato all'interno della casa, nascosto allo sguardo degli altri, nel quale donne ed effeminati hanno un ruolo esclusivo.

Vi sono, in città (come del resto in molti altri luoghi del Marocco) dei posti che si ritengono abitati dagli spiriti femminili. Questi luoghi di culto si inscrivono nello spazio naturale: se il culto dell'Islam ufficiale è all'interno della moschea, e quello dei santi è un culto di prossimità, geograficamente limitato e dedicato a un personaggio preciso, nei culti femminili i luoghi sono, apparentemente, più circoscritti: un albero, una fonte, una grotta, un elemento del paesaggio. Ma sono allo stesso tempo più diffusi, poiché i *jnun* sono dappertutto: i luoghi in cui può abitare ciascuno di loro sono molteplici.



Simulacro di stracci dedicato a Lalla 'Aisha nella laguna a sud del mausoleo di Sidi Daoud, vicino Oualidia (luglio 2016).

Le officianti dei riti sono spesso iniziate tramite visione o possessione e trasmettono la loro conoscenza alle figlie o alle giovani che sono loro seguaci. La relazione tra l'umano e il soprannaturale si regge su una tradizione orale in continua evoluzione, su un sapere trasmesso tra donne, dalle più anziane alle più giovani.

Se il culto ufficiale si esprime con preghiere, lodi ad Allah, gesti e parole codificati dalle scritture, e il culto dei santi si esprime con le processioni e celebrazioni calendariali, sono invece specialmente i canti a legittimare i culti femminili e a regolamentarne le pratiche: i testi dei canti intonati durante i riti sono ritenuti i testi sacri dell'apparato mitico-rituale e ne descrivono la storia, l'ambiente culturale, le simbologie.

Le celebrazioni femminili possono giovare soltanto a ribadire e mantenere l'alleanza con lo spirito possessore, oppure prendono la forma di una richiesta precisa rivolta ad esso, attuata con procedure rituali in certa misura codificate, ma che lasciano spazio all'interpretazione e, in alcuni casi, alla creatività personale della devota o dell'officiante. Questa creatività viene ritenuta come investita di una forza simbolica superiore, costituisce un elemento di affermazione e insieme un riconoscimento sul piano personale. Più che una consacrazione alla legge islamica o l'adesione ad una solidarietà collettiva intorno alla figura di un santo, i culti femminili esprimono un coinvolgimento e un impegno individuale, un codice di condotta personale affermato e suggellato da un patto con il regno dell'invisibile.⁶⁶ Ma assumono, al tempo stesso, il carattere di una identità condivisa, di una salda appartenenza ad un ambito, un orizzonte culturale, un insieme di pratiche e di simboli squisitamente femminili.

A Meknes sembra star prendendo forma oggi una forma non istituzionalizzata e non ufficialmente riconosciuta di confraternita popolare femminile: il che nel quadro delle confraternite popolari appare come un caso eccezionale, o addirittura come un *unicum*.⁶⁷ Questo fenomeno, certo marginale sul piano politico e sociale, ma di rilevante peso culturale per le donne di Meknes, sviluppatosi in modo parallelo, sotterraneo, con varie intersezioni con le confraternite maschili, trova terreno fecondo in diverse concause.

Tra queste in primo luogo la maggiore autonomia recentemente conquistata dalle donne, certo, ma anche la nuova fortuna, nei centri urbani, dello spiritismo, delle veggenti, dei maghi e di tutto il sistema di credenze legato ai *jnun*. Che ha un terreno di coltura privilegiato, anche se non esclusivo,

⁶⁶ Questi aspetti, relativamente al culto a Lalla 'Aisha, sono ben delineati nel lavoro di Claissé-Dauchy e De Foucault (2005).

⁶⁷ Questo fenomeno ha un riscontro parziale, in territorio marocchino, nella città di Tiznit: si veda il riferimento al gruppo femminile Agraw, nel cap. 2.

negli ambienti femminili (Hermans 2006; Rausch 2000). E che è dovuto, in parte, all'affermarsi in città, con le recenti immigrazioni, di elementi di cultura e di riti sacri provenienti dalle campagne. Se a Sidi 'Ali (nel villaggio di Beni Rachid vicino Meknes), luogo sacro e meta di pellegrinaggio della confraternita Ḥamadsha, la figura maschile del santo si è imposta su quella femminile del *jinn*, sulla nera Lalla 'Aisha, antica signora di quel luogo e di quella fonte, recentemente si assiste ad un nuovo ribaltamento dei ruoli. Fino agli anni Settanta i confrati Ḥamadsha erano i principali protagonisti del *mussem*. Ma poi, ricordano gli stessi Ḥamadsha, il gestore del santuario disse ai capi di culto riuniti che una sola veggente, in una giornata, gli fruttava in regalie più di tutti loro messi insieme, nell'arco di tutto il *mussem*. I capi di culto, sdegnati, se ne andarono, e da allora la presenza preponderante al *mussem* è quella delle veggenti, dei maghi, le cui bottegucce sono l'elemento prevalente del mercato di cose sacre di Sidi 'Ali (comunicazioni personali di Abderrahim Amrani e Frédéric Calmés, rispettivamente: *muqaddam* e musicista della confraternita Ḥamadsha di Fez, 2013). Le cerimonie degli Ḥamadsha vi si svolgono ancora, ma quasi sopraffatte dai riti di trance delle donne (e, sebbene in modo più nascosto, degli uomini effeminati), per Lalla 'Aisha e per gli altri *jnun* del pantheon femminile. Questa vicenda è paradigma di una modificazione dei riti, dei culti, dell'economia ad essi legati, che investe tutta la religiosità popolare del Marocco, ma che a Meknes e nel suo circondario assume una configurazione speciale, e specialmente femminile.

3.7. Le *m'allmat* di Meknes. Ruolo rituale e professionale.

Il termine *m'alle* (al plurale *m'allmin*), al femminile *m'allma* (plurale *m'allmat*) indica un maestro o una maestra, cioè qualcuno che ha competenze specialistiche, soprattutto artigiane: è *m'alle* ad esempio un musicista, un falegname o uno scrivano, *m'allma* una donna specializzata in decorazioni con l'henna o una ricamatrice. A Meknes il plurale femminile *m'allmat* (che letteralmente significa "maestre artigiane") si è specializzato e designa i gruppi musicali professionali composti da donne, alle quali talvolta si affiancano delle figure maschili: officianti dei riti e musicisti effeminati.

Un gruppo musicale si compone di cinque elementi: la direttrice, che suona un tamburo a cornice (*bendīr*), la suonatrice o il suonatore di una coppia di timpani di terracotta percossi con mazzuoli (*tblāt*) e tre suonatrici o suonatori di tamburi a calice il cui corpo è di terracotta tornita e la membrana di pelle di capra (*gwell*).⁶⁸ Il primo e il secondo *gwell* sono detti *tsfreda* ("un colpo"), il terzo *sharota* ("due

⁶⁸ Sulla storia, la diffusione, la costruzione dei tamburi a ceramica nel mondo islamico da cui si ricavano anche informazioni sui tamburi delle donne in Marocco si veda: Jimémens Pasalodos e Bill 2012, 2015, 2016. Si veda anche Doubleday 1999.

colpi”). Ogni strumento esprime una figurazione ritmica sua propria, che contribuisce alla costruzione del tessuto poliritmico (Garino 2016: 65-91).

Tutte le componenti del gruppo conoscono i poemi che compongono il repertorio e le formule melodiche sulle quali vengono intonati. Il gruppo risponde in coro ai versi intonati dalla o dal capogruppo; a volte una delle componenti può essere chiamata a sostenere il ruolo guida in sua vece. Alle cinque persone che compongono il gruppo possono aggiungersi uno o più apprendisti o apprendiste, che duplicano la parte di uno dei *gwell* e cantano in coro con le altre, in modo da impadronirsi delle tecniche e del repertorio. Occasionalmente, per alcune parti del repertorio, al *bendīr* o a un *gwell* si sostituiscono un tamburo a calice (*darbūka*) o un piccolo tamburo a cornice dotato di cimbali (*riqq*) (*ibidem.*).

Ogni gruppo *m'allmat* è guidato da una maestra (o un maestro, se si tratta di un uomo effeminato), con il cui nome proprio in genere si identifica l'intero gruppo (le *m'allmat* di Zahra, ad esempio, o quelle di Mohassin). La persona che guida un gruppo è anch'essa definita *m'allma* o, con l'equivalente termine francese *maîtresse*. Così la parola *m'allma*, al singolare, definisce la direttrice o la singola componente di un gruppo, e al plurale il gruppo nel suo complesso.

L'esercizio professionale dell'attività di musicista si svolge su committenza e a pagamento. Il ruolo dei gruppi è di eseguire musica rituale. I repertori poetici cantati e le strutture ritmico-melodiche di esclusiva pertinenza delle *m'allmat*, se ne dirà in dettaglio più avanti, sono noti come *masmūdi* e *sūsīya*: vengono eseguiti in tutte le occasioni rituali officiate dalle *m'allmat*.

Le musiciste officiano e accompagnano con la propria musica i riti domestici di cui le donne sono le sole protagoniste e che gestiscono direttamente: la parte femminile dei riti di nozze; la festa del “settimo giorno” (*sbū'*) in cui si conferisce il nome ai bambini appena nati; i *tyafer* (plurale di *taifūr*), i riti che le donne e gli effeminati di Meknes celebrano per evocare lo spirito Lalla Malika.

Occasionalmente, all'interno di questi contesti rituali, possono eseguire anche musica d'intrattenimento per le ospiti. La musica d'intrattenimento (*ša'bi*) viene utilizzata regolarmente in occasione delle feste di nozze, alle quali i riti per Malika sono morfologicamente connessi: i riti di nozze e i *tyafer* per Malika si rispecchiano gli uni negli altri; le forme del rito, gli elementi della messa in scena, i repertori musicali sono in parte condivisi. I gruppi *m'allmat* accompagnavano la preparazione della sposa e tutta la parte femminile della cerimonia, fino al momento in cui la famiglia dello sposo prendeva in consegna la promessa: tradizione che ormai appare in declino. Giacché da una parte i gruppi musicali maschili della confraternita 'Isāwa, in tutto il Marocco, si sono affermati come principali accompagnatori delle processioni nuziali e dei riti di nascita e d'altra parte, all'interno delle

case e delle sale da banchetto, le orchestre moderne, dotate di strumenti elettronici, assolvono ad ogni funzione. *Masmūdi* viene ancora eseguito dalle *m'allmat*, con testi legati all'occasione, diversi da quelli del *taifūr*, in alcuni momenti della preparazione della festa nuziale: per strada, lungo il percorso che conduce dalla casa della sposa all'*ḥammam*, dentro l'*ḥammam*, nel corso dell'abluzione rituale, poi ancora nel corso della cerimonia dell'henna, che ha luogo il terzo giorno, e infine la mattina del giorno del matrimonio, in attesa della cerimonia. Anche in occasione della celebrazione del "settimo giorno", a Meknes la musica delle *m'allmat* talvolta continua ad essere eseguita in luogo di quella suonata dagli 'Isāwa.

Le donne che afferiscono ai gruppi e le persone che usufruiscono dei loro servizi rituali sono assai numerose; i gruppi attivi sono circa una decina. Non è possibile censirli in modo netto e definitivo, giacché ciascuna donna può prestare la propria opera in più gruppi; può anche essere a capo di un gruppo ma, a richiesta, prestare la propria opera per un'altra direttrice. Inoltre l'attività di suonatrice può essere affiancata da altre attività, che a volte prevalgono: vi sono donne che hanno le competenze necessarie a prestare la propria opera in un gruppo ma che lo fanno soltanto occasionalmente. Spesso all'attività di *m'allma* le donne affiancano delle funzioni rituali o musicali nella componente femminile di una confraternita, oppure agiscono con altre funzioni nei medesimi contesti in cui prestano la propria opera le *m'allmat*: in qualità di veggenti, di cuciniere, o di maestre decoratrici con l'henna. Dunque una musicista può essere sostituita da un'altra che suona il suo stesso strumento perché impegnata in altro gruppo, o perché in quel rito lei è chiamata a fare le decorazioni con l'henna. Sebbene il ruolo di ciascuno strumento sia codificato e rigidamente definito, i gruppi non sono istituzionalizzati né regolati da norme. Ciascuna delle componenti i gruppi *m'allmat*, sebbene esegua soltanto la parte musicale che le compete, per lo più conosce anche le altre: all'occorrenza le musiciste possono scambiarsi i ruoli. In alcune occasioni la direttrice del gruppo reclutato può sostituire una delle componenti con una donna le cui competenze sono specialmente utili per quel lavoro: ad esempio, per una festa di nozze, perché è brava a cantare repertori di intrattenimento o, per un rito la cui committente appartiene a una confraternita, perché conosce bene i repertori poetici di quella confraternita.

"Le componenti del gruppo cambiano in continuazione. Per capire il numero dei gruppi *m'allmat* bisogna contare il numero delle maestre del gruppo" (Meknes, Diwan e Mohassin, 07/07/2016). I direttori e le direttrici di gruppi *m'allmat* attualmente attivi sono Fatima 'Abbas, Jihade el-Meknassia, Zahra, Zhor Jouhara, Ftouma, Zazoo, 'Aziza, Khaltum, Jalila el-Meknassia, Fatima "bent Zitun", Thuria al-Hawzia conosciuta come "Tou-Tou", Diwan e Mohassin.

Secondo le musiciste le donne che vengono iniziate al ruolo di *m'allma* direttrice di un gruppo devono recarsi in visita ai mausolei dei santi Sidi Sa'id, a Meknes, e Mūlāy Tuhāmī, a Wazzān. Qui, alla *dar-Damana* ("la casa della sicurezza"), prendono un pezzetto di lievito che dovranno poi custodire a casa loro, quale ricettacolo di *baraka* e simbolo della prosperità (Westermarck 1968 (II): 248-249). In passato la *dar-Damana* era un luogo di rifugio non soltanto per chi sfuggiva alla legge o a vendette, ma anche per emarginati di vario genere, e per donne sole, ripudiate, che avessero subito violenza: si tratta per questo di un luogo sacro alle donne.

Una donna che vuol diventare una *m'allmat* va a Sidi Sa'id e poi a Wazzān, alla *zā'wyya* ["loggia"] in cui c'è la *dar-Damana* Tuhāma a Wazzān. E là le viene dato da una donna la *hmīra*, cioè la polvere che si mette nel pane, il lievito. E lei se lo porta a casa propria. E poi un giorno, quando una delle musiciste professioniste che suonano con lei diventa anche lei una professionista [capace di diventare leader di un gruppo] la *m'allmat* le propone di costituire lei un proprio gruppo, e le offre un po' del proprio lievito. Va con lei a visitare Sidi Sa'id e Wazzān.

E questo si fa per iniziare a lavorare?

Sì.

E perché a Wazzān?

Perché è la *dar-Damana*. E lì ti danno questa *hmīra*, questo lievito per la *baraka*, perché prosperi il tuo lavoro, il tuo gruppo, perché questo lavoro funzioni bene.

E questo lo si fa solo per le *m'allmat* o anche per altri musicisti professionisti?

No, solo per *m'allmat*. Per le donne. E così era anche in passato (Meknes, *m'allmat* Fatima 'Abbas, 25/03/2016).

L'uso di prendere il lievito, sebbene vivo nel ricordo delle *m'allmat*, appare oggi in declino: raccontava Diwan (conversazione privata, febbraio 2016) che l'ultima volta che vi si è recato per accompagnare qualcuno a una cerimonia di conferimento del lievito i custodi del santuario non capivano cosa volessero, ed è dovuto andare lui in un panificio ad acquistare del lievito da portare alla *dar-Damana*.

La figura della maestra si vuole riunisca in sé un insieme di attitudini morali e spirituali e delle competenze artistiche di alto livello. Queste qualità, indispensabili alla sua funzione, sono acquisite con anni di apprendistato presso altre maestre musiciste, coltivate con l'assidua pratica musicale e rituale, consolidate e ratificate con il riconoscimento delle altre musiciste e con le numerose occasioni in cui è richiesta la sua opera.

La assoluta padronanza delle tecniche esecutive di tutti gli strumenti musicali usati dal gruppo e di tutte le formule ritmiche espresse da ciascuno di essi, la capacità di cantare e suonare per ore senza interruzioni, la conoscenza dei repertori e dei poemi e la capacità di combinarli tra loro ed eventualmente di arricchirli con contributi originali: queste sono le qualità necessarie a svolgere il ruolo di maestra, che conferisce alle direttrici dei gruppi musicali una posizione sociale più elevata di quella delle semplici musiciste.

Non solo la voce e la conoscenza del repertorio fanno di una *m'allma* una vera maestra. Deve avere una formazione, un'educazione, un atteggiamento prestigioso, rispettoso e rispettato che si vede nella gestualità, nel modo di parlare, di ridere, nel modo in cui si veste. Una vera maestra si vede anche solo dal modo in cui siede di fronte agli altri. Tutto questo crea la reputazione della maestra e del suo gruppo. Ma una maestra è eccellente quando dona qualcosa di suo, quando arricchisce il repertorio con versi che lei ha creato (Meknes, Diwan, 14/03/2016).

La maestra si occupa della formazione delle altre musiciste, a cui insegna l'uso degli strumenti musicali, i ritmi, i canti. È anche una imprenditrice: i compensi vengono corrisposti a lei, che provvede a pagare le componenti del gruppo. Acquista anche gli abiti indossati da tutte, i drappi, gli strumenti musicali, che le appartengono e che custodisce in casa propria. Sta a lei prendere accordi con le clienti, stabilire con loro il luogo d'incontro, la durata dell'esecuzione musicale e contrattare con le committenti dei riti il compenso. Organizza anche il trasporto del gruppo musicale dalla propria abitazione a quella delle clienti.

L'insieme dei gruppi *m'allmat* della città fino alla generazione precedente a quella attuale stava sotto il controllo di una *amina* ("amministratrice, capa, affidataria"). Il termine tradizionalmente, al maschile (*amin*), indica un supervisore delle corporazioni artigiane (Massignon 1924: 100-104). La *amina* era essa pure maestra *m'allma*, e dirigeva un proprio gruppo musicale, ma fungeva anche da coordinatrice, mediatrice, supervisore delle attività delle altre musiciste. Le *m'allmat* di Meknes riconoscevano questo ruolo, pur informalmente, a donne di speciale competenza e che godevano della stima e della fiducia di tutte. La *amina* si occupava della mediazione e della risoluzione delle controversie che potevano nascere tra le musiciste di uno stesso gruppo o tra gruppi diversi; in parte regolava e organizzava le attività pubbliche dei gruppi: una delle funzioni tradizionalmente svolte dalla *amina* era quella di decidere quali fossero le *m'allmat* cui toccava esibirsi in pubblico in occasione delle feste nazionali, nel corso delle quali il sovrano visita la città. Infatti, sebbene l'attività rituale e musicale delle *m'allmat* sia esclusivamente di carattere domestico e privato:

le *m'allmat* si esibiscono anche nel corso delle feste nazionali. Ogni *m'allma* [che suona in questa occasione] deve uscire dalle sei del mattino e star fuori fino alle otto di sera. Anche se sta lavorando in una casa deve sospendere la propria attività per andare a celebrare la festa nazionale, per la visita di sua maestà. E questo si faceva anche in passato. Lo fanno le *m'allmat* e le *ngāfat*, le donne che si occupano dell'abbigliamento delle spose, perché sono tra i simboli della cultura femminile di Meknes (Meknes, Diwan e *m'allma* Ġaliya, 16/02/2016).

Non v'era una nomina ufficiale; accadeva che una *m'allma* dotata di speciale carisma e che godesse di buona reputazione venisse informalmente richiesta di questa funzione dalle altre musiciste: "il potere, il prestigio e le numerose richieste delle clienti rendono una musicista *amina*" (Meknes, Diwan e Iman, 16/02/2016). Le notizie relative alle *amina* e alle loro funzioni sono sporadiche.

L'ultima *amina* delle *m'allmat* di Meknes, dicono le musiciste, fu Drissiya Bent 'Assou, deceduta nel 2010. Prima di lei questo ruolo era stato svolto da altre due musiciste, Mas'uda e Tata El-Wchane, entrambe morte negli anni Ottanta del Novecento. Secondo Diwan, Drissiya Bent 'Assou "è stata l'ultima grande *amina* di Meknes, che aveva il potere di decidere quando, dove e in quali occasioni poteva lavorare ogni gruppo di *m'allmat*" (*ibidem.*). Su'uda, un'anziana maestra musicista, racconta che "Drissiya Bent 'Assou si è appropriata del ruolo di *amina*, è un potere che lei si è presa dopo Tata El-Wchane" (Meknes, *m'allma* Su'uda, 25/03/2016). Oggi non c'è una *amina* riconosciuta da tutte; certo Diwan, che di Drissiya è stato allievo e di cui si ritiene erede, mira a svolgere questo ruolo, che pare essergli in certa misura riconosciuto dalle sue colleghe.

La funzione della *amina* è simile a quello del rappresentante e supervisore locale dei gruppi musicali delle confraternite maschili (Nabti 2010: 166-167). Ma nel caso della *amina* si tratta di un'attività informale, mentre il ruolo di *amin* dei gruppi maschili è riconosciuto come attività professionale: si tratta di un dipendente salariato dello Stato, che collabora con le autorità statali ed ha il compito di far da tramite tra il potere civile e politico e i musicisti.

3.8. La formazione e l'attività delle *m'allmat*.

Le *m'allmat* agiscono in tutta la città di Meknes, prestando la propria opera sia per le donne di bassa estrazione sociale che abitano nel centro storico (*madina*), nei quartieri popolari e nelle zone periferiche della città, sia per le clienti più abbienti residenti nel quartiere urbano di Hamriya (*ville nouvelle*). Occasionalmente per le celebrazioni dei riti femminili di possessione, i *tyafer*, alcune musiciste suonano anche fuori Meknes, soprattutto a Fez e a Rabat. Da queste due città provengono anche alcune tra le partecipanti ai riti celebrati a Meknes, ove si recano perché lì risiedono le operatrici e gli operatori specializzati.

A Meknes, i gruppi delle musiciste *m'allmat* e quello dei musicisti delle confraternite maschili sono in possesso di una licenza di esercizio dell'attività professionale di musicista, corredata da patentino, in possesso di ciascuno dei componenti il gruppo. Questa certificazione è rilasciata dal commissariato di polizia della città e accorda ai membri dei gruppi musicali il permesso di svolgere le loro attività su tutto il territorio marocchino, in occasione delle feste religiose pubbliche e private, nelle *lila* e in occasioni di festival ed eventi musicali di vario genere. Anche gli officianti di culto hanno una licenza analoga, che attesta la loro professione di *muqaddam* o *muqaddamat* e li abilita al ruolo di sorveglianti dei riti e di guaritori. È rilasciata dagli *šurafā'* che gestiscono i santuari e i luoghi di culto dei santi fondatori delle confraternite ed è riconosciuta dalla legge marocchina. Entrambe le licenze,

quella di musicista e quella di *muqaddam*, permettono a coloro che ne sono in possesso di svolgere le loro attività nelle loro abitazioni o presso coloro che usufruiscono dei loro servizi, con sufficiente tolleranza sia da parte dei vicini che da parte della polizia. Legittimano, implicitamente, i riti di possessione come pratiche rituali e trattamenti terapeutici necessari e riconoscono l'esistenza della possessione spiritica.⁶⁹

Prima di ogni esecuzione musicale le *m'allmat* si riuniscono a casa della maestra del gruppo per indossare gli abiti cerimoniali, preparare gli strumenti e provare parti di repertorio, consumare un pasto insieme. Le componenti del gruppo si vestono con lunghi caffetani, a buon mercato, poco vistosi, uguali per ogni suonatrice del gruppo, solitamente di colore verde o bianco (colori associati alla santità) o viola (il colore di Lalla Malika). L'abbigliamento della maestra invece si distingue da quello delle altre componenti per il colore e per l'aggiunta di qualche accessorio (una cintura, un foulard). Il trucco e gli accessori delle musiciste sono sempre sobri, non appariscenti.

Le *m'allmat*, centrali per le occasioni che officiano e per le loro competenze musicali, sono invece marginali sotto molti aspetti, che si riflettono soprattutto nel loro comportamento e nella non partecipazione. Nelle occasioni rituali le *m'allmat* siedono in semicerchio, più spesso a terra con le gambe incrociate, o su divani e sedie, di fronte al pubblico, in disparte e non al centro dello spazio rituale. La maestra interagisce col pubblico e con le clienti ma le altre componenti del gruppo non parlano con le astanti al di fuori dei contatti funzionali, non ballano e non prendono parte ai festeggiamenti. Mangiano in disparte e solo dopo aver finito la loro esecuzione musicale. Al termine della loro prestazione si intrattengono nell'abitazione della cliente per il tempo sufficiente a salutare le presenti e raccogliere i loro strumenti musicali. Se le ospiti, quelle tra coloro che non sono accompagnate da un uomo, si fermano a dormire presso la casa della cliente, le *m'allmat* non sono mai invitate a rimanere. Le musiciste tornano a casa, spesso durante la notte, in taxi o con un altro mezzo di trasporto che la maestra ha provveduto a organizzare.

L'accompagnamento musicale delle feste di nozze si svolge in più momenti e in più giorni. Qui di seguito la descrizione del ruolo delle *m'allmat* in una festa di nozze, che presenta pure l'interazione, mediata dalla musica, tra ambiente maschile e ambiente femminile, così come gli aspetti di continuità tra l'attività rituale e musicale maschile delle confraternite e quello femminile.

La festa di matrimonio, tradizionalmente, come si faceva e che in parte esiste fino a oggi, dura sette o tre giorni. Se il matrimonio fosse di una settimana e dovesse iniziare di sabato allora comincerebbe il sabato

⁶⁹ L'attività delle confraternite è dedicata, in larga misura, ai riti di possessione. E persino il monarca del Marocco, Mohammed VI, partecipa alle attività gestite dalle confraternite. In occasione dei più importanti pellegrinaggi annuali il re invia donazioni di vario genere che vengono depositati nei mausolei dei santi.

della settimana che lo precede. La prima cerimonia [...] è quella nel giorno in cui si trasmettono gli inviti [...]. Si chiamano le *m'allmat* a casa, e non vi sono che gli appartenenti alla famiglia più prossimi. Poi tutti i presenti escono dalla casa con le *m'allmat* e si mettono davanti alla porta di casa. [...] in piedi. E tutta la famiglia della ragazza esce con le *m'allmat*. Le musiciste suonano in piedi, tengono gli strumenti sollevati in alto o sotto il braccio sinistro. Suonano e cantano delle canzoni che dicono a tutti che il sabato successivo avrà luogo la festa di matrimonio [...]. Poi, la settimana successiva, il venerdì, è il giorno del bagno della sposa. Le donne della famiglia della sposa vanno con le *m'allmat* all'*hammām*. Lo affittano per intero. Il giovedì la madre o la zia della sposa portano [...] il pestello di un mortaio di rame. Portano questo oggetto al proprietario dell'*hammām*. Glielo consegnano e gli dicono che il giorno successivo, la mattina, affitteranno il bagno. Che non ci sia nessuno che entri, al di fuori della famiglia della sposa. Il bagno è pubblico, ma quando fanno questo rito le famiglie lo affittano per sé, tutta la mattina. Allora le donne si recano al bagno con le *m'allmat*, che suonano per la sposa che prende il bagno. Le musiciste si mettono nella sala dove ci sono gli spogliatoi mentre la futura sposa si fa il bagno. Cantano e suonano per creare un'atmosfera gioiosa. Finito il bagno le donne della famiglia portano dei dolci e del thé per un rinfresco: sono le cose che prendiamo per *for* ["la colazione"]. Poi le donne e le musiciste escono con la sposa e vanno a casa. Le *m'allmat* restano con lei tutto il giorno, perché quando si arriva a casa arriva anche la *ngāfa*, la donna che si occupa dell'abbigliamento e del trucco della sposa, che mette dei tessuti, degli oggetti e accessori belli sulla sposa, la adorna, la trucca. Poi c'è la *m'allma l-hannaya*, che fa il disegno con l'henna. E tutto ciò è accompagnato con la musica delle *m'allmat*. Le musiciste suonano tutto il pomeriggio, in attesa che arrivi la famiglia dello sposo. La famiglia dell'uomo arriva, porta con sé i regali per la sposa, ed è sempre accompagnata dal gruppo di 'Isāwa, con loro si portano i doni. Arrivano davanti alla porta. Si usa 'Isāwa perché quando la famiglia della sposa sente gli 'Isāwa sa che è arrivata la famiglia dell'uomo. Allora scendono per strada, secondo la tradizione marocchina, coi datteri e col latte, per dare il benvenuto alla famiglia dello sposo, dell'uomo. Li fanno entrare. Quando li fanno entrare gli 'Isāwa cantano un brano che è anche una scena teatrale sulla *zamita*, un misto di grano, tutti i frutti e cereali, noci, mandorle. La famiglia dello sposo porta la *zamita* per la sposa, coi doni. Gli 'Isāwa cantano per questa *zamita*, è una tradizione. Allora quando finiscono questo, escono, e finisce la serata dell'henna. L'indomani c'è l'orchestra presso la famiglia della sposa, un'orchestra marocchina per danzare, per celebrare la festa. Un'orchestra moderna, che oggi a volte viene sostituita da un dj. [...] Anche nel giorno in cui c'è l'orchestra ci sono delle famiglie che vogliono che le *m'allmat* assistano l'orchestra. L'orchestra si ferma e lavorano le *m'allmat*, poi quando si fermano le *m'allmat*, l'orchestra riprende. Dunque come dicevo il sabato c'è l'orchestra moderna che fa della musica da danza per la sposa. Quando la donna va a casa dell'uomo, il sabato, è 'ars, la festa di matrimonio. Si svolge presso la famiglia dell'uomo. La famiglia della donna porta tutti i doni ricevuti dalla sposa nel corso della festa. E anche tutte le cose che sono state preparate: le lenzuola, le cose ricamate che si preparano per la sposa, molte cose. E si porta tutto ciò con l'accompagnamento della musica delle *m'allmat*, dalla casa della sposa alla casa dello sposo. E con questo finisce la festa (Meknes, Diwan e Iman, 02/05/2016).



Cerimonia della sposa. Meknes (luglio 2017).

La festa del “settimo giorno” prevede l’esecuzione di musica che può essere d’intrattenimento o rituale, per un pubblico che può essere maschile, femminile o misto. A Meknes questa festa è un’altra occasione in cui le *m’allmat*, come i gruppi musicali delle confraternite maschili, in specie gli ‘Isāwa, vengono richieste dalle donne per celebrare l’evento in presenza di un pubblico esclusivamente femminile. L’esecuzione musicale si svolge nell’arco di un solo pomeriggio e in due spazi diversi. La prima parte ha luogo all’interno dell’abitazione: qui le *m’allmat* suonano per le donne della famiglia e le invitate; cantano i poemi in cui si evocano le figure dei santi marocchini per benedire l’evento; offrono il supporto sonoro durante il rinfresco; su richiesta possono eseguire anche musica d’intrattenimento per le donne che vogliono danzare. La seconda parte, che conclude l’evento, si svolge invece all’esterno nel cortile di casa. Qui le musiciste eseguono due o tre brani *masmūdi* con un ritmo concitato e guidano un piccolo corteo formato dalle partecipanti alla cerimonia a cui si uniscono le donne del vicinato.

Ma il rito principale officiato dalle *m’allmat* è il *ṭaifūr*, che prevede l’evocazione e la possessione da parte dello spirito femminile Lalla Malika. Di questo verrà fatta un’analisi dettagliata nel capitolo successivo.

Secondo quanto affermano le stesse musiciste, in passato, fino agli anni Novanta, le *m’allmat* godevano di maggior fortuna e la loro presenza era richiesta e commissionata in molte celebrazioni e rituali. Oggi invece la loro attività si svolge prevalentemente nel corso dei mesi di Rajab e Sha‘ban e durante la festa dell’anniversario del Profeta (*Mawlid al-Nabi*); in queste occasioni, che prevedono i riti femminili dell’henna per le feste di nozze e i *ṭyafer* di Malika, le *m’allmat* trovano maggior impiego e possibilità di guadagno. Fatima Abbas, rinomata *m’allema* di Meknes in attività dagli anni Sessanta, descrive così i cambiamenti nel panorama musicale femminile negli ultimi decenni:

Prima c’erano più gruppi di *m’allmat* che adesso. Perché prima non c’erano che *m’allmat*, che lavoravano in tutte le feste. Le famiglie non chiamavano gli uomini per lavorare, se non per gli uomini. Adesso il numero di gruppi di *m’allmat* è un po’ diminuito, ma allo stesso tempo quando c’erano più gruppi erano meglio considerati: quando entravano le *m’allmat* era come se entrasse una principessa. Adesso ci sono altri gruppi di *m’allmat* che hanno un minor prestigio. Perché oggi ci sono i dj, ci sono le orchestre, ci sono vari gruppi musicali che fanno concorrenza alle *m’allmat* per esser presenti nelle feste. Ma ci sono ancora delle eccezioni: dei gruppi che conservano il proprio prestigio. Anche se hanno bisogno di guadagnare, anche se hanno bisogno di lavorare conservano ancora adesso il proprio prestigio (Meknes, *m’allma* Fatima Abbas, 19/03/2016).

Allo stesso modo anche Su‘uda, *m’allmat* da oltre quarant’anni, sostiene che:

La società oggi è diversa e anche il lavoro delle musiciste è cambiato. Le *m’allmat* prima avevano sempre lavoro, e non solo durante Rajab e Sha‘ban. Nel corso dell’anno i gruppi erano richiesti nei matrimoni, compleanni, circoncisioni e in altre cerimonie familiari. Le persone si mettevano in contatto con le musiciste con molto anticipo, molte settimane prima. E le *m’allmat* che avevano i loro gruppi sceglievano i clienti più

prestigiosi. C'era molta più richiesta e non c'era scelta: prima non c'erano le feste miste ma diverse [distinte], per uomini e per donne. Le feste di matrimonio prima duravano sette giorni, sempre, ma oggi i dj hanno tolto tutto (Meknes, *m'allma* Su'uda, 25/03/2016).

Aspetti, questi, che sono sottolineati anche da Diwan:

Prima, quando ero ancora bambino i matrimoni e tutte le feste erano divisi: le donne lo facevano da sole, gli uomini da soli. C'erano *m'allmat* che lavoravano ovunque e avevano accesso a tutte le feste perché c'erano pochissime orchestre [di musica moderna d'intrattenimento] ed erano molto costose. E c'era anche un problema di posti perché quando si va a suonare in un appartamento cinque donne che suonano occupano meno spazio di un'orchestra. Ora il lavoro è diminuito per la concorrenza dei dj. Un dj non ha problemi di spazio: con la sua attrezzatura è sufficiente mettere in una sala le casse per il volume e lui può anche mettersi a suonare in una camera da letto e non per forza nella stanza in cui si celebra il rito! E poi è una persona sola. Ecco perché oggi la maggior parte del lavoro delle *m'allmat* sono i *tyafer* di Malika, perché questi no, non si possono rimpiazzare! Anche i *s-sbū'* ora si possono fare con i dj o con altri gruppi. A chiamare le *m'allmat* sono solitamente le famiglie tradizionali e le grandi famiglie di Meknes. Inoltre un dj che suona tutta la giornata costa settecento dirham, non è come con le *m'allmat* (Meknes, Diwan, 14/03/2016).

Oltre che con i disc-jokey le musiciste e i musicisti di più vecchia tradizione a Meknes si trovano anche a concorrere con altre musiciste che, recentemente, hanno costituito nuovi gruppi *m'allmat*. Questo fenomeno è frutto sia di una maggior professionalizzazione del ruolo delle musiciste, sia della mancanza del lavoro, che spinge molte donne a cercare nella professione della musicista una possibilità di guadagno.

Perché le nuove *m'allmat* adesso non contrattano più il prezzo, vengono a qualsiasi condizione, purché abbiano da lavorare, perché hanno fame di lavoro. Non aspettano che la gente vada a cercarle a casa loro per fissare la data e contrattare il prezzo. [...] I nuovi gruppi non hanno tutte le caratteristiche di *m'allmat*. Ad esempio non sanno fare che [la musica moderna e di intrattenimento] *sha' bī*. E fanno la parte dei dj. È come se azionassi il tasto play su una cassetta. Non conoscono i poemi difficili di *masmūdi* (Meknes, *m'allma* Fatima Abbas, 19/03/2016).

Come per altri gruppi femminili e per i gruppi musicali delle confraternite maschili e dei gruppi femminili (se ne è detto nel cap. 2), pure nel caso delle *m'allmat* di Meknes alle trasformazioni delle attività hanno concorso anche le possibilità offerte da Internet. Sempre più gruppi di musiciste, per opera delle stesse maestre e maestri – Jihade el-Meknassia, Jalila, “Tou-Tou” e Diwan – hanno cominciato a pubblicare sul web i video delle loro prestazioni musicali. Il cui scopo principale è quello di accrescere sia le opportunità di lavoro (come dimostra anche il fatto che i video pubblicati su YouTube recano il nome e il contatto telefonico delle maestre), sia l'incontro con un più ampio pubblico.⁷⁰ Questi aspetti hanno contribuito, probabilmente, alla trasformazione e alla crisi anche

⁷⁰ Un esempio di un video pubblicato da Jihade el-Meknassia: <https://www.youtube.com/watch?v=MKvM8PXF2j0>; un'esecuzione musicale di “Tou-Tou”: <https://www.youtube.com/watch?v=nxKeVS-ocAg>; la *m'allma* Jalila con il suo gruppo: <https://www.youtube.com/watch?v=WaYVVcqrP48>. Qui invece la pagina web “Lyla-event-folk” creata da

dell'attività delle *amina*. Se in un passato recente la *amina* supervisionava le attività musicali e le possibilità di guadagno dei gruppi *m'allmat*, oggi ogni maestra e gruppo ha una maggior libertà nell'organizzazione delle proprie attività musicali, occasioni lavorative, clientela.

Diwan, che tra le *m'allmat* oggi si impone come uno dei principali interpreti e conservatori di questa tradizione femminile di Meknes, è anche uno dei fautori del cambiamento. Diwan nel 2008 ha creato il proprio gruppo musicale. A differenza di tutti gli altri gruppi che si identificano col nome della maestra o del maestro, il suo si chiamava “Ahl-*hadra*”, cioè “la gente della trance”; ora “Lyla-event-folk”. Ha fondato, anche, un'associazione omonima e un proprio sito su Internet. In quest'ultimo ha dichiarato:

L'obiettivo di questo gruppo è quello di partecipare alla scena artistica nazionale e internazionale e di dare un nuovo respiro alla musica spirituale e sacra del ricco patrimonio marocchino integrando, anche, altri stili stranieri. Unendo stili musicali locali, soprattutto *masmūdi*, *Jīlāliyat*, *haddārāt*, *Tuhāmiyat* e *fqirāt*, e mantenendo l'autenticità marocchina (Tratto dal sito “Lyla-event-folk”).

A partire dal 2012 Diwan e il suo gruppo hanno avuto anche una modesta attività concertistica in Marocco e all'estero (resa possibile e promossa soprattutto dalle relazioni con me e con gli etnomusicologi che hanno svolto ricerca a Meknes, nell'ambito del progetto internazionale coordinato dal prof. Staiti): il suo gruppo, insieme ad altri musicisti delle confraternite Gnawa e *Jīlāla* di Meknes, ha partecipato a festival in Europa (Italia, Spagna, Portogallo).

Si diventa musicista di un gruppo *m'allmat* perché si appartiene ad una famiglia di *m'allmat*, perché si è cresciuti a stretto contatto con una *m'allmat* o con la sua famiglia. O anche perché si ha una predisposizione determinata dagli orientamenti di genere o dallo stile di vita: è il caso di uomini effeminati, che trovano nell'attività musicale un modo socialmente accettabile di aderire a uno stile di vita, dei modi, delle attività femminili, o di donne che trovano nell'attività musicale un mezzo di sostentamento compatibile con l'autonomia da sistemi di relazione segnati dalla presenza maschile, gente che ha abitudini, frequentazioni, comportamenti irregolari, notturni, inesprimibili e inattuabili in altri contesti.

Repertori e tecniche musicali vengono acquisiti e trasmessi da maestra a allieva. In genere l'allieva trascorre molto tempo a contatto con la propria maestra. Come è nella tradizione d'apprendimento dei mestieri artigiani, spesso abita a casa sua, e funge da servente: le prepara da mangiare, fa le pulizie, piccole commissioni. A volte (soprattutto ma non esclusivamente quando il

Diwan: <http://choukrimusic.com>; e un video su YouTube di un'esecuzione musicale insieme al suo gruppo: <https://www.youtube.com/watch?v=zSYIZvMWa4E>.

maestro e l'allievo sono uomini) ha anche funzione d'intrattenimento sessuale. Segue il gruppo della propria *m'allma* nei luoghi di messa in scena dei riti, duplicando la parte di uno strumento (di solito il terzo *gwell*) e cantando in coro con le altre componenti il gruppo.

Tutte le attuali *m'allmat* di Meknes hanno appreso le tecniche musicali e i repertori attraverso anni di pratica sotto la guida di maestre esperte, ormai morte o non più in attività. Le grandi interpreti del passato, la maggior parte delle quali sono decedute tra gli anni Settanta e Novanta o non sono più in attività, sono: Drissiya Lwquide, Berwala, Al-Almiya, Fakhita, Mass'uda, Kannufa, Mbarka, Drissiya El-Kahlawi, Tata El-Wchane, Zazoo e le sorelle Ben 'Assou: Drissiya, Zahra, Hninw, Fatima-Zohra e Tata.



Musiciste *m'allmat* durante un'esecuzione musicale in occasione di una cerimonia dell'henna. *Madina* di Meknes (maggio 2016).



Gruppo *m'allmat* durante un'esecuzione musicale in occasione di una cerimonia dell'henna. *Madina* di Meknes (maggio 2016).

L'appartenenza a un gruppo *m'allmat*, oggi come in passato, offre una risposta efficace a una situazione economica difficile. Le musiciste e i musicisti *m'allmat* vivono prevalentemente nei quartieri popolari di Meknes: a Sidi 'Amar, a Zitun, alla El-Kasba, a Zarhuniya. La maggior parte di loro proviene da famiglie povere e da situazioni economiche e sociali disagiate. Il livello di scolarizzazione è generalmente molto basso. Alcune sono nubili, o vivono con altre donne. Molte sono vedove, separate, divorziate, o sono donne i cui padri o mariti sono socialmente ed economicamente svantaggiati o invalidi. In alcuni casi vi è una grande differenza d'età col marito, che è molto anziano. Si tratta comunque per lo più di donne prive di risorse economiche che sono a capo delle loro famiglie e devono provvedere al sostentamento di sé stesse e, se ne hanno, dei propri figli.⁷¹

⁷¹ Una di loro è moglie di un *m'alle* Gnawa; il figlio e la figlia della coppia sono essi pure musicisti. A volte il marito e la moglie si trovano ad agire separatamente, ciascuno col proprio gruppo, nel medesimo contesto rituale. L'accettazione del ruolo di musicista da parte del marito e della famiglia tutta non è comune, ed è dovuta, in questo caso, alla condivisione di una prospettiva, di uno stile di vita proprio della comunità di musicisti e operatori rituali cui entrambi afferiscono.

“Essere *m'allma* è un affare di donne, e sono spesso donne che non hanno avuto scelta”, dice Fatima Abbas (Meknes, 25/03/2016). Per tradizione consolidata i gruppi *m'allmat* agiscono in certa misura come un'associazione di mutuo soccorso tra donne e offrono aiuto e sostegno alle donne più bisognose.

Diwan raccontava, in una conversazione con due musiciste:

c'è una tradizione, da molto tempo: si dice che *m'allmat* è un mestiere per le donne. Quando muore il marito di una donna, e la lascia giovane, con dei bambini: chi lavora per lei? Non ha risorse. Dunque la maestra di un gruppo di *m'allmat* sente che il marito di Filana [nome proprio che indica “tal dei tali”] è morto e l'ha lasciata nei guai, va a cercarla o manda qualcuno a cercarla per farla venire a casa propria. E le dice: dunque, domani vieni per imparare. Così avrai un lavoro, non farai la prostituta. [...]. È soprattutto perché così la donna ha un lavoro, guadagna dei soldi senza fare qualcosa di male per guadagnare. E per dire che non è una questione di libertà: tutte le *m'allmat*, tutte le donne che sono a capo di un gruppo sono sposate o vedove o divorziate, hanno dei figli. La donna a capo del gruppo quando sente che una donna è da sola, che il marito è morto, da quando leva il bianco [in Marocco il bianco è il colore degli abiti del lutto] la chiama per imparare a lavorare. E così si continuano a trasmettere i repertori femminili delle donne. È così che funziona la trasmissione: da bocca a orecchio” (Meknes, Diwan e *m'allmat* Ġaliya e Nawal, 16/02/2016).

Il mestiere di *m'allmat* diventa così “un mezzo per guadagnare il proprio pezzo di pane, per i propri figli e senza fare qualcosa di male. Ancora oggi la tradizione *m'allmat* funziona in questo modo, questi sono gli aspetti positivi e i vantaggi di questo mestiere” (Fatima Abbas, 25/03/2016).

Ancora, diceva Fatima Abbas, le *m'allmat* aiutano altre donne anche offrendo gratuitamente le proprie prestazioni professionali a chi non ha i mezzi per pagare la loro prestazione per una circoncisione, una festa di nozze, per un rito per Malika.

Anche in questo v'è una analogia con la funzione di assistenza e di mutuo soccorso assolta dalle confraternite maschili, che anche in questo caso resta, nella sua declinazione femminile, non formalizzata e meno esplicita. Una differenza rimarchevole è che le confraternite offrono la propria opera assistenziale soltanto agli adepti, o agli appartenenti alla corporazione di mestiere, mentre l'azione di mutuo soccorso delle *m'allmat* è su base di genere: si rivolge alle donne disagiate e bisognose d'aiuto, senza distinzioni che non siano basate su una ampia rete di conoscenze e di solidarietà femminile che copre i quartieri popolari in cui le donne musiciste sono radicate.



Musiciste *m'allmat* in occasione di un *taifūr*. *Madina* di Meknes (aprile 2016).

3.8.1. Alcune biografie.

Alcune brevi schede biografiche giovano a descrivere concretamente le vicende di alcune tra le principali protagoniste della tradizione *m'allmat*.

Su'uda, nata nel 1939, abita nel quartiere El-Kasba. Suona da più di trent'anni. Sua nonna, Lalla Khira, era una musicista *m'allma* attiva a Meknes negli anni Cinquanta-Sessanta. Su'uda, sebbene avesse confidenza con i repertori delle *m'allmat*, che venivano cantati e suonati in famiglia, iniziò a suonare professionalmente solo in seguito alla morte del marito e alla necessità di mantenere sé stessa e le sue quattro figlie. Fu Zahra, la sorella di Drissiya Ben 'Assou, che abitava nello stesso quartiere, a proporle di unirsi al suo gruppo. Con Zahra ha suonato per sedici anni. In seguito alla morte della sua maestra, alla fine degli anni Novanta, Su'uda ha formato un proprio gruppo. Da qualche anno ha smesso l'attività.

Rqia, nata nel 1931, è tra le più anziane *m'allmat* ancora in attività. Lavora da oltre quarant'anni. È vedova. Ha due figlie che abitano con lei nel quartiere El-Kasba. Ha imparato a suonare e cantare da

Drissiya Ben 'Assou ed è stata allieva anche di Mass 'uda. Attualmente suona con diversi gruppi, tra i quali il gruppo guidato da Jihade, quello di Mohassin e occasionalmente anche con il gruppo di Diwan.

Zahra El-Wad, nata nel 1948, abita nello stesso quartiere di Rqia, con la quale suona nei medesimi gruppi. Si è formata sotto la guida delle sorelle Ben 'Assou. Oltre ad essere una musicista *m'allmat* è anche una *Jilāliyat*: la sua famiglia appartiene a questa confraternita, di cui Zahra conosce i repertori musicali. È attiva in un gruppo femminile di musiciste *Jilāliyat*, nel quale suona *gwell* e *tblāt*. In ragione di questa sua competenza nei contesti rituali in cui agiscono le *m'allmat* Zahra è chiamata a introdurre e cantare i poemi *Jilāliyat*.

Fatima Abbas, nata nel 1940, è una maestra *m'allma* in attività da oltre cinquant'anni col proprio gruppo. Ha iniziato a suonare nel 1961; negli anni della formazione ha vissuto con la sua maestra, per la quale è stata servente e con la quale ha intrattenuto una relazione anche sentimentale. Adesso vive nel quartiere Sidi 'Amar con una propria allieva, la quale ha avuto e ha, con lei, il ruolo che Fatima ha assolto con la propria maestra (queste sono, evidentemente, informazioni ricavate dall'osservazione e da comunicazioni implicite e sottintese che, pur se non espresse apertamente, erano tuttavia del tutto manifeste). Fatima dirige un proprio gruppo musicale le cui componenti fisse sono la sua allieva, Ftouma e Rashida.

Rashida, nata nel 1961, prima di aggregarsi al gruppo di Fatima era *ngāfa*: preparava le pose e le assisteva nel corso delle cerimonie nuziali. Nelle occasioni in cui esercitava questo ruolo, racconta, era sempre a contatto con le musiciste, la cui attività la appassionava. Ha iniziato a lavorare, più di vent'anni fa, con la maestra Fatima Zitun, e in seguito con Fatima Abbas.

Nawal, nata nel 1974, vive nel quartiere popolare di Sidi 'Amar insieme al marito 'Abdou e ai due figli. La sua è una famiglia di musicisti: Nawal è una *m'allma* e suona con i gruppi femminili; 'Abdou è un riconosciuto *m'allem* Gnawa di Meknes, suonatore e costruttore di *hajhuj*. I figli, un ragazzo adolescente e una tredicenne, hanno acquisito le competenze musicali dei genitori. Il ragazzo suona anche lui lo *hajhuj* e ha un gruppo musicale Gnawa con alcuni suoi coetanei. La ragazza conosce lei pure assai bene i repertori Gnawa, che canta spesso assieme al padre, ma conosce anche i poemi cantati in *masmūdi* e suona gli strumenti musicali delle *m'allmat*. Nawal ha appreso il mestiere di musicista dalla suocera, Zazoo, una maestra *m'allma* ancora viva ma non più in attività. Dotata di un timbro vocale assai potente, svolge spesso il ruolo di voce principale nel gruppo di Diwan, quando il maestro ha bisogno di una sostituzione. Non ha mai fondato un proprio gruppo.

La mamma di mio marito mi ha insegnato a fare la *m'allma* così posso crescere i miei due figli e aiutare mio marito. Anche Zazoo prima di me ha avuto la responsabilità di crescere i suoi figli. Mio marito ha imparato a suonare da suo padre, *m'allem* Qassem, che era un grande musicista Gnawa. Ora noi stiamo facendo lo

stesso con i nostri figli, trasmettiamo a loro quello che sappiamo sulla musica Gnawa e sui repertori *m'allmat*. Così all'inizio ho suonato con Zazoo nel suo gruppo e poi con molti altri gruppi. Andavo a suonare nei matrimoni, nelle circoncisioni, le feste dell'henna per le spose, i *tyafer* per Malika. Da ogni gruppo puoi prendere qualcosa di interessante. Ho lavorato anche insieme alle Bnat 'Isāwa. Sono stata contattata dalla maestra delle 'Isāwiyat e mi ha chiesto di lavorare nel suo gruppo per le nascite, l'intrattenimento nei matrimoni. Le 'Isāwiyat fanno anche l'entrata [il corteo accompagnato dalla musica che si svolge all'esterno dell'abitazione in cui ha luogo il matrimonio]. È stata una bella esperienza. Una musicista *m'allma* può lavorare con qualsiasi gruppo perché può adattarsi a qualsiasi ritmo: è *miazny*, cioè "qualcuno che ha ritmo e si può adattare" (Meknes, Nawal, 17/11/2015).

Ġaliya, è nata nel 1970 a Casablanca. La sua famiglia è originaria di Mūlāy 'Ali Sharīf, a Rissani, nel sud del Marocco. Sua nonna era una *muqaddama* delle Jīlāliyat. Ha due figlie proprie e un bambino adottato. Sedici anni fa ha iniziato a lavorare con le *m'allmat*. Spesso presta la propria opera nel gruppo di Diwan. Sebbene, dice, ne abbia le competenze e la possibilità preferisce tuttavia non avere la responsabilità di gestire un proprio gruppo. È particolarmente esperta del repertorio Jīlāliyat.

3.9. I "figli" di Malika.

A Meknes, si è detto, i gruppi musicali delle *m'allmat* sono composti sia da donne che da uomini effeminati. Costoro si dicono e sono descritti dalle donne, musiciste e adepte ai riti femminili, come posseduti in modo permanente dallo spirito femminile Lalla Malika: da esso discendono i comportamenti femminei. Perciò si definiscono e sono definiti *wlad Malika*: "figli di Malika" (Staiti 2012; Bruni 2017: 95-101).

Nello spazio culturale e rituale dedicato a questo spirito, gli effeminati sono i mediatori specializzati attraverso cui fluisce la *baraka* di Lalla Malika. Qui hanno prevalentemente il ruolo di musicisti e medium, riconosciuto da tutti e largamente accreditato soprattutto tra le donne della *madina* e dei quartieri popolari. Le caratteristiche femminili incorporate dai "figli" di Malika non sono confinate all'esecuzione rituale ma nell'ambiente femminile delle devote a Malika una relativa accettazione e una collocazione negoziata anche in funzione delle loro competenze.

A proposito dei "figli di Malika" tra i Gnawa di Meknes Welte (1990: 131) affermava:

L'omosessualità, la bisessualità, il travestitismo sono attribuiti a Lalla Malika, in quanto loro spirito protettivo, a cui viene imputata questa loro predisposizione [...]. Dal momento in cui sono posseduti da Lalla Malika e sono costretti a soddisfare le richieste dello spirito [questi uomini] hanno anche l'opportunità di vivere il loro lato femminile pubblicamente.

In occasione dei riti officiati esclusivamente per le donne alcuni tra i suonatori e cantori effeminati talvolta si vestono e si truccano da donna, e coprono il viso con un velo. Alcuni tra loro sono

anche specializzati in un'altra attività tradizionalmente femminile: la decorazione con l'henna delle mani delle partecipanti alle feste di nozze e nei *tyafer* per Malika.

I suonatori sono interpreti specializzati dei repertori femminili di *m'allmat*, ma parecchi tra loro prendono anche parte ai riti di confraternite maschili (Ḥamadsha, Isawa, Gnawa), da adepti, da musicisti, spesso da veggenti (Welte 1990). Delle confraternite maschili sono una componente, rilevante ma minoritaria, e non esplicita. L'attività dei "figli di Malika" all'interno delle confraternite maschili è distinta da quella esercitata negli ambienti esclusivamente femminili; i due ambiti e le competenze esercitate in ciascuno di essi, tuttavia, paiono non essere disgiunti, e in parte si determinano reciprocamente: soprattutto quelle musicali. La funzione degli effeminati all'interno delle confraternite - e dei riti e dei culti da esse praticati - sebbene non sia esplicitamente definito, è tuttavia evidente e marca sensibilmente l'orizzonte mitico-rituale (Crapanzano 1973: xiii-xiv, 51-52; Welte 1990: 131-140; Nabti 2010: 179-180, 204-205). Nei pellegrinaggi e nelle feste pubbliche la presenza di uomini effeminati è spesso evidente ed esplicita, a volte addirittura predominante.

Ogni gruppo musicale confraternale comprende uno o più uomini disposti a "farsi donna": cioè a cantare in falsetto, con voce di registro femminile, travestendosi così, sul piano sonoro, da donna. Il canto in falsetto è ancora presente nelle tradizioni musicali Jilālā, Ḥamadsha, 'Isāwa. È invece, a mia conoscenza, assente dalle tradizioni musicali Gnawa. Questo ruolo vocale femminile un tempo era affidato ai giovani efebi, che venivano talvolta venduti dalle famiglie ai gruppi musicali di confraternita. Oggi la legge esercita un controllo più severo che in passato, e le consuetudini sono mutate: cosicché le parti vocali femminili sono rimaste appannaggio di pur maturi "figli" di Malika, che continuano a travestirsi da donna attraverso il cambio di registro vocale (Meknes, Diwan, 18/02/2016; Fatima 10/09/2016).

Le informazioni raccolte a Meknes tra le musiciste sulla presenza e sul ruolo dei "figli di Malika" sono sporadiche e a volte contraddittorie. Alcune musiciste, tra le quali Su'uda e Rashida, dichiarano che la presenza di uomini col ruolo di musicisti tra le *m'allmat* è un fatto marginale e straordinario, che viene inteso non tanto in termini di funzioni rituali ma, piuttosto, come un modo di conferire un orizzonte e di accettare socialmente persone rese marginali e svantaggiate dai loro orientamenti sessuali.

Diversamente Mohassin, un "figlio" di Malika, afferma che fino agli anni Novanta a Meknes agivano una decina di suonatori effeminati. Tra loro i più importanti erano: Ben-Kri, Day-Day, un uomo che suonava non solo in un gruppo *m'allmat* ma cantava anche la musica ebraica per le comunità

e le famiglie ebraiche di Meknes, e Ben 'Issa, che è emigrato in Francia alla fine degli anni Novanta e tuttora lì risiede e lavora come cuoco in un ristorante (Meknes, Mohassin, 6-7/07/2016).

Mohassin ha 44 anni e vive nel quartiere Zarhuniya di Meknes. Ben 'Issa, insieme a Drissiya Ben 'Assou, è stato il suo maestro. Mohassin ha iniziato a suonare come musicista in un gruppo *m'allmat* quando aveva vent'anni. Precedentemente, all'età di undici anni, era musicista in un gruppo della confraternita Ḥamadsha di Meknes. Dalla più giovane età ha appreso i loro repertori musicali e anche quelli della confraternita Jilālā.

Mohassin è alla guida di un gruppo *m'allmat*, composto oltre a lui, da quattro donne. Occasionalmente presta la propria opera anche in altri gruppi *m'allmat*, tra i quali uno composto da soli uomini. Accanto a questa attività è specializzato anche nella decorazione di mani e piedi con l'henna per le donne che ne fanno richiesta durante il *ṭaifūr*. Più spesso siede fuori dai numerosi mausolei presenti nella città o si aggira tra i vicoli del mercato popolare in cerca di clienti che vogliano avvalersi dei suoi servizi in cambio di una piccola somma di denaro.

Mohassin è molto conosciuto nella città, ove è noto come Mahassin, una femminilizzazione del suo nome. Sovente si veste e si trucca da donna; ha le mani e i piedi decorati con l'henna; ha una gestualità decisamente femminile. In occasione dei *ṭyafer* Mohassin si comporta in maniera teatrale, fa scherzi allusivi, usa un linguaggio scurrile. Tuttavia, a dispetto di (o proprio in ragione di) queste sue attitudini eccessivamente teatrali e femminili la sua attività di musicista è molto richiesta dalle donne, soprattutto nei quartieri popolari e nella *madina* di Meknes. Mohassin, agli occhi delle adepte al culto di Malika, non suscita sdegno e disagio poiché rispecchia la tradizione dei “figli” di Malika.

Mohassin non esegue musica rituale solo nelle occasioni rituali generalmente officiate dalle *m'allmat*, ma anche per serate di intrattenimento. Nella casa in cui ho abitato nel quartiere popolare di Meknes, Fatima, la proprietaria, sovente organizzava serate di intrattenimento per amici locali e stranieri. In due diverse occasioni ho assistito a serate di danza nella quale apparivano intersecati numerosi elementi. I musicisti, in tutte le occasioni, erano formati dal gruppo *m'allmat* di Mohassin. La frequentazione era variegata: donne, ma, in quantità, uomini effeminati, sia locali che europei, appartenenti all'élite culturale degli operatori e frequentatori dell'Istituto Francese di Cultura e di altri Enti internazionali. Questi eventi hanno dato luogo a una sovrapposizione di tecniche espressive appartenenti alla tradizione locale e altre appartenenti alla cultura moderna dei gay-pride e la messa in scena dell'identità propria della cultura gay contemporanea.

L'abitazione di Diwan era frequentata da giovani effeminati, spesso veggenti, che lì si recavano per apprendere i repertori musicali femminili delle *m'allmat*. Tra questi Youssef, un giovane (23 anni

nel 2013) effeminato di Casablanca, che a casa di Diwan svolgeva le mansioni di governante e che seguiva il gruppo delle *m'allmat* in qualità di apprendista, duplicando il ruolo del terzo *gwell*. Quando Diwan si è sposato la moglie ha preteso che Youssef venisse allontanato. Così Diwan ha richiamato a sé Badar, un ragazzo trentenne “figlio” di Malika che già in passato suonava nello suo gruppo. Con Badar Diwan aveva soggiornato in Egitto; con lui in passato aveva vissuto e insieme avevano viaggiato in Europa. Quando Diwan aveva preso con sé Youssef Badar non era più con lui, né se ne avevano notizie: solo dopo ho appreso che per qualche anno ha vissuto in Francia, poi a Casablanca, ove svolgeva un lavoro ben retribuito per una importante compagnia telefonica. Diwan, qualche tempo dopo essersi sposato e aver allontanato Youssef, lo ha convinto a lasciare il lavoro e a trasferirsi presso l’abitazione in cui vive con la moglie e il figlio: la spiegazione è che Badar è posseduto da Buhali, lo spirito della povertà; lo spirito dunque non gradiva che avesse un lavoro sicuro ed economicamente gratificante. Così Badar è andato a convivere con la coppia, e ha assunto il ruolo di governante della casa, di assistente ai riti e di musicista nel gruppo di Diwan. Nell’intero periodo della mia ricerca a Meknes ha vissuto nell’abitazione di Diwan e Iman.

3.10. I repertori delle *m'allmat*.

3.10.1. Il rito dell’henna e la “chiamata” a Lalla Malika: il *masmūdi*.

Parti del repertorio delle *m'allmat* vengono suonate e cantate nel corso dei riti nuziali e delle cerimonie del “settimo giorno” (*sbū*). Ma è nel *ṭaifūr* dedicato a Lalla Malika che viene eseguito per esteso, in forma completa. Il rito del *ṭaifūr* si articola in due parti diverse ma complementari: *masmūdi* e *sūsīya*. I due termini identificano i repertori poetici cantati nel rito, dunque, per estensione, le parti del rito e, anche, le strutture ritmico-melodiche su cui vengono intonati i versi e su cui si danza.

Il ritmo di *masmūdi* è in 5/4; a *sūsīya* appartengono quattro diverse strutture ritmico-melodiche, tutte in 4/4.⁷² Entrambi i repertori vengono eseguiti in poliritmia: ciascuno dei tamburi ha un ruolo diverso dagli altri (Garino 2016: 65-91). *Masmūdi* è la prima parte del *ṭaifūr*; in essa generalmente si svolge la cerimonia dell’henna; in *sūsīya* lo scopo principale dell’esecuzione musicale è la trance delle donne.

⁷² Il termine “masmudi” (o “masmoudi”) designa anche una struttura ritmica in 8, largamente impiegata nella danza egiziana (Bakan 2007: 299-300; Merhej Baklouk 2012: 59-60). Non v’è alcuna relazione – sul piano dei linguaggi musicali e delle occasioni d’uso – con il ritmo, con i poemi, con la parte del rito denominati *masmūdi* a Meknes. Se, come è forse possibile - il termine ha un’origine comune e proviene dal Marocco, certo le vicende dalla tradizione egiziana e di quella marocchina sono del tutto indipendenti tra loro (comunicazione personale di Nico Staiti).

Il repertorio del *masmūdi* è ampio: si compone di numerosi poemi cantati (*qaṣīda*) in dialetto marocchino con l'accompagnamento degli strumenti musicali suonati dalle *m'allmat*.

Il *masmūdi* ha un tempo moderato: gli strumenti musicali eseguono ritmi lenti e cadenzati.

Il problema dell'origine di *masmūdi* è intricato e controverso. Verosimilmente la sua vicenda coinvolge percorsi di relazione tra livelli culturali diversi, tra la musica tradizionale delle donne e i repertori raffinati coltivati nei palazzi e nelle corti. Il repertorio odierno deriverebbe da antiche pratiche popolari urbane, ma risente di un percorso di ascesa e ricaduta che lo ha condotto fino a corte e di qui di nuovo alla *madina* di Meknes (Bruni 2013: 109-127).

Su una tradizione musicale e rituale femminile e popolare, insomma, si sarebbero innestati elementi musicali e poetici provenienti da altri ambiti geografici, sociali e culturali, che hanno fecondato e modificato i repertori e le forme del rito. Questo repertorio risente anche dell'influsso della tradizione ebraica, che viene intesa e percepita dalle donne e dagli effeminati di Meknes come una tradizione urbana, particolarmente colta e raffinata. Riferimenti alle tradizioni ebraiche si ritrovano nei testi dei canti, alcuni dei quali alludono esplicitamente alle donne ebraiche, che sono libere di bere bevande alcoliche, ai cibi ebrei, ai profeti di origine ebraica.

I versi di un poema *masmūdi* cantato da Diwan descrive una scena in cui ci sono delle ragazze che bevono alcol:

l'amore è sopravvenuto. È entrato nel mio cuore e vi si è stabilito. Indossa una bernetta [copricapo degli ebrei] e farà gustare a tutti quel che ha fatto gustare a me. C'è una folla di ragazze che bevono dell'alcol. Ma se qualcuno osa dire che non sono delle ragazze perbene, o che sono delle ragazze di cattiva reputazione, prendo la mia cintura [che vuol dire "le difenderò"] (Diwan, Meknes, 24/10/2015).

A mediare tra livelli culturali diversi le fasce artigiane, la cui musica, il *malḥun*, ha avuto la funzione di membrana osmotica, di filtro permeabile tra ambito popolare e musica di palazzo, e ha prodotto un notevole corpus di testi orali (El Fassi 1986-1991; Aydoun 2001: 53-62; Dellai 1996; Guessous 2008). Il *malḥun* è un genere poetico musicale che si è sviluppato a partire dal XV secolo nel sud del Marocco e che ha avuto tra i suoi centri più importanti di composizione le città di Fez, Marrakesh, Meknes.

Da queste vicende, e da Muhammad al-Maṣmūdi, uno dei poeti di corte più noti, autore di testi cantati dalle donne, il *masmūdi* evidentemente ricava anche il nome. Muhammad al-Maṣmūdi visse nel sud del Marocco, nella regione del Tafilalt, nel XVII secolo (Aubin 1904: 342-345; Jirārī 1970: 592-596; Pellat 1991: 249-256; Guessous 2008: 22, 30-33). Muhammad al-Maṣmūdi avrebbe trascritto alcune melodie popolari, per intonarvi dei testi poetici di propria creazione, adatti alle orecchie delle persone di condizione elevata (Aubin 1904: 342). Ha scritto Charles Pellat (1991: 256):

Nel corso del XVII sec., quando la città di Tlemcen [in Algeria] era già diventata un centro fiorente di questo genere di poesia popolare, il *malḥun* marocchino ricevette un nuovo impulso da poeti di Tlemcen in esilio. Verso la fine del secolo, un altro *shā'ir* ["poeta"] originario da Tafilalt, al-Maṣmūdi, "aveva annotato i brani principali, che il popolo aveva gradualmente adattato alle proprie canzoni, e divenne così il creatore della *grīḥa* (*kariḥa*, che designa una musica leggera e alcuni semplici brani dei poemi popolari, con una vaga strumentazione; Aubin 1904: 342-343).

ʿAbbas Jirārī (1970: 131-146, cit. in Pellat 1991: 255) riferisce che nel repertorio del *malḥun* sono impiegate alcune formule, dette *ṣurūf*, che sono di due tipi: *dandana*, attribuibile al poeta al-Maghrawī (XVI sec.), e *māli māli*, presente invece nei testi poetici di al-Maṣmūdi. E nell'odierno repertorio *masmūdi*, se ne dirà meglio oltre, *māli māli* ("cos'ho") è un'interiezione ricorrente.

Eugène Aubin (1904: 342-345), un diplomatico francese, che visitò la città di Fez nei primi anni del Novecento, riferisce di tradizioni femminili in cui degli uomini travestiti avevano il ruolo di cantanti e danzatori. Attesta pure la presenza di donne nel ruolo di cantanti soliste, le quali avevano la funzione di introdurre le sezioni vocali delle suite (le *nūbāt*) di cui si componeva il repertorio musicale di musica andalusa (*ʿāla al-andalusiya*) sviluppatesi nelle città del Marocco occidentale (Aydoun 2001: 23-42; Samrakandi e Zagzoule 2000: 73-97; Michon 2006: 78; Guettat 2002: 87-95). Le sezioni che componevano le suite venivano chiamate anche *ʿarūbiyyat*, termine che indica delle quartine che appartengono ai repertori cantati dalle donne (El Fassi 1957: 7-10).

Le tradizioni popolari elaborate e nobilitate da Muhammad al-Maṣmūdi potrebbero poi esser tornate alle donne di Meknes: e il nome del repertorio poetico, della parte di rito in cui è eseguito, della struttura ritmica che lo accompagna sarebbero legati al nome di questo poeta del XVII sec. È verosimile che le complesse relazioni tra maschile e femminile e tra livelli culturali diversi di cui riferisce il testo di Aubin siano tra le radici dei repertori femminili di Meknes, che incorporano tracce – soprattutto nei testi poetici – dei repertori colti e di tradizione scritta del passato.

Originariamente i *malḥun* erano creazioni puramente letterarie, poemi cantati in dialetto marocchino; sono diventati poi un genere di canzone urbana, tradizionalmente interpretata nell'ambito delle corporazioni artigiane, esclusivamente maschili (Pellat 1991: 247-257). La poesia del *malḥun* è entrata in contatto anche con l'ambiente delle confraternite. La *qaṣīda*, i poemi che aprono le cerimonie, è la pratica di quei canti spirituali che sono stati introdotti anche sotto l'influenza dei poeti del *malḥun*, soprattutto a partire dal tardo XVIII secolo. Canti che gradualmente sono penetrati nei rituali delle confraternite; la *qaṣīda* è diventata il segno distintivo, originale ed esclusivo di ogni confraternita (*ivi*: 249-250, Jouad 2000: 32-45).

Questo genere di poesia è stato frequentato da tutte le classi sociali; i numerosi poeti del *malḥun* erano sia analfabeti che eruditi; tra essi addirittura dei sultani. I temi trattati nel *malḥun* erano e continuano a essere numerosi: la satira, la politica (numerosi testi sono di ribellione contro la presenza francese), la società, le bellezze della natura, la celebrazione del vino, le glorificazioni del Profeta e dei santi locali, la poesia mistica, le guerre tribali, la modernità. Ma il tema predominante è l'amore: mistico, platonico, o passionale, erotico e carnale, spesso infelice e turbato. Le poesie *malḥun* lodano la bellezza femminile, cantano la donna idealizzata, il corpo desiderato (Jouad 2000: 32-45; Guessous 2008).

Il *malḥun* è l'arte della metafora per eccellenza: il corpo della donna amata viene descritto in un linguaggio simbolico e allegorico; i testi sono intervallati da numerose parabole mistiche in cui l'amore per la donna si fonde con l'amore per il Creatore, in cui l'innamorato fa appello al Creatore per liberarsi dai tormenti d'amore (Jouad 2000: 35-36; Cheikh e Miller 2009: 182).

Le donne di Meknes e le musiciste *m'allmat* hanno adattato questi repertori maschili alle proprie esigenze di comunicazione e di organizzazione del rito, trovando uno spazio in cui dar voce ai propri sentimenti, un linguaggio che consente di esprimere ciò che può esser detto solo in poesia, e che, altrimenti espresso, sarebbe socialmente inaccettabile.

Il linguaggio e la linea melodica sul quale si articolano i versi composti dalle *m'allmat* sono quelli di tradizione. Spesso si tratta di rielaborazioni di versi preesistenti o di collazioni di parti di essi, di prestiti dei repertori maschili del *malḥun* variamente riadattati al diverso contesto, con una logica formulaica.

Un esempio è la figura del coppiere (*sāqī*) che serve il vino ed è evocato in numerosi poemi *malḥun*. I versi della canzone “*s-sāqī*” del poeta Jilali Mthired (1792-1822): “oh coppiere, cosa ti succede, perché sei così distratto?” (Guessous 2008: 36) sono ripresi nel poema *masmūdi* di Mūlāy Idrīss. Il coppiere è colui che serve il vino e, allo stesso tempo, descrive la bellezza della donna e il fuoco della passione. Ma nel caso del *masmūdi* il coppiere descrive la bellezza di Lalla Zineb, Lalla Khaltum e Lalla 'Aisha 'Adawiya: figure ambigue, di sante e spiriti, che appartengono alla coorte di Lalla Malika e sono evocate insieme a lei durante il *ṭaifūr*.

A questo repertorio ben si addicono le considerazioni sulla funzione del linguaggio e delle strutture poetiche espressi da Lila Abu-Lughod (1986: 239-240):

Il linguaggio formulaico, o meglio la comunicazione del sentimento nella poesia, consente agli individui di inquadrare le loro esperienze come simili a quelle degli altri e forse di affermare l'universalità delle loro esperienze. Questa identificazione con gli altri attribuisce alle loro espressioni personali una parvenza di conformità sociale nonostante l'ovvia violazione del codice morale. [...] Le poesie, come parte di una grande tradizione culturale, non possono rappresentare una rivolta contro i valori della società. Presentati in un tale

linguaggio convenzionale e formulaico, i messaggi di trasgressione personale del codice non possono essere percepiti come idiosincratici.

I poemi *masmūdi* sono uno strumento, anche, per edificare il proprio sistema mitico, per narrare la storia, la simbologia, il sistema di culto femminili. Sono di importanza fondamentale per la comprensione dei riti e dei miti: riferiscono segmenti importanti della storia mitica di Lalla Malika, dell'attitudine e delle aspettative delle donne che si rivolgono a lei, del modo di officiare i riti e delle loro funzioni. I poemi riferiscono anche della storia mitica delle *m'allmat* di Meknes, sviluppatasi in modo parallelo, sotterraneo, con varie intersezioni con le vicende delle confraternite maschili e arricchita nel tempo da diversi apporti, grazie all'opera delle musiciste.

I poemi *masmūdi* appartengono esclusivamente all'ambito femminile. È un genere di poesia cantata, creata dalle donne e destinata ad un pubblico esclusivamente femminile; sono donne le componenti del gruppo musicale; sono femminili gli strumenti musicali; sono donne le astanti; sono donne le protagoniste dei poemi che cantano e dialogano con altre donne.

Alcuni poemi menzionano figure storiche vissute in epoche passate; altri fanno riferimento al periodo coloniale. Non è possibile tuttavia risalire al periodo in cui sono stati composti i diversi poemi, né al loro autore: si tratta di una poesia tramandata oralmente, che si è nutrita dei continui apporti delle musiciste, che hanno costantemente arricchito e aggiornato il repertorio. Soprattutto in passato (almeno fino agli anni Ottanta del Novecento) ciascuna *m'allma* componeva almeno un proprio poema, elaborando e modificando altri componimenti; consuetudine che oggi appare decisamente in declino. Ad esempio Drissiya Ben 'Assou aveva composto dei versi che sono entrati a far parte del repertorio *masmūdi*, rielaborando in chiave femminile dei frammenti delle poesie di un noto cantore di *malhun* di Meknes, Hajj Hussine Tulali, deceduto alla fine degli anni Novanta. Un'altra elaborazione ad opera della stessa Drissiya ha comportato l'aggiunta della figura di Mūlāy Idrīss a quella di Mūlāy Ismā'il. I versi tradizionali erano: "tutti hanno deciso di fare il pellegrinaggio e il mio è a Mūlāy Ismā'il, il nostro emblema", ripetuti due volte. Drissiya ha soppresso la ripetizione, e ha anteposto al verso tradizionale quello di sua composizione: "tutti hanno deciso di fare il pellegrinaggio ma il mio è a Mūlāy Idrīss, il nipote del Profeta". Oggi entrambe le lezioni sono accettate.

La spiegazione che Diwan mi ha fornito di questa elaborazione del repertorio giova bene a raccontare come questo si costituisca ad un tempo come un patrimonio letterario e una sorta di guida al sistema di riferimenti mitici e religiosi:

a quell'epoca Mūlāy Ismā'il [1645-1727] non era un santo ma un sultano. Meknes era la capitale del Marocco [tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo] e c'erano molte migrazioni verso la capitale. Nella capitale si trovavano le persone della borghesia, le donne di palazzo, dunque le *m'allmat* erano andate a

Meknes. A Meknes la loro musica era ammirata. Suonavano per la gente raffinata e della corte. Ci sono delle registrazioni in cui Drissiya ha ben insistito per iniziare il poema con il santo che c'era all'epoca. Mūlāy Ismā'il, un re, non era un santo. Lei ha aggiunto Mūlāy Idrīss "il nipote del Profeta (*ya ḥafīd al-Mustafa*)", perché il poema deve sempre cominciare con un santo o con il Profeta (Diwan, Meknes, 22/02/2016).

I testi poetici cantati con *masmūdi* sono modulari: si può scegliere di esporre un poema per intero o invece di eseguire solo alcuni versi di esso, o ancora, di sviluppare un argomento in modo più ampio con l'esecuzione dei versi di più poemi concatenati tra loro. La *m'allma* che guida il gruppo musicale decide la successione dei canti, sceglie quelli che meglio si adattano alla situazione e li giustappone in una catena che può durare parecchie ore. Il numero e la durata dei poemi cantati nel corso del *ṭaifūr* sono determinati in base alle richieste del pubblico o della committente, e all'atmosfera.

Ogni poema *masmūdi* si compone di dieci o più strofe, ciascuna di due o quattro versi (*māya*: "melodia", "canto") che vengono cantati dalla maestra del gruppo e ripetuti due volte. Tra una strofa e l'altra si frappone un ritornello (*l-qāfiya*, letteralmente: "rima"), generalmente di due versi, che viene cantato in coro, due volte, dalle altre componenti del gruppo.

Alcuni poemi *masmūdi* si concludono con una parte concitata, chiamata *refda* o *l-'ammāra*, che segue l'ultimo ritornello. *Refda* è un termine polisemico che rinvia a: "portare, prendere, sollevare, terminare, fermare". *L-'ammāra* invece è il nome dato a una portantina di legno che, secondo la tradizione, viene utilizzata per trasportare la sposa a casa dello sposo. Il termine, secondo un'altra accezione fornitami dalle musiciste di Meknes, indica anche l'atto di raccogliersi intorno alla sposa nelle danze femminili e di sollevarla in alto. Effettivamente questo rispecchia anche l'azione delle donne durante il *ṭaifūr*. È nella fase concitata del *refda* che le donne si raccolgono e danzano intorno alla protagonista del rito o alla posseduta che occupa lo spazio centrale della scena rituale.

Il testo di *refda* si compone dell'iterazione di pochi frammenti di versi, di solito il nome di un santo o l'invocazione del Profeta e di Allah, o dell'esposizione dei primi versi del poema. Quando il poema non si conclude con *refda* l'esecuzione può proseguire, senza soluzione di continuità, con l'esposizione di un altro poema.

Ogni poema *masmūdi* viene identificato dal nome di un santo, a cui sono dedicati i primi versi del poema, che viene evocato insieme ad Allah o al profeta Muhammad. I testi dei *masmūdi*, dopo la lode al santo, introducono gli argomenti dell'intero poema e descrivono uno scenario. I *masmūdi* sono costruiti come un dialogo tra due persone. Una donna è il soggetto del poema che, attraverso la lode e la benedizione al santo, pone una domanda, formula una richiesta, narra di sé o compie delle azioni.

L'altro personaggio invece descrive la scena che osserva o interagisce col personaggio principale, raccontandone le virtù e la bellezza: è dunque l'autrice del poema.

I testi articolano, attraverso l'uso delle metafore, discorsi sociali e amorosi, che non vengono di regola affrontati nella comunicazione diretta ed esplicita: la condizione femminile; lo sradicamento e l'emarginazione; la povertà, la malattia, le ansie e le paure delle donne; le speranze, i sentimenti, i desideri, etc. (si veda Appendice 1).

Così alcuni versi poetici cantano l'amore negato ("l'amore mi ha tormentato e ha sciupato le mie capacità". "O testa mia perché sei folle [e] ami chi non ti ha mai amata?"), o passionale ("mi ha vista e mi ha desiderata, e anch'io l'ho desiderato; mi ha preso tra le braccia, sul letto, l'uno di fronte all'altra"). In altri versi l'angoscia esistenziale e la paura della morte ("O mamma, non avrei mai pensato che la morte mi potesse perseguitare". "Sto morendo, mia cara, non resta che Allah". "Mi duole il cuore e rivolgo il mio lamento ad Allah e 'agli uomini di Allah' ["santi locali"], o mio signore, liberami dalle mie sofferenze"). In un poema una donna descrive la malattia di un'altra ("dicono che, sebbene [lei] sia stesa sul letto, non riesce nemmeno a dormire. Fino al punto che è diventata pallida. E il colore del suo viso è diventato giallo mostarda"). Altri versi cantano l'emarginazione ("O Lalla 'Aisha al-'Adawiya sono una povera (debole, emarginata) donna"); la perdita di una persona cara ("O mia cara zia, tu mi hai lasciata e hai lasciato un vuoto [nel luogo in cui stavi]"); la bellezza appassita ("confido di far ritornare la mia bellezza"); l'emigrazione ("O mamma, non perdonerò chi mi ha spinto a lasciare il mio paese". "O i miei occhi piangono, [sono una] straniera in un paese di [altre] genti").

In alcuni versi poetici si trovano anche commenti delle donne sulla società che le circonda ("taci, o signora, e fai attenzione (che gli altri non sentano quello che stiamo dicendo). Altrimenti diventiamo il pettegolezzo sulla bocca della gente di Rissani". "Sono nella mia casa e le persone parlano (male) di me". "Chi ha parlato (male) di me, o il Allah gli risponderà". "Ti consiglio anch'io di lasciare le tue frequentazioni (relazioni) [poiché] in questa vita] non c'è più pace e fiducia").

Numerosi sono anche i riferimenti alla storia delle *m'allmat*, alle loro attività e alla città di Meknes.

Il poema dedicato a Mūlāy Ismā' il si articola in un dialogo tra una donna sofferente e la *m'allma*, che le indica la strada per la guarigione, che consiste essenzialmente nell'affrancamento dalle pastoie sociali e dalle restrizioni familiari. Gli ultimi due versi del poema fanno esplicito riferimento agli strumenti musicali delle *m'allmat*, il cui ruolo musicale è allegoria del percorso di affrancamento, costruita con la retorica del "parlare per indizi" (*bi m'ana*), che è propria di questi repertori:

A colui che ha in mano il *bendīr* non devi dire cosa deve fare.

Poiché *ṭblāt* e *barwell* [il ritmo suonato sul *darbūka*] seguono il *bendīr*.

Il *bendīr* è lo strumento musicale della *m'allma* che dirige il gruppo e che espone il testo del canto: dunque della donna che indica alla sofferente la via della guarigione. E nell'esecuzione musicale è il *bendīr* a iniziare il brano, seguito dal *ṭblāt* e dal *darbūka*. Dunque "tu *bendīr* (cioè capo del gruppo) indica la strada e noi (*ṭblāt* e *darbūka*, cioè tue seguaci) seguiamo i tuoi passi". La *m'allma* insomma esorta la donna a seguire il proprio esempio: perché l'attività musicale e il cantare non erano accettati socialmente ed erano avversati dalle famiglie. Così, come le *m'allmat*, anche l'interlocutrice della cantante può rompere le convenzioni e vivere in libertà. Lasciando, come hanno fatto le *m'allmat*, Rissani, la propria città d'origine, per andare nella capitale a suonare e cantare in un ambiente più libero e socialmente più elevato (Diwan, Meknes, 22-23/02/2016).

Secondo le *m'allmat*, infatti, la loro vicenda ha avuto origine a Rissani: una piccola città collocata all'estremo sud del Marocco, nella regione del Tafilalt, nota per essere dal XVII sec. uno dei luoghi più importanti per la storia del *malḥun* (Pellat 1991: 247-257). Presso Rissani sorge il mausoleo in cui è interrato il santo Mūlāy 'Ali Sharīf. Così nel poema a lui dedicato una *m'allma* non trova più parole per esprimere i propri sentimenti (non può restare confinata nel *diwān*, cioè nelle strettoie del repertorio poetico), e chiede a una donna che viene da sud (che si intende essere Lalla Malika) di portare i suoi saluti al proprio luogo di origine:

Ho visto donne dai capelli biondi e bruni
Che sono passate davanti a me
Con tutta la loro bellezza
Ho visto donne dai capelli biondi e bruni
Che sono passate davanti a me
Non ho più voglia di rimanere nel *diwān*.

[...]

O tu che viaggi e che lì ritorni
Porta i miei saluti fino a Rissani

[...]

Faccio chiamare il mio santo
Che mi aiuta a superare
Il disagio in cui vivo.

O Mūlāy 'Ali Sharīf, o Allah.

Faccio chiamare il mio santo e il Profeta
Che mi aiutino a superare i miei problemi.

O voi visitatori che andate a Mūlāy 'Ali Sharīf

Portate i miei saluti all'alta *qubba* [cupola che ricopre la tomba di un santo] e alla porta dorata

A voi visitatori che andate a Mūlāy 'Ali Sharīf

Portate i miei saluti o piccolo figlio del Profeta eletto.

Insieme al ritmo e ai temi affrontati, il *masmūdi* si caratterizza per il ritornello, detto *l-qāfiya*: una sorta di codice o di formula, anch'essa declinata al femminile. Questa formula utilizza i seguenti termini: *māli māli* (“cos’ho”); *mālik* (“cos’hai”); *imma* (“mamma”); *lalla* (“signora, santa”). Seguita da un’invocazione ad Allah, al Profeta, o a un santo. La formula *māli māli*, si è detto, fu introdotta dal poeta Muhammad al-Maṣmūdi (Jirārī 1970: 592-596, in Pellat 1991: 349).

Masmūdi è il repertorio col quale si evoca Lalla Malika. Le donne di Meknes sostengono che “la Malika che ama il *masmūdi* si trova solo a Meknes”.

Le allegorie, le sottili allusioni di cui sono infarciti i poemi non sono compresi da tutti; anche il linguaggio è aulico, a tratti desueto. Sebbene tutte le donne traggano beneficio dall’atmosfera evocata da *masmūdi* soltanto le *m’allmat* e le più consapevoli tra le adepti sono in grado di decrittare i significati. E soltanto loro vanno in trance durante l’esecuzione di *masmūdi*: la maggior parte delle donne attendono *sūsīya*, nel quale la concitazione ritmica e i riferimenti alla possessione sono più espliciti, più immediati.

Rispetto al *masmūdi*, Iman ha detto:

Ci sono poesie che sono tristi, e mi viene da piangere. Viene raccontata la storia di Malika, attraverso i versi. E il mio stato psichico cambia. Lo spirito vive le parole. Non capisco bene cosa viene detto nei poemi, perché è un linguaggio antico, ma lo spirito di Malika lo capisce. Canto insieme a lei. Vedo delle immagini. È Malika che mi mostra queste immagini. Sono immagini del passato, e Malika piange perché si canta qualcosa che l’ha toccata. A volte inizio a ridere, a ridere follemente, perché ci sono delle storie che vengono raccontate di cose che Malika ha fatto con le sue amiche. Lei si ricorda ed è felice. Sono le parole che cambiano l’atteggiamento: lo spirito gioca con le parole. Si racconta la storia di Malika quando era giovane, fino a quando è andata alla Mecca. Questo perché i poemi cominciano a narrare la storia di Malika che è già grande, che non beve, e quindi si comporta in modo appropriato per la sua età. Quando si racconta la sua gioventù lo spirito cambia al cento per cento (Meknes, Iman, 14/03/2016).

Tutte le devote a Malika, però, sono consapevoli dell’importanza di questa parte del rito e del repertorio poetico. *Masmūdi*, dice Diwan:

è un patrimonio della città di Meknes comparabile ai monumenti storici, a Bab Mansour, alle mura della città che l’Unesco ha dichiarato patrimonio dell’umanità. È un nostro patrimonio, e dobbiamo fare del nostro meglio per conservarlo (Bruni 2013: 224).

Anche quando il senso del poema non appare del tutto chiaro, Malika, lo spirito da cui si è posseduti, lo capisce, e conduce le adepti a una condizione di benessere, o alla guarigione. *Masmūdi* ha anche una funzione terapeutica. La *m’allma* Fatimah Abbas afferma che questa poesia è come:

una cura, uno psicologo, che tratta molte malattie: dunque bisogna impararlo bene e bisogna imparare a conservarlo. Perché c’è un sacco di gente che guarisce; o meglio *masmūdi* è una forma di autoguarigione, perché è una musica spirituale. È come se vai da uno psicologo. L’effetto di *masmūdi*, di fare la trance con *masmūdi*, è come se andassi da uno psicologo, è una terapia. [...] Sia che si parli di Lalla Malika, le persone che vivono con questo [cioè di coloro che sono posseduti da Malika], sia che si parli di una situazione che

riguarda qualcuno molto stressato, che ha molto dolore, pena, problemi, tutto in *masmūdi* è la poesia, i versi, le parole. È quel che ha l'effetto di guarire. Perché se ad esempio io soffrissi di uno stress, amoroso, o legato ad altri tipi di affetto, verso la madre, verso la moglie, i figli, verso il marito, quando senti le parole – e sicuramente senti qualcosa che ti tocca profondamente – la prima cosa, sia pure che tu sia in una situazione di gioia, è che questo pervade il morale e lo risolveva. O se sei stressato senti delle parole che ti fanno piangere, che ti aiutano a piangere, perché oggi è diventato molto difficile anche piangere (*ibidem.*).



Gruppo *m'allmat* mentre prova parti di repertorio prima di un *ṭaifūr*. Madina di Meknes (maggio 2016).



Sposa sulla 'ammāra (portantina di legno). Meknes (luglio 2016).

3.10.2. Benvenuta Lalla Malika. Il *sūsīya*.

In *sūsīya*, la seconda parte del rito femminile, lo scopo principale dell'esecuzione musicale è la trance delle donne: la *jedba* (letteralmente: "rapimento, attrazione"), che designa lo stato fisico e spirituale della possessione (Crapanzano 1973: 195-202).

Il termine *sūsīya* definisce in prima istanza un ambito musicale: un ritmo, delle melodie, dei repertori poetici e, dunque, la parte del rito in cui questi vengono eseguiti. *Sūsīya*, nel rito dedicato a Lalla Malika, fa seguito a *masmūdi*, subito dopo la presentazione del *taifūr*, del cibo rituale per Malika (si veda cap. 4). I testi cantati in *sūsīya*, come quelli cantati in *masmūdi*, contengono le lodi ad Allah, al Profeta, ai santi e alle entità che appartengono alla coorte di Lalla Malika.

Secondo Diwan esistono quattro diversi generi di *sūsīya*, distinti a partire dalla natura dei repertori poetici. Il primo genere (*luwal*), che è ritenuto essere il più antico, secondo Diwan non parla che dei profeti e di Dio; il secondo (*l-tani*) canta, oltre al Profeta e a Dio, anche i santi; il terzo (*l-telta*), che è di gran lunga il più eseguito, include anche gli spiriti. Il quarto, a quanto dice Diwan, ha dei contenuti non dissimili dal terzo, e si è affermato a partire dagli Ottanta del Novecento.

Risulta tuttavia problematico collocare i repertori effettivamente ascoltati e documentati in uno o l'altro dei quattro generi. Né è stato possibile documentare l'intero repertorio, che non viene mai eseguito fuori contesto. Le *m'allmat*, inoltre, non sono in grado di riferire i testi di *sūsīya* se non in forma cantata: il che comporta che, per acquisirli, occorrerebbe ascoltarli quando eseguiti nel corso dei riti. I testi più ricorrenti paiono afferire quasi esclusivamente al terzo tipo. Ho l'impressione, inoltre, che la categorizzazione formulata da Diwan non appartenga a tutte le suonatrici *m'allmat* di Meknes (quantomeno, lui è stato il solo a farvi riferimento). In una prima occasione ha elencato e descritto solo tre generi, cui solo successivamente ne ha aggiunto un quarto che, sebbene non l'abbia detto esplicitamente, è quello elaborato da lui stesso e dalla generazione di *m'allmat* attualmente attive:

Il *masmūdi* è legato a *sūsīya*, e ogni pezzo di *sūsīya* ha lo stesso carattere del *masmūdi*: si parla di un'epoca, di un personaggio politico, di un luogo, di un periodo speciale. Ogni *sūsīya* ha dei riferimenti. Per esempio c'è un *sūsīya* che riferisce dell'uso degli aerei in Marocco, o un *sūsīya* che parla della colonizzazione, o che parla di quando abbiamo iniziato a usare le unità di misura come il litro o il chilo. O ce ne sono altri che evidenziano quando in Marocco si è cominciato a usare la farina al posto del grano. Anche il *sūsīya* è antico [come il *masmūdi*]. Ci sono tre *sūsīya*: *luwal* [il primo], *l-tani* [il secondo], *l-telta* [il terzo]. In tutti i *masmūdi* e i *sūsīya* ci sono sempre il Profeta, i santi e poi una storia. Nel *malhun*, per esempio, non si comincia mai con il soggetto. Nel *malhun* c'è sempre l'introduzione: la benedizione a Dio, al Profeta e poi s'introduce l'argomento del poema. È l'argomento che caratterizza tutto il poema: se è un poema che parla d'amore, della natura o una storia, comunque c'è un autore che narra una storia, all'inizio e alla fine si trova la benedizione al Profeta. La parte centrale è l'argomento di cui parla tutto il poema. Ed è nella parte centrale che trovi riferimenti all'epoca, al luogo e così via. Ci sono quindi tre *sūsīya*, antico numero uno e numero due, e *sūsīya* contemporaneo il numero tre. L'antico è il *sūsīya* della ex generazione delle *m'allmat*, cioè le

m'allmat degli anni Settanta [e di Drissiya, da cui Diwan ha appreso i repertori], che avevano appreso il repertorio dalle generazioni precedenti. E anche loro ne hanno avuto un loro, di *sūsīya*: che è il secondo tipo. Il *sūsīya* contemporaneo dunque proviene dalle *m'allmat* della generazione degli anni Settanta. La differenza sta nel ritmo, che è più veloce. Ma le differenze possono essere anche geografiche. Si può dire per esempio *sūsīya meknassi, fassi o marrakshi*. Quindi possono essere divisi tra loro anche geograficamente (Meknes, Diwan, 26/02/2016).

In effetti l'ordinamento cronologico formulato da Diwan si interseca con una categorizzazione di tipo geografico: che distingue parti del repertorio provenienti da diverse tradizioni le quali, grazie anche all'opera di sistematizzazione effettuata dallo stesso Diwan, sono state incorporate nei testi di *sūsīya*. Questa interpretazione è sorretta da quel che lo stesso Diwan mi ha comunicato in un'altra occasione:

Sono andato dai Gnawa anziani che lavoravano [a Meknes], perché i Gnawa hanno appreso il *sūsīya*, e ogni *m'alle* Gnawa aveva la sua *m'allma* per imparare il *sūsīya*. I Gnawa amavano il *sūsīya* e così lo hanno imparato dalle *m'allmat*. Poi mi sono interessato a cosa c'era fuori da Meknes. Ho lavorato con Bnat Zin, con le Jilāliyat di Fez [adepte e musiciste della confraternita Jilālā] e ho appreso da loro le parti che mi mancavano del repertorio *sūsīya* di Fez, che lì si chiama *sūssī*, non *sūsīya*. Ho cercato molto a Fez, perché quando hai tutto il repertorio di Meknes non devi fermarti, devi cercare cosa c'è dopo Meknes. Così se trovi clienti non *meknassi* devi essere in grado di soddisfare tutti i gusti. Ho cercato tra le *huwāriyāt* di Marrakesh, e ho appreso le canzoni di Marrakesh. E, in generale, ho cercato in tutti i gruppi femminili che in Marocco hanno un loro repertorio (Meknes, Diwan, 1/05/2016).

Il *sūsīya* attualmente eseguito dalle *m'allmat* di Meknes si compone di sette diversi poemi. Ogni poema ha un diverso profilo melodico e una diversa agogica; le differenze tuttavia non sono così marcate da impedire, quando lo si ritiene opportuno, di incatenarli l'uno all'altro a formare un unico ampio testo. Ciascun poema si compone di quattordici o più versi, ripetuti due o più volte ciascuno. Al contrario di quanto accade in *masmūdi*, in *sūsīya* non sono presenti ritornelli. Lalla Malika, che nel *masmūdi* non viene mai nominata direttamente, ma solo evocata per allegorie, in *sūsīya* invece è esplicitamente presente: il suo nome viene pronunciato con estrema frequenza. Se *masmūdi* costituisce una chiamata per Malika, in *sūsīya* lo spirito è già presente, e incorporato dalle possedute.

I testi parlano di Malika, del *ṭaifūr*, fanno diretto riferimento alla possessione. Nella parte più direttamente legata alla danza di possessione si dà il benvenuto allo spirito incarnato:

Lalla Malika, la gioiosa,
tu mi hai posseduto,
e hai posseduto le donne moderne.
Lei [Malika] siede nella sala, mentre fa l'henna,
tutte le donne le porgono i doni.
Lei siede nella sala, mentre fa l'henna,
il profumo dell' *'ūd l-qumari* [l'incenso per Lalla Malika]
riempie l'atmosfera.
[...]

Benvenuta Lalla Malika
Benvenuta figlia del Sultano
Benvenuta la *l-‘amraniya* [appartenente alla nobile famiglia *‘Amrani*, ma anche al gruppo degli spiriti bianchi provenienti dall’Arabia Saudita]
Benvenuta la *‘alawya* [appartenente alla nobile dinastia *‘alawita*]
Benvenuta *hwawiya* [la gioiosa]
Ecco il viola per Malika
Ecco il *ṭaifūr* per Malika
Ecco il profumo per Malika
Ecco l’anello per Malika
Lei mi possiede, o Lalla Malika
Ecco l’abito per Malika
Lei mi possiede, o Lalla Malika.

Tra i due repertori di *masmūdi* e *sūsīya* e tra le due parti del rito vi è una fase di transizione in cui si suona un ritmo diverso: quello *jīlāliyat*, eseguito e cantato dalle *m‘allmat* o da una musicista o appartenente alla confraternita *Jīlāla*. Come indica il nome, questa fase prevede l’evocazione di *Mūlāy ‘Abd al-Qādir*, il santo tutelare della confraternita *Jīlāla*. Come avviene nei riti notturni officiati dalle confraternite maschili, anche per le *m‘allmat* la figura del santo qui ha il ruolo di benedire il passaggio tra il repertorio più spirituale, legato alle figure dei santi (*masmūdi*) e quello legato all’esplicita evocazione di Lalla Malika e alla possessione (*sūsīya*).

Se richiesto dalle astanti o dalla cliente le due parti del rito possono essere a tratti intervallate da alcuni frammenti di musica d’intrattenimento, in specie di musica popolare moderna (*ša‘bī*), adatta alla danza e all’improvvisazione di testi che fanno riferimento alle persone presenti e al contesto, spesso con tono scherzoso (Zagzoule 2000: 122-125).

CAP. 4. I RITI FEMMINILI A MEKNES. IL *ṬAIFŪR*.

4.1. Il *ṭaifūr* di Lalla Malika.

Lalla Malika è uno spirito che non può non essere evocato nelle *lila* per i *mluk*, ma per soddisfarla bisogna fare un rito specifico, solo per lei. [...] Lalla Malika, a differenza degli altri *mluk*, non ha luoghi di culto. Lalla ‘Aisha è dappertutto e i luoghi a lei dedicati sono ovunque in Marocco. [...] Vuol dire che ci sono delle testimonianze, ci sono persone che dicono di averla vista lì. E se vuoi donarle un sacrificio puoi andare a Sidi Ali o puoi farlo al bacino di Meknes. Siamo noi che andiamo da lei per donarle qualcosa. Con Lalla Malika è diverso: la invitiamo a venire da noi. Prepariamo il *ṭaifūr*. Prepariamo le cose che lei ama: il cibo, i profumi e incensi, l’henna, le cose nuove, la musica. Lo facciamo perché lei venga da noi (Diwan, Meknes, 24/12/2015).

A Meknes il rito principale in cui si evoca Lalla Malika è il *ṭaifūr* (pl. *ṭyafer*). Prende nome da un ampio vassoio di metallo che tradizionalmente viene usato per servire il cibo o il thè. A Meknes il termine *ṭaifūr* è usato specificamente per evocare Lalla Malika. Altrove, a Casablanca e Fez, il rito in cui viene evocata è detto *l-mida*, termine che indica una tavola bassa e tonda, o “*ṭaifūr* delle ragazze” (*ṭaifūr l-bnat*) ove, insieme a lei, vengono evocati anche altri spiriti femminili. “Ogni regione o città chiama questo rito in modo diverso.

Qui a Meknes diciamo ‘*ṭaifūr* di Malika’. A Fez usano il termine *l-mida*, a Casablanca dicono *ṭfraq l-mida* [da *ferreq*: “distribuire, distinguere, dividere”]; noi qui a Meknes *ṭfraqo t-ṭaifūr* [“condividiamo, distribuiamo il *ṭaifūr*”] e perciò loro chiamano *mida* ciò che per noi è *ṭaifūr*. Ma lì è per Malika, Mira e ‘Aisha. Noi qui invece dedichiamo tutto un rito solo per Malika perché anche se Malika si trova in tutte le regioni del Marocco qui a Meknes c’è qualcosa di più: il [repertorio] *masmūdi*. Il *ṭaifūr* di Lalla Malika qui a Meknes è una cerimonia a cui non manca nulla rispetto a una *lila*: è importante quanto una *lila*, hanno lo stesso peso. È una cerimonia che richiede una preparazione e chi lo prepara sta attento a ogni piccolo dettaglio: la pulizia, i profumi, il make-up, le cose nuove, tutto quello che serve per evocare Malika” (Conversazione con Diwan e Iman, Meknes, 11/04/2016).

Nel corso del rito il vassoio funge da altare, sul quale viene offerto a Lalla Malika il cibo a lei gradito. Il termine *ṭaifūr* si estende anche a indicare, in un certo senso, l’atto di offrire qualcosa a un ospite che si invita e si riceve nella propria abitazione.

Il *ṭaifūr* è una cerimonia privata e domestica: ha luogo nelle case delle officianti del rito o in quelle delle committenti. È un rito femminile: la presenza degli uomini è interdetta ad eccezione di bambini ed effeminati.

Il *ṭaifūr* viene celebrato in genere durante il pomeriggio e termina al tramonto, anche se talvolta ha luogo invece di sera. Può protrarsi per due giorni o per un solo pomeriggio. A causa della mole di lavoro che comportano la sua preparazione ed esecuzione, del costo e del tempo, un *ṭaifūr* di due giorni è normalmente riservato alle occasioni annuali speciali di Rajab e Sha‘ban. Alle regolari sessioni di

guarigione e alle cerimonie di routine viene assegnato invece il tempo minimo necessario per lo svolgimento delle parti essenziali del rito.

Se, di norma, una posseduta occorre che sia committente di un proprio *ṭaifūr* almeno una volta l'anno, durante il mese di Sha‘ban, tuttavia i *ṭyafer* possono essere celebrati in numerose altre occasioni, durante tutto l'anno, a seconda delle necessità delle devote e possedute, e soprattutto in occasione di una particolare e contingente richiesta da formulare allo spirito, relativa a un evento attuale (una malattia, una sofferenza amorosa, la necessità di un viaggio). Queste occasioni più ristrette sono tutte edizioni minori dei *ṭyafer* annuali di Rajab e Sha‘ban organizzati dalle *muqaddamat*.⁷³

Indipendentemente dalla sua durata, il *ṭaifūr* comporta l'osservanza di un insieme di regole: implica una liturgia volta a celebrare Lalla Malika, e segue una struttura formale che porta alla possessione spiritica.

Gli aspetti necessari alla sua attuazione sono: una richiesta specifica da parte della committente, ovvero la motivazione che soggiace all'organizzazione del rito; la presenza degli agenti rituali – i terapeuti, la maestra specializzata nella decorazione con l'henna, i musicisti – quali mediatori specializzati nella comunicazione con lo spirito; l'uso di alimenti ed elementi rituali appropriati, l'esecuzione della musica dedicata a Malika e il canto dei poemi; un pubblico partecipante; la possessione di Lalla Malika, che si manifesta nella committente e nelle altre possedute.

Il *ṭaifūr* condivide numerosi elementi con le *lila* officiate dalle confraternite maschili (si veda il cap. 2). Malika è richiamata attraverso la musica e i poemi, ma anche mediante le rappresentazioni cromatiche (abiti, drappi, monili, i cui colori rinviano a quelli delle diverse manifestazioni dello spirito), olfattive (profumi e incensi) e gustative (alimenti). Anche i riti per Malika, come quelli maschili, prevedono talvolta dei sacrifici animali. Nel corso della danza di possessione Malika si manifesta e si impadronisce delle possedute. La possessione è concepita come forma di terapia per la risoluzione di un problema (conflitti interpersonali, appagamento di un desiderio, sedazione di un tormento, guarigione da malattie).

A un *ṭaifūr* prende parte un numero di donne (ed eventualmente di effeminati) assai variabile: dipende dalla centralità della committente rispetto all'ambiente delle possedute, dalla ricchezza dell'allestimento, dall'ampiezza della stanza in cui si tiene il rito, dal periodo dell'anno in cui si svolge, dall'eventualità che, quella sera, in città vi siano o meno più *ṭaifūr* in contemporanea. Ho assistito, dal 2013 al 2016, in tutto a una trentina di *ṭaifūr*, ai quali erano presenti da meno di una decina a oltre una

⁷³ Allo stesso modo anche le *lila* delle confraternite maschili che vengono eseguite durante tutto l'anno sono una forma abbreviata e semplificata delle *lila* celebrate dai *muqaddim* durante Sha‘ban (Pâques 1991: 243-244).

sessantina di persone contemporaneamente (alcune presenze si sono alternate: qualcuna arrivava dopo, altre andavano via prima). Ad esse si aggiungono, naturalmente, le cinque componenti il gruppo musicale, eventuali apprendisti, la maestra specializzata nella decorazione dell'henna, la donna che si occupa della preparazione dell'abito. Le intervenute talvolta portano con sé i propri bambini: talvolta, in un *taifūr* molto partecipato, è possibile vedere ruzzare tra le donne in trance una decina di bambini. Alcuni dei quali – soprattutto le bambine più grandi, in fase pre-adolescenziale – mimano i gesti delle donne (danza, roteazione del capo etc.) giungendo talvolta esse pure a un evidente stato di alterazione della coscienza.

Sebbene gli elementi di relazione con i riti maschili siano numerosi ed evidenti (cap. 2 e 3), il *taifūr* presenta tuttavia alcuni elementi specifici, che marcano la dimensione femminile e si esprimono nei numerosi simboli legati al matrimonio e in specie alla figura della sposa. Le devote di Lalla Malika a Meknes sostengono che il *taifūr* per Lalla Malika “è come un matrimonio” e, perciò, la protagonista del rito “deve essere presentata come una sposa” (si veda anche, per una descrizione degli aspetti dei riti nuziali fatti propri dai *tyafer* per Malika: Westermarck (1914: 137-138, 167-167).⁷⁴ Come il matrimonio, il rito del *taifūr* è un giorno speciale per la donna che lo organizza; è una festa, ma preannuncia anche un cambiamento di condizione. I simboli della sposa e del matrimonio compaiono nei numerosi oggetti del rito, nelle azioni rituali, nelle figure specializzate del rito. La donna, come una sposa, indossa una *takšīta* (cioè un abito nuziale tradizionale), è adorna di gioielli d'oro, sulla testa porta una piccola corona con un velo di tulle. Come una sposa la donna siede in una posizione rialzata in modo da essere vista e ammirata dagli astanti. I doni offerti a Malika (la frutta secca, i datteri, lo zucchero, l'henna, le candele, i fiori, gli incensi) sono gli stessi che lo sposo offre alla sposa. Il rito di purificazione all'*ḥammam*, la cerimonia dell'henna, lo stato di separazione della donna dal mondo esterno alla vigilia del grande giorno sono le azioni rituali che appartengono alla sposa. Le musiciste, la maestra specializzata nella decorazione dell'henna, la donna che si occupa della preparazione dell'abito per Lalla Malika sono le stesse figure specializzate che officiano anche i matrimoni.

⁷⁴ L'autore rileva l'uso del *taifūr* in un matrimonio a Fez e racconta della sua funzione come vassoio per presentare i doni alla sposa.



Taifur di Lalla Malika. Meknes (maggio 2016).

Evocare Malika serve a ottenere la sua *baraka*, che si manifesterà come benessere, fortuna, fertilità, successo, ma anche a trovare una soluzione a un problema, mediante una trasformazione improvvisa o graduale della propria condizione personale o del proprio ambiente.

Nel corso del *taifūr* la *baraka* di Malika si acquisisce per mezzo di uno scambio. Questo scambio avviene sotto forma di doni da parte della committente, i quali includono cibo, denaro, monili e accessori femminili e, in alcuni casi, un sacrificio animale. Gli officianti del rito, quali specialisti religiosi in contatto con il sovrannaturale, possono agire, tramite le parole, i gesti e gli oggetti rituali in loro possesso, come mediatori attraverso i quali fluisce la *baraka* di Malika. I partecipanti al rito possono prender parte a questo scambio attraverso piccole donazioni di denaro o di qualche oggetto. Attraverso questo scambio la committente del rito e i partecipanti rinnovano e rendono più armonico il loro legame con Malika e, al contempo, ottengono la sua protezione e benedizione. È credenza comune che anche la semplice presenza, esposizione e partecipazione al rito permetta di partecipare di questo flusso benefico.

Il *taifūr* è insieme un rito di guarigione; una condizione necessaria e ideale per il contatto con il sovrannaturale; un'esperienza religiosa condivisa, che offre alle donne marocchine che vi partecipano un'esperienza musicale, un senso di comunità, una separazione temporanea dalla vita quotidiana, una maggiore libertà d'espressione.

Il *taifūr* si presenta come un luogo ideale, uno spazio protetto di libertà, in cui non solo la presenza maschile è neutra, perché limitata agli effeminati e ai bambini, e le restrizioni relative ai ruoli di genere e ai comportamenti appropriati sono temporaneamente sospesi, ma nel quale chiunque vi partecipi può esprimersi liberamente, secondo la propria consapevolezza, attitudine, modo di essere.

Ballare, fumare, gridare, ridere e piangere, gettarsi per terra, bere alcol, sciogliersi i capelli, parlare ad alta voce, usare un linguaggio scurrile senza nessuna preoccupazione per la reputazione, sono comportamenti non dignitosi nel comportamento quotidiano, ma nel contesto rituale per Lalla Malika sono invece comuni e attesi.

La cerimonia del *taifūr* è ricca di immagini e movimenti complessi. Non è una cerimonia dal carattere formale, solenne, ossequioso come può esserlo una preghiera musulmana in occasione del venerdì o un'altra occasione sacra. Piuttosto è spontanea, imprevedibile e piena di tensione, poiché in ogni momento una donna potrebbe essere posseduta da una o più manifestazioni di Lalla Malika e cadere in trance.

Il *taifūr* lascia spazio alla libera immaginazione, alla partecipazione scevra da inibizioni di ognuna delle presenti. Per essere devote a Malika e da lei possedute non è necessario avere una

conoscenza intellettuale del *ṭaifūr* e dei significati mitici del rito: bisogna viverlo così come si è. Della donna che fa una trance spettacolare per Malika si dirà che “la sua Malika è molto forte”; della signora anziana che si butta a terra in ginocchio e fa oscillare la testa si dirà che “è andata con Malika e col suo buon Dio”; della prostituta che si siede ansimando dopo aver danzato si dirà che “quella lì si è sfogata, Malika le ha calmato i nervi”.

4.2. I protagonisti del *ṭaifūr*. Le figli e i “figli” di Malika.

Il rapporto di ogni uomo e di ogni donna del Marocco con ognuno degli spiriti dei molti pantheon che si intersecano nei sistemi mitici e nell’orizzonte esistenziale delle persone è sempre un rapporto più o meno marcatamente ambiguo, sospeso tra esorcismo e adorcismo (De Heusch 1971: 226-244): tra una possessione indesiderata, vissuta nei termini di un attacco, di una violenza, di un’intrusione – e nei riti dunque si assiste all’espulsione dello spirito e alla purificazione dell’ospite – e una possessione invocata e ricreata, di alleanza, convivenza e sostegno, mossa dalla necessità di mantenere una “relazione simbiotica” con lo spirito (Crapanzano 1973: 158. Si veda, per un approfondimento della questione il cap. 1).

Nel caso di Malika gli aspetti di alleanza e le pratiche adorcistiche prevalgono nettamente.⁷⁵ Una volta stabilito il contatto con Malika, la persona viene incorporata nel suo culto e, come membro del culto e devota a Malika, inizia la propria partecipazione periodica e continua ai riti, in una relazione che spesso si protrae per l’intera esistenza.

Con Malika il rapporto è ricercato, perseguito, coltivato non soltanto attraverso i sogni, le visioni, le operazioni devozionali, ma anche pensato e vissuto come un elemento fondante della propria identità, del proprio modo di essere, di pensare, di collocarsi nel mondo.

Se altri spiriti femminili (come Lalla Mira o Lalla ‘Aisha) possono ossessionare, imporre la loro presenza, “attaccare” il posseduto, Malika si manifesta più soavemente in sogni e visioni che non hanno carattere persecutorio. Nel vissuto delle persone – le devote, le possedute, le clienti, le committenti, gli officianti e i partecipanti ai culti e riti – con Malika, più frequentemente e più esplicitamente che con altri spiriti, vi è invece un’adesione del posseduto con i valori, gli ideali, l’estetica, il ruolo sociale da lei impersonati e simboleggiati.

⁷⁵ Tuttavia, la serietà e l’autorevolezza, che pur appartengono all’immagine dello spirito, non vengono mai messi in secondo piano. Gli aneddoti, i racconti e i temi che hanno come soggetto Malika vengono sempre accolti con una miscela di sentimenti di paura (con esclamazioni onomatopoeiche di trepidazione: *wīlī wīlī wīlī*), di affetto, di adorazione e di rispetto (con richiamo all’ascolto, al silenzio e all’ordine).

Aspetti, questi, che sono evidenziati anche dai termini locali adoperati per descrivere l'influenza e la presenza di Malika, ma che riferiscono anche del tipo di relazione tra la persona e lo spirito. A Meknes le devote a Malika si ritengono "abitate" (*maskūn*) e "possedute" (*mamlūk*) dallo spirito femminile. Con *maskūn* si ha lo spirito nel corpo, si è abitati da esso, spesso per lungo tempo. Il termine si riferisce ad una persona:

realmente abitata da un *jinn*. È la parola più forte che si può usare per descrivere qualcuno che è posseduto. Qui il *jinn* è ben collocato nella persona, che esibisce i classici sintomi della possessione (Crapanzano 1973: 154).

Maskūn è la parola ampiamente usata da tutti (non soltanto dalle adepti) per comprendere l'insieme delle devote e possedute che partecipano attivamente ai riti e ai culti in onore a Malika. Al medesimo gruppo semantico appartengono anche i termini *maryah* (da *ryah*: "i venti"), che rinvia al soffio, al respiro dello spirito che anima e fa agitare il corpo; *malbūs* "vestito, abbigliato": il che indica invece una persona che, pur conducendo una vita normale, è posseduta in modo leggero ma permanente.

Maryahat (pl. di *maryah*) è il termine usato dagli officianti del culto in riferimento alle pazienti, clienti e committenti dei riti. *Malbūs* invece (insieme a *maskūn*) è usato più esplicitamente per i "figli di Malika" che assumono caratteristiche femminili, giacché lo spirito che abita il corpo si manifesta anche nell'aspetto esteriore. Il termine *mamlūk*, infine (anch'esso ampiamente diffuso e noto a tutti, in Marocco), designa la condizione di essere posseduti dai *mluk*. Indica una possessione desiderata, che risulta da un'alleanza e coabitazione tra lo spirito e la persona, quale è soprattutto la condizione degli officianti dei riti.

Le devote alla "regina" di Meknes sono donne, a cui si aggiunge una minoranza di uomini effeminati. Le persone più coinvolte e che partecipano maggiormente ai riti di possessione hanno un'età compresa tra i trentacinque e cinquantacinque anni. Questa proporzione è dovuta ad un effetto cumulativo: una volta posseduta, una donna lo sarà per tutta la vita. Ma a questa maggioranza si aggiungono anche adolescenti e donne anziane; donne sposate, vedove, nubili. Risiedono prevalentemente nei quartieri popolari o appartengono alle classi più disagiate; ma altre sono donne abbienti appartenenti alle classi sociali elevate. Si tratta di un gruppo numericamente meno consistente rispetto alle donne dei quartieri popolari, ma non esiguo: forse due, tre donne su dieci provengono da ambienti non popolari. La differenza, in termini di comportamento e di relazione con le altre donne presenti, più povere, non viene ostentata, se non eventualmente in termini di ricchezza dell'abbigliamento o dei monili, di generosità nelle regalie offerte alle musiciste. Il linguaggio comune

del rito e della possessione, l'orizzonte culturale condiviso, forse anche le medesime esigenze e istanze femminili appiattiscono le differenze sociali.

Indipendentemente dal ruolo lavorativo e familiare, dalla posizione sociale, dallo stato civile o dal censo, la comunità delle donne che si rivolgono a Lalla Malika e che si raccolgono in occasione dei *tyafer* è variegata e tutta al femminile. Vi sono donne che indossano babucce di pelle con le punte consumate, vestono abiti tradizionali, sbiaditi, che lasciano intravedere i lembi di un pigiama, e magari portano un bambino legato dietro sulla schiena. Alcune, solitamente le più anziane, portano un fazzoletto bianco che ricopre la testa, e ostentano un portamento serio. Ma vi sono anche adolescenti che indossano jeans e magliette alla moda dai colori accesi e che riprendono il rito con i loro smartphone, o, ancora, donne agiate che indossano abiti scintillanti, calzano tacchi vertiginosi e sono ricoperte di gioielli d'oro. Sono casalinghe, donne in pensione, parrucchiere, impiegate, studentesse, prostitute, veggenti, officianti dei riti, musiciste, donne che fanno le pulizie in un *riad*, che lavorano al mercato, in posta, in banca, nelle scuole, nei campi, negli *hammam*. Alcune vivono del solo sostentamento che offre il marito, o la famiglia; altre hanno guadagnato con fatica una maggior disponibilità economica; altre ancora hanno coronato il sogno di un marito facoltoso e una vita agiata.

Lalla Malika, si è detto, nelle sue diverse manifestazioni è una e molteplice: è regina, santa e spirito, figura suprema dell'alterità che, paradossalmente, permette a tutte le sue ospiti di identificarsi in lei. Lalla Malika è una figura fluida, in grado di abbracciare una pluralità di personalità.

Una donna vuole essere una studiosa? Allora Malika si dovrà presentare “in un formato” [*dans un format*] che le può essere utile, che si adatta alla sua richiesta. E chiederà “un rito semplice” [*un ʿaifūr simple*]. Un'altra donna si vuole sposare? Malika vorrà un abito da sposa, con il viola scuro. Un'altra ancora si vuole prostituire e avere dei clienti? Allora Malika le chiederà di vestirsi in un certo modo, di fumare, di avere un certo comportamento. Una donna vuole andare in pellegrinaggio? In questo caso Malika non le chiederà certamente di portare del whisky! Le persone riconoscono una differenza tra Malika *l-hajja* che porta il viola scuro e le ragazze giovani vestono il viola chiaro, quello delle ciliegie, e noi diciamo che questa è “la regina delle regine” [*malika dyal muluk*; che è nota anche come Malika *zhawaniya*]; le donne adulte portano il viola scuro. Ci sono queste differenze perché le persone che ne parlano hanno vissuto quel determinato caso. [...] E Malika che si presenta a me non è la stessa Malika che si presenterà, per esempio, a mia nonna. Non avranno lo stesso viso o lo stesso carattere. Se io cerco Malika, o lei cerca me, si presenterà con delle caratteristiche, con dei criteri che servono e si adattano a me...io ho 34 anni quindi voglio fare delle cose diverse da quelle di mia nonna...se Malika si presenta a mia nonna per una sua richiesta, per darle dei consigli allora Malika dovrà essere una donna adulta, “una donna anziana” [*une femme âgée*] come mia nonna, che parla al suo stesso modo, che sia rispettosa, che...se Malika si dovesse presentare come una bambina di 6 anni mia nonna direbbe “è come mia nipote, come mi può consigliare?” (Diwan, Meknes, 23/08/2016).

Le due personalità più note di Malika sono *hajja* e *zhawaniya*. Le adolescenti, le giovani donne, nubili o divorziate, coloro che ridono molto, gli effeminati, le donne trasgressive, che fumano, bevono, vestono con abiti vistosi o succinti, le prostitute e le donne voluttuose, le donne eccentriche e quelle

considerate frivole, si dicono più spesso possedute da Malika *zhawaniya*. Invece le donne sposate e le vedove, le donne anziane, le donne pie o che hanno compiuto il pellegrinaggio alla Mecca, coloro che sono serie, virtuose, composte o riservate, ma anche le donne gioiose o carismatiche, quelle autorevoli, facoltose, ricche o benestanti, realizzate, raffinate, di classe, che ostentano potere o ispirano rispetto e apprezzamento sono legate a Malika *hajja*.

4.2.1. I mediatori specializzati del *taifūr*.

Le guide e i guardiani del culto e del rito dedicato a Lalla Malika sono la terapeuta e sorvegliante del rito, cioè la *muqaddama* (“persona di autorità”), il gruppo di musiciste, le *m'allmat* (“maestre artigiane”) e la “maestra specializzata nella decorazione con l’henna”, la *m'allma l-hannaya* (conosciuta anche con il termine *naqqasha*, il cui plurale è *nuqqashat*).⁷⁶ Va detto che le *muqaddamat* presenti a Meknes e specializzate nell’organizzazione del *taifūr*, generalmente, sono devote e possedute da numerosi altri spiriti, maschili e femminili. Perciò, insieme al *taifūr*, possono esercitare il loro ruolo di medium e terapeute per le donne anche nei riti di possessione (*lila*) delle confraternite maschili. Sono figure presenti nei riti officiati da tutte le confraternite. I gruppi musicali femminili *m'allmat*, invece, agiscono esclusivamente per i riti femminili ed esclusivamente a Meknes.

In quanto figure professionali specializzate nell’allestimento del *taifūr* le *m'allmat*, le *hannayat*, le *muqaddamat* hanno un rapporto privilegiato con Lalla Malika. Le loro attività rituali hanno un valore terapeutico; gli oggetti rituali in loro possesso – gli altari, gli strumenti musicali, l’henna – sono ricettacoli della *baraka* di Malika. In quanto custodi della tradizione femminile di Meknes hanno il dovere di salvaguardare e tramandare le loro credenze e pratiche rituali alle loro figlie, ai membri eletti, agli apprendisti, alla comunità femminile che partecipa ai riti. Ogni maestra rituale ha funzioni diverse e competenze specifiche che si dispiegano nel corso dell’occasione rituale e al di fuori di essa.

Non è possibile dar conto con precisione del numero delle officianti dei culti dedicati a Lalla Malika presenti a Meknes, poiché non vi è un ordine formalizzato (si veda il cap. 3). Sono donne che lavorano in modo autonomo: operano senza alcuna forma di controllo esterno, non sono sotto la supervisione di un datore di lavoro o di un sorvegliante. Funzionano piuttosto come unità indipendenti che si uniscono in occasione dei riti per svolgere compiti specifici e sono libere di strutturare alcuni aspetti della loro attività in base ai propri desideri personali. Una musicista, che fa parte di un gruppo costituito, può litigare con le sue compagne, o ritrovare un’amica che era emigrata all’estero, e fondare

⁷⁶ Nel contesto rituale di Meknes e del Marocco in generale i termini *muqaddam*, *muqaddama* e *m'alle* sono largamente impiegati e indicano, rispettivamente, gli officianti (i guaritori, i medium), e i musicisti.

un nuovo gruppo, del quale entrano a far parte altre donne, fino a quel momento rimaste nell'ombra. Una *m'allma l-ḥannaya* che era rimasta inattiva per un certo periodo perché sposata o emigrata può tornare alla sua attività, e intorno a lei si costruisce una nuova rete di specialiste dei riti, che conquistano una nuova clientela o che si appropriano di clienti che fino a quel momento facevano riferimento ad altri. I gruppi di donne e di effeminati che si coagulano attorno ad una o più figure di riferimento (una *muqaddama*, un musicista o una musicista, una *m'allma l-ḥannaya* particolarmente apprezzati), a un luogo (l'abitazione di una devota che celebra di frequente riti per Malika), a una rete di conoscenze e di frequentazioni, sono permeabili, instabili, costantemente soggetti a mutazione, a contrazione o a espansione secondo le gelosie, i conflitti, i rapporti di alleanza, le reti di conoscenza che si ridefiniscono continuamente.

I ruoli rituali, inoltre, sono labili e possono sovrapporsi: ciò pone un'ulteriore difficoltà nel cercare di contare le persone che, a Meknes, agiscono come officianti nei riti per Lalla Malika. Competenze diverse possono convergere nella stessa figura. Una *m'allma* può essere anche *ḥannaya*; una *ḥannaya* può assumere anche il ruolo di *ngāfa* (plurale: *ngāfat*, donne che, dietro compenso, si occupano dell'abbigliamento e della preparazione della sposa); una *muqaddama* può svolgere il ruolo di veggente (*shuwafa*) o avere competenze musicali ed essere a capo di un gruppo di *m'allmat*.

La loro situazione sociale è diversificata. La maggior parte delle operatrici rituali proviene da famiglie umili e disagiate e prima della loro attuale professione hanno dovuto svolgere lavori non qualificati per sostenere le loro famiglie, i figli, i fratelli e sorelle più piccoli. Gli uomini effeminati poi in ragione della loro evidente alterità sono, sul piano sociale, marginali, anche quando provengano da famiglie non disagiate. La maggior parte di queste donne invece sono vedove, divorziate o respinte dai mariti; hanno deciso di vivere da sole, di loro spontanea volontà o perché costrette, e hanno rapporti temporanei con gli uomini. Altre disdegnano la compagnia, anche sessuale, degli uomini, e hanno relazioni esclusivamente con donne. Alcune di loro, in modo più o meno esplicito, vivono in coppia o in gruppo con altre donne. In ragione delle loro pratiche e attività rituali alcune sono state rifiutate dai loro padri, mariti o altri membri della famiglia. Altre sono state integrate in una famiglia allargata, composta da vicini di casa e amici, trovando così diverse forme di sostegno, di sussistenza e di accettazione. In ogni caso il principale antecedente che ha portato alla loro attività rituale è la perdita del sostegno finanziario.

La chiamata al loro mestiere, se pure è percepita e interpretata dagli stessi protagonisti come una vocazione interiore, una naturale attitudine o il frutto dell'alleanza con gli spiriti, è di fatto anche un'occupazione, un lavoro, una fonte di reddito; scaturisce dalla necessità di sopravvivere in un

ambiente urbano sempre più tormentato dall'inflazione e dalla disoccupazione. Ma è anche una possibilità di crescita personale e di collocazione sociale per donne e uomini effeminati altrimenti marginalizzati.

Si possono identificare alcuni aspetti che contraddistinguono queste specialiste del rito e le distinguono dalle altre donne della loro età e gruppo sociale: sono possedute da una o più entità; l'iniziazione ai culti spiritistici risale all'infanzia o all'adolescenza; le credenze e le pratiche legate agli spiriti, così come le competenze, spesso sono state acquisite e sviluppate nel contesto familiare; i racconti della loro infanzia e adolescenza includono esperienze traumatiche, di disagi fisici o emotivi, di malattie, che hanno sperimentato in prima persona o che hanno coinvolto i loro familiari; infine, sono forse più ambiziose di altre donne. Gli effeminati, evidentemente, trovano nel proprio ruolo nei riti di possessione un punto di approdo di vicende esistenziali difficili e una collocazione che li pone, per quanto possibile, al riparo dai travagli legati a comportamenti e identità di genere ritenuti scandalosi e disprezzati dagli altri. Queste donne e questi uomini hanno consolidato un senso di sicurezza, anche economica, una relativa indipendenza e realizzazione personale, nonostante un passato di malattie, fallimenti matrimoniali e divorzi per alcuni, e, per la maggior parte di essi, molti anni di infelicità. La vicenda di Diwan e di Iman (descritta in dettaglio più avanti) dà conto in modo paradigmatico di questi percorsi e della funzione anche di affermazione sociale ed economica assoluta, nelle loro vite, dalla attività rituale e dalla possessione.

La posizione nella società di queste donne e di questi effeminati è ambigua. I loro ruoli e pratiche rituali contraddicono in molti aspetti i principi della religione ufficiale: in specie, sebbene siano largamente diffusi, appaiono eterodossi la partecipazione ai riti di trance delle confraternite popolari, l'uso della musica e la presenza di sacrifici animali, pratiche volte non all'espulsione dei *jnun* ma alla collaborazione con essi (Mateo Dieste 2013: 245-272; Rausch 2000). Il governo, d'altra parte, non ha preso alcuna misura per vietare o contrastare loro attività; direttamente o indirettamente si mostra tollerante e, perfino, riconosce ufficialmente alcune di esse.

Le persone che continuano ad avvalersi dei loro servizi sono numerose; le loro attività continuano a essere percepite come dotate di forte valore culturale, oltre che utili alla guarigione (e che dunque giovano, in qualche modo e in certa misura, a colmare le carenze del sistema sanitario. Cfr. Amster 2013).

Essere *muqaddama*, *m'allma* e *ħannaya* comporta delle abilità, l'apprendimento di tecniche (saper guarire, saper suonare uno strumento musicale, saper decorare con l'henna), il sedimentarsi di un saper fare indispensabile nelle relazioni con le clienti e con l'ambiente di riferimento.

Tradizionalmente le donne apprendono le tecniche delle loro attività nel contesto familiare o attraverso l'apprendistato presso altre anziane esperte. Tuttavia, imparare il mestiere non si fonda su una procedura precisa: anche se la loro abilità si basa su ed è informata da una serie di competenze (saper suonare il proprio strumento musicale, fare la decorazione con l'henna o conoscere le erbe, gli incensi, le procedure rituali), strutture di base e credenze, in materia di procedure e tecniche non ci sono regole precise e rigide. L'apporto personale è un aspetto importante: apprendere il mestiere comporta l'incorporazione di un sapere sedimentato attraverso le pratiche. Se l'attività di musicista comporta un vero e proprio apprendistato, nel corso del quale l'apprendista siede a fianco del gruppo e duplica una parte vocale e strumentale, le altre attività, sebbene discendano esse pure dall'osservazione e da pratiche apprese e sedimentate, vengono di solito descritte come apprese in sogno o in stato di trance, per ispirazione diretta dello spirito e incorporazione di esso.

È difficile far parlare le officianti delle loro attività. Depositarie di un sapere e di un potere a cui altri vorrebbero accedere, sono vulnerabili. Il potere che scaturisce dalla loro competenza è un patrimonio custodito gelosamente, ed è in certo modo pericoloso per coloro che lo possiedono.⁷⁷

Il ruolo rituale di queste donne e di questi effeminati è frutto del legame personale con Lalla Malika, la cui forza ed efficacia risiede nella relazione con l'essere sovranaturale, ma anche nel mistero che circonda le ragioni, le condizioni e le fondamenta di questo affidamento. Il loro sapere si fonda sul segreto: va preservato, non divulgato, se non attraverso allusioni indirette.

Il motivo per cui si diventa *muqaddama*, *m'allma* o *hannaya* nella maggior parte dei casi, dicono le donne, è l'alleanza con esseri speciali e non umani: i *jnun*. Oppure è la volontà di Allah.

Le officianti del *taifūr* vivono il loro ruolo come una vocazione, un'elezione da parte di Lalla Malika, che si manifesta in modo diverso a seconda della propria indole. Se le ragioni dell'elezione non vengono mai esplicitate, ciò che è chiaro è che non si tratta di una scelta della persona ma, piuttosto, del volere dello spirito: sono chiamate a diventare mediatrici e officianti direttamente da Malika.

Questo vale a raccontare l'atteggiamento generale di queste donne e questi effeminati verso la propria sorte, la assenza di libertà personale e di possibilità di essere artefici del proprio destino che ne ha segnato l'esistenza, inducendoli a trovare spazi di autodeterminazione e di espressione nella possessione. Vale anche a raccontare come all'origine della loro vocazione non ci sia una decisione consapevole ma l'autenticità della loro fede nel sovranaturale e l'idea dell'ineluttabilità del percorso che li ha indotti a divenire officianti dei culti per Malika. Il che non contraddice il fatto che spesso

⁷⁷ Come già rilevato da Pâques (1991: 80) è credenza comune che quando un *muqaddam* o una *muqaddama* trasmette il proprio sapere, muore.

l'incentivo reale alla loro vocazione è la mancanza di alternative occupazionali e la possibilità che la propria attività rituale possa condurre a vantaggi sociali, psicologici ed economici. A tal proposito va detto che alcune officianti perseguono attivamente l'ampliamento della cerchia dei loro clienti: non solo attraverso il passaparola ma anche pubblicando annunci pubblicitari su riviste e giornali; possiedono biglietti da visita in cui presentano i loro servizi; sfruttano appieno le possibilità offerte da Internet: pubblicano foto e video sui social network e sui blog. Durante il mio soggiorno a Meknes, insieme a Diwan e Iman, ho avuto modo più volte di assistere a consultazioni, sessioni di veggenza, consigli terapeutici richiesti tramite WhatsApp, Viber o altri canali di messaggistica. In una occasione il cliente era un uomo di origine rumena residente in Francia che chiedeva aiuto per un problema di relazione con la moglie. All'uomo è stato chiesto di inviare una foto e i suoi dati anagrafici poiché essenziali ai fini della veggenza. L'uomo si era messo in contatto con Diwan tramite una signora, anche lei di origine rumena e residente in Francia. La donna è una cliente abituale che spesso si rivolge a Diwan per interpretare i sogni, per chiedere di intercedere e comunicare con i suoi spiriti possessori, per leggere le carte, per inviare denaro e offerte per Lalla Malika in cambio della sua *baraka*. Attraverso questi clienti Diwan è entrato in relazione con un gruppo di rom rumeni residenti a Parigi, i quali, ritenendo le sue competenze divinatorie superiori alle loro, gli passavano i propri clienti, inviandogli via WhatsApp fotografie e dati anagrafici delle persone che chiedevano un consulto. In cambio della mediazione trattenevano una percentuale sui compensi, che tuttavia gli venivano regolarmente corrisposti attraverso MoneyTransfer. Oggi, riti, divinazioni e offerte ai *jnun* vengono commissionati agli operatori e operatrici rituali di Meknes anche dall'estero (via telefono, mail, sistemi di messaggistica), non soltanto nel caso di Diwan e non soltanto attraverso la mediazione di cartomanti zingari: la rete di comunicazione internazionale è ampia, largamente diffusa, variamente frequentata nelle comunità di emigrati di diversa provenienza. Possessioni pubbliche e private vengono filmate con gli smartphone e condivise su YouTube, ad opera dei partecipanti e degli stessi musicisti. I gruppi musicali delle *m'allmat* e quelli confraternali pubblicano le proprie performance su Facebook e creano blog (Zillinger 2014: 39-47, 2015; Spadola 2004, 2014. Si veda anche Behrend *et al.* 2015). A questa "tecnologizzazione delle pratiche religiose" (Spadola 2004: 59-63) corrisponde anche una commercializzazione dei servizi rituali. Di questo la commercializzazione e la spettacolarizzazione della musica Gnawa fornisce un esempio particolare (si vedano i cap. 1 e 2). Tutto ciò racconta come queste pratiche si stanno trasformando attraverso l'appropriazione dei social media e di altri canali di comunicazione transnazionali: il che determina la ri-significazione di aspetti rilevanti delle pratiche e delle tradizioni locali (Zillinger 2014).

La vocazione al ruolo rituale talvolta può pure esser vista come il prodotto di una decisione attiva e consapevole, influenzata anche dalla speranza di guadagni economici. Ma alcune di queste specialiste hanno una visione più tradizionale del proprio ruolo: l'importo della loro prestazione deve essere deciso dalle clienti, le quali corrispondono somme di denaro spesso assai esigue (anche soltanto venti o cinquanta dirham, corrispondenti a meno di due o cinque euro), o regalano qualche uovo, un cesto di insalata o altri poveri doni; ritengono, loro e le loro clienti, che il denaro guadagnato sia un mezzo per acquisire i materiali necessari e per incentivare i *jnun* a cooperare con gli uomini. La maggior parte delle agenti rituali del *taifūr* tuttavia oggi tendono ad autorappresentarsi come esperte religiose, professioniste che meritano un compenso il cui ammontare è deciso da loro e che si fa sempre più alto in base alla loro reputazione e alla possibilità economiche delle clienti: fino anche ad arrivare a diverse migliaia di euro.

L'elezione spirituale e il percorso iniziatico sono i fattori principali che determinano il modo in cui un uomo o una donna diventa una figura spirituale di riferimento.

Il percorso iniziatico avviene presto nella vita, durante l'infanzia o l'adolescenza, ed è spesso difficile e vissuto con dolore. Il primo incontro con Malika si manifesta con una vivida, intensa esperienza di contatto, tramite sogno notturno o visione. Come sottolinea Diwan: "il sogno è uno dei mezzi più importanti della comunicazione tra gli umani e il mondo degli spiriti" (Diwan, Meknes, 08/03/2016. Si veda, per la trascrizione di sogni iniziatici in cui Malika si è manifestata per la prima, il paragrafo 5.2.1. Su questo argomento si veda anche Kilborne 1978). Riporto qui invece alcuni lacerti delle note di campo, nei quali sono contenuti riferimenti a manifestazioni in sogno di Malika.

Hanane: posseduta da Malika, ha 40 anni, abita di solito a Tangeri. Ha lunghi capelli rossi, piuttosto carina, dice di essere parrucchiera. Attualmente a Meknes è ospitata da un'amica, nel quartiere Zitun. L'amica ha un aspetto maschile, e alquanto inquietante. Viso incavato e sguardo allucinato, capelli corti in cima al capo e rasati sui lati, vestita da uomo, con cappellino, fuma molto. Ha lunghe cicatrici da coltello sulle braccia. È posseduta da Hammu; anzi, è un'ufficiante dei riti per Hammu. Sono venute a casa di Diwan solo una volta, per organizzare un *taifūr* per Malika, perché Hanane durante il mese di Sha'ban non era riuscita; recentemente si era già fatta applicare le decorazioni di henna. Malika, ha raccontato Hanane, le è comparsa in sogno ordinandole di organizzare il rito per rinnovare il legame con lei. "Non sto bene", ha detto Hanane "perché, siccome per ragioni economiche durante Sha'ban non ho fatto il *taifūr*, Malika non è felice" (Note: 29/08/2016).

Il 2 settembre si è svolto il *taifūr* di Hanane, a Zitun, a casa dell'amica che la ospita. Erano presenti circa trentacinque donne. L'atmosfera era più marcatamente, apertamente licenziosa. Le numerose donne presenti danzavano con movimenti esplicitamente sessuati, sedevano le une in braccio alle altre. Una donna molto mascolinizzata, che indossava abiti maschili, ha baciato in bocca una ragazzina. Iman, come spesso suole accadere, ha rubato la scena ad Hanane, ed è andata in trance prima di lei. Hanane l'ha seguita, sostenuta da altre donne. Sguardo catatonico, lacrime agli occhi. Partita lei, l'hanno seguita nella trance altre dodici donne. Dopo Malika è stata evocata Thuria, sotto un velo azzurro. Finito alle cinque del mattino. Il giorno successivo ne abbiamo riparlato con Iman. La quale sostiene che Hanane, che con lei si è consultata per interpretare i suoi sogni, pensa di avere Malika ("avere lo spirito" per "essere posseduta" è un'espressione

abbastanza diffusa, ma che Iman usa con particolare frequenza) ma in realtà ha Hammu. Lo si ricava dal suo comportamento e, ha detto, “ha anche i capelli rossi”.

Il 12/02/ 2016 ero presente quando ha telefonato a casa di Diwan una tal Halima, amica di Iman che abita a Tangeri. Chiamava da Tunisi, ove soggiorna (Diwan era andato a Tunisi per fare un *taifūr* per lei). Diceva di aver sognato una donna alta e bella. Non si vedeva il viso ma era vestita di viola e le aveva chiesto di comprare un anello con una pietra azzurra. Iman ha cominciato a raccontarle di Malika. Certo il viola, ma perché aveva un anello azzurro? Iman ha chiesto a me come si chiama la Malika ebrea legata a David, perché non si ricordava. Le ho risposto *shiguriya*, detta anche *fassiya*. A quel punto mi ha passato direttamente al telefono questa donna, perché le spiegassi chi è *shigurya* e cosa fa. Le ho raccontato della sua provenienza da Tlemcen e delle sue relazioni con David.

Un pomeriggio di novembre 2015 (il 16) ha telefonato Mariana, la donna rumena che vive a Parigi. Innamorata di Lazare (l'amico di Diwan che sta lui pure a Parigi), il quale invece non è per nulla interessato. Ha detto che ha sognato una donna. Diwan si è allontanato per continuare una parte della conversazione in privato. Quando è tornato fuori dalla stanza stava dicendo a Mariana di comprare dei profumi di marca per Malika e di conservarli come offerta. Ha detto anche che lui proverà a comunicare con Malika in sogno, per riferirle dei suoi problemi amorosi. (Nota a margine: poi, nel gennaio 2016, Diwan è andato a Ginevra, poi a Parigi, dove si è incontrato con Mariana e ha recuperato le offerte per Malika da mettere nel *mjma*. In quell'occasione ha portato a Mariana un intruglio di erbe secche con un camaleonte essiccato: un talismano amoroso).

Sembra di poter rilevare una certa differenza tra le manifestazioni oniriche e la loro interpretazione delle clienti e quelle delle *muqaddamat*. I sogni delle clienti appaiono spesso sfumati, criptici; si avvalgono delle *muqaddamat* per interpretarli. I sogni delle operatrici rituali appaiono più come delle visioni, con le quali Malika comunica direttamente con loro. Del resto anche fuori dallo stato onirico Malika appare costantemente presente, ad influenzare le loro azioni e il modo in cui le compiono. Due decoratrici, Fatima-Zohra e Fatiha, ad esempio, mi dicevano che quando applicano l'henna sanno che è direttamente Malika a guidare le loro mani.

Alla visione onirica fa seguito una malattia iniziatica: questo evento è il primo passo per stabilire un'alleanza per tutta la vita con lo spirito possessore. Disturbi fisici, psicologici, emotivi, a volte anche gravi, crisi di possessione, sono i segni più comuni dell'afflizione causata dallo spirito. Tutte le persone con cui sono entrata in contatto e che nelle loro conversazioni hanno fatto cenno più o meno esplicitamente e dettagliatamente alle cause e ragioni della loro possessione hanno fatto riferimento, in modo talvolta generico talaltra più dettagliato, a malesseri e sofferenze di varia natura. Cercare di sottrarsi all'influenza dello spirito può causare una continua sofferenza. Ma l'eletta o l'eletto non ancora pienamente sviluppato può arginare tali afflizioni con regolari offerte rituali e comportamenti acconci. Rispondere alle richieste di Malika conduce gradualmente all'accettazione e alla trasformazione della relazione con lo spirito; la sottomissione o la dipendenza che caratterizza la fase iniziale in questo modo si trasforma in un'alleanza, accettata, assunta e continuamente nutrita.

Con Lalla Malika l'iniziata o l'iniziato instaura una speciale relazione che sovente è di natura sessuale, matrimoniale, filiale: le donne si dichiarano "figlie" o "spose", gli effeminati "figli" di Malika.

In seguito all'iniziazione la futura specialista del rito trasforma la propria esperienza traumatica o tortuosa in una fonte di potere, in cui acquisisce un "dono", un talento, un sapere, e in cui ha inizio un processo di trasformazione personale: Malika le ha donato le competenze di musicista (cioè essenzialmente la capacità di ricordare e cantare i poemi), quelle di decoratrice con l'henna o quelle di veggente. Da quel momento potrà vivere grazie alle proprie abilità, ottenendo un compenso economico per i suoi servizi, agendo come officiante sotto la protezione di Lalla Malika.

Tra lo spirito e i suoi eletti si intende stipulato uno scambio, un patto. Gli specialisti del rito beneficeranno di una protezione efficace contro la sfortuna, contro l'irruzione di forze ostili, contro la malattia. Attraverso segni, visioni e messaggi onirici otterranno misteriosi saperi terapeutici e abilità tecniche di cui saranno detentori. Ne ricaveranno anche benessere fisico, spirituale e materiale, la promessa di un futuro migliore.

Come molto spesso accade nelle relazioni umane, anche gli spiriti hanno i loro aspetti negativi: esigono un certo tipo di comportamento. Insieme ai benefici, la prescelta o il prescelto incorre in una serie di obblighi e subisce delle minacce. Lalla Malika otterrà regolarmente ciò che desidera: una totale fedeltà che si esprime con offerte di varia natura, candele, profumi, musica, canti e, certamente, denaro. In particolare, ogni specialista del rito, una volta l'anno ha l'obbligo di celebrare – per sé stessa e a proprie spese – un *taifūr* con lo scopo di onorare Malika, rinnovare e mantenere vivo il rapporto con essa, purificare e benedire gli oggetti rituali in proprio possesso, per preservare il proprio ruolo.

Il carattere imprevedibile di Lalla Malika la rende pericolosa e capricciosa. Così dice Iman riguardo al proprio ruolo di *muqaddama*:

se commetto errori sono punita. Come *muqaddama* sono l'intermediaria: Malika conosce me e non le persone che tramite me si rivolgono a lei. Malika oggi ti dà tutto, domani ti può togliere tutto. Devo essere prudente. Gli spiriti sono così (Iman, Meknes, 12/03/2016).

È essenziale che l'alleanza con lo spirito sia efficacemente messa in scena, anche al di fuori della seduta terapeutica e del rito. Gli officianti, che idealmente e più di chiunque altro incarnano le caratteristiche dello spirito, avranno cura di rispecchiare il più fedelmente possibile l'immagine di Malika. Perciò si vuole siano persone serie, dalla forte personalità, dal carattere e dal portamento nobile, dai modi raffinati, che vestono con gusto e hanno cura del proprio aspetto fisico, che siano carismatici e godano di un'ottima reputazione. Tutti questi aspetti, spesso ostentati, dovranno permeare

ogni aspetto della vita dell'officiante. E avranno importanza anche nel quadro della competizione per il prestigio e il denaro con gli altri officianti dei riti, taciuta ma onnipresente, così come nella volontà di distinguersi dagli altri e nelle critiche rivolte agli altri operatori rituali che appartengono al medesimo contesto.

Maggiore sarà la capacità di corrispondere alla figura e alle caratteristiche di Malika, maggiore sarà il loro prestigio tra le adepte e le clienti. Il potere conferito alle officianti dei riti è determinato dalla loro abilità di coltivare il rapporto con lo spirito a cui sono affiliate mediante le pratiche sopra descritte. Gli oneri rituali della *muqaddama* non sono confinati all'occasione del *taifūr* o alle consulenze terapeutiche. Durante tutto l'anno ha l'obbligo di rinnovare regolarmente le offerte di cibi e incensi a Lalla Malika; una volta l'anno ha l'obbligo di organizzare un sontuoso *taifūr*, nei periodi di Rajab e Sha'ban: è l'offerta più alta ed è indispensabile nella relazione con Lalla Malika. Si tratta di un atto di fedeltà e di un segno di gratitudine, atto a mantenere un rapporto armonioso e solido con lo spirito. Questo è un evento importante: il suo successo conferma l'affiliazione della *muqaddama* a Malika agli occhi degli invitati e predice il suo futuro successo.

Se il regolare svolgimento dei riti richiede una speciale conoscenza ed esperienza rituale, il rispetto e la reputazione di cui godono la *muqaddama*, la *m'allma* e la *ḥannaya* si basano sulle prove di una forte alleanza con Lalla Malika:

se hai veramente Malika non puoi fare una vita da mendicante, non puoi avere un atteggiamento vergognoso. Stai a casa, le persone, i clienti ti vengono a cercare, i soldi arrivano. Tutto quello che ti serve viene da te. Se per esempio non hai un profumo, arriva qualcuno che ti regala un cofanetto di profumi di marca. Questo è avere veramente lo spirito di Malika (da una conversazione con Iman, Meknes, 12/01/2016).

4.2.1.1. La *muqaddama*.

La preoccupazione e il compito primario della *muqaddama* sono di prendersi cura delle entità sovranaturali. Il rinnovamento del legame con Malika è lo scopo perseguito da ogni *muqaddama*. Il suo ruolo è molteplice: è medium, terapeuta, organizza e officia i *tyafer* nella propria abitazione o presso quelle delle clienti. Inizia le nuove adepte e può trasmettere il proprio sapere ai membri della sua famiglia e alla persona più adatta a rispondere alla sua stessa vocazione.

Riserva uno spazio nella propria abitazione (in genere una stanza chiusa a chiave e sorvegliata, cui è vietato l'accesso agli altri) alla custodia degli oggetti rituali necessari all'evocazione degli spiriti da cui è posseduta. Questo è uno spazio sacro; è chiamato *mjma'*, o "riunione, tribunale degli spiriti o stanza delle coorti degli spiriti". A Meknes, in diverse occasioni, ho avuto il privilegio di accedere al *mjma'* di Diwan e Iman. Si tratta di una stanza il cui accesso è interdetto a chiunque, anche ai familiari.

La stanza è gelosamente celata allo sguardo degli altri, rimane in ogni momento chiusa a chiave. L'ingresso al *mjma* ' è sempre preceduto da esclamazioni come "ah gli uomini di Allah" (*ah rijal llah*; una delle espressioni usate in riferimento agli spiriti), o con una forte ispirazione seguita da una sonora espirazione come segno della presenza del sovrannaturale; dalla fumigazione di incensi per purificare lo spazio sacro prima di accedere ad esso; dall'aspersione di acqua ai fiori d'arancio; dallo spruzzo di profumi sul proprio corpo, sugli oggetti, nell'aria. Al suo interno, disposti in cerchio, si trovavano gli altari e gli oggetti rituali dei numerosi spiriti a cui sono affiliati Diwan e Iman. Alcuni altari erano poggiati sul pavimento, altri invece erano collocati sui mobili e sulle mensole che coprivano un'intera parete della stanza. Ogni altare era delimitato e contraddistinto dal colore dello spirito che lo rappresentava. Nel *mjma* ' si trovavano anche gli strumenti musicali del gruppo *m'allmat* di Diwan; gli altari e accessori rituali affidati loro da *muqaddmin* e *muqammat* non più in attività, non più residenti a Meknes, o deceduti.

Il *mjma* ' è un luogo fisico e uno spazio simbolico. Se non gli è destinata una stanza intera può essere una parete, un angolo, un mobile. Il *mjma* ' è anche il luogo in cui vengono depositati i doni delle clienti e pazienti (profumi, incensi, monili, capi di abbigliamento) e le loro richieste. Le richieste prendono la forma di un "dossier": si tratta di un vero e proprio fascicolo, sotto forma di appunti vergati a mano su un quadernetto o su fogli di carta raccolti assieme, che viene compilato dai terapeuti e depositato tra gli altari in attesa di un segno rivelatore – un sogno, una visione, un indizio – che lo spirito comunica alla *muqaddama*.⁷⁸

Il *mjma* ' rappresenta la dimora degli spiriti. Si tratta di un tribunale mitico, una costruzione gerarchica, dotata di un'immensa *baraka*. È concepito come una tavola rotonda, attorno alla quale siedono, idealmente, sette *mluk*, tutti re e regine: ognuno è assiso sul proprio trono e ha, al proprio seguito, tutte le proprie diverse manifestazioni e tutta la società che rappresenta e governa (su questi aspetti degli spiriti si veda il cap.2). Come i tribunali umani, ha una organizzazione formale rigidamente strutturata: i re e le regine sono ripartiti secondo il loro colore, carattere, specialità. I dossier dei pazienti vengono depositati dalla *muqaddama* al centro del tribunale e presi in carico dallo spirito principale che affligge o possiede la persona. Si ritiene che il dossier, una volta depositato nel *mjma* ', al centro del tribunale, venga analizzato dagli spiriti. I quali si confrontano tra loro e giudicano

⁷⁸ Naamouni (1993), nel suo lavoro sul culto di Bouya Omar e sulle pratiche terapeutiche che si effettuano all'interno del santuario, descrive un tribunale in cui si confrontano, in una sorta di "processo" immaginario, i *jnun*, i malati, e i membri del tribunale. Lo scopo è quello di liberare o riconciliare il posseduto con lo spirito che lo affligge. L'esito dei dibattiti è trascritto in un dossier da parte di un ausiliario del santo noto come 'Moul Douassa': "il guardiano dei dossier dei malati, l'archivista" (1993: 100-105).

l'operato della persona, valutano se ha fatto correttamente i riti e versato le offerte. Stabiliscono cosa deve fare e cosa deve evitare di fare per stare meglio. Se a uno spirito arriva la pratica di una persona le cui istanze sono di competenza di un altro spirito può passargli la responsabilità, o può chiedere ad altro spirito di punire qualcuno che ha suscitato la sua rabbia. Iman in una conversazione mi ha detto:

[se pure la questione riguarda direttamente Malika, questo] non vuol dire che gli altri spiriti non sono presenti. Ci sono, ascoltano, aiutano Malika. Se Malika vuole punire qualcuno passa il dossier a Sidi Hammu, perché lei non può toccare il sangue. Se deve dare alcune caratteristiche a una donna e ha bisogno dell'intervento di Lalla Mira, allora coinvolge Lalla Mira (Meknes, 14/01/2016).

Nelle vesti di terapeuta la *muqaddama* ricorre ai propri poteri sovranaturali e alla propria capacità di comunicare e negoziare con Lalla Malika e numerosi altri *jnun*; usa la propria possessione per trovare una soluzione ai problemi personali delle proprie clienti e per guarire coloro che sono afflitte. In ragione dell'alleanza con i propri spiriti è in grado di riconoscere le malattie e i disagi causati dai *mluk*, interpretare le loro richieste e indicare il percorso terapeutico da seguire.

La *muqaddama*, per prima cosa, stabilisce l'identità dello spirito che affligge la donna. Gli indizi circostanziali o che scaturiscono dai sogni, l'uso di determinati colori, incensi e musiche qui hanno un ruolo importante. La donna, in alcuni casi, può essere inserita in un circuito di diagnosi che prevede la sua partecipazione a una *lila* officiata dalle confraternite maschili, in cui lo scopo principale è vedere se lo spirito che la affligge risponde a una determinata musica. Oppure può effettuare una visita alla tomba di un santo, in attesa di un segno o un sogno rivelatore, o avvalersi di alcune pratiche divinatorie.

Una volta stabilita l'identità dello spirito la *muqaddama* interpreta le sue richieste. Le quali sono note ai devoti: vestire con colori appropriati, bruciare incensi, donare un sacrificio, fare un rito, danzare sulla musica che accompagna il canto di un particolare poema.

Lalla Malika, si è detto, non attacca e perseguita le sue devote e possedute. Ma può punire le sue seguaci se queste non rispondono alle sue richieste, o non mantengono una promessa data o non hanno un atteggiamento che si addica alla personalità di Malika.

Il processo terapeutico avviene soprattutto nel corso dei *tyafer*, con la possessione, ma anche attraverso sacrifici animali, pratiche votive e visite a luoghi sacri.

Molte terapeute integrano alle proprie competenze una serie di pratiche magiche e di divinazione, per attrarre donne appartenenti a vari ambienti socio-economici (dai più disagiati ai più elevati) e per rispondere alle esigenze di una più vasta gamma di persone, anche non direttamente legate all'ambiente delle possedute. Dunque accade che vengano consultate per rispondere a domande circa l'ignoto, o per avere chiarimenti sugli eventi in corso, o sul loro esito: ad esempio questioni amorose o legate alla

procreazione, viaggi, problemi e aspettative lavorativi. Le loro pratiche possono includere la preparazione di amuleti, le pratiche di divinazione, la lettura dei tarocchi. Qualora la terapeuta non possedesse tutte le competenze richieste dalla situazione può consigliare alla paziente di rivolgersi a una veggente specializzata.

Il rapporto tra la terapeuta e le sue clienti comporta consultazioni periodiche per un lungo periodo di tempo e la creazione di un rapporto di sostegno e fiducia reciproca. Le consultazioni e i riti possono essere assai frequenti, addirittura quotidiani, soprattutto nella fase iniziale, per poi gradualmente assestarsi su una cadenza regolare e più rarefatta: una adepta può anche limitarsi a celebrare uno, due o tre *tyafer* nel corso dell'anno, e ad assistere a quelli celebrati da altre donne.

Per adempiere correttamente alle mansioni di officiante del *ṭaifūr* la *muqaddama* deve attenersi a una serie di regole comportamentali: avere tutte le offerte rituali idonee; preparare gli accessori necessari, i cibi e le offerte rituali; presiedere il rito terapeutico e seguire la corretta procedura del rito (si veda più avanti la descrizione dettagliata di un *ṭaifūr* e la valutazione degli elementi ricorrenti e di quelli specifici ed eccezionali).

Nelle sue attività rituali la *muqaddama* si avvale del supporto di assistenti e accompagnatori. Possono essere donne o effeminati: sono persone di fiducia che spesso appartengono alla sua cerchia di familiari e amici. Durante il rito costoro siedono tra i partecipanti o in posizione marginale, ma mantengono lo sguardo rivolto verso la *muqaddama* e si muovono a sua richiesta per eseguire una serie di compiti: assistere in cucina, prendersi cura delle presenti, portare gli accessori rituali, impegnarsi per primi nelle danze di intrattenimento o nella possessione. Al di fuori del contesto rituale hanno poche responsabilità a parte la subordinazione, la lealtà e la disponibilità nei confronti della *muqaddama*.

È Lalla Malika che attraverso la *muqaddama*, che è la sua intermediaria, sceglie chi saranno gli assistenti. La *muqaddama* insegna loro cosa fare, come comportarsi. È importante scegliere le persone giuste per non commettere errori durante il *ṭaifūr*. Si fa attenzione ai piccoli dettagli e così possiamo beneficiare tutti [della *baraka* di Lalla Malika]: loro [gli assistenti] avranno un beneficio e io anche perché avrò rispettato le richieste di Lalla Malika (da una conversazione con Iman: Meknes, 12/01/2016).

In realtà non è sempre possibile distinguere gli assistenti rituali dal resto del pubblico, poiché durante le possessioni numerose donne aiutano spontaneamente la *muqaddama*. Spesso le donne che partecipano ai riti sono accompagnate da altre donne (familiari o amiche); durante le possessioni si aiutano e sostengono a vicenda. Alcune talvolta rimandano la propria possessione, o ne hanno una moderata e contenuta, in modo da potersi prendere cura delle proprie compagne che sono in preda a una possessione sfrenata: le assistono e le sostengono, cingendone la vita con uno scialle, come la briglia di un cavallo, e le sorreggono se, al termine della crisi, si accasciano al suolo.

Il *taifūr* replica l'organizzazione gerarchica degli spiriti nel *mjma*⁶. Nel *mjma*⁶ Malika siede insieme agli altri spiriti alla tavola rotonda e si presenta a capo delle proprie diverse manifestazioni e della propria società (dunque a lei fa capo una schiera di identità, di ministri, consulenti e così via fino ai più umili servitori). Allo stesso modo la *muqaddama*, che incarna il ruolo di mediatrice tra Malika e le sue devote, governa il *taifūr* e presiede una sua società che, nel *taifūr*, è rappresentata dai presenti e partecipanti. Iman dice che quando una *muqaddama* officia il *taifūr* per sé:

ci sono dei servitori, che pago in modo che possano servirmi, per offrire il thé e i dolci a Lalla Malika. Un'altra persona si occupa dell'incenso e dei profumi. Se arriva qualcuno che mi vuole parlare, una cliente o una posseduta, allora si deve rivolgere a un'altra persona che ho scelto che poi mi verrà a riferire quali sono le richieste. Malika, attraverso me, mostrerà a questa persona come realizzare la sua richiesta" (*ibidem.*).

Secondo la mia interlocutrice questi aiutanti e servitori sono sette, come gli spiriti che siedono alla tavola. Il che è esclusivamente simbolico: non ha un riscontro nella pratica reale giacché, nei riti osservati a Meknes, il gruppo di assistenti della *muqaddama* si compone soltanto di due o tre elementi. Inoltre le partecipanti al *taifūr* si rivolgono direttamente alla *muqaddama* per le loro richieste, senza alcuna mediazione.

4.2.1.2. L'henna per Lalla Malika e la *ḥannaya*.

Le attività rituali principali della *ḥannaya* includono la decorazione con l'henna per le spose, per il *taifūr* di Lalla Malika e per i riti di evocazione degli altri spiriti femminili. La *ḥannaya* svolge anch'essa un ruolo assimilabile a quello della terapeuta: per mezzo della comunicazione con Lalla Malika e con l'uso dell'henna può individuare le affezioni causate dai *mluk*, placarne l'influenza e donare la *baraka* di Lalla Malika. In diverse occasioni alcune donne, in presenza di Diwan, di Iman e di alcune *ḥannayat* di Meknes, hanno raccontato diversi aneddoti che riferiscono di quanto sia importante saper applicare l'henna per uno specifico spirito o, ancora, di quanto sia importante saper riconoscere attraverso l'applicazione il tipo di *mluk* da cui si è posseduti. Così per esempio Badriya, una devota a Lalla Malika, mi ha raccontato che all'inizio delle possessioni da parte di Lalla Malika, quando ancora non era consapevole della presenza dello spirito, ha subito la sua ira a causa di una *ḥannaya* che le aveva fatto una decorazione sbagliata, quella per Lalla Mira. In altre occasioni invece un disturbo, un formicolio continuo, un'irritazione o una particolare pigmentazione delle mani o dei piedi sono stati interpretati come i segni della presenza di un *mluk* "che desidera l'henna". Le conversazioni in cui sono emerse queste informazioni spesso prendevano le mosse da una critica mossa da una decoratrice

all'altra, o da un conflitto tra le stesse *ḥannayat* relativo alla valutazione delle maggiori o minori competenze di alcune decoratrici rispetto ad altre.

A Meknes i termini *ḥannayat* e *naqqashat* comprendono un gruppo eterogeneo di donne specializzate nella decorazione con l'henna. Tuttavia solo alcune di esse si qualificano come maestre specialiste e operatrici rituali che agiscono esclusivamente nei *tyafer*, nel corso delle feste religiose scandite dal calendario musulmano e in occasione dei riti di evocazione degli spiriti. Le *ḥannayat* che agiscono principalmente nei *ṭaifūr* per Lalla Malika a Meknes sono poco più di una decina. Le *ḥannayat* che ho incontrato durante la ricerca e nei *tyafer* a cui ho assistito con Diwan e Iman e presso l'abitazione di altre devote a Lalla Malika, sono cinque donne: Fatiha, Fatima, Fatima-Zohra, Kaltum, Thuria e un "figlio di Malika": Mohassin. Altre *ḥannayat* operano al di fuori dei contesti rituali: sono donne che, da sole o in coppia, siedono fuori dai mausolei o si aggirano nei mercati o nelle grandi piazze della *madina* di Meknes. In cambio di una piccola somma di denaro fanno decorazioni con l'henna a scopo esclusivamente decorativo per i turisti o per le donne dei quartieri popolari.

Fatiha è una *m'allma l-ḥannaya* originaria di Meknes, dove da tre decenni fa la *ḥannaya*. È posseduta da Lalla Malika *ḥajja*, "la grande", ma anche da numerosi altri *mluk*.

Dopo il suo primo incontro con Lalla Malika, avvenuto quando aveva dodici anni, Fatiha si è gradualmente specializzata nell'arte della decorazione. Le sue abilità decorative e terapeutiche sono richieste da numerose donne di Meknes. Il costo della prestazione non è fisso: dipende dalle condizioni economiche della committente, dai suoi rapporti personali con Fatiha. Può variare da cento a quattrocento dirham.

Avevo dodici anni. Un giorno mia madre [una posseduta di Lalla Malika] era uscita di casa per cercare una *ḥannaya*: voleva fare un *ṭaifūr* per Malika. Ma quel giorno non se ne trovavano di libere e disponibili. Io ero a casa e non stavo bene. Avevo i capogiri e faticavo a stare in piedi. Mi sono trascinata in cucina e lì ho trovato un sacchetto di henna e ho cominciato a prepararlo in una ciotola. Mi sono fatta una decorazione da sola, sulla mano sinistra e sui piedi. Quando mia madre è tornata a casa e ha visto cosa avevo fatto è rimasta sorpresa. Ha chiamato i nostri vicini di casa e ha mostrato a tutti i miei disegni. [...] Ho fatto l'henna per anni, alle mie amiche, per gioco e per avere qualche mancia. [...] Ma la prima volta che ho fatto l'henna a una cliente, come professionista, è stato quando avevo diciotto anni. Era un *ṭaifūr* per Lalla Malika (Meknes, Fatiha, 13/09/2016).

È Malika *ḥajja*, sostiene Fatiha, la fonte da cui deriva il suo dono ed è lei che la guida nella decorazione dell'henna:

quando vado dalle clienti so già cosa devo fare, che tipo di henna devo realizzare per quella donna e per quel *ṭaifūr*. È Malika che guida le mie mani. All'inizio del mio lavoro le mani mi tremavano. Allora dicevo a bassa voce *bismillah rahmani rahim* e iniziavo a fare l'henna. Sono io ad essere seduta lì, la presenza è la mia ma le mani sono guidate da Malika. Ed è così anche quando devo fare l'henna per Lalla Mira o Lalla 'Aisha: è sempre Malika che mi guida (*ibidem*).

L'henna è un simbolo di bellezza e un supporto materiale della *baraka* (Westermarck 1968 (I): 113). È essenziale per l'evocazione di Lalla Malika; senza di essa un *ṭaifūr* non può dirsi compiuto.

L'henna si ricava dalle foglie essiccate e polverizzate di un arbusto (*Lawsonia inermis*), a cui vengono aggiunti acqua calda, succo di limone o acqua ai fiori d'arancio e, a volte, altri prodotti aromatici: pepe, chiodi di garofano, oli essenziali. Viene applicata sulla pelle con una siringa dotata di un grosso ago. Una volta essiccata l'henna prende la forma di una crosta verdastra che, una volta rimossa, lascia sulla pelle una impronta di colore rossastro o marrone scuro, che persiste per qualche giorno. L'henna è un simbolo di purificazione e di protezione (Westermarck 1914: 118, 160; Claisse-Dauchy 1996: 103-108; Mateo Dieste 2013: 127-166).

L'henna per il *ṭaifūr* di Lalla Malika ha delle caratteristiche specifiche. Nota come “l'henna delle rose” (*l-ḥnany wardiya*), ha un colore rossastro. La decorazione, molto elaborata, richiama lo stile tradizionale di Fez, usato in specie nell'arte del ricamo: “l-henna di Fez” (*l-ḥnany fassiya*). Un altro nome con cui è conosciuto l'henna per Lalla Malika è *terz l-fassiya*, letteralmente: “ricamo di Fez”. Questo stile decorativo, ampiamente usato dalle donne per il *ṭaifūr*, appartiene a Malika *ḥajja*. Prevede la decorazione integrale di mani e piedi fino ai polsi e alle caviglie; è caratterizzato da una serie di motivi geometrici, con linee a zig-zag che si intersecano tra loro a formare una serie di piccoli triangoli. Le punta delle dita delle mani e dei piedi e le piante dei piedi sono coperte da uno strato spesso di henna. Può essere impreziosito con l'applicazione di brillantini o lasciando scoperte le unghie per esaltare lo smalto.

Su questo disegno di base ogni *ḥannaya* può dar prova della propria abilità, che si esprime con la capacità di realizzare un disegno unico e irripetibile, senza imperfezioni e nel minor tempo possibile. Un'abile *ḥannaya* è in grado di realizzare decorazioni diverse per le diverse manifestazioni di Lalla Malika. Così, per esempio, la decorazione per Malika *l-gnawiyya*, simile a quella per Malika *ḥajja*, è impreziosita con numerosi puntini che riempiono i motivi geometrici; per Malika *l-baḥriya* le linee geometriche sono sostituite da linee ondulate che si intersecano tra loro fino a formare decorazioni che richiamano le squame di un pesce. Per Malika *zhawaniya* invece l'henna non copre integralmente le mani e i piedi ma prevede la decorazione del solo dorso delle mani, dal mignolo al polso, con motivi decorativi che spesso richiamano il disegno *cashemire*: una goccia con la punta ricurva che viene declinata in numerose varianti.⁷⁹

⁷⁹ Le decoratrici più abili sono in grado di applicare l'henna, oltre che per gli spiriti femminili, anche per alcuni spiriti maschili, soprattutto per Sidi Hammu e Sidi Mimun.



“L’henna delle rose” (*l-ḥnany wardiya*). *Ṭaifūr* di Lalla Malika. Meknes (maggio 2016).

Nel *ṭaifūr* il ruolo della *ḥannaya* può apparire marginale rispetto a quello della terapeuta e delle musiciste: non si avvale di assistenti rituali; munita dei pochi strumenti di lavoro – una siringa di vetro, una ciotola, un sacchetto di henna, un po’ di cotone, una garza – una volta reclutata per l’occasione rituale, si reca nelle case delle committenti del rito per la decorazione. Inoltre, la decorazione con l’henna, pur centrale per il *ṭaifūr*, in alcuni casi può precedere il rito e svolgersi in una dimensione più intima, in presenza della sola committente e senza la presenza del pubblico e dei musicisti.

Come riferisce Fatiha:

nell’henna del *ṭaifūr* si può essere in due: la donna che fa l’henna e, di fronte, la *ḥannaya*. Malika arriva, si siede insieme alle due donne e osserva la donna che fa l’henna [la committente] e ascolta le sue richieste. Ci sono altre sette donne che arrivano insieme a Lalla Malika [le sue diverse manifestazioni] (Meknes, Fatiha, 31/08/2016).

In questo caso la decorazione ha un carattere più sobrio; gli oggetti del rito sono ridotti all’essenziale e hanno un carattere più simbolico, contenuto e meno sfarzoso.

Invece, quando la decorazione avviene nel corso del rito e in presenza dei partecipanti, il ruolo della *ḥannaya* è centrale e la sua attività marca i momenti cruciali del *ṭaifūr*: l’inizio e la fine della decorazione corrispondono all’inizio dell’intera cerimonia e della prima parte del rito che precede il pasto rituale in onore a Lalla Malika e la possessione. La *ḥannaya* ha il compito di annunciare

l'apertura della cerimonia con un canto accompagnato da lunghi e acuti ululati (*zağarit*) a cui si uniscono tutte le donne presenti. Ecco le parole del canto: *Ş-şla w s-salām 'alā rasūl llah, lā jāh ilā jāh sayyidnā Muḥammad, Allah, ma 'ahu al-jāh al-ālī*. Che può essere tradotto come: “Che la benedizione e la misericordia sia con te, o Messaggero di Allah; non c'è gloria se non la gloria del nostro signore; Allah, con lui è la più alta gloria”. Il canto è seguito dagli ululati (*you-you*) delle donne. Questo canto è una manifestazione collettiva di un'emozione, che può essere di gioia, in specie nelle feste e nei matrimoni, o di rabbia e disperazione. Lo *zağarit* viene enunciato da parte delle donne in tutte le occasioni rituali. Nei riti di possessione, nei *tyafer*, durante i pellegrinaggi e le visite alle tombe dei santi, lo *zağarit* marca i momenti più concitati; viene intonato su richiesta delle stesse possedute o dagli operatori rituali per accompagnare e sostenere le trance o le espressioni uditive delle possedute (urla, rutti, forti inspirazioni).

La maestra decoratrice svolge un ruolo simile a quello della *muqaddama*: nel corso della decorazione si prende cura della cliente, vigila su di essa e, quando si verifica una possessione, sovente interviene prontamente con profumi e incensi appropriati.

La cerimonia dell'henna può durare due o più ore, a seconda dell'abilità della maestra decoratrice. La *ḥannaya*, una volta ultimata la decorazione, spruzza le parti decorate con un po' di profumo; le fumiga con il fumo di un braciere o, in alcuni casi, usa il calore di un asciugacapelli per essiccare più velocemente l'henna; avvolge le parti decorate con del cotone e delle garze. Al termine della decorazione la *ḥannaya* rimane seduta nella sua postazione o può prendere posto insieme agli invitati.



“L’henna delle rose” (*l-ḥnany wardiya*). *Taifūr* di Lalla Malika. Meknes (aprile 2016).

4.2.2. Le committenti, le pazienti, le richieste. Le ragioni del *taifūr*.

Le committenti dei *tyafer* sono soprattutto donne adulte, che sono devote a Lalla Malika da lungo tempo e che li organizzano in modo regolare; altre invece sono neofite, oppure allestiscono un rito solo occasionalmente, per una specifica richiesta e per indicazione del terapeuta. Ma anche un dono o solo il desiderio di incontrare Malika possono fornire le occasioni per instaurare un legame con essa.

Le persone chiamano Malika per la salute, perché non hanno soldi, perché vogliono sposarsi, per tante cose. Puoi chiamarla anche se non hai [se non sei devota e posseduta da] Malika perché tu le hai donato molto: se per esempio hai dato un sacrificio per lei, o dei doni: un profumo, un po’ di henna, un po’ di soldi [...] Malika vede quello che fai per lei. Chiunque può cercare di vedere Malika. Anche tu puoi provare a incontrarla. Se un pomeriggio sei a casa, ti siedi su una sedia, ti ordini i capelli, ti metti un po’ di trucco sugli occhi e un po’ di rossetto, e poi ti spruzzi un profumo molto buono, uno raffinato; bevi una tazza di caffè e fumi una sigaretta, prendi uno specchio e ti ammiri... allora se desideri vedere Malika potresti ad un certo punto avere la sensazione di sentire un raggio di luce negli occhi. Ecco che è arrivata Malika! (Meknes, Fatiha, 24/12/2015).

Tra le committenti dei *tyafer* si possono delineare tre categorie generali di persone: donne sposate, donne non sposate e donne e uomini che si collocano a margine dei loro ruoli sociali e di genere.

Le donne non sposate e che sono ancora inserite nel nucleo familiare si rivolgono a Malika soprattutto per le seguenti ragioni: il desiderio di trovare un partner, fidanzarsi e sposarsi; la paura di non essere desiderate, di non essere seducenti o di essere infertili; la necessità di avere una maggior capacità di determinare la propria vita futura (la scelta del marito, o l'entrare nel mondo del lavoro); l'incapacità di autodeterminazione perché ancora dipendenti, emotivamente e finanziariamente, dalla famiglia; il desiderio di indipendenza economica, vista come un'opportunità per liberarsi dall'influenza e pressione della famiglia; la mancanza di prospettive future; la voglia di emanciparsi e sentirsi realizzate; il desiderio di diventare ricche e vivere di agi e lussi.

Le donne sposate, invece, si scontrano più spesso con l'insoddisfazione per la vita quotidiana, con la monotonia del proprio ruolo di madre e casalinga, con la mancanza di lavoro e denaro, con la delusione per la propria relazione matrimoniale. I conflitti coi mariti, l'insofferenza e il malcontento per i comportamenti dei coniugi sono aspetti maggiormente evidenziati dalle donne che si rivolgono a Malika per problemi di relazione: problemi spesso aggravati dall'alcolismo del marito, o dall'abitudine al gioco d'azzardo, da disoccupazione e problemi finanziari, dalla paura dell'abbandono o dell'infedeltà del coniuge, da dissapori con la famiglia del marito, dal timore di coinvolgere i figli nei conflitti coniugali. A queste ragioni si può aggiungere anche il desiderio di una relazione extraconiugale.

Quando le donne non sono afflitte da preoccupazioni finanziarie (pur quasi sempre presenti), perché appartenenti alle classi più abbienti o perché residenti all'estero, dove hanno trovato maggior possibilità di impiego, guadagno ed emancipazione rispetto alla situazione d'origine, ciò che le spinge a chiedere aiuto a Malika è soprattutto il desiderio di una maggior comunicazione con i mariti o di aumentare la propria influenza su di loro, allo scopo di raggiungere degli obiettivi immediati, come convincerli a dar loro più soldi, concedere una maggior libertà che consenta loro di svolgere attività in modo autonomo e lontano da casa o di viaggiare.

Infine il gruppo delle devote a Malika comprende donne e uomini il cui comportamento o il cui posizionamento all'interno della società è considerato inaccettabile o penosamente marginale. Di questa categoria fanno parte gli uomini effeminati, le donne mascolinizzate o che hanno una relazione con una donna, le prostitute (le quali, in ragione della loro indipendenza sessuale ed economica vengono in qualche misura equiparate agli uomini). Le prostitute, se pure in ambienti maschili ci si

riferisce ad esse esclusivamente in modo allusivo, ammiccante, spesso volgare, invece di solito non sono, in ambiti femminili, oggetto di particolare riprovazione. Come le musiciste, le *muqaddamat*, le *hannayat*, le *naggafat*, le parrucchiere, le massaggiatrici, sono donne che godono di indipendenza economica e di capacità di autodeterminazione specialmente sviluppata. Organizzano il proprio tempo in modo autonomo. Sono, come le officianti dei riti, donne che vivono soprattutto la notte, e che trascorrono molto tempo fuori di casa. Spesso sono dunque, come le altre categorie di donne sopra elencate, possedute da Malika (soprattutto dalle sue manifestazioni più libertine e trasgressive).⁸⁰

Si registra anche una certa permeabilità dei ruoli e delle attività: il mestiere di musicista soprattutto talvolta consente a donne che per necessità economica si sono date alla prostituzione di affrancarsi da essa in favore di un mestiere più onorevole, meno faticoso e meno rischioso. L'ambiente delle officianti dei riti e delle musiciste, si è detto, agisce anche come una sorta di società di mutuo soccorso, di reciproco sostegno tra donne in stato di bisogno, tra donne indipendenti o che aspirano a un'indipendenza dal dominio maschile (e anche in questo si rileva un'analogia con gli aspetti di mutuo soccorso che riguardano le confraternite maschili).

Malika è la femminilità in tutte le sue manifestazioni: siano esse composte, dignitose e ieratiche o patentemente trasgressive, sono tutte ricomprese nel colore viola in tutte le sue gradazioni e sfumature, vale a dire in tutte le identità che appartengono allo spirito.

In quali situazioni abbiamo bisogno di chiamare Malika? Malika è uno spirito femminile. Il rito per Malika è sempre al femminile ed è legato alla femminilità che ha Malika, è legato alle cose nuove, al make-up, ai tessuti nuovi, ai profumi, insomma è legato alla descrizione e alle caratteristiche dello spirito. Si fa un *taifūr* per avere [la virtù del] la parola, per essere ascoltati e desiderati da tutti, per avere *l-qubul* [letteralmente: "accettazione, approvazione"], che tutti ti vedano e ti amino. È per avere il carisma. Per avere le caratteristiche di Malika (Meknes, Diwan, 08/03/2016).

Lo scopo principale del *taifūr*, dunque, è di far proprie le caratteristiche e virtù dello spirito, e di curare, lenire, consolare attraverso l'identificazione con esso. Tale scopo può essere raggiunto durante o successivamente al rito, ma anche al di fuori di esso è continuamente perseguito e ricercato nella relazione intima, personale e quotidiana con Malika.

La trance di possessione che ha luogo nel corso dei *tyafer* è solo una delle manifestazioni, la più evidente, della presenza di Lalla Malika: lo spirito è come una forza che entra nel corpo, ne prende possesso, influenza comportamento e percezione di sé e dell'ambiente; la possessione è, per certo verso, un atto trasformativo.

⁸⁰ Le prostitute spesso, a Meknes come altrove, sono possedute pure da spiriti maschili, il cui carattere rimanda al sesso violento, o a un'attitudine selvaggia: soprattutto Sidi Mimun e Sidi Hammu.

Quando Malika arriva sento la sua presenza e sento il mio corpo cambiare. Sento una trasformazione fisica, una metamorfosi. Ho la sensazione che il mio ventre si appiattisca; sento i miei occhi diversi, non più umani, le ciglia lunghissime. Sento che non sono più io (Meknes, Iman, 28/11/2015).

Ma la relazione con Malika è un processo trasformativo, lento e graduale, che valica i confini dello spazio e del tempo del *taifūr*. Attraverso la relazione neofiti, adepti, possedute acquisiscono, dopo numerosi *tyafer*, le caratteristiche e le virtù di Lalla Malika.

Vi sono tre casi in cui l'evocazione di Lalla Malika e l'organizzazione di un *taifūr* sono prescritti dai guaritori con particolare forza. Noi, in quanto guaritori, consigliamo di fare un *taifūr* per Malika nei casi seguenti. Il primo caso è quello di una donna o una ragazza che si vuole sposare ma non è apprezzata, gradita dagli uomini. Il secondo caso è quello di una donna che ha bisogno d'aiuto perché ha delle difficoltà amministrative. Il terzo caso in cui facciamo un *taifūr*, il più importante, è quello "togliere e spostare" Lalla Malika da una persona e metterla su un'altra (Meknes, Diwan e Iman, 14/03/2016).⁸¹

Il primo riguarda le donne che non si sentono belle, attraenti, apprezzate dagli uomini. Questo caso rientra nella prima categoria di donne che si rivolgono a Malika. Per costoro incorporare o rispecchiare le caratteristiche fisiche di Lalla Malika offre la possibilità per accrescere la propria stima e l'apprezzamento (e il corteggiamento) da parte degli uomini, aumentando così le possibilità di trovare un marito e di sposarsi. In questo caso si evoca Malika *zhawaniya*, la manifestazione più seducente e briosa dello spirito.

Il secondo caso è legato alla "virtù della parola", alle qualità e attitudini dello spirito, in specie ai valori associati a Malika *hajja*. Questo secondo caso rispecchia le difficoltà che emergono dal vuoto e dal caos comportati anche dal malfunzionamento e dalla disorganizzazione di alcune istituzioni in Marocco: soprattutto quelle legate all'assistenza sanitaria, quelle destinate all'educazione e gli uffici amministrativi. Il che comporta difficoltà nel ricevere la necessaria assistenza negli ospedali, nelle scuole, nelle procedure per ottenere un visto, un passaporto e così via. Coloro che ne hanno la possibilità aggirano queste difficoltà grazie all'aiuto di amici, parenti e conoscenti che li agevolano in diversi modi, oppure pagano una somma di denaro per ottenere un documento, per saltare la fila, per trovare una soluzione immediata. In questo caso incorporare e acquisire la "virtù della parola", il carisma, la capacità di attirare l'attenzione e di essere ascoltati, insieme alla buona fortuna che deriva dalla *baraka* di Malika, diventano mezzi per eludere le difficoltà, per trovare un aiuto inaspettato, per aver maggior capacità di imposizione o attrazione, per trasmettere una speciale aura che sprigiona fascino e incanto in grado di captare la persona giusta al momento giusto.

⁸¹ I *tyafer* osservati e documentati a Meknes nel corso della ricerca rientravano nei primi due casi. Non ho mai avuto modo di assistere a dei *tyafer* che avessero come soggetti gli uomini.

Il terzo caso riguarda più precisamente:

il caso di un uomo che ha Malika e che Malika lo trasforma in una donna. E questo è il caso più importante che trattiamo. Questo è il caso di un uomo che ha Malika ma lo vive negativamente. So che il termine “negativamente” non va bene, perché ciascuno ha fatto le proprie scelte nella sua vita, diciamo che “si pente”. Perché quando parliamo di omosessualità non è una malattia, può diventare causa di malattia o di malessere quando la persona si pente, soffre della propria condizione, quando una persona non è convinta o meglio non gli piace essere quello che è. Allora in questo caso facciamo un *ṭaifūr* per togliere, spostare Lalla Malika da lui e metterla “su una donna, la più vicina a lui”, che può essere la madre, la sorella, la sua donna. Oppure per spostarla Malika da lui a una *muqaddama* [medium, terapeuta]. E lui è obbligato a fare ogni anno il *ṭaifūr* per la donna che ha “preso” [la sua] Malika. Ci sono anche casi in cui l’uomo non è nemmeno effeminato, ma Malika lo desidera e non lascia che lui si sposi.

Perché già sposato con Malika?

Sì. Lui è già suo sposo. E in questo caso facciamo il *ṭaifūr* in modo che lui possa regolare il problema con Malika.

Ma spostare Malika, non desiderare la presenza dello spirito, può portare a un problema, a modificare il rapporto con Malika o a perdere le qualità acquisite dallo spirito?

No per nulla. Il problema è quando abbiamo uno spirito ma non in una buona situazione. Quindi il ruolo del guaritore è quello di regolare la relazione tra Malika e la persona. Se Malika va dalla donna allora questo aiuta più che il fatto che Malika resti con l’uomo. E pur mantenendo tutte le caratteristiche del potere, dell’eleganza di Malika, anche se è un uomo. Tutte le donne amano l’uomo galante, carismatico, ben vestito è (*ibidem.*).⁸²

Se le motivazioni che portano alla decisione di organizzare un *ṭaifūr* hanno un ruolo centrale, un aspetto importante è dato anche dalle condizioni finanziarie di chi paga l’intero rito. La cliente deve sopportarne i costi. Le spese da sostenere per l’organizzazione sono onerose. Si tratta di una somma considerevole, che varia a seconda delle possibilità economiche della cliente, della natura del *ṭaifūr*, del prestigio degli officianti e della percezione che questi hanno della ricchezza della committente. Questi costi includono: le spese per l’abito, la bigiotteria, il make-up, la parrucchiera; il compenso per le donne impegnate nella cucina, nella pulizia della casa e nella preparazione dello spazio rituale; i costi per l’acquisto dell’animale sacrificale; il cibo per il gruppo di musiciste e per tutti gli invitati; il cibo per Malika; il compenso per la *muqaddama*, la *ḥannaya* e le musiciste; la fornitura di incensi, che dovrà essere in quantità sufficiente da poter bruciare per l’intera durata del rito.

A Meknes gli officianti riescono a rispondere alle esigenze delle diverse clienti, giacché l’ammontare del loro compenso si riformula di volta in volta in base alla loro reputazione e alle possibilità delle clienti. Allo stesso modo le donne scelgono gli operatori rituali anche a partire dalla somma che sono in condizione di pagare. Così per le donne meno abbienti un *ṭaifūr* può avere un costo

⁸² Come già segnalato nella nota precedente, non ho mai avuto occasione di assistere a un rito di questa natura, né, a memoria dei miei informatori, ne sono stati fatti in epoche recenti: se pure la loro esistenza pare accertata su un piano teorico, la loro concreta attuazione è davvero rara. Va rilevato peraltro che la descrizione del desiderio di affrancamento dalla propria omosessualità, quale viene fatta da Diwan, contiene evidenti elementi autobiografici, che probabilmente si riflettono nel suo tentativo di teorizzazione dell’intero apparato rituale.

complessivo di circa duemila dirham (cioè circa duecento euro).⁸³ Questo costo può essere notevolmente abbassato grazie all'aiuto di parenti e amiche che possono svolgere le mansioni legate alla cucina, alla preparazione dello spazio rituale. Anche le spese per l'acquisto dei dolci possono essere ridotte considerevolmente preparandoli in casa. Ancora, ci si può far prestare un abito per Malika da un'adepta o prenderne in affitto uno nuovo. Nel caso di donne benestanti il costo totale del rito invece cresce enormemente, arrivando anche a venti o trentamila dirham. I costi complessivi possono essere ripartiti nel modo seguente: il compenso di un *muqaddama* può oscillare tra trecento e cinquemila dirham e più. Lo stesso vale per il gruppo di musiciste; la prestazione di una *ḥannaya* può essere pagata da cento dirham fino a quattrocento; le donne in cucina e coinvolte nelle pulizie e nella preparazione dello spazio rituale possono essere due o quattro, per un compenso che va da trenta/quaranta dirham fino a duecento per ciascuna; per gli incensi e il cibo rituale il costo complessivo può stare tra i trecento e i tremila dirham o più, a seconda della durata del rito e del numero dei presenti; il pollo offerto in sacrificio ha un costo variabile, tra venti e cinquanta dirham. A queste spese vanno aggiunte quelle sostenute dalla cliente per l'abito, l'anello, il make-up, i profumi che utilizza durante il rito, la parrucchiera, la decorazione del trono su cui siederà durante il rito.

La scelta del pubblico partecipante tiene necessariamente conto di questi aspetti economici. Perciò la committente avrà cura di invitare parenti e amiche che possano contribuire al compenso delle musiciste e della *ḥannaya*, che viene erogato rispettivamente durante l'esecuzione musicale e durante la cerimonia di decorazione con l'henna.

Per tutti questi aspetti economici e organizzativi i *tyafer* annuali delle clienti e delle officianti del rito vengono organizzati con molto anticipo: diversi mesi o addirittura un anno prima.

4.3. La doppia possessione di Diwan e Iman.

Quanto segue sono i profili biografici di Diwan e Iman, due dei miei principali interlocutori e informatori di Meknes. Ho raccolto le biografie di Diwan e Iman separatamente e in diverse occasioni, sotto forma di note di campo e, quando possibile, di registrazioni audio. Si basano principalmente su conversazioni informali e sulle spiegazioni fornite da loro in risposta a domande dirette. Le descrizioni delle loro situazioni attuali si basano in gran parte sull'osservazione della loro vita quotidiana; del loro rapporto con la cerchia di familiari, amici, clienti, e delle loro pratiche rituali.

⁸³ Le differenze di reddito tra fasce sociali diverse in Marocco sono molto pronunciate. Il salario mensile di una donna che lavora sei o sette giorni la settimana, otto o dieci ore al giorno, a far le pulizie in un piccolo albergo, ad esempio, a Meknes è di due o trecento euro. Lo stipendio di un professore universitario arriva a duemila euro.

Questo capitolo esplora loro biografie, le vicende relative alle loro esperienze di possessione; racconta come le esperienze che hanno portato a suggellare l'alleanza con le entità sovranaturali siano servite ad attestare la loro vocazione.

Gli eventi di cui si compongono le vicende individuali di Diwan e Iman e la storia della loro relazione sono straordinariamente integrati con le loro esperienze con il mondo dell'invisibile. L'alleanza con i *mluk* fornisce pure un quadro del dramma personale di Diwan e Iman, che si dispiega intorno al loro vissuto quotidiano e alle loro attività rituali, e che ha condotto alla ricostruzione del loro profilo identitario e, pure, alla condivisione delle proprie vicende personali con una più ampia comunità, alla quale il loro vissuto personale è proposto come garanzia della loro competenza di officianti dei riti.

Il continuo contatto con gli spiriti, si può dire, unisce gli eventi della loro vita in una totalità completa e coerente. La possessione qui ha la funzione implicita di operare come un linguaggio, che permette di reinterpretare il proprio passato e l'intera esistenza alla luce dei rapporti con i *mluk*; di costruire e ricostruire la propria biografia in modo di volta in volta diverso, con progressivi aggiustamenti, secondo esigenze personali, di coppia, di relazione con l'ambiente (Crapanzano 1977a, 1977b, 1995).

Diwan è un giovane uomo di Meknes, città in cui è nato e in cui attualmente risiede. Al momento in cui è iniziato il mio soggiorno di ricerca a Meknes, Diwan aveva compiuto 34 anni. Ha una struttura fisica imponente: alto quasi due metri, e decisamente in carne, domina anche fisicamente gli ambienti in cui agisce. Veste abitualmente abiti color malva, o indossa accessori di quel colore; spesso – e, in occasioni formali o rituali, sempre – indossa abiti tradizionali: lunghi caffettani con cappuccio, preferibilmente di seta, che contribuiscono a conferirgli un aspetto elegante e ieratico. Si muove poco; evita, se può, ogni fatica fisica, e soprattutto di spostarsi a piedi. Ha gesti lenti e ampi, che gli conferiscono un'attitudine sacrale. I suoi gesti, i modi di muoversi e di parlare appaiono alquanto femminei; ad essi si accompagna una notevolissima capacità di fascinazione, nella quale gioca un ruolo importante il suo sorriso, dolce e fanciullesco.

Diwan è un suonatore, veggente, terapeuta, officiante dei riti effeminato. Ha costruito la propria affermazione sociale, la propria competenza e la propria posizione professionale a partire da una condizione iniziale di debolezza, determinata dai suoi orientamenti di genere, evidenti a lui e agli altri fin dalla fanciullezza. A causa di essi ha interrotto le relazioni col padre. Da ragazzo si abbigliava in modo marcatamente femminile, aveva le unghie smaltate, i capelli lunghi; in seguito ha subito anche un processo giudiziario per omosessualità: il che lo ha indotto a tagliare i capelli cortissimi e, di tanto in

tanto, a coltivare un accenno di barba, a vestirsi in modo meno ambiguo e a tenere un comportamento a suo dire virile. In ragione del quale, a suo avviso, non lo si riconosce come effeminato. D'altro canto il vissuto difficile dell'adolescenza si accompagna a un percorso di studi relativamente ampio e profondo e a una notevole cultura: ha frequentato corsi di psicologia e di sociologia all'università di Rabat, pur se senza laurearsi. Anche se totalmente immerso nella cultura di tradizione, di cui è diventato un esponente di rilievo, parla correntemente francese e ha rudimenti di inglese e persino di italiano; conosce la letteratura tradizionale e interagisce con persone di qualsiasi età e status sociale, interne ed esterne alla propria tradizione, lingua, cultura, professione, articolando la comunicazione su diversi livelli di competenza e consapevolezza.

Diwan è uno dei principali interpreti della tradizione *m'allmat* di Meknes. È, in quanto effeminato e posseduto da Lalla Malika, un "figlio" di Lalla Malika (*wld Malika*). Ma la sua interpretazione di cosa significhi essere un "figlio" di Malika non è stabile: ha subito delle variazioni nel corso del tempo, soprattutto in riferimento a sé stesso.

Dapprima, quando la sua adesione al ruolo di suonatore effeminato era più ampia e più esplicita, per lui "figli" di Malika erano gli uomini che incorporano lo spirito femminile, che li possiede e li induce ad agire, pensare e desiderare come donne.

Ma questa spiegazione si affianca a un'altra, più specializzata e meno connotata sul piano degli orientamenti sessuali. La seconda spiegazione, nel tempo, ha sostituito la prima, e lo ha spinto addirittura, in certi momenti, a negarla.

Secondo questa seconda spiegazione il termine "wld Malika" indica coloro che hanno l'autorizzazione, in prima istanza da Lalla Malika, di usare il *bendīr* e di pronunciare le parole dei poemi *masmūdi* e *sūsīya*: il repertorio delle *m'allmat* di Meknes. Il che non è in relazione con comportamenti effeminati, e tanto meno con gli orientamenti sessuali. Si tratta, piuttosto, della capacità di incorporare le caratteristiche di Lalla Malika. La femminilità, insomma, non si manifesta nell'aspetto fisico con trucchi, abiti, atteggiamenti femminili; si tratta, in senso più ampio, di virtù e qualità incarnate dai posseduti da Lalla Malika: l'eleganza, il carisma, la raffinatezza. Anche le disquisizioni terminologiche giovano a evitare di stringere su discorsi che preferisce lasciare vaghi e ambigui. Il termine "effeminato" a suo parere non gli si addice, perché, dice, in assoluto e soprattutto a paragone di altri, lui non è effeminato, e ha modi normalmente virili. La definizione di *wld Malika*, poi, esclude gli effeminati non più giovanissimi ("non sono più figli, semmai padri", diceva in una conversazione) e quelli che, a suo avviso, non si comportano come devoti e officianti dei culti di Malika. Dunque lui non è un figlio di Malika anche per questioni anagrafiche. Mohassin, un altro suonatore in un gruppo

m'allmat, non lo è per la medesima ragione, e anche perché i suoi comportamenti non gli appaiono appropriati, in quanto smaccatamente volgari e sempre allusivi (anche se in un'altra occasione ha definito Mohassin un “vero ‘figlio’ di Malika, assai più di me”, perché i suoi comportamenti appaiono visibilmente e ostentatamente effeminati). La parola *gay*, infine, non può essere usata perché le pratiche omosessuali in Marocco sono vietate dalla legge. L'impossibilità dunque di circoscrivere, di volta in volta, la categoria degli uomini che suonano per le donne e hanno orientamenti di genere eterodossi consente di trasformare le questioni di merito in questioni terminologiche, eludendo ogni esplicita ammissione. Che talvolta è stata fatta, ma in riferimento a terzi. Il che tuttavia non gli ha impedito, in innumerevoli circostanze e molteplici occasioni, di raccontare con libertà delle proprie relazioni, dei propri amori, delle persone che ha frequentato anche sessualmente. Ma essere “figlio” di Malika significa avere un comportamento appropriato, poiché:

wlad Malika, i ‘figli’ di Malika e le figlie di Malika, sono persone che detengono un potere. E Malika è di classe, è uno spirito che ha del denaro, qualcuno che non ha bisogno di ballare o truccarsi per avere soldi! (Diwan, comunicazione personale).

Diwan ha raccolto l'eredità di Drissiya Bent 'Assou: una delle più grandi *m'allmat* di Meknes, molto conosciuta a partire dalla fine degli anni Ottanta, deceduta all'inizio del Duemila. Fin da bambino ha imparato a suonare e cantare da lei. Ha iniziato a suonare e cantare lui stesso perché la scomparsa di Drissiya, dice, rischiava di impoverire da tradizione. Diwan divenne maestro musicista, capo di un gruppo femminile, nel 2008.

Dal 2003-2004 fino ad adesso mi sono dedicato a questo. Non ho una doppia vita. Non ne ho che una, ed è questo. Faccio il pellegrinaggio a tutti i santi del Marocco. Ho un legame con tutte le confraternite e un rispetto per tutte le confraternite, qui in Marocco. È la mia vita, che ho compiuto con la musica. C'è una relazione tra tutte queste cose. Ho vissuto coi colori, ho vissuto coi profumi, ho vissuto con gli incensi, ho vissuto con le musiche. Ho vissuto con tutte le musiche che ci sono qua in Marocco e a Meknes. Dunque forse il mettere insieme un gruppo o dei gruppi è qualcosa che dovevo compiere, per avere qualcosa in più. Non è avvenuto per caso. Per quel che riguarda *masmūdi* ho deciso di costruire questo gruppo perché dopo la morte di Drissiya, o più precisamente dopo che si è ammalata, io come cliente delle *m'allmat*, come qualcuno che ascolta *masmūdi*, non ero più soddisfatto della qualità come prima. Dunque ho deciso di lottare contro la scomparsa di questa musica, di cui ho bisogno per vivere. Siccome l'ho apprezzata provo, un giorno dopo l'altro, di conservarla, di mantenere il fascino che mi ha spinto ad amarla. Dunque ho lottato contro la scomparsa non di *masmūdi* ma del fascino di *masmūdi*. Questo fa la differenza. Perché in questi ultimi anni c'è la moda di usare la batteria elettronica, di suonare con altri strumenti, di eseguire delle canzoni solo per danzare. Non c'è più una valorizzazione di quest'arte. Dunque anche le *m'allmat* hanno un po' lasciato indietro la qualità di *masmūdi*. E questo mi ha davvero spinto a costruire questo gruppo per mettere insieme quel che ancora esiste. Sono molto contento, perché sono davvero riuscito a suscitare una concorrenza tra le *m'allmat*. Ogni tanto mi collego a YouTube [...] trovo sempre più altri brani delle *m'allmat*, delle altre *m'allmat*, altre foto di altri gruppi, altri pezzi di *masmūdi*. E questo mi fa un enorme piacere. Perché prima non c'era alcuna fonte sulle *m'allmat* di Meknes. Ho provato a far questo anche per stimolare un po' di concorrenza, per far aprire gli occhi alle musiciste su quel che occorre fare per garantire il loro percorso professionale, per continuare a lavorare, per continuare a dare e ad apprendere *masmūdi*. È

per questo che mi piace farlo e anche le *m'allmat*, un giorno dopo l'altro, vedo che apprendono. Oggi una *m'allma* sa questa cosa, il giorno dopo la incontro e vedo che ha aggiunto [al suo repertorio] un poema di *masmūdi*, e questo mi fa piacere. È quel che volevo [...]. Quel che ho da guadagnare è conservare *masmūdi* come l'ho apprezzato e come deve restare. Penso che si tratti di un inizio di vittoria, di un inizio di un'altra tappa, una nuova tappa di *m'allmat*, che torna alla vera tradizione, torna alla vera arte, com'era: è già non male. Adesso le *m'allmat* di Meknes si interessano a fare delle registrazioni. Questo è già non male, posto che era sul punto di sparire (Diwan e Nico Staiti, Meknes, 17/07/2013).

Conoscitore dei simboli associati agli spiriti, dei significati mitici e delle procedure rituali, è divenuto, successivamente, anche un terapeuta e un medium riconosciuto.

La credenza e le pratiche legate agli spiriti sono parte integrante della realtà di Diwan. Le ha assorbite fin da bambino nel proprio contesto familiare.

Diwan è il secondogenito di tre figli. La sorella maggiore vive a Meknes, la più piccola, nubile, ha studiato economia all'università in Francia e si è trasferita successivamente a Ginevra. Con entrambe le sorelle ha rapporti d'affetto molto stretti, e una frequentazione costante. Se ne prende cura e le sostiene costantemente, anche sul piano economico. La maggiore, sposata e poi abbandonata dal marito, madre di un bambino, ha problemi psichiatrici e soffre di una grave depressione, per la quale ha bisogno di accudimento costante. Assiste sempre ai riti di possessione, ma è raro che vi prenda parte attiva, limitandosi per lo più a fare da servente. La più giovane, nubile, si veste spesso all'europea, in modo vistoso, con abiti assai succinti: come se avere un'attrattiva sessuale per lei fosse molto importante. E dichiara spesso, tra il serio e il faceto, di essere una vamp, una diva, di avere frotte di ammiratori. È posseduta da Sidi Hammu, Sidi Mimun, Lalla 'Aisha, Lalla Malika. Quando è presente ha con Diwan un contatto fisico intenso e quasi costante: si abbracciano, si accarezzano, si baciano. Il che suscita la gelosia della moglie Iman: gelosia che, inespressa nella comunicazione normale (anzi, occultata dietro cortesi attestazioni d'affetto), si manifesta con prepotenza nel corso della possessione, per il tramite dei *mluk*.

Anche altri membri della famiglia, in specie le donne, parallelamente al credo musulmano praticano i culti spiritistici. In particolare: le donne della famiglia di sua madre, le cugine, le sorelle.

Gli aneddoti narrati da Diwan sulla sua infanzia ruotano intorno a due figure femminili, che sono le figure principali di riferimento: la nonna materna e una donna da cui è stato allevato e che considera essa pure come una nonna e una madre spirituale. Nei racconti sulla sua infanzia queste due figure femminili spesso si sovrappongono.

Mia nonna materna era molto devota agli Ḥamadsha di Sidi 'Ali [...] al punto che prima delle nozze delle sue figlie o dei suoi figli faceva la *lila* degli Ḥamadsha. Avrebbe voluto farla anche per i compleanni! Ma loro non volevano. Era normale: eravamo molto devoti agli Ḥamadsha. La donna che mi ha allevato, anche lei è come una nonna, perché un bambino non sa cos'è una baby-sitter, che non fa parte della famiglia. Ma

una persona che sta con lui tutto il giorno è un membro della famiglia. È morta quando avevo tredici anni. Era davvero una madre per me, anche se non è lei che mi ha ... ma è una madre spirituale (*ibidem.*).

La nonna materna, ancora viva, è una fervente devota e membro della confraternita Ḥamadsha di Meknes. Ha preso fede negli spiriti in seguito a un episodio di malattia, che è riuscita a superare grazie all'intervento di Lalla 'Aisha, laddove l'aiuto medico aveva fallito.

Sua nonna era devota anche a Lalla Malika; ogni anno organizzava un *ṭaifūr* per onorare il legame con lei. In queste occasioni invitava nella sua abitazione i gruppi *m'allmat*. Lei stessa suonava il *bendir*, per diletto, non come musicista professionista, e cantava i poemi del repertorio delle *m'allmat*.

Sua nonna era legata anche alla confraternita Gnawa: la sua abitazione fungeva da luogo di ritrovo dei membri della confraternita e lì si celebravano riti terapeutici e di possessione officiati dai musicisti Gnawa.

La donna che lo ha allevato era legata alla confraternita Tuhamiyya, era una guaritrice, "autorizzata da Wazzān [nome della confraternita, che ha sede nella città omonima] per Tuhāma [nome del santo fondatore] a dare la *baraka* alla gente. Trattava i mali d'amore (Diwan, Meknes, 6/07/2013)".

Anch'essa era devota a Lalla Malika e Lalla 'Aisha.

Nei suoi racconti sono brevissimi invece i cenni alle sue figure genitoriali. I genitori sono entrambi originari di Meknes; il padre era un abiente costruttore edile, ora in pensione; lui e la madre vivono in Corsica. Solo in occasione delle celebrazioni canoniche musulmane tornano in Marocco, a Meknes, ove possiedono ancora diversi immobili.

La madre di Diwan non ha mai praticato i culti e riti spiritistici nonostante avesse familiarità con tali pratiche, che venivano regolarmente eseguite dai membri della sua famiglia. Tuttavia la donna ha accettato le esperienze di possessione dei propri figli come un aspetto positivo della loro esistenza; il padre, invece, sembra aver deliberatamente ignorato l'intera vicenda.

Il conflitto principale di Diwan è col padre. A causa dei suoi orientamenti sessuali e delle attività musicali, che valgono come una pubblica esplicitazione di questi orientamenti, il padre ha interrotto ogni relazione con lui; anche la madre, per volere del padre, non può sentirlo al telefono o vederlo da sola, durante i suoi soggiorni in Marocco: occorre che sia presente una terza persona.

Il conflitto con il padre lo ha spinto a lasciare l'università dopo due anni e a trasferirsi in Egitto, al Cairo. Qui ha soggiornato per cinque anni. Ha gestito il locale notturno di un noto hotel della città. Le sue attività erano legate anche all'esercizio della professione di musicista, che svolgeva insieme ad altri musicisti marocchini. Occorre avvertire che nelle conversazioni più ufficiali e strutturate con

Diwan – cioè quelle in cui gli argomenti trattati e, talvolta, la presenza di un registratore o di un taccuino marcavano la mia attività di documentazione e di ricerca – lui ha escluso parti rilevanti, che riguardano alcune attività, pubbliche private, e, per quanto possibile, quel che attiene agli orientamenti sessuali (i quali invece nella comunicazione quotidiana e amicale non venivano per nulla celati). Il locale di cui era gestore al Cairo era frequentato, a suo dire, prevalentemente da ricchi sauditi. Nulla di esplicito – neanche nelle comunicazioni più libere e informali - è stato detto sulle attività che vi si svolgevano, oltre alla musica e alla danza, né sulle sue funzioni. Le ragioni esplicite della sua reticenza sul suo lavoro in Egitto sono espresse nella seguente affermazione: “non è una vergogna per me, ma per l’ambiente che mi circonda: un cabaret vuol dire alcool, vuol dire tutto quel che non fa parte dell’Islam” (Diwan, Meknes, 17/07/2016). Dall’Egitto, poi, si è recato anche altrove: ha soggiornato per qualche tempo anche a Bangkok, ove pure, a suo dire, ha esercitato l’attività di musicista per gli immigrati arabi. Ma anche su questo soggiorno e sulla sua natura mi è parso di avvertire una pronunciata reticenza.

Sin dai primi anni della sua vita Diwan ha partecipato alla vita sociale del suo gruppo familiare. Fin da piccolo ha assistito e preso parte sia alle celebrazioni annuali disciplinate dal calendario islamico, quali l’anniversario della nascita del Profeta e la “festa del grande sacrificio”, sia alle occasioni di ritrovo, pubbliche e private, delle confraternite: i pellegrinaggi annuali alle tombe dei santi fondatori delle confraternite, i riti notturni di possessione. Ha assistito anche alle pratiche private femminili che le donne della sua famiglia organizzavano nella casa in cui è cresciuto: i *tyafer* per Lalla Malika e le pratiche votive per numerosi altri spiriti femminili. Fin dalla più giovane età ha partecipato ai riti e ai loro preparativi.

È cresciuto nella *madina* di Meknes, in prossimità di musicisti e terapeuti Hamadsha, Gnawa, ‘Isāwa, Jilālā. Ha avuto relazioni con persone malate e ha assistito alle terapie di possessione.

Attraverso l’esposizione ripetuta, l’ascolto, l’osservazione e l’imitazione, Diwan ha acquisito conoscenze, saperi e pratiche che ha fatto proprie e che informano la sua vita.

Dalla donna che lo ha allevato ha ereditato il dono di guarire, poiché costei “non aveva figli, non si è mai sposata, e io ero come suo figlio” (6/07/2013). Dalla nonna materna ha appreso le procedure rituali, i simboli sensoriali associati ai *mluk*, i significati mitici, gli oggetti rituali. Entrambe le donne gli hanno trasmesso una speciale relazione con gli spiriti. Sebbene in senso stretto la possessione non sia ereditaria, nel contesto dei posseduti è credenza comune che la propensione ad attirare i *jnun* e a esserne posseduti può essere trasmessa nel contesto familiare, soprattutto tra le donne. Numerosi esempi riportati dalle donne che ho conosciuto e frequentato a Meknes rivelano che uno spirito

possessore ha più probabilità di possedere una donna la cui madre, nonna o zia sia già legata allo spirito. In queste situazioni, la possessione non è priva di effetti positivi. Come condizione condivisa dai membri della stessa famiglia, la possessione aggiunge un'ulteriore dimensione ai ruoli e alle relazioni che si stabiliscono, rendendoli più densi, in modi diversi da quelli determinati dai vincoli di parentela.

Diwan attraverso un processo di costante e progressivo assorbimento della vita rituale delle confraternite ha incorporato abilità musicali e tecniche e competenze legate alla trance e alla guarigione.

Ha avuto la sua prima esperienza con le entità durante l'infanzia, durante un *taifūr* di Lalla Malika allestito dalla donna che lo ha allevato:

Avevo 7 anni. Nella casa in cui vivo oggi, a Zarhuniya. Stavo nella mia stanza. C'era un rito e stavano suonando sussia. Non è stata una possessione vera e propria ma era perturbato, avevo profondi stati di incoscienza. Mia nonna [la signora che lo ha allevato], che era ancora viva, aveva capito che erano i *mluk*, aveva capito che mi aveva trasmesso il suo legame con loro. Era molto preoccupata per me e così ha deciso di chiedere aiuto ai suoi *mluk*. Mi ha accompagnato a Sidi Slimane a una fonte d'acqua di 'Aisha. Lì ho fatto un rito, mi sono bagnato, ed è stato come un battesimo. Mia nonna ha chiesto ai *mluk* di non attaccarmi, ero piccolo e si è presa addosso quello che doveva passare a me. Per anni non sono riuscito ad andare in piscina come gli altri bambini perché dopo pochi minuti in acqua comincio a stare male, perdo conoscenza, avevo delle convulsioni. Quando avevo tredici anni mia nonna è morta e da lì sono cominciate le possessioni (Meknes, 16/10/2015).

Sulla scia di questo evento iniziatico, inizialmente superato sotto la tutela della donna, Diwan ha sviluppato la sua alleanza con gli spiriti nel corso dei successivi vent'anni.

Durante la sua adolescenza, parallelamente agli studi superiori, ha continuato a coltivare il rapporto con i *mluk*, a partecipare alle pratiche rituali della sua famiglia. A partire dall'età di sedici anni ha cominciato a organizzare da sé i propri riti.

Di solito quando c'era mia nonna, è lei che organizzava per tutti: una sola cerimonia per tutta la famiglia. Ma da quando è morta è diventata una cosa individuale: ciascuno fa da sé. [Fino ai sedici anni] me lo organizzava mia madre. Lo facevo io stesso: cioè ero io a scegliere i colori. Ma me lo organizzavano da quando avevo sette anni. Lo facevano per me. [Tuttavia] quando sono entrato nel mondo delle *lila*, quando ho fatto la mia prima *lila*, non ho seguito le tradizioni di famiglia. Perché non facevo *Ḥamadsha* né *Tuhāma*: per me, c'erano solo le *m'allmat* e poi Gnawa. Ero ossessionato questa musica, da questi riti (Meknes, 16/10/2015).

Sette sono i *mluk* principali, re e regine, da cui è posseduto Diwan. La maggior parte dei quali appartengono alla gamma degli spiriti più importanti del pantheon Gnawa e alla corte degli spiriti femminili di Meknes: Lalla Malika, Lalla Thuria, Lalla Mira, Lalla 'Aisha, Sidi Hammu, Sidi Mimun e lo spirito ebraico David. Ma è in grado di padroneggiare anche le possessioni da parte dei santi-*mluk* Sidi Shamharush, Mūlāy Brahim e Jīlālī e degli spiriti dell'acqua e della foresta, oltre che di Buhali.

Ognuno di questi spiriti ha una speciale personalità che ha orientato la direzione e la natura della relazione tra Diwan, i suoi spiriti possessori e il suo ambiente sociale.

Un aspetto importante della relazione di Diwan con i propri spiriti è il reale o promesso sostegno emotivo che questi gli hanno offerto in momenti di grande bisogno, e che si è dimostrato più efficace rispetto al sostegno offerto dalle persone che gli erano vicino.

Fino ai miei tredici anni non capivo nulla a scuola, i miei genitori mi rimproveravano perché avevo i voti peggiori. Ma con l'aiuto dei *mluk* sono migliorato vertiginosamente. Una notte ho sognato Lalla 'Aisha. Mi ha detto che quando dovevo fare le interrogazioni a scuola dovevo vestirmi di nero. Così ho fatto tutte le volte, alle superiori e poi a Rabat, all'università. Ha sempre funzionato. Sono il figlio e lo schiavo dei miei spiriti. Loro sono sempre stati un sostegno per me e nella mia vita. Mi hanno sempre guidato e fatto trovare la strada giusta al momento giusto. Gli esseri umani, al contrario, si sono sempre opposti a me (Meknes, 16/10/2015).

Se le sofferenze, la malattia, propria o delle persone care, addirittura la morte, sono aspetti inevitabili della vita, la quale è una realtà imperfetta, la sola via d'uscita è negoziare con il sovrannaturale. Il sostegno del mondo invisibile ricorre nei momenti cruciali della vita di Diwan: trascende (e in alcuni casi sostituisce) le difficili relazioni col mondo umano; subentra ad esse e si acuisce nei momenti critici dell'esistenza, spesso in modo doloroso; coincide con eventi familiari tumultuosi che lo hanno impressionato. Ma fornisce una mappa che indica la strada da percorrere nell'enigma dell'esistenza; una soluzione per superare gli eventi drammatici.

Vi sono alcuni eventi che hanno suggellato il legame di Diwan con i *mluk* e insieme la sua vocazione ai ruoli di veggente, *muqaddam* e musicista. Sono eventi immediatamente preceduti da crisi personali, paure, situazioni che sembravano senza soluzione. Ma sono stati seguiti da una trasformazione personale e una ricostruzione emotiva di sé e delle proprie relazioni con il mondo esterno. Hanno sancito il conferimento di un potere, un dono, e hanno rafforzato la sua decisione di lavorare sotto la tutela degli spiriti. Le esperienze della iniziazione hanno prodotto un senso ridefinito del sé, in cui da iniziato è diventato eletto.

Questi eventi risalgono al 2005. A quel tempo Diwan aveva ventitré anni e si trovava in Egitto, al Cairo, ove si era trasferito all'età di diciotto anni. Si sono susseguiti nei successivi tre anni, fino a quando, nel 2008, è avvenuto il conferimento del suo ruolo di musicista da parte di Lalla Malika.

Il 21 settembre è successo qualcosa di brutto nella mia vita personale. Avevo problemi familiari e a quel tempo vivevo al Cairo, ero giovane, lavoravo e guadagnavo molto. Tutto andava bene. Poi però da quel giorno è cambiato qualcosa. Ho deciso di tornare in Marocco per fare un rito in onore di Malika e 'Aisha: a quel tempo era posseduto da loro. Doveva fare quei riti perché quando ho cominciato a stare male sono "montati" anche gli altri *mluk*: Sidi Hammu, Lalla Mira, Lalla Thuria, Sidi Mimun. Così sono tornato in Marocco. Non ero in me. Stavo male. Aveva i bulbi oculari che sporgevano. Non sono andato a casa dai miei genitori ma a Sidi 'Ali. Lì sono andato a stare da una famiglia. Una notte ho sognato Lalla Malika che mi ha detto di fare i tarocchi. Io non capivo e continuavo a stare male. Ho fatto il certificato medico per tre mesi

per il lavoro in Cairo. Allora ha cominciato a leggere le carte. Stavo bene solo quando toccavo e leggevo le carte. Facendo così, nel giro di una settimana i miei bulbi sono tornati a posto. Lì a Sidi 'Ali molte persone hanno cominciato a venire da me. Mi ricordo di una coppia di Fez che è venuta da me perché avevano sentito da altre persone che leggevo le carte. Ho letto le carte alla donna, che si è messa a piangere [dall'emozione] perché sapevo tutto della sua vita. Io invece ridevo tra me e me perché non capivo come riuscivo a farlo. Non sapevo cosa succedeva ma non ero io a leggere le carte, una voce mi suggeriva cosa dovevo dire. Sono stato a Sidi 'Ali per tre mesi, tutti venivano da me per consultarmi. La famiglia da cui alloggiavo mi ha chiesto di andare altrove perché le persone che venivano a cercarmi erano tante. Ho fatto un *taifūr* per Malika per chiederle cosa dovevo fare. Se dovevo fare quella vita, da veggente, non era bene per la mia reputazione. Se altri avessero saputo di questo lavoro la mia famiglia ne avrebbe sofferto. E per questo mia sorella Bushara non avrebbe trovato marito. Allora ho detto a Malika che avrei fatto i tarocchi solo se mia sorella si fosse sposata. Dopo quindici giorni Bushara si è sposata: ha trovato marito. Ho deciso di tornare a Meknes. Mi sono trasferito nel quartiere Zitun e ho continuato a fare quello che facevo [l'attività di veggente]. Ero riuscito a comprarmi un appartamento a Zitun, ma non ci ho abitato perché mia madre, nel frattempo, mi aveva detto che potevo trasferirmi in una casa delle loro case, a Ayn Slughy.

Erano passati circa 8 mesi. Ho avuto un altro problema familiare: più le mie attività andavano avanti più mia madre stava male: aveva il diabete e una salute molto debole e mia sorella Bushara ha cominciato ad avere problemi psichici. Una notte mia madre ha sognato Lalla 'Aisha. I miei genitori in quel periodo abitavano vicino al quartiere Zarhuniya. Lalla 'Aisha ha detto a mia madre di andare giù con lei, al piano interrato della casa dove c'era una cantina. Lì c'era un uomo che stava sacrificando un gallo nero. Lalla 'Aisha ha detto a mia madre di tornare giù in cantina l'indomani mattina, al suo risveglio. Mia madre l'ha fatto e ha trovato il pavimento sporco di sangue. Mia madre è corsa da me e mi ha raccontato cos'era successo. Io le ho detto che dovevamo organizzare una *lila* per Lalla 'Aisha. Dopo la *lila* che ho fatto [officato] per mia madre, lei ha cominciato a stare bene. Ancora, nell'autunno del 2007 ho cominciato a stare male. I miei *mluk* mi facevano stare male. Allora ho deciso di andare per un anno, da ottobre 2007 a ottobre 2008, in pellegrinaggio per tutti i santi del Marocco. In quel periodo ho cominciato a essere posseduto da David, l'ebreo. Tornato a Meknes mi sono stabilito a nella casa di Zarhuniya. Qui ho deciso di fare una "tavola David". Dopo questa decisione ho sognato Lalla Malika. Mi ha detto di comprare gli strumenti musicali delle donne, delle *m'allmat*. Non capivo perché Malika mi diceva di fare così, ma mi sono fidato e li ho comprati. Li ho lasciati nella mia stanza. Ho organizzato la "tavola di David" [rito di evocazione per gli spiriti ebraici]. Per il rito ho chiamato i musicisti Gnawa di Meknes, ma ho invitato anche un gruppo *m'allmat*, per suonare un po' di musica dopo il rito. Il gruppo *m'allmat* che avevo chiamato era formato solo da uomini. Durante il rito c'è stata una discussione tra i due gruppi: i Gnawa e il gruppo *m'allmat*. I *m'allmin* di entrambi i gruppi se ne sono andati, gli altri suonatori sono rimasti. Allora ho deciso che anche senza di loro la serata doveva andare avanti. Ho pensato che, come mi aveva detto Malika, avevo comprato gli strumenti musicali. Così sono andato nella mia stanza e ho preso il *bendir*. Non sapevo come fare, non l'avevo mai suonato. Ma una volta che l'ho preso tra le mani sono riuscito a suonare a tempo con il gruppo *m'allmat*. Il gruppo poi, nei giorni successivi, mi ha chiesto di unirmi a loro e di lavorare insieme. Dopo qualche giorno sono stato contattato da alcune donne per lavorare per i loro *taifūr*. Il lavoro durava complessivamente quindici giorni. Ma anche in quell'occasione ho avuto un problema: il gruppo *m'allmat* con cui dovevo lavorare mi ha lasciato solo. Avevano deciso di andare a lavorare a Sidi 'Ali per altri clienti. Allora mi sono messo in contatto con una *m'allma*, una maestra di Meknes che conoscevo. Lei ha accettato di lavorare quelle due settimane insieme a me e così ha riunito il suo gruppo. Da lì è cominciata la mia professione come musicista (Meknes, 16-19/10/2015).

I ruoli di *muqaddam* e veggente risiedono nella relazione intima che lega Diwan alle forze sovranaturali, e perciò non possono essere esplicitati, poiché il sacro si mostra (nella guarigione, nella riuscita), ma non si comprende. Il ruolo di musicista è, più esplicitamente, il frutto di uno sforzo personale. Diwan ha lavorato con le *m'allmat* del passato e ora defunte, e con quelle attualmente in

attività a Meknes; si è affermato a Meknes come uno dei maggiori interpreti della tradizione delle *m'allmat*. Nel 2008 ha creato il suo gruppo. Diwan, occorre aggiungere, è in possesso di due certificazioni che attestano i suoi ruoli di *amin* (“capo”) di un gruppo *m'allmat* e di *muqaddam*. Quest'ultima gli è stata consegnata dai *muqqaddim* che gestiscono il santuario di Mūlāy Brahim e reca l'autorizzazione a svolgere il suo ruolo di officiante dei culti sia da parte della legge marocchina che dei gestori del santuario e qualifica Diwan come *muqaddam* della confraternita Gnawa e come guaritore. Inoltre lo autorizza, in occasione del pellegrinaggio annuale al santuario di Mūlāy Brahim, a raccogliere le offerte dei devoti Gnawa di Meknes che non si possono recare alla tomba del santo e a portarle in loro vece. Questa licenza, sostiene Diwan, gli è stata rilasciata in seguito a un lungo periodo, soprattutto durante il 2007 e 2008, in cui ha svolto numerose attività volte sia ad apprendere le tecniche di officiante dei riti e di guaritore, sia a confermare quelle già in suo possesso.

La vicenda di Diwan si interseca con quella di Iman, con cui si è sposato nel 2014.

Iman è nata a Meknes, ha vissuto a Tangeri poi per diversi anni ha lavorato nella penisola araba, ove è stata segretaria di un imprenditore saudita. Fin da adolescente è posseduta da uno spirito maschile ebreo: David.

Le narrazioni della propria vita formulate a più riprese da Iman, in diversi contesti (come d'altronde quelle di Diwan), sono molteplici, e talvolta contraddittorie. Variano a seconda della situazione, degli interlocutori, della eventuale presenza del marito, di fronte al quale tende a evitare di parlare dei suoi trascorsi con altri uomini, o a occultarne gli aspetti sessuati.

Racconta di aver sempre percepito la presenza degli spiriti, soprattutto di 'Aisha, Malika, Mira e David. È diventata consapevole della loro azione in età adolescente. È diventata *muqaddama* solo qualche anno fa.

'Aisha è sua madre, Malika vive nella parte destra del suo corpo, David in quella sinistra.

Dice di avvertire da sempre la presenza di David; sono sposati da quando lei era adolescente. L'evento a cui riconduce l'incontro con David, forse il momento in cui lui l'ha scelta come sua sposa, è la sua prima *lila*, a cui ha assistito all'età di sedici anni. Era stata invitata ad assistervi da parenti; fino a quel momento non aveva mai avuto una trance di possessione. I musicisti erano Gnawa. Quando è arrivato il momento in cui è stato evocato Sidi Hammu ha cominciato a urlare, a sentirsi soffocare; voleva strapparsi i vestiti di dosso. Ha cominciato a parlare in inglese (segno dell'influenza di David, spirito ebreo, che non parla l'arabo): gli astanti non la capivano, perché era un rito musulmano e non ebraico. Lei chiedeva di fermare la musica, per lei insopportabile; gli altri tuttavia non capivano le sue richieste. Ma tra gli astanti c'era una donna, alta, grossa, dalla pelle nera, che aveva vissuto molti anni

in America. Questa donna è intervenuta e ha detto: “questa è mia figlia. Fermate la musica, sta male!”. Così hanno fermato il rito. Lei non ricorda nulla: solo di essersi ritrovata tra le braccia di questa donna che la accarezzava, le sorrideva e le diceva di non aver paura. Poi, quando si è ripresa, lei e la donna dalla pelle scura hanno fatto una trance insieme per Lalla ‘Aisha, con le luci spente e con l’acqua, tra lo stupore degli astanti.

Anche Malika le è stata presente, insieme a David, da quando era adolescente. Uno dei primi segnali della sua presenza lo ha ricevuto durante il funerale della sua bisnonna: sua madre ha dovuto rimproverarla perché non cessava di ridere. Uno dei suoi zii le ha chiesto cosa avesse. L’ha accompagnata fuori e lei ha detto che non sapeva, che voleva solo fumare. Non aveva mai fumato una sigaretta in vita sua ma quella volta ha fumato una Marlboro. In quel periodo ha cominciato a comprare profumi di marca. Da quel momento le è capitato spesso di scoppiare a ridere, anche solo quando la guardavano negli occhi. La presenza gioiosa di Malika l’ha fatta diventare una ragazza di piacevole compagnia. Tutti i suoi amici gioivano della sua compagnia.

David e Malika le sono sempre stati vicino, nei momenti di gioia e in quelli di sofferenza.

Talvolta, sostiene Iman, David inibiva la sua vita sessuale e la possibilità di procreare. Per il modo in cui si comportava, in ragione della schiettezza e dell’atteggiamento forte e un po’ rude, i suoi genitori e amici dicevano che sembrava un uomo. L’influenza di David, quando si faceva particolarmente forte, la spingeva ad assumere caratteristiche maschili: parlava con voce roca, fumava sigari, si vestiva e atteggiava da uomo. Era costretta in casa; usciva quasi esclusivamente per frequentare i cimiteri e parlare coi morti. Le sue rade frequentazioni sessuali si limitavano alle donne.

Altre volte, pur confermando che durante la sua adolescenza non ha mai avuto rapporti con ragazzi, non per questo, dice, era poco femminile. Quando la presenza di David si attenuava e si faceva invece forte l’influenza di Malika vestiva sempre in modo elegante, con tailleur fino alle ginocchia, camicetta, con la borsetta, come se fosse già una trentenne. Frequentava uomini più grandi di lei, ma con loro intratteneva solo rapporti amichevoli, non sessuati. La gente mormorava che fosse fidanzata con un professore, perché frequentava persone più grandi e più mature. Aveva, a suo dire, una personalità molto forte, grinta, attitudine al dialogo. Ma non si è mai sentita legata a nessuno sul piano sentimentale, non si è mai innamorata, non ha avuto rapporti sessuali.

Finito il liceo si è iscritta a uno stage. Un giorno, all’uscita dalle lezioni, l’ha abbordata un uomo dell’Arabia Saudita, più grande di lei, affabile e signorile. Le ha detto che era colpito da lei e si è fatto dare il suo numero di telefono. Dopo pochi giorni l’uomo l’ha chiamata, le ha detto di andare all’ufficio postale, ove avrebbe trovato qualcosa per lei. Lì ha trovato dei pacchi con regali: abiti di lusso, profumi

di marca, l'incenso più costoso mai visto (l'*ūd*), scarpe, accessori e gioielli di ogni tipo, e una ingente somma di denaro.

In seguito a questo corteggiamento si è trasferita con quest'uomo in Arabia Saudita, a Jeddah. Con costui (già sposato con un'altra donna), ha vissuto felicemente per dodici o tredici anni; l'unico problema è che lui non poteva avere figli. Ma per molto tempo ha vissuto a suo fianco una vita agiata. Lui la rispettava molto, e rispettava anche i suoi spiriti. Durante il mese di Sha'ban l'accompagnava in Marocco e lui stesso pagava il suo *taifūr* per Lalla Malika, i regali, il rito per David.

Una volta, durante un breve soggiorno in Marocco, per giorni ha sentito con particolare forza la presenza di David. In conseguenza di questo ha cominciato a fumare e a bere. Poi David l'ha posseduta, e ha iniziato a parlare attraverso di lei. Ha cominciato a parlare con voce roca, in inglese. Tutto ciò in presenza di altre persone che poi le hanno raccontato l'accaduto. David ha detto che lei era sposata con lui, e che se lei avesse voluto avrebbero avuto figli, ma alle condizioni dettate da David.

David poi l'ha rivisto durante una visione. Le ha detto di andare al mausoleo di Rabbi Amram, presso Wazzān. È andata lì e da quel momento ha capito di poter essere *muqaddama* dei riti ebraici, perché David le aveva dato il permesso.

Più recentemente il desiderio di una vita normale l'ha condotta alla grotta di Lalla 'Aisha, accanto al mausoleo del santo Sidi 'Ali. Qui è stata posseduta dallo spirito femminile, che le ha suggerito di recarsi a Meknes per cercare marito. Grazie all'intercessione di 'Aisha David avrebbe ridotto la propria influenza, permettendole di unirsi con un uomo. A Meknes Iman ha conosciuto Diwan. In breve si sono sposati e hanno avuto un figlio.

Il rapporto col sacro dei due, che condividono le competenze e collaborano nelle attività rituali, è frutto della loro unione: le possessioni si sono incontrate e hanno prodotto un equilibrio. La femminilità di lui e la mascolinità di lei si compensano, consentendo alla coppia un orizzonte possibile e socialmente accettabile. Insieme, sono divenuti dei *muqaddam*, delle figure di riferimento per gli adepti ai culti spiritistici di Meknes.

Anche la relazione tra lei e Diwan è prima una relazione con i *mluk* che una relazione tra esseri umani. Il loro primo incontro è avvenuto a un *taifūr* di Malika da lei organizzato, al quale Diwan partecipava in qualità di musicista. In quella occasione non hanno avuto modo di parlarsi e di conoscersi direttamente.

Iman aveva deciso di fare il *taifūr* durante un breve rientro dall'Arabia. Suo marito era in procinto di morire e lei stava attraversando gravi problemi finanziari. Il marito aveva nove figli dal suo precedente matrimonio; quando è stato ricoverato all'ospedale per emorragia cerebrale, i suoi figli

hanno cominciato a disputarsi l'eredità, e l'hanno esclusa dalla successione. L'uomo è rimasto in ospedale un anno; lei da sola se ne era presa cura. Poi si è sentita minacciata dai figli che tramavano contro di lei e ha cominciato ad avere paura. Per questo ha deciso di chiedere aiuto ai propri spiriti ed è rientrata per un po' di tempo in Marocco.

Mesi dopo questo evento è stata invitata a una *taifūr* a Meknes. Anche in quell'occasione il gruppo di musiciste era guidato da Diwan. Si sono parlati; lei gli ha detto che stava attraversando un periodo difficile e che non sapeva ancora come ne sarebbe uscita. Già che lei sarebbe ripartita di lì a poco per l'Arabia Saudita, sono rimasti d'accordo che si sarebbero incontrati al suo rientro in Marocco per organizzare dei riti utili alla risoluzione dei suoi problemi.

Al rientro di Iman in Marocco sono andati assieme in pellegrinaggio a Mūlāy Bushta, poi a Mūlāy Brahim. Qui hanno incontrato un'anziana donna devota al santo, che ha chiesto loro se erano sposati. Le hanno risposto di no; la donna ha loro predetto che a breve si sarebbero sposati.

Nei giorni del loro incontro e dei pellegrinaggi Malika e David “montavano”, e insieme a loro anche tutti gli altri spiriti: Iman si sentiva turbata. Malika, in sogno, le ha detto di recarsi a Sidi 'Ali insieme a Diwan. Arrivati lì 'Aisha le ha parlato. Insieme a loro a Sidi 'Ali c'erano anche altre persone che hanno assistito al dialogo tra lei e (la possessione di) 'Aisha. 'Aisha le ha detto di non preoccuparsi, che sarebbe stata bene e che avrebbe dovuto sposarsi se voleva pacificarsi e se voleva che David la lasciasse libera. Le persone lì presenti hanno a loro volta parlato con Diwan e gli hanno detto che doveva sposarsi con Iman. Dunque lui ha promesso ad 'Aisha di fronte ai presenti che l'avrebbe sposata.

Da lì a poco hanno generato un figlio, e qualche tempo dopo sono andati a vivere assieme.

La relazione tra Diwan e Iman è, con tutta evidenza, una relazione amorosa, le ragioni della quale trascendono senza dubbio l'adattamento funzionale e l'accettazione sociale. La possessione rende possibile l'esistenza della relazione e le dà un orizzonte. L'equilibrio viene mantenuto grazie a una serie di riti, celebrati sia Meknes che nel corso di pellegrinaggi annuali (a Sidi 'Ali, a Merhish, a Mūlāy Brahim, Sidi Rahal, a Wazzān). Alcuni dei riti celebrati da Diwan e Iman sono privati e domestici, ma la maggior parte di essi si svolgono invece nel corso di *lila* aperte ad altri adepti dei riti di possessione. In essi si celebra apertamente il ruolo della coppia nel sistema rituale: la loro doppia inversione, se così si può dire, e la loro doppia possessione (lui, uomo, posseduto da uno spirito femminile e lei, donna, posseduta da uno spirito maschile) giovano a proporli alla comunità degli adepti come officianti specialmente qualificati.

Dunque grazie alla possessione da parti degli spiriti i due affrontano ed elaborano i conflitti di

coppia e familiari, ma rendono anche pubblico il loro ruolo nei confronti di tutta la comunità.

Ciascuno di loro si è fatto esperto anche delle possessioni dell'altro; in coppia si sono presentati pubblicamente alle comunità degli adepti ai riti degli spiriti femminili, degli spiriti ebrei, degli spiriti Gnawa. Diwan, in specie, agisce in qualità di officiante anche nei riti notturni delle confraternite Gnawa, Ḥamadsha, 'Isāwa e Jilālā presenti a Meknes.

Nelle loro attività di *muqaddam* e *muqaddama* Diwan e Iman si avvalgono dell'aiuto dei loro *mluk*; combinano e incorporano differenti tecniche e procedure che appartengono all'universo della veggenza e della magia. Diwan legge i tarocchi (*tbaq*), confeziona amuleti (*l-sbub*), legge il futuro e scaccia il malocchio con il piombo (*ldun*). La prima tecnica è un dono di Lalla Malika, le altre derivano da Lalla 'Aisha. Iman pratica l'*azzama*: una procedura terapeutica che unisce l'invocazione degli spiriti e la collocazione delle mani sul corpo del paziente. Questa tecnica, dice Iman, le è stata trasmessa da una delle manifestazioni di Lalla Mira.⁸⁴

Diwan, i cui comportamenti femminei erano evidenti e un po' esibiti, dopo il matrimonio si è alquanto mascolinizzato: ha assunto il ruolo di padre e di marito; anche il suo modo di gesticolare, di parlare, d'agire sono un poco mutati. È anche ulteriormente ingrassato; il che ha contribuito a conferirgli un aspetto più imponente e, si potrebbe dire, più centrale: non a margine di una identità femminile, ma nella posizione solida e ieratica di un dignitario. Anche la sua relazione con le donne è un poco mutata. Dapprima era accettato– e anche adorato – in quanto effeminato, pieno di grazia e di *savoir faire*; dopo invece è diventato parte di una coppia: se prima non lo si poteva concupire perché effeminato, dopo non lo si può concupire in quanto uomo sposato. Con una donna peraltro sempre e imperiosamente presente. Dunque desideri e gelosie che fino al suo matrimonio erano impliciti e sedati sono diventati più espliciti e più importanti nel sistema di relazioni. Iman è diventata – o lo vorrebbe essere – la figura di riferimento delle possedute dagli femminili a Meknes, perché ha sposato Diwan, che si è già affermato come tale. L'esperienza e la competenza di Diwan in ambito musicale e relativamente al sacro è riconosciuta, evidente e indiscutibile. Più incerta appare invece quella della moglie. Il matrimonio con un musicista e *muqaddam* affermato e la doppia possessione che caratterizza la coppia – prevalentemente femminile quella di lui, prevalentemente maschile quella di lei – dovrebbero servire alla coppia, e a lei personalmente, per uno speciale e definitivo accreditamento

⁸⁴ “Mira *l-qaida l-'arbiya* mi ha dato il dono di guarire con le mani e di comunicare con gli altri spiriti per curare il malocchio. Si usano le mani, l'acqua ai fiori d'arancio e il latte” (Meknes, 28/11/2015). La pratica de *l-dun* consiste nella fusione del piombo e nel successivo raffreddamento in acqua. La forma che prende indica la natura dell'afflizione. La tecnica dell'*azzama* è l'unica, tra quelle praticate da Diwan e Iman, a cui non ho personalmente assistito. Su queste e altre tecniche che appartengono alla veggenza si veda: Rausch 2000; Claisse-Dauchy 1996; Mateo Dieste 2013: 184.

come interpreti e sacerdoti dei riti di possessione.

Nella primavera del 2015, quando è morta una vecchia veggente molto nota a Meknes, che operava in uno dei quartieri più popolari della *madina*, Bab Barda‘iyn, la figlia adottiva della veggente ha proposto alla coppia di prendere il posto della madre nella gestione delle clienti e nell’organizzazione dei riti. Diwan e Iman hanno accettato, e hanno acquistato la casa della veggente (casa che poi i due hanno chiamato *zawiya*, come se fosse la sede di una confraternita), nella quale ricevevano le clienti e organizzavano i riti.

Il luogo tuttavia è stato utilizzato assai poco: di fatto solo nel periodo immediatamente successivo all’acquisto. Quel tanto che bastava a render pubblica la successione spirituale, la presa di possesso di luoghi e attività prima appannaggio dell’anziana veggente. Il che si è sostanziato nella realizzazione di alcune *lila* e riti terapeutici da loro officiati, con diversi gruppi di confraternita (Gnawa, Ḥamadsha, Jilālā) e con un gruppo di musiciste *m‘allmat*.⁸⁵

Le intervenute però, data l’ubicazione della *zawiya* e la sua precedente frequentazione, erano soltanto donne dei quartieri più poveri del centro storico. Il che non giovava a soddisfare le ambizioni – sia di prestigio che economiche – di Diwan e Iman.

Così gradualmente le loro attività rituali si sono spostate in altri luoghi: nella loro casa di abitazione, presso le abitazioni di clienti che abitano nella parte nuova e non popolare della città, e all’estero: in Francia e soprattutto nella Svizzera francese. Giacché Diwan recentemente ha preso in affitto un appartamento nella parte francese di Ginevra. Là ha domiciliato la sorella minore, lontano dalla moglie, smorzando così le gelosie interne alla famiglia. Là si reca spesso, per lunghi soggiorni, riconquistando un margine di autonomia dalla moglie: così ha lasciato a Iman il mercato rituale locale, fornendo un’assistenza limitata e occasionale, e ha aperto un nuovo settore di espansione tra le donne emigrate in Francia e in Svizzera: il che apre a un circuito più ampio, più prestigioso, più redditizio.

La relazione tra Diwan e Iman, dicono loro stessi, è soprattutto una relazione spirituale; ma è anche una relazione di impegno amoroso, di gelosia, di affermazione sociale, d’affari. Ognuna di queste componenti nutre le altre.

⁸⁵ Le attività rituali di Diwan e Iman a Bab Barda‘iyn si sono svolte nelle prime due settimane del mese di ottobre 2015. Qui sono state celebrate: una *lila* officiata da Diwan e Iman con un gruppo musicale Gnawa per l’evocazione degli spiriti maschili e femminili legati alla confraternita (2-3/10/2015); un pomeriggio di evocazione degli spiriti femminili con un gruppo femminile *m‘allmat* (5/10/2015); un rito terapeutico privato (con sacrificio di capra nera) per la sorella di Diwan che subiva l’influenza dello spirito gnawa Mimun (7/10/2015); una *lila* per evocazione degli spiriti della confraternita Jilālā, con evocazione di spiriti maschili e femminili (08/10/2015); una *lila* con la confraternita Ḥamadsha “di villaggio”, con evocazione di spiriti maschili e femminili (12-13/10/2015). Infine un banchetto rituale con cous-cous in onore allo spirito ascetico Buhali, con musicisti della confraternita Gnawa (13/10/2015).

Se Diwan è il *muqaddam* degli spiriti femminili, Iman sta espandendo il proprio ruolo di esperta degli spiriti ebraici. David, che negli ultimi anni era meno presente, ultimamente si manifesta con maggiore frequenza; le visite al mausoleo di Rabbi Amran, presso Wazzān, si sono intensificate. Nel corso dei riti ebraici, messi in scena in casa loro, sia in forma privata che per delle clienti, Iman impersona lo spirito maschile: il quale parla per il suo tramite (in un inglese più che rudimentale), dei rapporti interpersonali, in termini che non sarebbero possibili nella comunicazione normale. Così, attraverso David, Iman può far valere le proprie istanze, far pesare le proprie gelosie, contrastare rivali, anche esprimendo, in stato di trance, valutazioni che altrimenti non potrebbe esprimere. Diwan, dal canto suo, impersona Malika: così, nel corso dei riti, può assumere il ruolo di una donna sottomessa e seducente. Il che gli lascia lo spazio, nel resto del tempo, di muoversi con una certa autonomia, al riparo dalle istanze e dalle pressioni della moglie.

4.4. Il rito del *taifūr* in scena.

4.4.1. Gli altari di Lalla Malika: dal *mjma* ' al rito.

Gli elementi usati nel rito del *taifūr* coinvolgono letteralmente i cinque sensi. La vista, con la successione dei colori e delle gradazioni del viola di Lalla Malika nei tessuti, nei veli, nei drappi, nei trucchi, nei gioielli; l'udito, con la musica e i poemi cantati in suo onore; l'olfatto, mediante i profumi e la fumigazione di incensi; il gusto, attraverso i cibi e le bevande a lei graditi; infine, il tatto, attraverso la manipolazione degli accessori e oggetti sacri del rito, la decorazione con l'henna. Ognuno di questi elementi rinvia alle qualità di bellezza, femminilità, raffinatezza e ricchezza, di cui Lalla Malika rappresenta la massima espressione.

Il corpo della donna che offre un *taifūr* è coperto di colori e odori che marcano l'unione con Lalla Malika. Si tratta di una relazione ambivalente: ci si fa belli per lo spirito e come lo spirito a cui si è legati e da cui si è posseduti; si è agiti dallo spirito che possiede il corpo e si agisce come lo spirito che si ha nel corpo.

La bellezza e raffinatezza che qui vengono esaltate sono associate simbolicamente alle due figure della regina e della sposa. Vengono messe in scena concretamente nel rito del *taifūr* attraverso l'uso di cosmetici, di ornamenti, di profumi raffinati, di henna, nell'abbigliamento, negli accessori che vengono usati per la postazione in cui siede la donna e in cui si celebra il rito.

Come una regina, la donna indossa un diadema, è coperta di gioielli, siede al centro del consesso degli invitati circondata da cuscini, come se sedesse su un trono.⁸⁶ Come una sposa porta un velo sul volto, ha le mani e i piedi coperti di henna e veste una *takšīta*, il tradizionale abito che le donne indossano per i momenti di festa e per i matrimoni.

Ogni *taifūr* necessita di elementi materiali che da esso sono inseparabili. Questi elementi sono numerosi, di diversa origine (vegetale, minerale, animale) e ciascuno di essi è riposto su un altare che adempie a una funzione specifica nel rito.⁸⁷

Gli altari di Lalla Malika sono suddivisi tra quelli che sono di esclusiva pertinenza dei *muqaddam*, che comprendono gli oggetti del rito, gli elementi per la sua evocazione, la preparazione degli alimenti; quelli delle *m'allmat*, che comprendono gli strumenti musicali; quelli delle maestre decoratrici di henna: l'henna e gli strumenti per la decorazione. Generalmente ogni officiante del rito ha in dotazione i propri strumenti.

Ogni *muqaddama* che officia i riti per Lalla Malika possiede i propri altari e li custodisce gelosamente. Gli altari sono investiti di un potere speciale, riconosciuto da tutti, che deriva direttamente da Malika: gli oggetti posti sugli altari non sono una semplice somma di elementi ma qualcosa di più. Quantità e qualità degli oggetti riflettono e incarnano gli attributi di Lalla Malika.

Quel che si dice di Malika – come peraltro si dice anche degli altri spiriti – è che più le si dà più se ne ha in cambio. La natura di Malika, spirito femminile nel quale si rispecchiano le donne e gli effeminati, rende particolarmente importante questa relazione di reciproco nutrimento e specialmente evidente la sua funzione di specchio che restituisce e moltiplica le qualità di chi vi si riflette. Quanto più la *muqaddama* (o il *muqaddam*) è dotato di classe, eleganza, bellezza, ricchezza; e quanti più gioielli, ornamenti, accessori femminili possiede, siano essi di sua proprietà o gli siano stati affidati da una cliente, tanta più classe, eleganza, bellezza, ricchezza Malika gli restituisce. Il che conferisce agli operatori rituali un accresciuto potere, che produce ulteriore ricchezza e conferisce loro un'immagine ancor più splendente.

Solo alla *muqaddama* è concesso di adoperare gli altari in suo possesso. Il suo ruolo principale è quello di custodirli e di provvedere, in modo permanente, a nutrirli, dissetarli, profumarli, incensarli. Un giorno alla settimana, il giovedì, il giorno dedicato a Malika, la *muqaddama* provvede ad aspergere

⁸⁶ È significativo che, per il rito di Lalla Malika, il termine usato per “cuscino” non sia il più comunemente usato *wsad* o *mḥdd*, bensì *mrtba*, che sta invece per “rango, posizione sociale”.

⁸⁷ I dettagli dei contenuti degli altari per Lalla Malika sono stati ricavati dalle visite effettuate nel *mjma'* di Diwan e Iman, dalle spiegazioni di Diwan sull'uso degli oggetti rituali, dall'osservazione dei *tyafer* organizzati dai due per sé e per le clienti, dall'osservazione dei *tyafer* delle committenti.

di acqua ai fiori d'arancio e a fumigare con l'incenso gli altari; rimuovere gli alimenti deperiti; pulire la polvere che si è accumulata sugli altari, sui drappi, sui tessuti.

Questi gesti ripetuti mantengono vivo il potere, il legame, la benevolenza e protezione di Lalla Malika. Se la *muqaddama* manca di adempiere ai propri doveri gli altari perdono la loro efficacia, Malika l'abbandona o la punisce e la *muqaddama* può cadere in sfortuna o ammalarsi.

Gli altari vengono esposti in pubblico solo una volta l'anno, durante l'occasione sacra dei *tyafer*, che si susseguono nei mesi lunari di Rajab e Sha'ban. E solo in questa occasione i contenuti degli altari, alimenti ed elementi, sono rinnovati. Al termine dei riti le offerte verranno nuovamente riposte nei loro altari in attesa del successivo rinnovamento annuale.

In caso di necessità, durante tutto l'anno, la *muqaddama* può estrarre una piccola quantità di elementi (incensi, profumi, stoffe) e alimenti dai propri altari a profitto di una cliente che la viene a consultare. Per il resto del tempo gli altari rimangono celati allo sguardo degli altri, coperti da veli e stoffe, nell'abitazione della *muqaddama*, nella stanza delle coorti dei *mluk*: il *mjma*.

Gli altari di Lalla Malika sono diversi tra loro per forma, contenuto, funzione, ordine di comparsa nel rito. Questi oggetti si compongono di tre o più vassoi di metallo di diverse dimensioni: *taifūr* e *şiniya* (pl. *şwani*); due ceste di vimini: *ţboq* (pl. *ţbuqa*); una tavola bassa: *mida* (pl. *myadi*).⁸⁸

La *şiniya* è un vassoio di metallo, di misura variabile, munito di un bordo rialzato di pochi centimetri, con decorazioni intagliate a mano sui bordi. Può essere tondo, ovale o rettangolare. Se rettangolare, la *şiniya* è provvista di due manici posti sui lati coorti che ne agevolano il trasporto e servono a reggerla saldamente.

La *şiniya* contiene gli accessori per la decorazione con l'henna. Il suo uso nel *taifūr* coincide con la fase iniziale del rito. Il contenuto del vassoio viene preparato il giorno precedente e coperto da un

⁸⁸ *Taifūr*, *şiniya*, *ţboq* e *mida* sono oggetti di uso comune in tutte le case. I primi due vassoi, *taifūr* e *şiniya*, sono tradizionalmente usati per preparare e servire il thè. I due termini sono spesso usati come sinonimi. Il *ţboq* viene principalmente usato per contenere il pane e i biscotti. La *mida* invece può avere diverse funzioni e il suo impiego può variare di regione in regione (Premare 1999: 282-283). A Meknes una *mida* può essere usata per poggiarvi piatti e pietanze o come ripiano su cui mangiare e bere; contenere il pane o la pasticceria; poggiarvi un piatto di *cous-cous* da inviare a una famiglia in festa. Nei matrimoni la *mida* viene usata per presentare i doni alla sposa e, il secondo giorno di nozze, una *mida* di grandi dimensioni e addobbata come il trono di una regina viene usata per trasportare la sposa. Nel corso della ricerca a Meknes è emerso che *taifūr* e *şiniya* sono altari usati esclusivamente per l'evocazione di Lalla Malika. I *ţboqa* e le *myadi* invece sono oggetti rituali le cui denominazioni appartengono originariamente al lessico della confraternita Gnawa (Chlyeh 1998; Claisse 2003). Questi simboli sono stati successivamente adottati dalle altre confraternite popolari e da veggenti e terapeuti che praticano individualmente le loro attività. Nelle celebrazioni rituali per Lalla Malika i *ţboqa* e le *myadi* sono altari di esclusiva pertinenza degli officianti dei riti, mentre *taifūr* e *şiniya* sono posseduti dalle committenti dei riti, che li usano in occasione dei *taifūr*. La descrizione dettagliata dei contenuti dei *ţbuqa* e della *mida* per Lalla Malika si riferisce a quelli posseduti da Diwan e Iman.

velo. Successivamente la *ṣiniya* viene collocata nel *mjma*´ o posta su un tavolo, nella stanza adibita al rito, di fronte al quale siederanno la maestra decoratrice e la committente.

Ogni elemento contenuto nella *ṣiniya* è riposto in piccoli contenitori di vetro, legno o metallo, impreziositi da decorazioni argentate, dorate o da applicazioni di stoffa e specchietti (a seconda del gusto personale della committente del rito). Ogni oggetto riposto nella *ṣiniya* si ritiene sia gradito a Malika e come Malika deve essere bello, raffinato, di classe.

Una *ṣiniya* completa include: un sacchetto di stoffa verde contenente polvere o foglie essiccate di henna; una ciotola con polvere di henna dalla quale poi, mescolata con acqua ed essenze, si ricaverà la pasta impiegata per la decorazione delle mani e dei piedi; del cotone bianco e una scatola di fazzoletti che serviranno alla *hennaya* per il suo lavoro; un contenitore conico alto circa trenta centimetri e di circa dodici centimetri di base in cui va inserito un panetto di zucchero di due chili, anch'esso a forma di cono (*l-qabeb d s-sukar*, è tradizionalmente associato in Marocco ai momenti di festa); un aspersorio a collo lungo (*mrsha*), d'argento o di vetro, riempito con acqua ai fiori d'arancio (*ma zhar*) o con acqua di rose (*ma ward*); uno o due portacandele (o un candelabro a tre bracci) in cui saranno collocate le candele che rimarranno accese per tutta la durata del rito di decorazione dell'henna; profumi prestigiosi, arabi o europei, di produzione industriale; boccette con essenza di *ūd*; cofanetti con pezzi di *ūd* e altri incensi; uno specchietto.⁸⁹

La *ṣiniya* può essere impreziosita con un cofanetto di trucchi; un mazzo di fiori o petali di rose sparse; uno o più pacchetti di sigarette; un sacchetto con petali di fiori secchi e oli essenziali.

Il termine *ṭaifūr*, si è detto, indica un ampio vassoio rotondo di metallo: può essere d'argento, di ottone o di rame. Il *ṭaifūr* ha dimensioni più grandi della *ṣiniya*: ha un diametro di cinquanta centimetri o più; presenta decorazioni incise a mano su tutta la sua superficie, o solo sui bordi e al centro, ed è dotato di un bordo in rilievo per non far scivolare quanto vi è contenuto. Quando non è utilizzato per il

⁸⁹ Il valore simbolico dell'henna, dell'acqua ai fiori d'arancio e di rosa, degli incensi va cercato nelle loro qualità benefiche, purificanti e calmanti. L'acqua di rose o l'acqua di fiori d'arancio mescolata con lo zafferano veniva utilizzata nella magia d'amore (Westermarck (I), 1926: 213). Spruzzare l'acqua di rose sui vestiti prima della grande festa del sacrificio serve a purificare; mescolata con l'henna e i chiodi di garofano diventa una miscela che contiene la *baraka*. Durante i riti di possessione le donne bevono l'acqua di rose e di zagara quando cadono in trance, per calmarsi. Nei santuari i visitatori cospargono le tombe dei santi, i muri e le persone con acqua di rose e di fiori d'arancio, per placare i *jnun* e per purificare il luogo sacro. Gli incensi svolgono un ruolo essenziale nei riti di evocazione degli spiriti: ogni spirito è associato a uno o più incensi che vengono bruciati per evocarli o placarli. Gli incensi, le candele, lo zucchero, il the, i gioielli, l'acqua della sorgente sacra Zemzem, l'acqua di fiori d'arancio e di rose sono i doni benedetti che i pellegrini portano dalla Mecca (*ivi.*: 137-138). La natura simile tra gli elementi considerati ricettacoli di *baraka* e usati nei riti di evocazione degli spiriti e i doni portati dalla Mecca è legata alle caratteristiche contestuali di questi oggetti: ad essi è attribuita una speciale forza vitale e hanno tutti un ruolo centrale nei riti di purificazione, di fertilità e prosperità.

rito il *ṭaifūr* può essere sormontato da un coperchio conico e poggiato su una base con quattro piccoli piedistalli. Viene utilizzato per contenere un servizio da tè.

La funzione principale del *ṭaifūr* è quella di contenere le offerte in alimenti per Lalla Malika. Questi alimenti si compongono di: “il cibo”, *l-fakya*, e “la bevanda”, *l-šrba*, di Lalla Malika, i cui ingredienti vengono miscelati insieme, lasciati riposare e consumati il giorno del *ṭaifūr* dagli officianti, musicisti, partecipanti del rito. *Fakya* e *shrba* rappresentano il pasto rituale per Malika; la loro preparazione segue una procedura rituale precisa.

Un *ṭaifūr* può contenere anche bevande alcoliche e sigarette, delle quali le possedute fanno uso, in onore a Malika.

Parte importante del corredo del *ṭaifūr* sono anche due grandi candelabri che sostengono le candele che rimarranno accese durante la condivisione del cibo per Malika.

I *ṭyafer* fanno la loro comparsa sulla scena rituale nella fase successiva alla decorazione con l'henna, nella parte finale del rito, quella in cui avviene la possessione da parte di Lalla Malika. I *ṭyafer* possono essere tre, quattro, o più, a seconda del numero dei presenti e della quantità di cibo che si vuole o si può offrire a Malika.

I *ṭyafer* vengono preparati dalla *muqaddama* il giorno precedente il rito, a casa della committente, poi depositati in cucina o in una stanza dell'abitazione. Come quello della *šiniya*, anche il contenuto dei *ṭyafer*, rimane rigorosamente celato sotto uno o più veli bianchi e viola.⁹⁰

Ṭboq e *mida* sono parte del corredo rituale ufficiale di ogni *muqaddam* e *muqaddama* e sono di loro esclusiva pertinenza. Sono presenti durante il corso dell'intero rito, sotto la sorveglianza della *muqaddama*, sia che essa sia la protagonista del rito, sia che ne offici uno per un'altra donna. Il loro contenuto rimane celato a tutti e solo agli operatori rituali è concesso di toccarli e usarli, per sé, la cliente, le possedute.

La *mida* di Lalla Malika si presenta come un ampio piatto circolare di legno, di cinquanta centimetri di diametro, munito di un bordo rialzato di quindici centimetri.⁹¹ Il piatto è sormontato da un coperchio di vimini a forma di cono. La base e il coperchio della *mida* di Malika sono interamente

⁹⁰ Se l'abitazione della committente del rito è di dimensioni ridotte, i *ṭyafer* possono essere disposti su un tavolo al centro della scena rituale fin dall'inizio del rito, coperti, per poi essere svelati nel momento della possessione di Lalla Malika.

⁹¹ Ogni operatore rituale possiede una o più *myadi* e *ṭboqa* di diverso colore e che contengono diversi oggetti, relativi a uno o più spiriti o categorie di spiriti dominanti e a cui è legato. Ogni *muqaddam* si identifica con le proprie *ṭboqa* e *myadi*. Nei riti di evocazione degli spiriti maschili che ho osservato a Meknes, la *mida* ha dimensioni più piccole (di circa 30 centimetri di diametro) ed è munita di quattro piedi di un'altezza di 15 o 20 centimetri. Le *myadi* degli spiriti femminili invece non sono munite di piedistalli. Quella di Lalla Malika è di dimensioni maggiori e può essere di forma circolare o quadrata.

rivestiti, anche all'interno, di stoffa di color viola scuro. Sui bordi e lungo le cuciture sono applicate strisce di stoffa dorata o argentata. La *mida* può essere impreziosita con decorazioni di perline, conchiglie etc.

Quando non viene esposta per un rito la *mida* riposa nel *mjma*⁶, coperta da drappi di seta e velluto di color viola nelle sue diverse gradazioni. Al suo interno viene depositato un altro drappo viola, usato durante la cerimonia dell'henna per coprire la tavola su cui sarà poggiata la *şiniya*. Sotto il drappo si trova, ancora, un ritaglio di stoffa di seta bianca con decorazioni e cuciture viola, esso pure usato durante la decorazione con l'henna. Entrambi i drappi hanno la funzione di celare e proteggere il contenuto della *mida*.

Il contenuto della *mida* varia a seconda dell'occasione. Quando la *mida* è depositata nel *mjma*⁶ riceve gli elementi dal *ţboq*, posto al suo interno. Intorno alla *mida* vengono posizionati anche profumi industriali prestigiosi, di marche tra le più conosciute (Calvin Klein, Chanel, Paco Rabanne, Yves Saint Lauren); un aspersorio con acqua ai fiori d'arancio; un cofanetto chiuso a chiave che serve a contenere la somma in denaro fornita dalle clienti che si rivolgono alla *muqaddama* per organizzare un *ţaifūr*.



Contenuto del *ţboq*. Meknes (gennaio 2016).

Nel corso del *ṭaifūr*, invece, la *mida* contiene i drappi, i profumi e alcuni accessori per la decorazione con l'henna, mentre il *ṭboq* viene rimosso. Il contenuto della *mida* viene rinnovato con nuovi profumi, drappi e l'acqua ai fiori d'arancio (*ma zhar*), ma “per il *ṭaifūr* bisogna prendere la miglior qualità, il primo litro che si ottiene dalla macerazione” (Meknes, Diwan, 18/04/2016).

Il *ṭboq* è una cesta fatta di foglie di palma intrecciate, con i bordi lievemente rialzati. Le dimensioni della cesta sono più piccole rispetto alla *mida*; non è dotata né di coperchi né di piedistalli; è rivestita di tessuto color viola e decorata con applicazioni di gioielli, conchiglie, perle.

Il rito del *ṭaifūr* prevede anche l'utilizzo di altri due elementi che fungono da *ṭboq* e che vengono lasciati vicino ai musicisti. Si tratta di due semplici vassoi di metallo, tondi o quadrati, senza coperchio. Il primo supporta un braciere; i musicisti avranno cura di ravvivarne continuamente il fuoco gettandovi gli incensi. Il calore prodotto dai carboni combusti nel braciere viene usato per scaldare la pelle dei tamburi durante l'esecuzione musicale. Il secondo vassoio contiene una o più scatole di incensi, zucchero (in zollette o un panetto di *l-qabeb d s-sukar*), un aspensorio con acqua ai fiori d'arancio, profumi. Questo secondo vassoio, man mano che il rito procede, sarà usato per porvi latte e datteri che vengono offerti ai musicisti e, soprattutto, le offerte in denaro da parte del pubblico.

Anche il *ṭboq* è nominato *mjma* ' poiché raccoglie e riunisce gli elementi di Malika e comprende incensi, oggetti, cosmetici, accessori preziosi e rappresentativi dello spirito.

Gli incensi per Lalla Malika contenuti nel *ṭboq* e usati in occasione del *ṭaifūr* sono di origine vegetale e minerale; sono conservati in piccoli contenitori di vetro, legno o metallo, dotati di un coperchio e disposti in cerchio. Questi incensi sono: *'ūd l-qumari* (“legno del Khmer”), è il legno di aloe della Cambogia. È l'incenso principale per Lalla Malika, perciò viene largamente utilizzato nel *ṭaifūr*, in pezzi grandi e piccoli o macinato. È noto anche con il nome di *'ūd l-Kambudy* (“legno della Cambogia”); *'ūd mski* (“legno di muschio”) originario del Sultanato dell'Oman, ed è arricchito con oli essenziali profumati; *'ūd d-hand* (“legno d'India”), il legno di sandalo d'India; *šbba l-ḥarmel*, originario dell'India orientale, è un incenso che si ricava dalla combinazione di un minerale con un vegetale, l'allume e la ruta siriana, e “non può mancare nel *ṭaifūr* per Malika: è un incenso bianco e fa la preghiera per il Profeta” (*ibidem.*);⁹² *'ūd l-'ambar* è il rizoma di iris; *mska* è la gomma arabica profumata; infine un contenitore con un composto di: boccioli di rose selvagge, lavanda selvaggia e mirto essiccati e profumati; chiodi di garofano; corteccia di nocciola; foglie secche di henna.

⁹² Diwan si riferisce allo scoppiettio emesso dall'incenso a contatto con il fuoco. I semi della ruta siriana (*peganum harmala*) una volta essiccati e miscelati con altre sostanze (allume, oli essenziali etc.) e posti sul carbone esplodono con piccoli crepitii e sprigionano un fumo profumato.

Al centro del *ṭboq* sono posti altri oggetti emblematici di Lalla Malika. Tra questi una scatola, di legno, che racchiude grossi pezzi di *ūd l-qumari*, su cui è adagiato un rosario musulmano di colore verde (*tasbīh*); due piccoli cucchiari dorati perché “Lalla Malika è *chic*, di classe e bisogna fare il massimo sforzo perché non sia arrabbiata” (Meknes, Iman, 31/01/2016); un piccolo porta gioielli ricoperto di velluto viola che contiene un anello d’oro con pietra viola incastonata. È l’anello di Lalla Malika, uno dono allo spirito e simbolo del legame con lo spirito. Questo anello “rimane nel *ṭboq* e non può essere usato senza l’autorizzazione di Malika. Per il quotidiano viene usato un altro anello” (*ibidem.*). Una seconda scatola, di velluto viola, contiene i make-up e uno specchio, “perché Malika ama essere ben presentata” (Meknes, Iman, 12/01/2016).

Infine una scatola di sigarette Marlboro rosse, che si dice siano le preferite di Malika.

Al termine del rito una parte del cibo di Malika viene adagiato su una *ṣiniya* rotonda, di ridotte dimensioni, coperta da un velo, adagiata sul *ṭboq* e, infine, depositata nella stanza delle coorti fino al rinnovamento successivo.

Agli altari di Lalla Malika usati nel rito si aggiungono altri oggetti altrettanto necessari ed essenziali alla sua evocazione i quali, per l’occasione del *ṭaifūr*, vanno anch’essi rinnovati. Questi oggetti includono l’abbigliamento della committente del rito, gli ornamenti e gli accessori per la preparazione della postazione in cui avviene il rito.

La scelta e la preparazione dell’abbigliamento per il *ṭaifūr* è un’operazione lunga e costosa che precede di diversi mesi il suo utilizzo effettivo nel *ṭaifūr*.⁹³ L’abito per Malika può essere acquistato o confezionato su misura. Ma sono due le caratteristiche essenziali che deve avere:

l’abito per Malika deve essere nuovo e fatto a mano. Finché non viene lavato è utilizzabile. Se una donna compra un abito nuovo, lo usa per il *ṭaifūr* e poi lo conserva senza lavarlo può essere usato per un successivo *ṭaifūr*. Se lo si lava, non è più nuovo, quindi non si può più usare per il *ṭaifūr*. Malika ha sempre bisogno di cose nuove (Meknes, Diwan, 08/03/2016).

L’abito per Malika deve essere viola, chiaro o scuro a seconda della personalità di Malika a cui è legata la protagonista del *ṭaifūr*. Generalmente è una *takšīṭa*: un lungo abito composto di due pezzi che vengono indossati uno sopra l’altro. La *takšīṭa* è ricavata da tessuti pregiati, riccamente decorati con ricami, paillettes o perline, ed è dotata di una grossa cintura dorata o argentata. La *takšīṭa* viene indossata con un paio di scarpe con i tacchi alti, anch’esse di colore viola.

⁹³ A seconda delle possibilità economiche della committente del rito l’abito può avere un costo che va da qualche migliaia di dirham fino a decine di migliaia. Sebbene Lalla Malika sia associata anche al gusto e alle mode moderne e occidentali, le donne che organizzano un *ṭaifūr* indossano prevalentemente abiti tradizionali marocchini; a differenza delle partecipanti che invece si vestono ognuna con il proprio gusto, con abiti tradizionali marocchini o in una tenuta occidentale, più moderna e alla moda.

La tenuta per il rito del *ṭaifūr* comprende anche alcuni accessori e ornamenti che completano il corredo. Tra questi non possono mancare collane e orecchini d'oro; una corona, solitamente d'argento e adorna di brillanti; un velo di pizzo trasparente, viola o bianco, con ricami dorati o argentati.

Anche la postazione su cui siede la committente del rito viene preparata con cura con drappi, stoffe e cuscini di color viola e arricchita con mazzi di fiori o petali di rose sparse.

4.4.2. La struttura del *ṭaifūr*.

La struttura di un *ṭaifūr* – quel che serve perché sia definibile come tale e perché possa dirsi compiuto – include: la preparazione del rito; la decorazione di mani e piedi con l'henna; la possessione di Lalla Malika. Questa struttura fissa e invariabile viene di volta in volta declinata diversamente. Variano i protagonisti: gli officianti del rito, le committenti, le partecipanti. Varia il periodo in cui viene organizzato, la durata e il luogo del rito. Varia l'occasione, la necessità della sua realizzazione, la presenza o meno di un sacrificio animale.

La preparazione

Un *ṭaifūr* è preceduto da una preparazione che comprende una serie di attività che si svolgono in due momenti diversi. Nelle settimane, o addirittura, nei mesi che precedono il rito ha luogo la consultazione tra l'officiante e la protagonista del rito; nel giorno che precede il *ṭaifūr* invece si preparano tutti gli oggetti cerimoniali, il sacrificio animale, se previsto, la preparazione del pasto rituale, la purificazione del corpo della donna all'*ḥammam*.

Ouverture.

Ogni *ṭaifūr* è preceduto da una seduta di consultazione tra la *muqaddama* e la *maryaḥa* (la committente del rito, che può essere un'adepta, una posseduta, una cliente). La seduta di consultazione è anche chiamata *ftūḥ* (dal termine *fātiḥa*, in riferimento alla prima *Sura* del *Corano*), che significa "aprire". *Ftūḥ* indica anche l'atto di dare un acconto in denaro previsto dalla consultazione (cfr. anche Rausch 2000: 90-91). Tuttavia il termine è poco adoperato dagli operatori rituali del *ṭaifūr*, che utilizzano il termine francese *consultation*, mentre per l'acconto in denaro si usa il termine *l-'arbūn*.

La consultazione è un incontro privato tra l'officiante che sovrintende l'intera cerimonia e la committente che sarà protagonista del rito. Nella seduta di consultazione si dà formalmente inizio a tutte le attività che portano alla realizzazione del *ṭaifūr*, si prendono in esame ed eventualmente si discutono le ragioni che soggiacciono all'organizzazione dell'intero rito, gli obiettivi che si desidera raggiungere, gli aspetti organizzativi ed economici dell'intero rito.

Le ragioni che soggiacciono all'organizzazione del *ṭaifūr* ne determinano anche il carattere, la durata e i tempi richiesti. Se la *maryaḥa* è una cliente abituale e vuole organizzare un *ṭaifūr* per onorare e rafforzare il suo legame con Malika, la seduta ha luogo nei mesi che precedono l'attuazione del rito e ha un carattere prevalentemente organizzativo. Nel caso di una richiesta specifica, di un problema o di una malattia, la cliente si mette in contatto con la *muqaddama* direttamente o per il tramite di una familiare o di un'amica che intercede per lei. Seguono dei contatti preliminari, tramite fugaci visite a casa o brevi conversazioni al telefono, che hanno un carattere diagnostico. Una volta stabilita la necessità di un intervento di Lalla Malika, l'officiante suggerisce alla cliente di organizzare un *ṭaifūr*, preceduto da una o più sedute di consultazione.

In caso di una consultazione con una paziente che lamenta disagi e malesseri fisici o emotivi attribuiti agli spiriti, le sedute possono avere un carattere terapeutico. In questi casi non è raro che la *muqaddama* arricchisca la seduta con una serie di procedure e rimedi che appartengono all'ambito della veggenza. Tra questi la lettura delle carte, la divinazione mediante fusione del piombo e lettura delle forme che assume quando gettato nell'acqua fredda, la scongiura del malocchio che avviene gettando del sale sui carboni ardenti. La *muqaddama* può, inoltre, accompagnare la paziente in visita alla tomba di un santo o in un luogo sacro dedicato a uno spirito. In questi luoghi all'aspersione di acqua di zagara, alla combustione di incensi e candele, alle applicazioni con l'henna si aggiungono anche dei sacrifici di polli.⁹⁴

Durante la consultazione, un aspetto importante è dato dai doni che la *maryaḥa* porta in onore a Lalla Malika: un piccolo vassoio con un'offerta di cibo, un pezzo di incenso (*'ūd l-qumari*), un profumo di marca e un anello. L'anello deve essere acquistato dalla cliente e consegnato alla *muqaddama* che lo deposita nel *mjma'*, all'interno della *mida*. L'anello verrà indossato dalla committente dopo la cerimonia di decorazione con l'henna e poi riposto nuovamente nel *mjma'* al termine del rito. Sebbene l'anello per Malika venga acquistato dalle clienti e indossato durante il *ṭaifūr*, va detto che non sempre lo consegnano all'officiante per depositarlo nella stanza delle coorti. Su questo aspetto Iman ha detto:

di norma l'anello ci deve essere. Il problema è che alcune *maryaḥat* pensano che le *muqaddamat* lo tengono per sé e non capiscono che se c'è l'anello è sicuro che poi realizzano tutto. Finora le donne che hanno portato l'anello alla fine sono riuscite nella loro vita!" (Meknes, 31/01/2016).

⁹⁴ La *muqaddama* può delineare dei presagi a partire dal modo in cui l'animale muore: se dopo la recisione del collo l'animale sacrificale muore sul colpo si tratta di un caso disperato; se si dibatte a lungo vuol dire che il sacrificio è stato benedetto e accettato; se esala l'ultimo respiro con il ventre rivolto verso l'alto, la paziente è obbligata a organizzare una *lila*.

Insieme a questi doni viene data anche una somma di denaro, *l-‘arbūn*. Secondo la spiegazione fornitami da Iman questo denaro rappresenta sia la richiesta della cliente, sia la promessa della sua realizzazione: “è un patto tra la cliente, Lalla Malika e la *muqaddama*”. Questa somma di denaro viene depositata in un cofanetto, poi lasciato tra gli altari di Malika. E “quando la persona realizza la sua richiesta viene a saldare il conto [per Malika]” (Iman, Meknes, 12/01/2016). *L-‘arbūn* è l’acconto in denaro destinato alla *muqaddama* come parte del compenso per la consultazione.

Durante la seduta vengono fissati anche la data, l’orario e il luogo della cerimonia; si discutono le necessità del rito, cioè le perorazioni da trasmettere a Malika, gli oggetti e il corredo rituali; si definiscono i partecipanti e gli assistenti del rito, i costi previsti. Le committenti raramente provvedono in autonomia all’organizzazione dell’intero rito; più spesso accade, invece, che sia la *muqaddama* ad occuparsene.

La *muqaddama* può suggerire alla cliente di reclutare per l’occasione una *ḥannaya* di fiducia o un gruppo *m‘allmat* di sua conoscenza. La *muqaddama* infatti generalmente lavora in modo regolare con le stesse musiciste, con le quali ha familiarità e con le quali ha stabilito un rapporto di fiducia; delle quali conosce le competenze musicali e la reputazione. Spesso si tratta di un gruppo *m‘allmat* che ella stessa chiama per i propri riti, o per quelli di un membro della famiglia. La *muqaddama* può accordarsi con le musiciste preliminarmente, in modo da adattare il repertorio musicale alle esigenze e al gusto della donna per la quale si allestisce il rito: quali poemi cantare, se inserire nel repertorio dei brani da danza e d’intrattenimento profani.

La sorvegliante del rito può anche suggerire di invitare altre devote e pazienti, in specie coloro che sono nella necessità di assistere a un *ṭaifūr* per Malika, le quali possono contribuire con donazioni di denaro.

La veglia: il pasto rituale.

La preparazione del pasto rituale per Lalla Malika avviene durante una veglia organizzata la sera o il pomeriggio che precede il *ṭaifūr*, nel luogo in cui l’indomani si celebra il rito. Questa veglia in cui si prepara il cibo rituale si chiama *ṭbīṭa*, che significa “lasciare tutta la notte”, in riferimento a un composto di latte (*shrba*), che viene lasciato riposare per tutta la notte all’aperto in modo da esser impregnato della *baraka* di Malika.⁹⁵ Alla preparazione del pasto rituale partecipano solo la *muqaddama*, le sue assistenti e la committente.

⁹⁵ La veglia e la preparazione del pasto rituale sono anche parte integrante anche della preparazione dei riti notturni, le *lila*, in specie della confraternita Gnawa. Per una descrizione dettagliata del cibo rituale preparato in occasione delle *lila* si veda Diouri 1994: 169-216 e Pâques 1991: 2013-216. Entrambi gli autori impiegano il termine *lahlou*, che significa “dolce”, e comprende il pasto rituale – che deve esser privo di sale – e il sacrificio animale. A Meknes, sia in occasione

La veglia è anche il momento in cui vengono esposti e purificati gli accessori rituali che verranno usati durante il *taifūr*. Se la protagonista del rito è una *maryaḥa*, costei dovrà preparare l'abito, l'anello, i *tyafer* sui quali verranno riposte le offerte di cibo a Malika e la *ṣiniya* che contiene gli accessori per la decorazione con l'henna, insieme a qualsiasi altro oggetto che necessita di essere purificato; se è una *muqaddama*, la veglia coincide con il momento in cui si rinnovano i contenuti degli altari di Lalla Malika. Anche le altre specialiste del rito, la *ḥannaya* e la maestra musicista, durante la veglia che precede i *tyafer* che esse stesse celebrano per Malika, purificano e benedicono i propri strumenti di lavoro: gli accessori per l'henna e gli strumenti musicali.

Il pasto rituale in onore a Lalla Malika è esclusivamente dolce, poiché gli spiriti sono avversi al sale. Comprende un composto di frutta secca (*l-fakya*) che viene accompagnato da una bevanda (*l-šrba*). Questi due alimenti fanno la loro comparsa in un momento preciso del rito, nella fase di transizione tra la prima e la seconda parte del *taifūr*, e preannuncia l'inizio della danza di possessione. La *fakya* e la *shrba* per Lalla Malika vengono presentati, rispettivamente, in un *taifūr* di grandi dimensioni e in un contenitore trasparente di vetro. Il pasto viene diviso in piccole porzioni dalla committente del rito, o dalle sue assistenti (membri della famiglia, amiche) a ognuno dei presenti alla cerimonia. Il cibo e la bevanda vengono consumati insieme, tra i presenti e Lalla Malika, come atto di unione e alleanza con essa, un'offerta allo spirito in cambio della sua *baraka*.⁹⁶

Gli ingredienti essenziali alla preparazione della *fakya* sono le mandorle, le noci, i datteri, lo zucchero e un composto di semi, a cui possono essere aggiunti fichi secchi, pistacchi, arachidi, nocciole, uva passa. Al termine della preparazione la *fakya* è arricchita con confetti colorati, caramelle, cioccolatini, gomme da masticare e frutta candita. La “bevanda di Malika” (*l-šrba dyal Malika*) si compone di latte, frutta secca, zucchero, acqua ai fiori d'arancio e acqua di rose. Oltre a questi alimenti il cibo rituale per il *taifūr* include anche cioccolatini, caramelle, biscotti e dolci tradizionali marocchini.⁹⁷

del *taifūr* che delle *lila* Gnawa, di rado ho sentito utilizzare il termine *lahlou*: piuttosto il termine *tbīta*, che designa la preparazione generale che precede il rito.

⁹⁶ In Westermarck (I) 1968: 107) si legge: “la *baraka* è universalmente attribuita ai fichi secchi insieme ad altri frutti secchi – datteri, uva passa, noci, mandorle – la cosiddetta *fakya*, che svolge un ruolo molto importante nelle pratiche rituali. Nei matrimoni, per esempio, la *fakya* è usata [...] per aumentare le risorse alimentari per gli sposi, per rendere ogni cosa dolce, per portare fortuna, o come un mezzo di purificazione” [Traduzione mia]. La frutta secca, le noci, il miele, lo zucchero e i cibi dolci in genere hanno occupato un posto rilevante nei riti di purificazione e di fertilità in Marocco. Utilizzati nei rituali legati alla nascita, al matrimonio e ai funerali sono considerati veicoli per la *baraka* (Westermarck (I, II) 1926; 1933). Nel Marocco contemporaneo la frutta secca (datteri, fichi e uva passa) e le noci sono alimenti offerti agli ospiti graditi o serviti alla rottura del digiuno del Ramadan o, ancora, offerti ai più poveri.

⁹⁷ Serviti sempre in ogni occasione di festa: *shbakiya* (un impasto fritto, immerso nel miele e cosperso di semi di sesamo); *kaab l-ghzal* (“corna di gazzella”: un pasticcino ripieno di pasta di mandorle); *briwat* (piccoli triangoli di pasta sfoglia ripieni di pasta di mandorle, fritti e ricoperti di miele).

Insieme alla *fakya* e alla *shrba* viene preparata anche la *zamita*: una mistura di cereali, semi e frutta secca (grano, mandorle, semi di sesamo e di lino, anice, noci) grigliati e trituriati, impastati e lavorati a mano insieme a zucchero, burro fuso, miele, olio.

La preparazione del pasto che viene mostrato nel grande giorno del *ṭaiḡūr* riposa su una precisa procedura rituale, le cui fasi e ingredienti sono conosciuti soltanto dai mediatori specializzati del rito. Durante la veglia la *ṭbīṭa* viene preparata dalla *muqaddama*.

A sottolineare la sacralità della preparazione del pasto rituale tutti gli ingredienti, il vassoio su cui verrà adagiato il cibo, il contenitore di vetro per la bevanda e perfino le mani della *muqaddama* vengono prima purificati con il fumo di un braciere in cui viene bruciato l' *'ūd l-qumari*. Allo stesso modo anche la padella in cui gli ingredienti verranno cucinati viene purificata con una generosa quantità di distillato di acqua ai fiori d'arancio, che poi viene lasciato evaporare.

La preparazione della *fakya* avviene tradizionalmente in una padella posta sui carboni ardenti. Tutti gli ingredienti sono cucinati separatamente e con lo stesso procedimento: prima le mandorle, poi le noci sgusciate e infine un composto di semi di sesamo, di lino e di anice, sono bagnati con l'acqua ai fiori d'arancio, tostati in padella, adagiati su un vassoio e cosparsi di zucchero. Al termine della cottura agli ingredienti tostati si aggiungono i datteri e una copertura di zucchero.

La "bevanda di Malika" viene preparata in una pentola in cui vengono portati ad ebollizione il latte, l'acqua ai fiori d'arancio, l'acqua di rose, una grossa porzione di noci tritate, zucchero e una manciata del composto di semi di sesamo, lino e anice.

La *shrba* viene versata in una zuppiera, coperta da un velo ed esposta per tutta la notte all'aperto, sotto le stelle, prima di esser servita l'indomani nel corso del *ṭaiḡūr*.

Il sacrificio animale.

Il sacrificio animale è il punto nodale di ogni rito di evocazione e possessione spiritica (cfr. Zempléni).

Che sia per una festa di Sha'ban o del *mūlūd* o per una cerimonia privata, nessuna *lila*, nessuna notte può essere presa in considerazione senza un sacrificio di sangue. L'animale sacrificale non è solo il demiurgo, ma anche la persona o la collettività che offre il sacrificio (Pâques 1991: 249).

Attraverso il sacrificio i partecipanti al rito creano un legame con gli spiriti, chiedono la loro protezione e, in secondo luogo, rafforzano la solidarietà del gruppo. Gran parte della carne consacrata è offerta agli spiriti; una parte invece è usata per preparare un pasto collettivo che contiene la *baraka*.

Nel *taifūr* per Lalla Malika tuttavia il sacrificio animale avviene di rado, poiché questo spirito non ama il sangue. Quando presente, il sacrificio non è rivolto direttamente a Malika, ma agli spiriti *hel Mrani*, degli spiriti maschili bianchi, che ricevono l'offerta in nome di Malika.

Se si vuole offrire un sacrificio a Malika, un dono di sangue, bisogna donarlo agli spiriti *hel Mrani*, gli spiriti che portano il bianco e vengono dalla Penisola Araba. Sono loro gli uomini di Malika che vengono a prendere il sacrificio. Ma Malika lei non tocca il sangue, non prende i sacrifici e non assiste al sacrificio (Meknes, Diwan, 08/03/2016).

Il versamento del sangue animale è previsto, in genere, per le richieste di guarigione e nei *tyafer* annuali delle *muqaddamat*. Il sacrificio precede il *taifūr* e può aver luogo durante la veglia o al mattino, prima della cerimonia di decorazione con l'henna; la macellazione è compiuta dalla *muqaddama*, nel silenzio, in presenza della committente e della sua famiglia. Il versamento di sangue non avviene nel luogo dedicato alla celebrazione del *taifūr*, che deve essere pulito, ma in un'altra stanza o in un luogo esterno, nell'atrio della casa o nel giardino.

L'animale sacrificato per i *tyafer* è un pollo, che viene scelto in funzione del colore richiesto dalla *muqaddama*: il piumaggio deve essere a fondo bianco con una picchiettatura scura irregolare. Il colore del pollo e l'incenso usato durante il sacrificio, il benzoino bianco, rispecchiano la classe degli spiriti a cui viene donato il sangue: gli *ahl-Mrani*, una classe di spiriti santi e vestiti di bianco.

Il pollo viene acquistato dalla cliente, conservato in casa all'interno di una scatola fino al momento del sacrificio. Il sacrificio avviene nel modo seguente: la *muqaddama* versa del benzoino bianco in un braciere; con un coltello tra le mani estrae l'animale dalla scatola, lo afferra per zampe e per il collo, in posizione orizzontale; lo incensa col fumo del braciere. Poi benedice tutti gli oggetti rituali che sono stati esposti dalla committente. Tale benedizione avviene tenendo sollevato il pollo per le zampe e imitando a due riprese il gesto della recisione del collo, sopra ogni oggetto. Anche la committente viene benedetta: la *muqaddama* posiziona il pollo sopra la testa della donna e compie una rotazione per tre volte. Infine il pollo viene sacrificato nel luogo prescelto.

Il primo fiotto di sangue viene riversato in una ciotola. In esso la *muqaddama* immerge il coltello, sporcandolo così del sangue, e marca l'architrave della porta d'entrata della casa e della stanza predisposta per il *taifūr* e, uno ad uno, gli oggetti del rito esposti.

Il pollo, sacrificato e benedetto, verrà poi cucinato e mangiato per proteggere i corpi dalle malattie.

Il decorum spaziale e visivo del *taifūr*.

Una parte importante della preparazione è la disposizione dello spazio in cui viene celebrato il *taifūr*: spazio che viene allestito in modo simile in tutte le occasioni.

Lo spazio dedicato al rito è una stanza, quadrata o rettangolare. Per esser atta ad accogliere la regina degli spiriti femminili, la stanza deve essere sufficientemente larga, pulita, luminosa. Quando la committente non dispone di uno spazio sufficiente a ricevere gli ospiti, la *muqaddama* può mettere a disposizione la propria abitazione.

Una parete della stanza viene preparata per la postazione della committente. Questa si compone di un divano coperto con una stoffa pregiata; sopra al divano, sul lato destro e sinistro, vengono adagiati dei cuscini; sulla parete vengono appesi dei drappi. La stoffa, i drappi e i cuscini sono di color viola e costituiscono il trono della regina del *ṭaifūr*. Davanti al trono viene posizionato un tavolo sul quali saranno posti le offerte e gli altari di Lalla Malika.

Di fronte al trono della committente, sul lato opposto, un altro divano (o cinque, sei sedie) delimitano lo spazio riservato alle musiciste. A fianco della postazione della cliente e di quella destinata alle musiciste vengono poggiati due o più bracieri per bruciare gli incensi e scaldare gli strumenti musicali.

Lungo le altre due pareti vengono sistemati lunghi divani e sedie per le astanti; il pavimento viene interamente coperto da tappeti; qua e là vengono poggiati dei mazzi di fiori, dei candelabri e, per le clienti più raffinate, vengono sparsi petali di rose sui divani e sui tappeti.

La disposizione dei posti a sedere, anche se informale, è significativa. La stanza man mano che accoglie sempre più persone si affolla, ma lo spazio centrale rimane sempre vuoto: qui avranno luogo le trance della committente e delle presenti.

Le partecipanti, nel corso dell'intero rito, arrivano in momenti diversi, vanno e vengono, si spostano continuamente, alzandosi in occasione della danza di possessione o nei brevi momenti di intrattenimento per danzare liberamente e spontaneamente insieme alle altre invitate. Alle ospiti più anziane vengono riservati o ceduti i posti più appropriati, più comodi e di facile accesso alla scena centrale.

Esiste una gerarchia tra le partecipanti al rito. La donna che allestisce il *ṭaifūr*, la *muqaddama* che lo officia e la maestra del gruppo *m'allmat* sono le tre figure chiave del rito e occupano una posizione centrale (anche visivamente) e prioritaria nell'azione rituale. Tra le astanti, la gerarchia è dettata dall'alleanza con Lalla Malika, dall'anzianità delle presenti, dall'affiliazione alla *muqaddama* e alla maestra musicista, dallo status sociale ed economico delle presenti.

Lo status della *muqaddama*, della maestra musicista e della committente determinano il carattere del pubblico, formato prevalentemente del loro seguito personale di clienti, pazienti, amiche, membri della famiglia, collaboratrici. La disposizione del pubblico nello spazio riflette una logica di maggior o

minor contiguità a ciascuna delle figure chiave del *taifūr*: le invitate più importanti siedono lungo il perimetro dello spazio di danza, acquisendo così un rapido accesso alla posizione privilegiata, al centro, vicino alle musiciste o alla committente.

La *muqaddama* nel corso del processo rituale esegue il suo doppio ruolo di officiante e terapeuta e compare di volta in volta al centro dello spazio rituale o ai suoi margini, in un continuo andirivieni, ora vicino alla committente, ora seduta tra le presenti, ora fondendosi con il pubblico nella danza estatica per Malika.

Il rito di purificazione.

Ogni *taifūr* è preceduto da un bagno purificatore all'*ḥammam*, che ha luogo al mattino.

Il bagno è un fatto sociale, non una questione privata. La donna, prima di lasciare la casa, desidera avere un bagno benedetto; al suo ritorno viene accolta con l'auspicio che il bagno sia stato piacevole e rigenerante.

La donna che celebra il rito non si reca mai all'*ḥammam* da sola, ma in compagnia di due o più donne, che possono essere delle familiari, delle amiche o una massaggiatrice.

Il bagno di purificazione, come in altre occasioni rituali (la nascita, prima del matrimonio, la circoncisione, la morte) e per le feste religiose, è una preparazione essenziale per il *taifūr*.

Il bagno è associato al valore religioso della purezza (Bouhdiba 1975: 197) e la purezza non può essere raggiunta senza la pulizia. Nel rito per Malika attraverso il bagno all'*ḥammam* il corpo della donna, viene pulito. Attraverso il rito di purificazione, che è un'estensione simbolica del primo stato, diventa puro. In questo modo è pronto ad accogliere la *baraka* di Malika.

Un bagno adeguato richiede alcune condizioni materiali e l'osservanza di determinate regole. Un bagno all'*ḥammam* richiede tempo: se dura meno di un'ora è considerato come una doccia veloce. Due o tre ore sono il tempo necessario per ottenere un'adeguato stato di pulizia e purezza per il *taifūr*.

L'*ḥammam* offre una stanza calda, acqua pulita, vapore. Lungo le pareti ci sono numerosi rubinetti con acqua fredda e calda. La donna vi si reca con uno o due secchi di plastica colmi di prodotti per i capelli, una pietra pomice, un guanto esfoliante, saponi profumati, olio per il corpo, henna, maschere di bellezza, rasoï, pettini, ciabatte, asciugamani, stuoie.

Nella fase preparatoria la donna pulisce il pavimento su cui si siede; l'acqua nel secchio e nella ciotola utilizzata per il risciacquo deve sempre essere abbastanza pulita da poterla bere.

La prima fase del bagno consiste nella rimozione di tutta la sporcizia. Dopo un periodo di abluzioni con l'acqua di circa mezz'ora, la pelle viene energicamente strofinata con una pietra pomice e col guanto, bagnata con diverse ciotole di acqua pulita e strofinata di nuovo. I piedi vengono levigati

con un'altra pietra, le unghie vengono tagliate, i peli indesiderati vengono rimossi. Sul viso vengono applicate maschere a base di erbe e di oli profumati, i capelli vengono trattati con henna e argilla. Il corpo viene interamente ricoperto di un impasto di henna e acqua, strofinato con un guanto a grana grossa, bagnato e strofinato nuovamente. Questa operazione, che dura circa mezz'ora, viene effettuata con l'aiuto delle accompagnatrici o, in cambio di qualche moneta, di un'addetta alla pulizia del corpo. In questo modo si eliminano tutte le impurità dalla pelle. Il guanto viene mostrato e ispezionato ripetutamente insieme alla donna, operazione accompagnata da esclamazioni su quanto fosse sporca la pelle. Un altro servizio che può essere richiesto all'interno dell'*ḥammam* è il massaggio, con oli essenziali, che può essere richiesto per un piacevole rilassamento.

Poi si procede alla seconda fase: il trattamento con il sapone e lo shampoo. Il corpo viene lavato prima con sapone tradizionale, poi con un sapone aromatizzato più fine. I capelli vengono lavati, pettinati, lisciati.

Al termine del bagno la donna si reca dalla parrucchiera e dalla truccatrice prima di tornare a casa.

4.4.3. Il *ṭaifūr* di Iman. Il potere di Lalla Malika.

Il *ṭaifūr* celebrato da Iman in collaborazione con Diwan nel 2016 (dal 2 al 6 aprile) è stato un evento di speciale importanza: con esso si affermava e ribadiva la centralità della coppia nell'ambiente delle possedute da Malika di Meknes. Seguiva, a distanza di qualche mese, una *lila* importante, officiata da musicisti Gnawa e svoltasi a casa di una *muqaddama* assai nota a Meknes: Noura.

Noura è posseduta lei pure da Lalla Malika, da Lalla 'Aisha e da ogni genere di spirito femminile, ma è soprattutto una *muqaddama* molto nota dei riti per gli spiriti ebrei: dunque è legata ai medesimi spiriti ai quali è legata Iman, con la medesima gerarchia. Nei mesi che hanno preceduto la *lila* di Noura, Diwan e Iman hanno intrattenuto con lei rapporti di collaborazione e di alleanza, venati tuttavia da mai esplicitate rivalità. Noura era spesso a casa della coppia, di giorno come di notte; le sue necessità rituali, le sue trance improvvise bloccavano o spezzavano i ritmi quotidiani della coppia, e imponevano piccole vessazioni, che parevano aver lo scopo di affermare la supremazia di Noura sugli altri. Spesso addirittura, quando era a casa propria, convocava di urgenza Diwan, preferibilmente a notte inoltrata, per farsi assistere in proprie cerimonie votive: il che non mancava di suscitare l'inespressa ma malcelata gelosia di Iman.

Il *ṭaifūr* di Iman era dunque per lei anche l'occasione per affermare finalmente la propria centralità: per dichiararsi padrona a casa propria e per mettersi in scena come Malika, come "regina"

del rito. Noura ha dovuto far buon viso a cattivo gioco: si è proclamata assistente e guida di Iman, il che le ha consentito di sedere assieme a lei sul trono della regina, di condividere la sua trance, di essere con lei al centro dell'attenzione.

Il ruolo di assistente avrebbe dovuto sottolineare la sua grande esperienza e riaffermare il suo ruolo di leader: questa era la sua sola possibilità di affrontare la situazione senza lasciare il centro della scena ai soli Iman e Diwan. Ma il ruolo di assistente assolto da Noura è apparso invece come un trasferimento di potere: la legittimazione di Diwan e Iman nel ruolo di *muqaddam* e *muqaddama* dei riti femminili, e soprattutto, di Lalla Malika.

Qualche tempo dopo Noura ha fatto ella pure una *lila* importante e fastosa, mediante la quale ha voluto riaffermare la sua esperienza e la centralità del suo ruolo. Inutile dire che, dopo un periodo di concorrenza sottile e non esplicitata, le relazioni tra Noura e la coppia sono peggiorate e ben presto si sono interrotte del tutto.

Il *taifūr* si è svolto nel mese di Sha‘ban, periodo nel quale si svolgono i *taifūr* più importanti: quelli di cui sono committenti e protagoniste le stesse *muqaddamat*, e che sono o vogliono essere perciò versioni specialmente magniloquenti e sfarzose del rito, ineccepibili sul piano dello svolgimento.

Il *taifūr* per Malika è stato integrato in una sequenza di riti durata quattro giorni, nel corso della quale sono stati evocati gli spiriti maschili e femminili del pantheon delle donne di Meknes, anche con musicisti delle confraternite Gnawa, Ḥamadsha e Jilālā.

Il *taifūr* ha avuto luogo il secondo e terzo giorno, con un gruppo di suonatrici *m‘allmat* guidato da Diwan. L'intera sequenza rituale si è svolta nella casa di famiglia di Diwan, nel quartiere popolare di Bab Tizimi, dentro la *madina* di Meknes.

Quanto segue è la descrizione completa del rito, che si sviluppa in una progressione successiva di tre momenti diversi (che ho scelto di chiamare “atti” marcandone così gli aspetti teatrali. Cfr. Leiris 1958; Turner 1972). Il primo giorno hanno avuto luogo la preparazione, il sacrificio in offerta a Lalla Malika (primo atto) e la decorazione con l'henna (secondo atto). Il secondo giorno si è svolto il rito di evocazione e possessione di Lalla Malika (terzo atto).

Primo atto.

Il mattino del primo giorno hanno avuto inizio i preparativi del rito. Il gruppo di suonatrici *m‘allmat*, che avrebbe offerto il supporto sonoro del rito, si è radunato a casa di Diwan, per assistere al sacrificio rituale di due polli in onore a Malika. Il gruppo delle *m‘allmat* si componeva di cinque donne.

Nella casa erano presenti anche due donne del vicinato, che dovevano occuparsi della cucina e della preparazione dello spazio rituale che, l'indomani, avrebbe accolto le ospiti; la sorella minore di Diwan; Nzaha, un'amica che si era unita alla famiglia per aiutare nei preparativi; un macellaio rituale, adepto della confraternita Gnawa; Thuria, una *ḥannaya* che avrebbe applicato l'henna e sovrinteso alla somministrazione di incensi e profumi durante il rito.

L'atmosfera era del tutto informale e non erano presenti invitati. Le musiciste al loro arrivo sono state accolte da Diwan e Iman. Si sono spogliate dei lunghi caffetani e delle scarpe con cui erano arrivate e sono rimaste in pigiama e ciabatte. Hanno preso posto insieme a Diwan e Iman nella sala principale della casa.

Le musiciste decidevano insieme a Diwan quali poemi cantare in presenza degli invitati e ne ripassavano il testo; segnavano il ritmo battendo le mani, senza strumenti musicali, e cantando insieme. La *ḥannaya*, seduta su un divano a margine rispetto alla postazione delle altre donne, preparava i suoi attrezzi e mescolava la soluzione di henna. Iman, con i capelli arruffati e avvolta in un lungo caffetano viola, entrava e usciva dalla camera da letto e di tanto in tanto si intratteneva con Diwan, prendeva parte alle conversazioni o andava a dare indicazioni alle due donne che sovrintendevano alla cucina.

Dopo un paio d'ore Diwan assieme a Iman si è recato nella stanza delle coorti degli spiriti e ha preso gli oggetti del rito e gli altari di Lalla Malika: il *tboq* poggiato sulla *mida*, la *ṣiniya* spogliata del suo contenuto e cinque valigie contenenti i drappi e i caffetani per Malika. Questi oggetti sono stati accatastati al centro della stanza e lì vicino è stato acceso un braciere a cui sono stati aggiunti degli incensi.

Diwan, coadiuvato dal macellaio, ha estratto da una scatola di cartone due polli vivi, acquistati in precedenza al mercato. I polli, tenuti per le zampe, sono stati esposti per tre volte con movimenti rotatori al fumo emanato dal braciere. I polli poi, uno dopo l'altro, sono stati tenuti in posizione orizzontale: da Diwan per le zampe e dal macellaio per la testa.

Contemporaneamente le donne presenti hanno intonato un sonoro *zağarit*, per marcare l'inizio del sacrificio (a proposito dello *zağarit* si veda par. 4.2.1.2); quindi il macellaio ha reciso il collo dei polli. Il primo sangue è stato fatto colare in una ciotola. Diwan ha intinto un coltello nel sangue contenuto nella ciotola; con esso ha segnato tutti gli oggetti rituali: prima la *ṣiniya*, quindi il *tboq*, poi ancora le valigie una ad una. È seguita la fumigazione dei medesimi oggetti, nello stesso ordine, con il fumo di incenso. Diwan poi ha marcato col sangue e fumigato la fronte, i polsi e le caviglie di Iman e, a seguire, ha ripetuto la stessa operazione su sé stesso.

La superficie della *şiniya*, su cui era poggiata la ciotola di sangue, è stata ripulita e riportata insieme agli altri altari e oggetti del rito nel *mjma* '. Dopo qualche tempo, trascorso a chiacchierare e sorseggiare del thé, Iman, accompagnata dalla sorella di Diwan e dall'amica di famiglia, si è recata all'*ḥammam*, dove ha preso un bagno purificatore, prima del *ṭaiḥūr*.

Frattanto a casa erano arrivate altre donne, per aiutare ad allestire lo spazio rituale – per il quale è stata destinata una grande sala al piano superiore, abitato da una prozia di Diwan – disponendo le sedie, i tavoli per il cibo, i drappi, preparando lo spazio destinato ai musicisti, a destra del trono di Malika.

Dopo il bagno all'*ḥammam*, durato circa tre ore, Iman e si è sottoposta alle cure della *ḥannaya*, che le ha decorato mani e piedi.

Secondo atto.

Per scelta di Iman il rito di decorazione con l'henna – che solitamente si svolge in presenza delle convitate, ed è accompagnata dall'esecuzione dei poemi cantati da parte delle *m'allmat* – si è svolto invece in forma privata e senza l'accompagnamento della musica. In un primo momento hanno presenziato alla cerimonia soltanto Diwan e le sue sorelle, l'amica di famiglia Nzaha, la madre di Iman; altre donne sono sopraggiunte a cerimonia già iniziata.

L'intera cerimonia si è svolta in una stanzetta situata accanto alla sala principale. Tre lati della stanza erano occupati da lunghi divani; il pavimento era ricoperto da un tappeto rosso.

Su un lato della stanza Diwan aveva preparato la postazione per la decorazione: aveva adagiato su un divano un ampio panno color viola e sopra di esso quattro grandi cuscini, di un malva più chiaro, che sarebbero serviti da appoggio per gli arti durante la decorazione. Sul lato destro del divano aveva depositato la *mida* e l'aveva coperta con un drappo anch'esso viola; da questa Iman avrebbe preso i profumi e gli incensi da usare durante la decorazione.

Di fronte al divano un tavolo quadrato faceva da supporto alla *şiniya*, sulla quale erano stati appoggiati gli accessori per la decorazione, i cofanetti con gli incensi e i profumi, un portacandele con una candela accesa, un mazzo di fiori e la ciotola contenente l'impasto di henna che Thuria, la *ḥannaya*, aveva preparato il mattino. Sul pavimento, ai piedi del tavolo, era stato adagiato un alto braciere di vetro e metallo in cui si stavano consumando gli incensi.

Iman ha preso posto al centro del divano, tra i cuscini. Vestiva con una lunga ed elegante *takşiṭa* viola con applicazioni di paillettes dorate fatta cucire per l'occasione. I capelli, lisci e ben ordinati, le cadevano sulle spalle e lasciavano intravedere un paio di orecchini con lunghi pendagli dorati. Le palpebre e le labbra erano tinte di un color viola luccicante e le unghie erano smaltate con lo stesso

colore. Sul collo spiccava una lunga collana dorata in cui era incastonato un grosso ciondolo ricavato da un pezzo di *'ūd l-qumari*: l'incenso per Malika.⁹⁸

Su richiesta di Iman Thuria le ha servito un bicchiere di latte e dei datteri.

Diwan, che aveva preso posto lì vicino, insieme alle sorelle, rallegrava l'atmosfera cantando brevi poemi in onore di Malika.

Un lungo *zāgarit* intonato da Thuria, seguito da altri tre emessi da Nzaha e dalle sorelle di Diwan, hanno dato ufficialmente inizio alla cerimonia.

Thuria si è posizionata di fronte a Iman per "l'henna di Malika *hajja*". Con una grossa siringa riempita di henna ha iniziato la decorazione del polso destro con movimenti veloci e precisi, dapprima delle linee che si intersecavano tra loro a formare dei triangoli, poi numerosi punti a riempirli.

Nel frattempo, con un cenno della mano sinistra, Iman ha chiesto a Nzaha di prendere una banconota da cento dirham dalla sua borsa e depositarla sulla *ṣiniya* per la maestra decoratrice.

La decorazione della mano destra è durata un'ora. Nel frattempo alle presenti si sono aggiunte Noura, due sue sorelle e la nipote adolescente. Iman ha conversato con le presenti. Di tanto in tanto estraeva dalla *mida* una boccetta di profumo che spruzzava abbondantemente sul collo. Questo gesto era sempre seguito da lunghe ispirazioni. I profumi, gli incensi e il fumo delle numerose sigarette fumate da Iman saturavano l'aria della stanza.

Diwan intratteneva le ospiti facendo portare loro del thé e conversando ad alta voce. I temi delle loro conversazioni ruotavano intorno ad altre donne, non presenti in quella occasione, all'operato di alcuni *muqaddam* e, soprattutto, al denaro: pettegolezzi, insomma, che si concentravano soprattutto sulle spese, sul tenore di vita, sulle micragne delle assenti.

La sorella minore di Diwan è rimasta allungata sul divano per tutto il tempo, sorseggiando del caffè, fumando e trafficando col telefono cellulare con un'espressione disinteressata e annoiata.

Una registrazione musicale delle *m'allmat* e di Diwan forniva il sottofondo sonoro alla scena.

Al termine della decorazione Iman e Thuria, senza lasciare la loro postazione, hanno consumato un pasto veloce a base di carne e verdure. Il cibo è stato offerto anche alle altre presenti, che si sono appartate in un'altra sala per mangiare. A loro si sono aggiunte le musiciste, che per tutta la giornata erano rimaste nella casa, chi allungata su un divano, chi chiacchierando, chi dormendo.

⁹⁸ Durante una visita con Iman nel *mjma* mi spiegò che i gioielli per Malika, soprattutto il ciondolo con l'incenso, "calmano lo spirito". Sono oggetti sacri che lei indossa in occasione dei propri *taifūr*, ma anche ogni qual volta non si sente in armonia con sé stessa. Tutto ciò che è buono, profumato e bello è gradito a Malika e, di conseguenza, anche alle sue devote.

Thuria ha ultimato la decorazione della mano destra, picchiettando con un batuffolo imbevuto di acqua ai fiori d'arancio le parti decorate. Poi si è spostata sul lato sinistro del divano per decorare la mano sinistra.

Tutti i presenti, a poco a poco, hanno cominciato a prender posto nella stanza dove avveniva la cerimonia. Diwan ha cantato un paio di brani di musica da intrattenimento (*ša 'bī*) insieme a una musicista *m'allma*. Le presenti hanno partecipato battendo le mani e Thuria, con gesti teatrali, ha levato le braccia al cielo e accennato un lascivo movimento rotatorio del bacino, suscitando il riso delle astanti.

La cerimonia si è conclusa nelle tre ore successive. Come già aveva fatto per la mano destra, Thuria ha tamponato le parti decorate con il cotone bagnato di acqua ai fiori d'arancio. Iman è rimasta a lungo appoggiata sul divano, in posizione orizzontale, con le mani e i piedi rialzati col supporto dei cuscini. Quando la pasta di henna ha cominciato a seccarsi gli arti sono stati avvolti con delle garze in modo da proteggere le decorazioni e permettere a Iman di alzarsi.

Le donne della casa, assistite da due musiciste, hanno ripulito la stanza. Diwan ha avuto cura di riportare gli oggetti del rito nel *mjma* '.

La serata si è conclusa nella sala più grande, dove si sono raccolti tutti i presenti a bere del thé, ridere, conversare fino a notte inoltrata.

Terzo atto.

Scena prima: masmūdi.

Il giorno seguente, verso le tre del pomeriggio, ha avuto luogo il *taifūr*. Il rito si è svolto in una grande sala al piano superiore.

Hanno iniziato ad arrivare le convitate e hanno preso posto sulle sedie ricoperte di gualdrappe di seta bianca che circondavano lo spazio rituale, ai lati del trono di Malika, posto in posizione rialzata e tutto rivestito di drappi viola.

La parete dietro al trono era coperta con il drappo cerimoniale di Malika; a destra, vicino a un enorme bouquet di fiori, era posta la *mida* di Malika, che conteneva i profumi e gli incensi che Iman, con la collaborazione della *ḥannaya*, avrebbe adoperato durante il rito. Davanti al trono era posizionato un tavolino, anch'esso ricoperto di drappi viola, sul quale stavano gli oggetti rituali, cui sovrintendeva la *ḥannaya*. A destra del trono, in posizione un po' arretrata, stavano le sedie destinate alle musiciste, i

loro microfoni e, accanto a loro, gli altoparlanti.⁹⁹ Dal lato opposto a quello del trono, in fondo alla sala, si apriva uno spazio adiacente, comunicante ma separato da una tenda ricavata da due lembi di stoffa, affollato di sedie e tavolineti. In esso, tra le altre, si sono allocate Noura, le sue cinque sorelle e la giovane nipote: trasformando così di fatto un luogo marginale, periferico rispetto al centro dell'azione, in una sorta di contraltare, simmetrico e corrispondente al trono.

La posizione delle altre donne, che trovavano posto sulle lunghe file di sedie poste tra il trono e la posizione in cui si era asserragliato il gruppo di Noura, rifletteva tendenzialmente la loro maggiore prossimità amicale al gruppo dei padroni di casa o a quello delle loro alleate/antagoniste.

Frattanto il gruppo delle *m'allmat* scaldava gli strumenti e finiva di concordare il repertorio da eseguire; Diwan, sontuosamente rivestito di un caffettano di seta a larghe strisce verticali crema, oro e malva, stava seduto al centro della scena, a salutare con un caldo sorriso e con parole di benvenuto le intervenute, indugiando di più con le più anziane e rispettate tra le adepti ai culti femminili.

Gradualmente la sala si andava riempiendo. Le intervenute, di tutte le età (dalle giovani donne non sposate alle anziane), erano alla fine una settantina. Le assistenti di cucina offrivano del thé alle donne già sedute. Anche le assistenti, sebbene avessero lì il ruolo di semplici inservienti, erano ben truccate e abbigliate elegantemente: in occasione del *ṭaifūr* ogni donna deve rendere omaggio all'eleganza di Lalla Malika (e anche della committente, Iman) con la propria eleganza e con un comportamento aggraziato.

Imam all'arrivo delle invitate era rimasta in una stanza chiusa, accanto alla sala principale. Con lei era rimasta Thuria, che l'avrebbe assistita durante il rito: preparava gli abiti, gli ornamenti e gli accessori che Iman avrebbe indossato prima di comparire sulla scena. Di tanto in tanto Nzaha, in qualità di seconda assistente, entrava e usciva dalla stanza per dare brevi aggiornamenti a Iman e Thuria sulla situazione nella sala principale, le nuove arrivate, l'atmosfera (cioè se era arrivata la tale o la talatra, se le convitate apparivano a loro agio, se, soprattutto, si stava creando un clima di attesa per la sua apparizione teatrale).

La "regina" del *ṭaifūr*, sdraiata su un divano, beveva caffè e si inondava di profumi aspettando la *ḥajba*: la condizione nella quale Lalla Malika si è interamente manifestata e ha preso del tutto possesso di lei. Il termine *ḥajba* (dal verbo *ḥadjaba*, "nascondere, celare"), va spiegato in questo contesto, rinvia a qualsiasi velo posto davanti a una persona o ad un oggetto per nascondere dalla vista o per isolarlo.

⁹⁹ La musica rituale, stando a quel che sostiene lo stesso Diwan, non dovrebbe essere amplificata e mediata dagli altoparlanti; tuttavia, soprattutto nel mese di Sha'ban, è ormai prassi comune l'uso di tali apparecchiature, che rendono meno pesante il lavoro delle musiciste, che devono cantare quasi ogni giorno per molte ore.

La parola *hajba* s'inscrive anche nel quadro della preparazione del matrimonio e definisce la condizione della futura sposa, rigorosamente separata dal mondo esterno e dall'universo maschile (Chelhod 1986: 359-361). Nel contesto rituale, secondo la definizione fornitami da Iman, *hajba* è: “il momento in cui, nei giorni dei *taifūr*, noi *muqaddamat* perdiamo il contatto con ciò che ci circonda. Il nostro spirito ‘monta’, piano piano, e prende possesso del nostro corpo e del nostro cuore. Non posso uscire e ricevere persone, a meno che Malika non sia d'accordo. Se Malika non vuole qualcosa o qualcuno allora questa persona è costretta ad andarsene, provocherebbe dei problemi” (12/01/2016). E ancora:

Nella *hajba* non posso esercitare la mia vita normale. Non ricordo nulla, il mio corpo è per Malika. E per questo nel periodo del *taifūr* delle *muqaddamat* [durante Rajab e Sha'ban] scelgo delle persone fidate per assistermi. Rimango a casa, nel *mjma'* o in una stanza, per un po' di tempo non posso vedere nessuno. Comunico con Malika, lei ‘mi mostra i dossier’ di tutto l'anno [cioè le risposte alle richieste delle clienti]: cosa devo fare e non devo fare, chi ha un conflitto con uno spirito che lo possiede, come una donna deve riuscire e così via (31/01/2016).

Così Iman ha trascorso circa due ore, con la sola compagnia della *hannaya* e, occasionalmente, delle donne di famiglia: fino a quando la sala non si è riempita del tutto e ogni cosa è stata approntata in attesa della sua comparsa.

Aspettando l'apparizione della protagonista del *taifūr* le musiciste hanno iniziato a suonare un po' di musica per intrattenere le ospiti, al suono della quale le convenute hanno iniziato a danzare.

Queste danze femminili di intrattenimento non sono incatenate: ciascuna delle danzatrici si muove da sola, sebbene in relazione visiva e talora dialogica con le altre, muovendo i piedi, le braccia e talvolta roteando il bacino o facendo vibrare le spalle a tempo di musica. Questa parte iniziale della serata, di puro intrattenimento e di divertimento femminile, è anch'essa parte costitutiva del rituale: Malika è gioia, ed è opportuno preparare la sua venuta con gioioso e leggero divertimento. Alla musica d'intrattenimento si inframezzava qualche brano di *masmūdi*, a ribadire il carattere cerimoniale dell'evento e a chiamare Malika (o Iman, la sua *muqaddama*, che, nella stanza accanto, si preparava ad apparire).

A un tratto Nzaha si è affacciata dalla porta della stanza in cui stava Iman, ha interrotto con un gesto l'azione delle musiciste e ha intonato lo *zağarit*: era il segnale che Iman stava per fare la propria apparizione. Il gruppo musicale ha levato in alto i tamburi e ha iniziato prontamente a suonare il concitato *sūsīya* di solito impiegato appunto per introdurre parti importanti del rito (sul *sūsīya* si veda cap. 3). Accompagnata da Thuria e da Nzaha Iman ha fatto la propria comparsa. Addobbata con la veste cerimoniale (confezionata un anno prima per questa occasione, e costata 14.000 dirham), un velo di tulle viola ornato di lustrini a coprirle il volto e le spalle, numerosi bracciali e anelli tra i quali

spiccava una grossa pietra di color viola, una boccetta di profumo in mano, si è manifestata all'assemblea, incedendo lentamente verso il trono. Lì si è seduta, con il corpo vibrante al suono della musica.

Le sue due assistenti le hanno sistemato attorno i cuscini e le hanno spruzzato addosso del profumo. Tutti la guardavano; le donne commentavano tra loro lo splendore della veste e il suo portamento. Gradualmente la vibrazione del suo corpo si è trasformata più esplicitamente in una danza: ha levato in alto le braccia e le ha fatte oscillare a destra e sinistra, con un rosario nella mano destra. Sotto il velo si intravedevano gli occhi chiusi e l'espressione rapita di una trance soave ed estatica.

“Malika la gioiosa”, cantava il gruppo musicale; le altre donne battevano le mani a tempo, seguendo l'intreccio poliritmico dei tamburi; Iman sempre più marcatamente inarcava il busto e volgeva la testa all'indietro. Le due assistenti e le donne di famiglia la circondavano, la irroravano di profumo, le aggiustavano le vesti. La sua danza, interamente svolta seduta sul suo trono, si faceva sempre più precisa ed esplicita, con un movimento di tutto il busto, a tempo con la musica.

Poi Iman si è alzata in piedi, coinvolgendo anche la parte inferiore del corpo in una danza estatica; il viso restava congelato in una maschera fissa: quella del sorriso proprio di Malika.

La sorella di Diwan si avvicinava con un braciere e faceva inalare il fumo a Iman, mentre una delle assistenti la sosteneva stringendole il braccio sinistro e intonando ad alta voce un altro *zagarit*, seguito da lunghi ululati delle presenti.

I musicisti intonavano ripetutamente il nome di Malika e quello di Allah, finché Iman non si è seduta sul divano ansimando. I musicisti hanno smesso di suonare il brano introduttivo; nel silenzio che è seguito Iman è esplosa in una risata fragorosa, prolungata e innaturale, che è spesso il segnale sonoro della sua possessione. Una donna anziana le si è avvicinata e l'ha benedetta, prima con le mani aperte nel gesto della preghiera, poi toccandole la fronte e mormorandole qualcosa, a placarla.

Il gruppo musicale ha iniziato a suonare il *masmūdi* di Mūlāy Ismā' il: si è stabilita un'atmosfera più sacrale e solenne. La sorella di Diwan si è seduta brevemente accanto a Iman per porgerle l'aspersione di acqua di zagara; Thuria, che è sempre rimasta al suo fianco, l'ha spruzzata abbondantemente di profumi e ha messo a bruciare pezzi di incenso nel braciere, intanto che Iman si dondolava a tempo di musica agitando con gesto teatrale la mano destra col dito indice levato. Il poema, nell'esecuzione che ne fa ha fatto il gruppo di Diwan, è stato orbato di una parte consistente di

versi e gli è stato aggiunto un ritornello che appartiene invece al *masmūdi* di Mūlāy ‘Ali Sharīf. È seguita, senza soluzione di continuità, una parte concitata (*refda*) di Mūlāy Ismā‘il.¹⁰⁰

Noura ha lasciato il gruppo delle sorelle, all’altra estremità della sala, e ha fatto irruzione sulla scena principale. Si è piegata verso Iman e l’ha abbracciata. Iman l’ha accolta con la sua risata da posseduta e le ha coperto il capo col proprio velo, allargandolo a coprire entrambe.

Ancora con il ritmo di *masmūdi*, le due donne si sono posizionate, Iman seduta, Noura in piedi, piegata sull’altra, dondolandosi abbracciate a tempo di musica. La risata di Iman è trascolorata in rumorosi sospiri.

Il gruppo musicale intonava i versi del poema di Sidna Mohammed. Noura si è seduta accanto a Iman; le sue sorelle circondavano le due donne, offrendo loro fazzoletti di carta e accudendole variamente: in un tentativo, si direbbe, di impadronirsi del tutto della scena principale.

Iman e Noura, visibilmente in trance, oscillavano a tempo, avvinghiate l’una all’altra. Una delle sorelle ha preso un cofanetto di profumi che stava in terra e ne ha estratto delle essenze, con le quali ha asperso le due donne, usurpando di fatto il ruolo che sarebbe appartenuto all’assistente scelta da Iman per il suo *taifūr*: Thuria. La quale dopo qualche minuto è intervenuta, collaborando con le sorelle nella somministrazione di profumi.

La trance di Noura si è fatta via via più evidente e più ingombrante, finendo per occupare quasi del tutto lo spazio scenico. Una delle sue sorelle, in piedi davanti a Iman, la nascondeva del tutto alle astanti. Qualche minuto dopo Thuria è intervenuta di nuovo, stavolta con maggiore autorità: ha fatto alzare una delle sorelle, che si era seduta accanto a Iman e a Noura, e ha ripreso a sovrintendere al rito, levando uno *zagarit* e chiedendo alla sorella di Noura, ritta davanti a Iman, di intonarlo con lei. Poi ha ripreso in mano l’aspersorio di zagara, e ha impartito qualche istruzione alla sorella di Noura, a ribadire il proprio ruolo di assistente principale del rito.

L’oscillazione di Iman e Noura, ancora avvinghiate, è diventata sempre più intensa: sono passate dalla posizione verticale del busto a una quasi orizzontale; la testa di Noura, a tratti quasi del tutto coperta dalla mole di Iman, sembrava lottare per emergere. Questa mescolanza di gesti di alleanza e di gesti che si direbbero agonistici non ha corrotto mai il sorriso estatico delle due donne: le quali, con gli occhi chiusi, mostravano di essere totalmente assorbite dalla composta grazia dello spirito che le possedeva.

¹⁰⁰ Si veda il capitolo sul repertorio. *Refda* è una struttura musicale in 4/4, molto veloce, che giova ad aggiungere una parte di convulsa eccitazione a quel che la precede: un poema di *masmūdi* o un *sūsīya*. Il testo di *refda* si compone in genere dell’iterazione di pochi frammenti dei versi del canto che l’ha preceduto (di solito il nome del santo evocato); quando segue il *masmūdi* di Mūlāy Ismā‘il, invece, si espongono di nuovo i primi versi del poema.

Gradualmente l'abbraccio si è fatto meno stretto; Noura deteneva l'aspersorio, che brandiva con la mano destra; Iman, ancora nascosta dall'abbondante sagoma della sorella di Noura, le tratteneva il polso, e si imponeva facendo sentire di nuovo la propria risata.

Si sono succeduti gli *zagarit* e gli *you-you* delle altre donne; il tempo musicale accelerava, e si faceva più concitato.

Noura ha perso conoscenza, e si è accasciata addosso a Iman, che l'ha abbracciata.

Thuria ha portato un vassoio di datteri e latte, che sono stati offerti alle due donne.

Le sorelle hanno teso a Noura gli occhiali: lei li ha inforcati, mostrando di tornare gradualmente a uno stato di veglia cosciente. Iman, invece, è rimasta con la testa coperta dal velo, quasi a ribadire la completezza della propria possessione, il suo ruolo di regina; lei, in quanto *muqaddama* di Malika, accudiva Noura: come a voler manifestare di averla guidata nella sua trance e di averla accompagnata verso l'uscita da essa.

Le due donne poi si sono prese le mani e le hanno sollevate in alto; si sono alzate insieme, e insieme hanno danzato. Le altre donne si sono unite a loro.

Pochi minuti dopo Iman e Noura sono tornate a sedersi, lasciando spazio ai gesti di danza delle convenute. La musica, che sulla scia di questo episodio sembrava essersi conclusa, dopo pochi istanti ha ricominciato con vigore: si trattava di nuovo della formula concitata iniziale, qui impiegata per accompagnare l'ingresso in scena di una donna d'età, nota adepta dei riti femminili, venuta a portare a Iman un dono.

Dopo averlo consegnato la donna ha offerto del denaro al gruppo musicale e, a tratti accompagnata da altre donne, si è esibita in una danza dai movimenti licenziosi, con protrusione del ventre, ampi movimenti delle anche e delle spalle. Il testo del canto prontamente ha seguito: con iterata pronuncia della parola *a-huwa* (che è un'esclamazione stupita e ilare, qui volta a sottolineare i movimenti della donna) e del nome della danzatrice; sono stati poi mandati, ancora in versi e cantando, saluti a sua figlia. Altre donne si sono aggiunte alla danza; tra queste le sorelle di Noura. Ciascuna di esse è stata nominata, col pronunciare il suo nome o riferendo di suoi attributi (ad esempio: "signora in viola", o *šrifa*, in omaggio all'età). Le danzatrici hanno coinvolto altre donne, tirandole su dalle sedie; una delle donne di casa ha preso in braccio il figlio di Iman e Diwan e ha danzato con lui. Su questa danza collettiva si è conclusa questa parte del rito.

Intermezzo: rinfresco.

Le donne che hanno danzato si sono sedute a riposare; hanno ripreso a intrecciarsi le chiacchiere. Le assistenti di cucina hanno offerto delle bevande alle convitate. Altre donne, sopraggiunte a rito

iniziato, hanno reso omaggio a Iman, seduta in trono, e le hanno portato i loro doni. Iman, che chiacchierava tranquillamente con Thuria, ogni tanto si interrompeva per prorompere nella sua risata da posseduta. Ben presto Noura è tornata a sedersi accanto a Iman, sul trono.

Scena seconda: masmūdi.

Dopo una quindicina di minuti di intervallo è ripresa l'esecuzione di *masmūdi*, accompagnata da *zāgarit* e *you-you* cantati da alcune delle convenute. Il poema intonato da Diwan e dalle *m'allmat* era dedicato a Mūlāy 'Ali Sharīf. Noura ha estratto dell'incenso da un cofanetto e lo ha consegnato a Thuria, che lo ha bruciato su un braciere; sono stati aspersi altri profumi. Tutto ciò ha introdotto un nuovo stato di trance: col trascorrere dell'esecuzione musicale Iman ha iniziato a far vibrare il piede sinistro ("la possessione sale dai piedi", dicono le donne); la vibrazione poi ha coinvolto le gambe, e, gradualmente, tutto il corpo. Noura, a più riprese, si è rivolta a Thuria per darle suggerimenti e impartirle istruzioni, come a rivendicare il proprio ruolo di interprete specialmente qualificata del rito.

Dopo una pausa, che ha fatto seguito alla concitazione dell'ultimo brano, il gruppo musicale ha intonato un solenne *masmūdi* dedicato a Mūlāy Idrīss. Le donne hanno ascoltato in silenzio; Iman nel corso dell'esecuzione ha mantenuto un atteggiamento ispirato, con lieve oscillazione del busto e un sorriso estatico che traspariva al di sotto del velo. Noura a tratti le ha somministrato delle fumigazioni d'incenso. Dal poema di Mūlāy Idrīss il gruppo è passato, senza soluzione di continuità, ad un altro poema *masmūdi*. Con l'approssimarsi della conclusione del poema l'atmosfera si è fatta di nuovo più calda; ha fatto seguito un altro ritmo concitato, che, giacché alcune donne si sono alzate per ballare, è trascolorato in un brano di danza giocosa: uno *ša 'bī*, segnato dalle movenze marcatamente e scherzosamente lascive delle danzatrici. Allo *ša 'bī* ha ancora fatto seguito, senza cesura, un *sūsīya*, il cui ritmo, utilizzato nell'evocazione di Lalla Malika, introduce generalmente alla trance: il repertorio e l'andamento del rito si piegano estemporaneamente alle istanze e ai comportamenti delle intervenute.

Sono seguiti altri poemi *masmūdi*, incatenati l'uno all'altro. Intanto è stato servito del thé. Il comportamento delle principali protagoniste restava invariato: restavano sedute, ostentando una calma ieratica ed ispirata. Alcune donne danzavano, con lenta e solenne grazia. Tra loro una delle sorelle di Noura.

Scena terza: il cibo per Malika.

La musica si è fermata. È stata spostata la *šiniya*, per far posto a tre larghi tavoli tondi che, ricoperti da eleganti tovaglie ricamate, sono stati posti al centro della sala. È stata riproposta la formula iniziale di *sūsīya*, ma stavolta con i versi che introducono le offerte di cibo per Malika. Le assistenti di cucina danzando hanno coperto i tavoli di vassoi contenenti le offerte alimentari. Il primo vassoio, che

conteneva la *fakya* (un insieme di frutta secca e caramelle che sono specialmente apprezzate da Malika) è stato posto davanti al trono su cui sedeva Iman. Numerosi altri vassoi (in tutto una ventina) sono arrivati ben presto a riempire i tavoli. Contenevano *zamita*, altri dolci tradizionali di mandorla e di sesamo e petali di fiori.

Le donne hanno avuto modo di ammirare a lungo le tavole imbandite, col sottofondo di numerosi altri *masmūdi*. Le assistenti di cucina hanno preparato dei piatti, per distribuire i dolci alle convitate. Noura si è commossa, e ha iniziato a piangere: cosicché una delle sue sorelle si è seduta lei pure sul trono, costringendo Iman in un angolo.

Il pasto, poi, ha avuto inizio, e ha impegnato le convenute per un'ora circa, col sottofondo quasi quasi costante di *masmūdi*.

Scena quarta: sūsīya.

Dopo una pausa, nella quale si è terminato il pasto tra le chiacchiere delle convenute, Diwan e le musiciste hanno impugnato gli strumenti e hanno dato il via alla fase più concitata del rito, il *sūsīya*. Da subito Iman si è levata in piedi, seguita da numerose altre donne. Iman danzava al centro della scena, il volto ancora coperto dal velo. Le altre tutte, intorno a lei, interpretavano ciascuna a suo modo la possessione danzata. Chi, sorridente, batteva le mani a tempo; chi, sciolti i capelli, faceva roteare vorticosamente il capo; chi levava le braccia in alto, brandendo una boccetta di profumo; chi, lo sguardo assente, oscillava ritmicamente avanti e indietro. Una delle assistenti, danzando lei pure, seguiva da presso Iman, vigilando sul suo stato e irrorandola di quando in quando di profumo. Alcune delle possedute, il cui stato di trance appariva particolarmente intenso e furioso, venivano sorrette da altre donne, le quali, da dietro, le sorreggevano per la vita o per il busto, direttamente o mediante uno scialle. L'andamento concitato e antifonale del canto, che si strutturava per brevi frammenti di testo enunciati da Diwan e ripetuti dalle musiciste, generava un effetto come di eco, frastornante. Alcune parole (soprattutto il nome di Malika), sembravano ripercuotersi con esplosiva violenza nel corpo e nelle espressioni delle possedute. Dopo una decina di minuti dall'inizio del *sūsīya* Iman, accompagnata da Thuria, si è ritirata danzando nella stanza privata, senza che questo modificasse il comportamento delle altre donne, ciascuna assorbita dalla propria frenetica possessione. La maggior parte di loro era come chiusa in sé stessa: ciascuna si muoveva da sola, in rapporto apparentemente soltanto con la musica. Ma altre danzavano in coppia, tenendosi per mano o guardandosi in faccia; qualcuna, apparentemente più distaccata, danzava meno freneticamente, mantenendo uno stato di veglia cosciente che le consentiva di guardare l'intera scena, di interagire con le altre, di cantare brevi frammenti del testo. In margine alla possessione, alcune donne sembravano avere una trance più controllata, che

consentiva loro di accudire le proprie amiche, di prendersene cura somministrando loro profumi o sostenendole variamente. Il brano è durato in tutto una quindicina di minuti, dopo i quali la concitazione si è estinta repentinamente, col tacere della musica.

Iman non è riapparsa fino a dopo la fine del brano. Né ha manifestato, nel corso della trance, comportamenti scomposti. Non ha neppure fumato, nonostante sia una gran fumatrice e nonostante Malika lo richieda. Interrogata sulle ragioni di questo comportamento, ha risposto che in pubblico ha celebrato solo Malika *hajja*, e che si è ritirata nella stanza per la possessione di Malika *zhawaniya*: una Malika trasgressiva e sfrontata, per la quale, al riparo dallo sguardo delle convenute, si è tolta il velo, si è data a comportamenti più disordinati, ha fumato e bevuto.

Scena quarta: Jīlālī.

Concluso il *sūsīya* di Malika è stato cantato il poema dedicato a Jīlālī: il santo sultano degli spiriti, che apre la porta alle altre evocazioni. Al gruppo musicale si è aggiunto un musicista gnawa, con i *qraqab* (una sorta di grandi castagnette di metallo, di solito utilizzate dai danzatori Gnawa): fatto del tutto inconsueto, che marcava il fatto che, con questo brano, si apriva una diversa fase del rito, padroneggiata anche da altri gruppi confraternali. Dopo Jīlālī è stata nominata una sequenza di santi e di spiriti: Buhali e Hammuda (il quale afferisce alla coorte degli spiriti maschili Gnawa). L'andamento della danza è cambiato: le donne apparivano schierate in file compatte, il busto piegato in avanti, verso la fonte della musica, a roteare il capo vorticosamente. Qualcuna si è piegata fino a terra, per danzare in ginocchio o a quattro zampe.

Ha fatto seguito un repertorio di derivazione ebraica, col quale è stato evocato Hammadi, uno spirito maschile ebreo. Da questo si è passato, senza soluzione di continuità, a repertori di musica *ša 'bī*, musica da danza di intrattenimento: che è legata alla libertà – e più propriamente alla libera espressione femminile – che si accompagna alla idea che si ha a Meknes della cultura ebraica. Molte donne si sono esibite in una sorta di danza del ventre, con ostentate vibrazioni delle spalle, delle anche, del busto e del ventre.

Scena quinta: Thuria.

Dopo una pausa, sul ritmo di *sūsīya* è stata cantata Thuria, la sorella minore di Malika. Alcune donne, possedute da Thuria, hanno iniziato a danzare, con movenze morbide. Sono stati portati dei veli bianchi, tesi sopra le teste di alcune tra le donne in trance, che si muovevano con espressione estatica, il capo rivolto verso l'alto: la possessione di Thuria è una possessione che spesso si svolge sotto la protezione di un telo. Iman, vestita di turchese, un velo bianco sul capo, è uscita dalla stanza in cui si era ritirata, e ha iniziato a danzare, direttamente davanti ai musicisti.

Diwan a un tratto ha lasciato il gruppo musicale, e ha iniziato a danzare tra le donne. Cantava le parole del testo girando in tondo, e a tratti protendendosi per indirizzarle direttamente alle orecchie di Iman. Le donne hanno lanciato diversi *you-you* e, a seguire, un paio di *zağarit*. L'andamento ritmico si è fatto via via più frenetico; con esso si è fatta più frenetica e scomposta anche la danza di Iman. Diwan è entrato lui pure in trance. Tenendosi un lembo del caffettano dietro la schiena, si protendeva verso le musiciste, muovendo la mano sinistra come a voler attirare su di sé il flusso musicale. Dell'acqua di fiori d'arancio è stata aspersa su Iman e su Diwan; è stato portato del latte, che Iman ha bevuto, prima di ritirarsi nella stanza riservata. Anche Thuria, l'assistente di Iman, è stata posseduta; sulla trance sua e di Diwan si è concluso il brano. Ma il ciclo di possessione di Diwan non era terminato: dunque è rimasto in piedi davanti alle musiciste, oscillando lievemente. È stato portato dell'incenso; la musica è ripartita, e la danza estatica di Diwan ha raggiunto il suo culmine. Gli occhi chiusi, girava su sé stesso, al centro della scena, di cui era rimasto unico attore. Al termine del ciclo si è piegato in avanti a toccare il suolo con le mani: che è stato il segnale, per le musiciste, della fine del brano.

Con ciò si è esaurito il ciclo dedicato a Malika e a Thuria e si è concluso il *ṭaifūr*. Dopo una pausa il rito è ripreso con i musicisti Ḥamadsha (arrivati circa un'ora prima e che frattando attendevano consumando un pasto al piano di sotto), che si sono sostituiti alle musiciste *m'allmat* per l'evocazione degli spiriti maschili e di Lalla 'Aisha.



Possessione di Lalla Malika durante un *taifur*. Meknes (maggio 2016).





Gruppo di *m'allmat* in occasione di un *taifūr*. Meknes (settembre 2016).

CONCLUSIONE.

Le *m'allmat* di Meknes: dinamiche e dialettiche tra centri e margini.

Al centro dell'indagine etnografica presentata nelle pagine precedenti vi sono la cultura e i riti femminili di Meknes e in particolare la tradizione dei gruppi musicali conosciuti col nome *m'allmat*.

Ponendo un'attenzione privilegiata al ruolo dei gruppi *m'allmat* e alla loro interazione con le confraternite maschili ho descritto le pratiche delle donne e degli effeminati della città di Meknes, che si fanno custodi e agenti della tradizione culturale e musicale di questa città. La relazione tra la marginalità sociale e la centralità culturale di questi gruppi, l'intreccio tra le tradizioni rituali e musicali, tra le tradizioni maschili e quelle femminili e il rapporto tra genere e possessione spiritica sono i temi principali su cui si è strutturato il lavoro.

Gli studi che hanno affrontato il tema delle donne e del loro ruolo nel contesto religioso marocchino, nel Maghreb e più in generale nell'Islam in Africa occidentale, le hanno descritte spesso come "marginali" (Jansen 1987); le loro espressioni religiose come "pre-islamiche" e "eterodosse" (Trimingham 1980); i loro discorsi "subordinati" (Messick 1987) e le loro azioni come "proteste nascoste contro la dominazione maschile" (Bovin 1983). Nonostante i recenti cambiamenti nel ruolo politico ed economico delle donne in Marocco (quali componenti essenziali dei processi di modernizzazione e democratizzazione del Paese: si veda Ennaji 2016) e su un piano più ampio in buona parte del Nord-Africa (Sadiqi e Ennaji 2011), di fatto costoro continuano ad essere assenti dai luoghi di decisione che riguardano la vita religiosa delle loro comunità, poco presenti nei centri del sapere religioso, tollerate nelle moschee dietro una tenda, una porta, un cancello o in spazi separati e lontani dagli sguardi degli uomini. Tuttavia questa attenuata visibilità delle donne nei contesti religiosi ufficiali e pubblici contrasta con la loro centralità nei luoghi religiosi della cultura marocchina come, per esempio, il culto dei santi, le pratiche delle confraternite e i culti di possessione spiritica. In questi ambiti le donne riescono più spesso ad essere detentrici del potere religioso e spirituale e ad esercitare posizioni di autorità (si veda il cap. 1).

A partire dalle attività delle *m'allmat*, dai riti di cui sono officianti e protagonisti e dalla loro musica ho indagato non solo le dinamiche attraverso cui si è consolidata la tradizione, ma anche gli elementi di trasformazione. Soprattutto, al presente, il modo in cui questi gruppi si vengono costituendo come formazioni para-confraternali femminili, estremamente vitali e attive anche se ai margini delle gerarchie e strutture delle confraternite maschili presenti sul territorio e del sistema religioso dominante nel Paese.

Ancora nella prima parte di questo lavoro (cap. 2) si è dedicata particolare attenzione allo statuto ambiguo delle confraternite maschili, tra campagna e città, tra culto dei santi e culto dei *jnun*, tra strutturazione rigorosa e libera aggregazione attorno a pellegrinaggi, orizzonti votivi e riti. Il tentativo di comprendere le relazioni tra marginalità e centralità, tra forme esplicite e ufficiali e pratiche implicite ma radicate, che a Meknes trovano un terreno privilegiato nei riti e nel sistema di gruppi che si potrebbero definire “para-confraternali” delle *m'allmat*, è uno degli obiettivi di questa ricerca.

Se ne è ricavato come elemento essenziale alla comprensione del fenomeno delle confraternite in Marocco sia il loro statuto doppio e ambiguo: dinastico e culturale, e sospeso tra misticismo e culti popolari sincretici. I santi fondatori o sono discendenti reali o presunti del Profeta, o sono degli asceti che hanno effettuato miracoli che testimoniano il possesso e la capacità di trasmettere la *baraka*. Non soltanto i marabutti e le loro famiglie, ma anche i musicisti di ogni confraternita spesso sono, o ritengono di essere, discendenti del santo fondatore. Ma l'adesione a una confraternita, la partecipazione ai suoi riti, il ruolo di officiante dei culti e di musicista professionista all'interno di essa possono anche essere frutto di inclinazione personale, determinata da collocazioni sociali, di genere, urbanistiche, di prossimità di varia natura.

La definizione e le caratteristiche di una confraternita, dunque, non sono stabili, e conoscono dei confini sfumati, dettati soprattutto dalla posizione sociale, dal numero degli adepti, dalla solidità della propria storia, dal credito di cui ciascun insieme gode presso la popolazione. Così alcune confraternite si sono estinte o si sono trasformate assai sensibilmente nella seconda metà del Novecento; altre si sono sviluppate; alcuni gruppi, come gli insiemi femminili di Meknes, sembrano esser nate recentemente o paiono prender forma in questi ultimi decenni. L'area di incertezza, l'ambiguità e relatività del concetto stesso di confraternita, in Marocco, hanno contribuito a conferire alle donne e agli effeminati di Meknes una collocazione, se pur ambigua, in questo sistema culturale.

Le attività rituali e musicali dei gruppi *m'allmat* infatti presentano una continuità con le pratiche delle confraternite maschili, e col ruolo in esse assolto dalle donne. Impiegano emblemi analoghi (colori, drappi, incensi), condividono un sistema di credenze legato al culto dei santi e dei *jnun*, talvolta agiscono negli stessi contesti (i matrimoni, le circoncisioni, i culti di possessione) e per lo stesso bacino d'utenza (le donne). Tuttavia la tradizione delle *m'allmat* e della comunità di individui che si coagulano attorno ai riti e ai culti femminili si declinano pure in modo autonomo, e presentano dei tratti significativi di discontinuità con le altre tradizioni (rituali e musicali, maschili e femminili).

Le *m'allmat* sono un gruppo marginale ed esclusivamente femminile, perché composto da donne ed effeminati. Non istituzionalizzato né regolato da norme, ma che svolge tuttavia un ruolo centrale

nelle pratiche religiose e rituali di Meknes. Le *m'allmat* sono un gruppo con un proprio sistema mitico-rituale e una propria tradizione musicale. Al contrario di altre formazioni musicali di donne, quali sono le 'Isāwiyat, Jilāliyat, Tuhāmiyat e Gnawiyat (par. 2.4), che sono prolungamenti femminili dei gruppi confraternali maschili 'Isāwa, Jilāla, Tuhāma e Gnawa, la denominazione delle *m'allmat* marca il ruolo: sono “maestre artigiane”, cioè suonatrici e operatrici rituali che hanno una competenza specialistica, come i musicisti e gli artigiani delle corporazioni maschili (par. 3.7). La relativa subalternità a un sistema centrato su organizzazioni prevalentemente maschili qui è assente.

Al centro delle cosmogonie degli spiriti femminili evocati in questa città vi è Lalla Malika, attorno alla quale si è sviluppato un sistema di credenze e un apparato rituale che, sebbene presentino forti elementi di continuità con quanto accade nel resto del Marocco, pure hanno una marcata autonomia culturale. Il culto e i riti dedicati a Lalla Malika assumono, a Meknes, una configurazione diversa da quella che hanno, nel resto del Marocco, altre pratiche femminili dedicate agli spiriti. A Meknes l'evocazione di Lalla Malika può avvenire in due contesti diversi, che sono stati indagati e descritti a fondo. Il primo è quello delle *lila* officiate dalle confraternite popolari maschili presenti nella città: qui Malika viene evocata insieme agli altri spiriti femminili e in stretta successione con gli spiriti maschili. Il secondo è quello del *taifūr*, che prevede invece l'evocazione soltanto di Lalla Malika: è un rito di esclusiva pertinenza delle donne, che lo gestiscono direttamente e ne sono le uniche committenti. Ed è in quest'ambito privato, domestico ed esclusivamente femminile, che le persone che per ragioni sociali e di genere sono escluse dalla trasmissione dinastica della *baraka* e dunque dal potere religioso – le donne e gli uomini femminilizzati –, trovano il modo di impossessarsene e trasmetterlo attraverso modalità non dominate e non mediate dagli uomini.

La possessione da parte di Lalla Malika qui delinea un percorso alternativo di santità. In ragione del suo status ambiguo di spirito e santa, ad essa sono attribuiti qualità e poteri che appartengono all'eredità mistica e taumaturgica dei santi (par. 3.1 e 4.1). Lalla Malika non solo è uno spirito che possiede ma è anche il principale veicolo della *baraka*. Legittima, tramite sogni e visioni, il ruolo terapeutico e carismatico degli operatori rituali del *taifūr*. I quali acquisiscono una centralità simbolica all'interno di un sistema religioso femminile, parallelo a quello maschile e non necessariamente in contraddizione con esso. Un sistema anche di interpretazione e negoziazione della realtà, dei rapporti di forza, delle relazioni di genere, di rimodellamento del sé nella sfera rituale e in quella familiare e sociale, veicolati e tradotti nel registro del linguaggio rituale.

L'indagine dettagliata sulle *m'allmat*, sui mediatori specializzati nell'allestimento e la realizzazione del *taifūr* e più ampiamente nella comunicazione con Lalla Malika (cioè le *muqaddamat*,

le *m'allmat* e le *ḥannayat*) ha consentito infatti di mettere in evidenza un aspetto delle tradizioni del Marocco sostanzialmente inedito: quello dell'autodeterminazione, sul piano del rapporto col sacro, di una società di donne e di effeminati, relativamente marginali, che attraverso il sacro riescono anche a darsi un'autonomia in senso più ampio: culturale e sociale. Nel capitolo dedicato ai protagonisti del culto a Lalla Malika (par. 4.2) si è descritto il modo in cui la possessione può dar luogo a una iniziazione, grazie alla quale le possedute diventano medium, guaritrici, veggenti, maestre musiciste; il che consente loro di svolgere funzioni rituali parallele a quelle degli uomini.

Il carattere privato, domestico ed esclusivamente femminile del culto a Lalla Malika lo rende certamente meno visibile e più marginale rispetto ai riti di possessione delle confraternite 'Isāwa, Gnawa, Ḥamadsha e Jilālā di Meknes. Ma la possessione femminile a Meknes, si è visto, non è un fatto così nettamente e decisamente periferico: il culto agli spiriti coinvolge non solo gente marginale, dei villaggi e dei quartieri popolari, ma anche donne appartenenti a classi elevate. Le cui vicende individuali, il cui disagio personale, desideri, stili di vita tuttavia le collocano in una posizione per certo verso di diversa marginalità (par. 4.2.2). Donne che, seppur non afflitte da preoccupazioni economiche, non soddisfano i ruoli di madre e di moglie (per infertilità, infedeltà o orientamenti sessuali trasgressivi, per un desiderio di maggior autonomia dal marito o per il bisogno di accrescere la loro influenza su di essi).

Gli effeminati, dal canto loro, trovano nell'ambiente femminile delle adepte ai riti strumenti efficaci di accettazione sociale e di risoluzione di conflitti, sia interiori che familiari e sociali. I "figli" di Lalla Malika che agiscono con i gruppi *m'allmat* sono integrati nel tessuto culturale della città in ragione del loro ruolo di officianti dei riti. Si dicono posseduti in modo "permanente", "vestiti", "abbigliati" (*malbūs*) da Lalla Malika, e per questo assumono caratteristiche femminili: giacché lo spirito che abita il corpo si manifesta anche nell'aspetto esteriore. La loro condizione di possessione permanente e di marginalità comporta la loro capacità elettiva di operare in condizioni rituali di liminarità (Staiti 2012). La nozione di "inversione simbolica" (Babcock 1978: 14) – come un'azione espressiva che inverte, contraddice, abolisce e presenta un'alternativa a norme, valori, codici culturali comunemente ammessi – caratterizza il ruolo musicale e rituale di questi musicisti. Inversione e attraversamento delle categorie e dei ruoli di genere (cfr. Bolin 1996: 22-51): si appropriano di attitudini femminili e svolgono ruoli rituali riservati alle donne. Trasgressione dei confini che interessano le relazioni tra i sessi: i "figli" di Malika agiscono in contesti privati femminili, in cui la presenza degli uomini è interdotta. Ribaltamento dei comportamenti maschili e femminili: sono uomini i cui comportamenti, attività musicali e azioni rituali sono appropriati all'identità di genere dello spirito

che incorporano. Il travestitismo, la parodia, il riso sono i mezzi con cui padroneggiano l'universo sociale, culturale e simbolico, per sottolineare e trascendere il relativismo delle categorie sociali di genere, del sé e dell'altro. Aspetti questi che comportano anche un ribaltamento delle attitudini del pubblico femminile davanti agli uomini, attitudini che secondo gli ideali del sistema morale locale comporterebbero invece rispetto, pudore, silenzio ed evitamento (di contatto e dello sguardo).

Inoltre se per alcuni autori (Roseman 1987: 145) le inversioni e le trasformazioni rituali “spesso riferiscono di una fantasia culturale, piuttosto che una realtà sociale”, nel caso dei “figli” di Malika gli aspetti di inversione non paiono essere confinati alla sola sfera rituale. Per costoro l'identificazione con lo spirito femminile ha forti ricadute nella vita quotidiana e permette loro nuove possibilità economiche - oltre che rituali, sociali e di mutuo soccorso - all'interno del dominio femminile delle *m'allmat*.

Le musiciste professioniste di Meknes, si è detto, si consacrano come responsabili del gruppo musicale e officianti dei riti di trance, recandosi a prendere il lievito alla *dar-Damana* (“casa di accoglienza, della sicurezza”) della confraternita – maschile – di Wazzān (par. 3.7). La quale era tra le più ricche del Marocco; un centro importante di potere politico ed economico, ma anche un luogo di rifugio per chi sfuggiva alla legge o a vendette, per emarginati di vario genere, e per donne sole, ripudiate, che avessero subito violenza. Oggi le donne dei quartieri popolari – quelle tra di loro che per inclinazione personale o per vicende di varia natura hanno acquisito una speciale capacità di autodeterminazione – , diventate musiciste, rivendicano il proprio ruolo sociale e culturale e si recano là a rilevare, con l'emblema del lievito e attraverso la loro pratica musicale, il potere di conferire la *baraka*. Questi aspetti raccontano in modo eloquente come le donne e gli effeminati di Meknes riescano a “giocare” con i significati culturali dominanti (Corin 1986) di santità, *baraka*, discendenza profetica, a svolgere un ruolo indipendente, creativo e per certi aspetti concorrente al ruolo terapeutico, carismatico, religioso ed economico delle confraternite maschili. Il che comporta una diversa, seppur parziale, centralità rituale e indipendenza – anche economica, seppur ai margini dell'economia visibile –, di ruoli femminili finora subalterni e misconosciuti negli spazi maschili.

Delle dinamiche tra centri e margini e del riaggiustamento dei confini – di genere e di spazi – dà conto anche il rapporto tra la tradizione e il suo rimodellamento in chiave moderna e transnazionale. Sebbene questo non sia uno degli argomenti centrali di questo lavoro, si è fatto più volte cenno a come recentemente alcuni gruppi di musiciste, a Meknes e altrove nel Marocco, si siano appropriati di elementi, strumenti musicali, modalità espressive e spazi che generalmente sono associati alla sfera maschile (par. 2.4 e 3.10). Ne sono un esempio le musiciste che suonano strumenti interdetti alle donne (quelli a fiato o lo *hajhuj* dei Gnawa); o coloro che, come già le *tā'ifat* maschili, in specie quelle

Gnawa, operano anche in spazi pubblici e turistici, quali sono i Festival nelle arene nazionali e internazionali; o, ancora, coloro che si appropriano dei *social media* e di altri mezzi di comunicazione transnazionali per allargare il loro bacino di utenza al di fuori dei confini del Marocco (Kapchan 2007; Zillinger 2014, 2015; Spadola 2015). Sebbene le pratiche rituali e musicali delle confraternite e dei gruppi femminili siano locali e legate a luoghi specifici del Marocco, sembrano tuttavia essere in grado di attraversare i confini etnici e nazionali e diventare così “trasponibili” (Csordas 2009: 7).

Il rapporto tra le tradizioni maschili e femminili di Meknes, sia religiose e confraternali che poetiche e musicali, ha consentito anche di declinare in modo approfondito le relazioni dinamiche tra gruppi sociali, ambienti, insiemi di genere diversi. Il ruolo professionale delle *m'allmat* è assimilabile a quello delle *tā'ifat* maschili. Come i gruppi musicali maschili, anche quelli femminili sono dotati di propri strumenti e repertori musicali e poetici, con cui onorano Allah, il Profeta e i santi e mettono in scena riti in cui si evoca un pantheon di spiriti femminili che, a Meknes e in parte anche a Fez, è il pantheon delle donne della *madina* e dei quartieri popolari.

I poemi cantati dalle donne di Meknes, tramandati esclusivamente per via orale, presentano degli elementi di continuità con i repertori maschili di tradizione scritta. Non solo sul piano dello stile, ma perché vi si ritrovano versi o frammenti di versi che appartengono al repertorio maschile (cap. 3). Tuttavia sono stati rimodellati e variamente elaborati dalle donne, e hanno assunto una fisionomia coerente con la propria funzione. In essi si canta la condizione femminile e si esprimono concetti legati a temi non frequentati nella comunicazione quotidiana (l'amore negato, la sofferenza per un matrimonio mal riuscito, la sessualità etc.) (par. 3.10).

La natura metaforica e polisemica dei poemi si presta a diversi strati di lettura e permette di articolare ciò che di regola non viene affrontato nel discorso diretto ed esplicito. Mariella Pandolfi (1993) aveva notato come attraverso le forme narrative le donne del Sannio, nel Sud Italia, tendono a sviluppare i propri frammenti di storia e forniscono una risposta parziale al controllo istituzionale: “costruiscono delle micro-storie soggettive, delle narrazioni sotterranee - forme particolari, sociali, ma non ancora socializzate - di rinegoziazione dell'esperienza soggettiva femminile” (ivi: 74). Allo stesso modo la storia delle *m'allmat* di Meknes si è sviluppata in modo sotterraneo, e con varie intersezioni con le confraternite maschili e parallelamente ad esse. I loro poemi costituiscono, a detta delle donne, una sorta di archivio della storia mitica di Lalla Malika, delle aspettative delle donne che si rivolgono a lei, del modo di officiare i riti, delle origini e della storia della tradizione femminile delle *m'allmat*. Si è visto nella descrizione dei gruppi *m'allmat* di Meknes e nella trattazione dei repertori femminili *masmūdi* e *sūsīya* (cap. 3) come i poemi, in specie quelli *masmūdi*, siano, al pari dei repertori delle

confraternite maschili, uno strumento per mezzo del quale le *m'allmat* edificano il proprio sistema mitico. E narrano, interpretano, conservano e trasmettono la storia, la simbologia, il sistema di culto femminili.

Se le figure dei santi sono centrali per la legittimazione del ruolo delle confraternite sul territorio e per confermare il potere terapeutico e carismatico degli operatori rituali, per le *m'allmat* è invece centrale la figura di Malika, che è insieme spirito e santa. Accanto ai poemi *masmūdi* dedicati a Malika ve ne sono altri identificati dal nome di un santo, a cui sono dedicati i primi versi, e che viene evocato insieme ad Allah o al profeta Muhammad. Tra queste figure vanno menzionati i santi Mūlāy 'Ali Sharīf, Mūlāy Idrīss e Mūlāy Ismā'il: il riferimento ad essi traccia, in termini mitici, il percorso storico e geografico delle *m'allmat*. Mūlāy 'Ali Sharīf è uno dei fondatori della dinastia 'alawita, tuttora regnante in Marocco, il cui mausoleo si trova a Rissani. Secondo le *m'allmat* la loro vicenda, i loro strumenti musicali e repertori hanno avuto origine a Rissani. Gli strumenti musicali delle donne di Meknes sono benedetti dal santo, perciò sono ricettacoli della sua *baraka*, oltre che quella di Lalla Malika. Il riferimento a Mūlāy Idrīss e Mūlāy Ismā'il, d'altra parte, giova a descrivere il viaggio mitico delle musiciste dal sud al nord del Paese, fino a Meknes, ove è radicata la loro tradizione. Ancora, alle dinastie degli Idrisidi e degli 'Alawi sono legate le nobili origini di Lalla Malika: tra i suoi appellativi vi sono infatti Malika "la 'Amrani" e "la nobile 'Alawita".

Geertz (2001: 138-152), a proposito della poesia nell'Islam, scrive che colui "che si assume il ruolo di poeta tratta [...] con la sostanza morale della sua cultura". E nota come nel contesto poetico lo "spirito" che caratterizza la comunicazione interpersonale nella società marocchina appaia con particolare evidenza. Uno spirito che l'autore definisce "agonistico, combattivo": "una prova costante delle volontà mentre gli individui lottano per afferrare quello che bramano, difendere quello che hanno e recuperare quello che hanno perduto" (*ivi*: 145). In effetti i repertori femminili di Meknes, al pari di quelli maschili, si nutrono continuamente del linguaggio del sacro, della retorica divina. Un aspetto questo che permette di rileggere le osservazioni di Ardener (1975a, 1975b) secondo cui le strutture maschili dominanti della società inibiscono la libera espressione della "prospettiva femminile". Che non può essere realizzata o espressa usando i termini del modello dominante. Del resto anche al di là dei contesti specificamente religiosi, in Marocco pure la conversazione ordinaria è talmente inframmezzata di formule coraniche e riferimenti spirituali che anche gli argomenti più profani sembrano essere inquadrati in una cornice sacra.

Piuttosto che vedere nelle pratiche di Meknes un gioco agonistico tra gruppi dominanti e dominati, una reazione sovversiva di una categoria sociale marginale (donne ed effeminati), o un

problema di comunicazione frustrata, gli aspetti fin qui delineati intendono sottolineare il ruolo delle m'allmat come componente centrale della vita religiosa di Meknes, con i propri spazi d'espressione e di azione. L'analisi attenta delle attività delle m'allmat e della prospettiva delle donne e degli effeminati direttamente coinvolti in questi processi ha permesso di rilevare che le loro pratiche, nonostante il carattere privato della loro espressione, hanno valori e funzioni sociali, rituali e musicali considerevoli. Nel caso etnografico studiato la nozione di santità, la possessione, la figura di Lalla Malika consentono anche una rilettura della struttura di genere: poiché questi aspetti offrono alle donne ed agli effeminati modalità espressive e sociali precluse nella società in generale e in relazione ai modelli di genere sia nel contesto rituale che quotidiano. L'indagine svolta mi ha anche indotto a prestare speciale attenzione alle letture della propria esperienza che le donne offrono a sé stesse e agli altri, alla loro rappresentazione della società che le circonda, in modo da "distinguere gli ideali sociali dalle esperienze reali delle donne e riconoscere che le strategie delle rappresentazioni di genere solitamente si occupano degli ideali piuttosto che dell'esperienza vissuta" (Citron 1993: 121).

Mimesi, alterità e immaginazione. Lalla Malika "possiede le donne moderne".

In questo lavoro sui riti femminili a Meknes, e in particolare su quelli celebrati in onore di Lalla Malika, ho scelto di dare ampio spazio alle caratteristiche anche individuali e comportamentali degli spiriti, quali vengono tratteggiate dagli attori delle vicende indagate: aspetto che nella letteratura è stato preso in considerazione solo marginalmente. L'aspetto più evidente – e che è apparso più rilevante – è quello della possessione. La quale tuttavia non è che il momento in cui le tensioni individuali e di relazione vengono pubblicamente e teatralmente esibite; si pensi ad esempio al *taifūr* di Iman (par. 4.4.3), e al modo in cui in esso sono interpretate e mostrata in pubblico le rivalità e le alleanze tra costei e Noura: una donna, posseduta, come Iman da Lalla Malika, e *muqaddama* dei riti per gli spiriti ebrei.

L'attenzione alle conversazioni, agli aneddoti e alle biografie dei partecipanti ai culti femminili di Meknes ha evidenziato quanto Lalla Malika e ogni altro spirito del pantheon marocchino siano intimamente presenti nel vissuto quotidiano e nelle trame dei rapporti interpersonali degli uomini e delle donne di Meknes. Le relazioni con queste entità forniscono allo stesso tempo un modo pratico di agire nella realtà quotidiana, di costruirla e di spiegarla. Ma evidenziano anche la natura e i significati mutevoli e contraddittori di queste relazioni. Gli spiriti, come gli uomini, hanno personalità e caratteristiche complesse; intessono con gli uomini e con le donne relazioni a volte confuse, angoscianti, vaghe e passeggero, ma spesso anche intime e di lunga durata. Dopo il momento intenso

della possessione “diventano parte del contesto in cui le persone agiscono o pensano o fanno esperienza” (Lambek 1993: 334).

Gli spiriti sono presenti nella vita quotidiana, ogni giorno e in ogni momento. Basta uno sguardo a una piazza, ai vicoli della *madina* di una città del Marocco per rendersene conto: le donne indossano prevalentemente abiti i cui colori sono legati agli spiriti da cui sono possedute o con cui intrattengono una relazione privilegiata. E la *madina* di Meknes è dominata dal viola e dal malva di Lalla Malika, che si interseca col nero a pois bianchi di Lalla 'Aisha, il turchese di Lalla Thuria, il rosso di Sidi Hammu, il giallo di Lalla Mira, il verde degli spiriti della foresta e ogni altro colore del fitto pantheon di spiriti del Marocco. Non soltanto il colore degli abiti o dei monili, qualche dettaglio del comportamento lasciano intravedere le caratteristiche di questo o quello spirito. Anche nel modo di pensare e di agire, nel linguaggio quotidiano delle donne e degli effeminati di Meknes gli spiriti sono lo strumento principale di descrizione e di interpretazione di ogni aspetto della realtà, e soprattutto delle relazioni tra esseri umani. Quello della possessione, si potrebbe dire andando oltre l'affermazione di Crapanzano (1977a: 10), non è solo “un idioma per articolare una certa gamma di esperienze”; è anche il linguaggio col quale si descrivono le persone, i contesti, e soprattutto le relazioni. Il legame che gli uomini e le donne di Meknes coltivano con i loro spiriti va ben oltre l'aspetto individuale, e giova ad articolare e a gestire i rapporti sociali e di genere in maniera ampia e continua: il gioco di specchi della mimesi non investe soltanto il rapporto dell'individuo con lo spirito che lo possiede, ma l'intera trama di relazioni del contesto in cui l'individuo si situa.

In Marocco il rispecchiamento tra il mondo degli spiriti e la società serve a descrivere le cose e a esprimere valutazioni su di sé, sugli altri, sulle relazioni tra persone, in termini compatibili con un sistema culturale in cui l'aspetto metaforico e indiretto della comunicazione appaiono estremamente rilevanti. Se una donna non veste in modo ricercato, non si trucca e non indossa gioielli la si descrive dicendo che è posseduta dallo spirito maschile Mimun, “il guerriero”. La possessione serve a descrivere quella donna come persona poco femminile. Se qualcuno è collerico, se tende a prevaricare ed è spesso in conflitto, il riferimento principale è Sidi Hammu. Lalla Mira viene utilizzata per descrivere le persone che hanno un carattere solare e che ridono spesso. Gli europei – o gli stranieri in generale –, che sono percepiti come gente benestante, altolocata, che viaggia, spesso sono ritenuti essere posseduti da David. Lalla Malika è lo spirito con cui vengono identificate le donne emancipate, di potere, carismatiche, ma anche seducenti. Se Lalla Malika possiede un uomo, costui è un “figlio” di Malika, dunque effeminato. Quando una persona ha un problema di relazione con un'altra persona, evidentemente, sono gli spiriti da cui i due sono posseduti ad essere in conflitto. I riti in cui la presenza

degli spiriti è esplicita giovano a rendere manifesto il conflitto e a risolverlo, appunto, nel mondo degli spiriti: il che consente poi di trovare delle soluzioni anche nelle relazioni tra umani. In questa fitta relazione tra il mondo e la sua rappresentazione in termini spiritici si incastonano, ovviamente, anche i sogni e le visioni. Ne sono esempio significativo le visioni oniriche di Iman e il suo rapporto con Lalla 'Aisha (par. 3.4), che la donna descrive non solo come la sua madre spirituale ma anche, si può dire, biologica. E Iman, attraverso la relazione con 'Aisha, riesce a narrare della relazione con la madre e della sua ricerca di un amore materno, desiderato ma vissuto forse soltanto nel legame con lo spirito e, forse, mai risolto nella realtà.

I repertori poetici intonati dalle *m'allmat*, dicono le stesse musiciste, sono un'eredità, un patrimonio culturale che è disceso alle povere suonatrici di oggi da un altro mondo, ormai perduto: quello di un tempo antico in cui le donne musiciste cantavano e suonavano i tamburi per le signore dell'aristocrazia, un mondo nel quale quei testi poetici (o quelli dai quali si vuole che sia derivata la poesia attuale) erano espressione della più alta e sofisticata cultura. E, in effetti, vi sono delle tracce storiche di questo percorso di discesa da un ambito letterario alle tradizioni orali e popolari del presente (par. 3.10). Lalla Malika, lo spirito delle donne e degli effeminati di Meknes, è uno spirito elegante, sofisticato, moderno: dunque oggi per le adepti e per gli adepti a Malika è sì legata alla nostalgia di un'età dell'oro vagheggiata, di un'epoca in cui i repertori dei poemi *masmūdi* appartenevano alle signore che abitavano i lussuosi palazzi dell'aristocrazia. Ma appare anche come uno spirito europeo, o comunque straniero: emblema di un modo di essere femminile (sia per le figlie che per i "figli" di Malika) distante dalle condizioni di vita e dal contesto di una piccola e decaduta città imperiale del Marocco. Diwan diceva che se l'origine di Lalla Malika è collocata nelle corti e nei palazzi, allora coloro che fanno il rito per questo spirito femminile sono spinti dal desiderio e dalla speranza di evolvere la propria condizione sociale e materiale, di diventare "come" Lalla Malika (par. 3.1). La mimesi qui diventa non solo quell'impulso, evidenziato da Fritz Kramer (1993), a "'imitare' qualcun altro che è diverso dal soggetto e che desidera essere rappresentato" ma è soprattutto la capacità umana di esprimere le passioni (*ivi*: 249). Ma tutto ciò rinvia pure al potere che, secondo Michael Taussig (1993: xiii), la facoltà mimetica attribuisce a coloro che riproducono le caratteristiche di uno spirito. Acquisire il potere – carismatico, terapeutico, di fascinazione, economico, di autodeterminazione –, le caratteristiche e le virtù di Lalla Malika è lo scopo principale dei *tyafer*: di rendere naturale l'universo finzionale così creato per produrre effetti sul piano del reale (*ivi*: xviii).

Le caratteristiche di Malika sono un modello iconico ed esemplare. E dunque di necessità vago e polimorfo: ognuno può scegliere uno solo, alcuni o tutti i suoi aspetti, secondo le proprie attitudini e i

propri orientamenti. In questo Malika appare diversa dagli altri spiriti femminili: ‘Aisha o Mira possiedono la gente, che ne modellano il carattere, ma che non costituiscono un modello di riferimento cui aspirare.

Boddy (1989) nel suo studio sulle donne Hofriyati in Sudan enfatizzava sia il potenziale espressivo che quello “articolatorio” della possessione *zar* che “contemporaneamente e riflessivamente, coltiva un profondo impegno nei confronti dei valori locali e riconosce la natura arbitraria dei costrutti culturali egemonici” (*ivi*: 346). In questo modo lo *zar* libera l’immaginazione e offre alle donne “una prospettiva allargata che include modi di vita alternativi, riformulati alla luce dell’esperienza singolare delle donne” (*ibidem.*). Malika, lo si è visto, è una e molteplice. Le diverse sfumature di carattere si polarizzano nelle due manifestazioni più note, nelle quali emergono due caratteri opposti: quello ieratico e solenne di *hajja* Malika e quello trasgressivo e libertino di Malika *zhawaniya*. Lalla Malika, come afferma Diwan, si presenta alle sue devote “in un formato che si presta alle loro richieste” e alle loro individualità (par. 4.4). In questo modo nel culto a questo spirito una visione tradizionale, sobria, pia e virtuosa della femminilità convive con una visione della femminilità più briosa e libera, emancipata, ribelle, trasgressiva e libertina.

Ma Lalla Malika, nelle sue rappresentazioni, non è priva di ambiguità. La figura di donna sessualmente indipendente, quale è Malika *zhawaniya*, possiede e rispecchia le donne seducenti ma anche le prostitute. Inoltre i concetti della bellezza, della trasgressione e seduzione che sono evidenziati nella rappresentazione di questo spirito non sono privi di connessioni tematiche (e di criticità) con il registro morale dell’Islam. Come già rilevato dalla scrittrice femminista Fatima Mernissi (1975: 11), il giudizio popolare comune degli uomini marocchini si caratterizza per un atteggiamento negativo nei confronti delle donne. Le donne sono associate a *fitna*, un termine che rinvia al caos, al disordine, “alle forze antidivine e antisociali dell’universo” ma anche al “potere di attrazione fatale che erode la volontà del maschio a resisterle” e minaccia la sua consapevolezza e capacità di autocontrollo. Persino tra le donne di Meknes, tra coloro che non sono direttamente coinvolte nei culti femminili, Malika *zhawaniya* ha spesso una valenza negativa. Cioè della donna che manca di pudore ed è disinibita, e della prostituta. Tuttavia, tra le devote a questo spirito femminile tali criticità e ambiguità riescono ad essere superate. Le diverse sfaccettature di Lalla Malika incarnano e descrivono i diversi momenti temporali della vita di una donna. Questo è particolarmente evidente negli appellativi di Malika “la grande” (*hajja*) e “la piccola” (*zhawaniya*). Ma sono anche messi in scena nel *taifūr*: i repertori *masmūdi* e *sūsīya*, nei loro versi poetici (“lo spirito vive le parole”, diceva Iman) e nelle loro forme di rappresentazione, descrivono chiaramente un’atmosfera sacra, profonda, emotiva che si stempera in

una più provocatoria e seducente. Iman, nel descrivere questi aspetti affermava il desiderio di “velarsi” e avere un comportamento serio e virtuoso con Malika *hajja*, e di ballare, fumare e ridere con *zhawaniya* (par. 3.5 e 4.6.3). Lalla Malika fornisce così un ponte tra realtà passate e presenti, ma anche uno spazio in cui le donne esprimono desideri contrastanti, uno spazio discorsivo in cui tematizzare le preoccupazioni e le tensioni tra modelli di vita diversi, vissuti e desiderati, tra i malcontenti e le attrazioni della modernità (Comaroff e Comaroff 1993). In questo modo la figura di Malika riflette in modo vivido le ambivalenze con cui le donne di Meknes si scontrano: aspirano ad essere mogli e madri, ma sono anche attratte da libertà ed emancipazione (guadagnare denaro, possedere dei beni, scegliersi autonomamente un compagno, affrancarsi dalle aspettative imposte dalle famiglie, viaggiare, avere più potere di decisione e autonomia nelle relazioni coniugali, etc.). Aspetti, questi, che non sempre coincidono con gli ideali e le aspettative di genere della società marocchina; piuttosto, riflettono le tentazioni proposte dai cambiamenti sociali ed economici della società.

L’ampia gamma di sfumature intermedie consente a ciascuna delle possedute, a ciascuno dei posseduti di immaginare il proprio alter ego spiritico nel modo che più gli si addice. E di costruire secondo le proprie esigenze il modello immaginato in cui rispecchiarsi e sulle cui basi costruire concretamente il proprio presente e il proprio futuro: il processo mimetico si fonda sull’adattamento e sulla costruzione di una realtà possibile.

Il processo immaginativo e quello mimetico tra le devote a Malika sono individuali. Ma, come la trance, non si costruiscono mai in solitudine: sono il risultato di un processo collettivo, per il quale ogni individualità si nutre di quel che la circonda, e l’intera comunità delle donne e degli effeminati di Meknes si rispecchia in altri luoghi e ambienti culturali, reali ma variamente immaginati.

Secondo Charles Taylor (2005: 37) l’“immaginario sociale” riferisce del modo in cui le persone immaginano i propri mondi. A differenza degli schemi mentali e dalle pratiche incorporate, gli immaginari sociali sono veicolati da immagini, finzioni, storie, sogni, e trovano espressione a livello simbolico. Esprimono il modo in cui i soggetti si adattano gli uni agli altri e sviluppano le proprie aspettative, il modo in cui pensano e sentono il loro modo di essere nel mondo. Gli immaginari sociali veicolano significati che, quando sono condivisi, rendono possibile l’azione collettiva e alimentano un senso di legittimità. L’immaginazione, qui intesa come una risorsa per progettare nuove vite, nuovi scenari, o fantasie e desideri inediti, ma anche per riflettere su di sé e sul proprio universo sociale (Appadurai 2004; Moore 1994) non è certo neutra rispetto al genere. Il rito, la musica, Lalla Malika includono le definizioni di una femminilità eterogenea le cui immagini derivano da universi circoscritti, locali ma anche ampi (come quelli veicolati dai media e dalle esperienze di migrazione); evocano

condizioni esistenziali, alimentano aspettative e progetti e danno un senso di legittimità alle pratiche che sostengono l'agire, individuale e collettivo, delle donne. Le *m'allmat* di Meknes sono la parte visibile e organizzata di questa galassia femminile: quella che, attorno alle pratiche e alle competenze poetiche e musicali, dà voce all'intera comunità, che in esse pare riconoscersi e rispecchiarsi: il repertorio poetico ne dà conto compiutamente. Sulla contiguità e la distanza, sulle analogie e le differenze con quel che sta attorno a questa galassia (le altre tradizioni musicali femminili, i riti delle confraternite maschili) si misura l'alterità e la specificità di questa tradizione, nella quale si sedimentano apporti di diversa origine e natura, che in questo lavoro si è inteso descrivere e, per quanto possibile, decrittare.

La mescolanza di culture, le sovrapposte sedimentazioni che per Kramer (1993) sono componenti inscindibili dei processi mimetici appartengono alla storia, ai sistemi mitici, agli apparati rituali legati a ogni spirito e a ogni confraternita popolare del Marocco. L'attuale culto femminile di Lalla Malika a Meknes è sia il prodotto di forme di esperienza radicate nelle tradizioni locali, di sedimentazioni culturali di lungo percorso - che precedono l'arrivo dei coloni e i cui esiti hanno contribuito a modellare le diverse figure di spiriti maschili e femminili che popolano l'odierno pantheon marocchino - sia il prodotto di più recenti mutamenti sociali introdotti dalla colonizzazione europea e dalla globalizzazione (Comaroff e Comaroff 1993; Behrend e Luig 1999; Csordas 2009).

Ogni gruppo confraternale incorpora nella propria vicenda e nella propria funzione un certo grado di alterità. Così è per i Jilālā, che fanno riferimento a un santo vissuto in Oriente, e che non è mai stato in Marocco (e che, nelle interpretazioni locali, da mistico sufi è diventato "sultano dei *jnun*"). Così è per gli Ḥamadsha, le leggende relative alla cui origine incorporano uno spirito nero e femminile proveniente dal Sudan e legato anche ai Gnawa (Crapanzano 1973: 30-56). E i cui riti incorporano parti consistenti di alterità di genere, legata all'omosessualità maschile; presso il cui mausoleo si recano in pellegrinaggio uomini effeminati, talvolta in abiti femminili, e presso il quale si sono celebrati matrimoni omosessuali. Così è per gli 'Isāwa, fortemente radicati nella città di Meknes, ove è interrato il loro santo Ibn 'Issa, ma nella cui vicenda si intersecano elementi di urbanizzazione e modernizzazione con elementi rurali, con la esplicita rivendicazione di un rapporto privilegiato con il selvatico e col mondo animale (Brunel 1926). Così è, evidentemente, per i Gnawa, che dei culti spiritici sono modello di riferimento e depositari privilegiati anche per le altre confraternite. I membri della confraternita Gnawa sono ritenuti da sé stessi e dagli altri, e in parte certamente sono, i discendenti degli schiavi neri originari dell'Africa occidentale (dal Senegal al Ciad, dal Mali alla Nigeria) e dell'Africa sub-sahariana (il Sahel) (Ennaji 1998; El Hamel 2013). Hanno un'elaborata gerarchia di

entità sovranaturali i cui nomi e caratteri sono collegati ai loro molteplici antenati di diversa origine (Bambara, Fulani, Soninke, Hausa) ma anche alle popolazioni berbere, alla tradizione ebraica, a quella cristiana (cap. 1 e 2). Ancora tra i Gnawa di Meknes l'evocazione dello spirito ebraico David richiama negli oggetti del rito gli emblemi della cultura ebraica: il vino *kosher*, il copricapo ebraico (*kippah*), il candelabro a sette bracci (*menorah*). Ma vi è anche un riferimento esplicito al potere e al denaro: per David non si brucia l'incenso ma il denaro, euro o dollari, non dirham marocchini.

Ciascuno degli spiriti celebrati ed evocati da ciascun gruppo confraternale incorpora elementi consistenti di alterità. Legati anche, in qualche caso, ad un'alterità europea. Hammu, spirito Gnawa del sangue, rosso e violento, in una delle sue manifestazioni (Basha Hammu) viene a tratti identificato col Papa cattolico. Suo figlio, Sidi Hammu, si manifesta invece talvolta nelle vesti dell'ex re del Marocco Hassan II. Lalla 'Aisha, nera signora delle acque celebrata dai Gnawa e dagli Ḥamadsha è - nella gerarchia degli spiriti femminili dominata dalla "regina" Malika - la "contessa". Lalla 'Aisha è peraltro legata alla figura leggendaria di una nobildonna portoghese (o in altre versioni spagnola) le cui vicende sono legate all'occupazione portoghese del Marocco nel XVI secolo. Una delle manifestazioni della gialla "principessa" Mira è Meryam, cioè "Maria", la madre di Cristo.

L'alterità che Lalla Malika rappresenta, tuttavia, è più pronunciata. È opinione condivisa tra le adepti al suo culto che Lalla Malika sia uno spirito di origine araba. Un'altra vicenda leggendaria, condivisa tra chi frequenta i riti a lei dedicati, descrive Malika come una donna nobile venuta nel XVIII secolo da Tlemcen, in Algeria, e installatasi nella città di Fez, ove avrebbe sposato un ricco commerciante ebreo, personificazione dello spirito ebreo maschile David. David, evocato e integrato nel pantheon degli spiriti Gnawa, è anch'esso uno spirito forestiero: è ebreo, commerciante, viaggiatore (Welte 1990: 313-314). La questione relativa alle origini e alla diffusione del suo culto, siano esse autoctone o esterne, rimane oscura e controversa. L'origine araba, i riferimenti alla tradizione ebraica, alla cultura europea, ad un Oriente lontano, immaginato e desiderato, accentuano l'ambiguità dello spirito: il suo essere estraneo, forestiero e lontano dalla cultura marocchina eppure, allo stesso tempo, immerso in essa.

L'alterità di Lalla Malika non appartiene soltanto a qualcuna delle sue manifestazioni, non è a margine di taluni aspetti che la identificano: è componente strutturale della sua identità. Non è, questa alterità, soltanto parte di un gioco di relazioni di rispecchiamento: comporta, in modo peculiare, una specifica identificazione con alterità culturali segnate da elementi e simbologie che incorporano una visione locale dell'"occidentalità". Occidentalità intesa come luogo di un diverso moderno, elegante, libero, femminile e declinata anche (nel caso degli effeminati) in chiave di alterità di genere. Nella

rappresentazione che ne offrono le possedute Malika è cosmopolita, fuma, beve, ama i profumi di marca, tutto ciò che è nuovo; è insieme ebrea e musulmana; parla arabo classico e francese. Lalla Malika, come recita un verso poetico, “possiede le donne moderne” (par. 3.5.2). A Lalla Malika peraltro ci si rivolge per necessità “moderne”, oltre che femminili: avere relazioni extraconiugali, o un visto sul passaporto, viaggiare all’estero, studiare, acquisire fonti di reddito al di fuori dell’economia familiare (par. 4.4.2. Su questi aspetti si rinvia anche a Drewal 1988: 160-185; Gore e Nevadomsky 1997; Ciminelli 2010 su Mammy Wata: lo spirito africano divenuto icona della femminilità e della modernità. Cfr. anche lo spirito “Maria” in Masquelier 2001: 244-257).

Questa identificazione di Lalla Malika con una visione locale della modernità, declinata al femminile, è caratteristica unica di questo spirito: non ha riscontri nelle caratteristiche e nelle funzioni degli altri spiriti che possiedono le genti del Marocco. La modernità della figura di Malika – e della sua funzione mimetica –, va detto, non è necessariamente moderna: già nei lacerti di più antica memoria dei repertori poetici delle donne di Meknes si trovano riferimenti all’alterità di questa figura di donna non araba (o non interamente araba) che è ebrea o berbera, i cui culti sono celebrati da ragazze libere e “moderne” quali erano già in passato, per le donne arabe, le ragazze ebraiche. Le quali bevono il vino e conservano nella propria lingua, nei costumi, nelle relazioni che intrattengono con reti familiari estese e in diaspora, e perfino nel cibo, tracce di un’alterità libera, disinibita, internazionale. Oggi questa modernità, per restare tale, si è a sua volta modernizzata: non soltanto Malika è bionda; a Malika appartengono ormai non soltanto i profumi degli incensi d’Oriente o i gioielli dei mercanti e degli orefici ebrei, ma le essenze di Chanel e Calvin Klein, le Marlboro rosse, i costumi che secondo le donne e gli effeminati del Marocco appartengono alle donne della buona società europea, e segnatamente della Svizzera francese o di Parigi: tra tutti, i luoghi in cui, nelle rappresentazioni locali, lo spirito europeo della ricchezza, della eleganza e della libertà è più vigorosamente presente (cap. 4.4.1 e 4.6.1).

La composizione degli altari di Lalla Malika comprende oggetti che paiono riflettere un vago desiderio di ciò che è esotico (come costosi profumi europei, sigarette americane, vino, denaro), e può dunque apparire un recente arbitrario rimodellamento dell’apparato rituale. Ma secondo gli officianti dei *tyafer* e le devote – e ciò è coerente con la prospettiva mimetica qui adottata - tutti gli oggetti sono scelti secondo criteri funzionali. Servono ad invitare Lalla Malika, a preparare un’atmosfera atta ad accoglierla; sono “le cose che lei ama”. Ma i numerosi oggetti e alimenti che compongono gli altari alludono alla cultura e allo stile di vita dello spirito “perché Malika ama essere ben presentata”, come afferma Iman (cap. 4.6.1). Gli alimenti, i prodotti della cura del corpo, gli oggetti rituali, gli incensi e i

profumi possono essere intesi con Wendl (2001: 274) come delle “sfere sineddoche o *pars pro toto*”: dei domini significativi rappresentativi di una cultura o uno stile di vita straniero nel suo complesso.

Ogni altro spirito del pantheon marocchino, si può aggiungere, è legato ad elementi della natura (l’acqua, il fuoco, l’aria, la terra, i boschi, gli animali, il sangue etc.) e in essi ha il proprio habitat ideale. Malika è legata invece ai palazzi: i palazzi dell’aristocrazia delle città imperiali, e soprattutto quelli di Fez, nei quali le donne celebravano i propri riti e intonavano i propri canti. L’ambizione identificativa delle donne e degli effeminati di Meknes – cioè di una città imperiale che è avvizzita perché troppo vicina alla più grande e ricca Fez – è, anche, con una nobiltà perduta ma ritrovata e rappresentata in Lalla Malika.

La mimesi, è ovvio, comporta il rispecchiamento, ma anche la riplasmazione della realtà presa a modello, la quale viene rimaneggiata e resa compatibile con i propri orizzonti culturali e le proprie aspirazioni. L’uso delle metafore (ad esempio “estasi, ebrezza” in luogo del vino) presenti nei versi poetici cantati per Lalla Malika, volutamente ambigue e utili a circoscrivere aloni semantici più che oggetti o comportamenti, giova a rimodellare le caratteristiche di questo spirito secondo le esigenze di ciascun gruppo e, al suo interno, di ciascun individuo. Per le devote di Meknes soprattutto il riferimento all’Europa che, si è detto, è vista in qualche modo come specialmente sofisticata ma anche emancipata e trasgressiva, che rinvia alla libertà, al potere femminile, al benessere e alla ricchezza economica (sotto forma di denaro e di beni di lusso): aspetti, questi, interiorizzati come desideri individuali; incorporati da Malika, promessi agli adepti e alle adepte al suo culto.

APPENDICE 1.

Repertorio di canti dei gruppi *m'allmat*.

Masmūdi.

“مولاي اسماعيل”

“Mūlāy Ismā'il”

گأع الناس نوات الزيارة

Tutti hanno deciso di fare il pellegrinaggio

وأنا زيارتي في مولاي اسماعيل مول الخلالة

E il mio è presso Mūlāy Ismā'il, il nostro emblema

گأع الناس نوات الزيارة

Tutti hanno deciso di fare il pellegrinaggio

وأنا زيارتي في مولاي إدريس يا الحفيد المصطفى

E il mio è presso Mūlāy Idrīss il nipote del Profeta

Ritornello (2v):

مالي مالي واه وا ومالي

Cos'ho, cos'ho, oh cos'ho

آلالة يا مالي يمة جميل الله العالي

O lalla (signora, santa), cos'ho, o mamma, possiamo accettare tutto ciò che il bel Dio ci dona

أنت زينة والملح تيقية

Tu sei bella e ami tutto ciò che è di valore

والعيب ماتريديه

E i difetti (gli aspetti negativi, gli svantaggi, le azioni improprie) non li vuoi

بنت الصواب بنت المعني

Ragazza dalle buone maniere, ragazza perspicace (di qualcuno che coglie i linguaggi sottili, allusivi)

انت على صوابك توجاهي

(Per queste qualità) sei ammirata

Ritornello (2v):

مالي مالي واه وا ومالي

Cos'ho, cos'ho, oh cos'ho

آلالة يا مالي يمة جميل الله العالي

O lalla, cos'ho, o mamma, possiamo accettare tutto ciò che il bel Dio ci dona

سبع سنين وهي على وسادة

Sette anni che lei giace sul cuscino

قالو بلا رگادة،

Dicono che sebbene sia stesa sul letto non riesce nemmeno a dormire

حتى صفار لونها ورجعات

Fino al punto che è diventata pallida

لالة متيل الخابوري

E il colore del suo viso è diventato giallo mostarda

سكتي يا لالة بلا فضيحة
 Taci, o lalla, e fai attenzione (che gli altri non sentano quello che stiamo dicendo)
 ولا يشمتو فيا أنا وياك في
 Altrimenti diventiamo il soggetto (l'argomento, il pettegolezzo) sulla bocca
 بلاد الريصاني
 Della gente di Rissani

Ritornello (2v):
 مالي مالي واه وا ومالي
 Cos'ho, cos'ho, oh cos'ho
 آلالة يا مالي يمة جميل الله العالي
 O lalla, cos'ho, o mamma, possiamo accettare tutto ciò che il bel Dio ci dona

مول الضارة لا تقول توريه
 Al *tāra* (a colui/colei che suona il *bendīr*) non devi dire quello deve fare
 تايتگر في صواره واللي قابط الطبله والبروال
 Poiché *t̄blāt* e *barwell* (il ritmo suonato sul *darbūka*) seguono il *bendīr*

Ritornello (2v):
 مالي مالي واه وا ومالي
 Cos'ho, cos'ho, oh cos'ho
 آلالة يا مالي يمة جميل الله العالي
 O lalla, cos'ho, o mamma, possiamo accettare tutto ciò che il bel Dio ci dona

“فاتحة في مولاي علي الشريف”
“Fāṭha per Mūlāy ‘Ali Sharīf”

(2v) الصلاة والسلام على النبي، طه العدناني
 Preghiera e pace al profeta Taha (il profeta Muhammad)
 فاتحة في مولاي علي الشريف، يا سلطاني
Fāṭha per Mūlāy ‘Ali Sharīf, o sultano
 فاتحة في مولاي علي شريف القطب الرباني
Fāṭha per Mūlāy ‘Ali Sharīf, il polo divino (o luogo di destinazione presso cui fare il pellegrinaggio)

Ritornello (2v):
 أما ويا لالة لالة ومالي يا مالي
 O mamma, o lalla, lalla, cos'ho, o cos'ho
 أما ويا لالة ولالة الغاني مولايا
 O mamma, o lalla, e lalla, il nostro ricco Signore

سلبوني حمرات وبيضات، دازو قدامي
 Ho visto donne dai capelli biondi e bruni, che sono passate davanti a me (con tutta la loro bellezza)
 سلبوني حمرات وبيضات، خربو ديواني
 Ho visto donne dai capelli biondi e bruni, che sono passate davanti a me, non voglio più rimanere nel
diwān (nelle strettoie del registro poetico)
 لالة تزهي لي بين البنات آيا عشراي
 Una donna seduta tra le ragazze, gode dei bei momenti

لالة تزهي لي بين البنات والكاس يلا لي
Una donna seduta tra le ragazze, con una coppa tra le mani

Ritornello (2v):

أما ويا لالة لالة ومالي يا مالي
O mamma, o lalla, lalla, cos'ho, o cos'ho
أما ويا لالة لالة والغاني مولايا
O mamma, o lalla, e lalla, il nostro ricco Signore

يا الساقى وسقيني حتى نظيح، أنا وغزالي
O coppiere e invitati mentre godiamo dei bei momenti, io e le belle ragazze
يا الساقى وسقيني حتى نظيح، في جمع قراني
O coppiere e invitati mentre godiamo dei bei momenti, con l'insieme dei miei invitati
وين كاس الخمرة وين البنات وين العشاقين(x2)
Dov'è il bicchiere di vino, dove sono le ragazze, dove sono gli innamorati
يا الساقى إلى سالوكم، الخليفة عندي
O coppiere, se ti viene chiesto [di versare da bere] dalle donne che sono qui sedute
يا الساقى إلى سالوكم زيدها من عندي
O coppiere, di loro che sono mie invitate

يا الغادي بلغ ليا السلام، حتى للريصاني(x2)
O tu che viaggi e lì ritorni, porta i miei saluti fino a Rissani
الهوى عدبني والحب راه خرب ديواني(x2)
L'amore mi ha tormentata e ha sciupato le mie capacità

Ritornello (2v):

أما ويا لالة لالة ومالي يا مالي
O mamma, o lalla, lalla, cos'ho, o cos'ho
أما ويا لالة لالة والغاني مولايا
O mamma, o lalla, e lalla, il nostro ricco Signore

الرفدة / Refda 1:

رانا عيطت عليه يفكني من ضيق هذا الحال،
Faccio chiamare il mio santo che mi aiuta a superare il disagio in cui vivo,
أيا مولاي علي الشريف آيا ولي الله
oh Mūlāy 'Ali Sharīf, oh Allah
رانا عيطت عليه يفكني من ضيق هذا الحال،
Faccio chiamare il mio santo che mi aiuta a superare il disagio in cui vivo,
المصطفى شفيعنا يا رسول الله
Il nostro profeta Muhammad, il Messaggero di Allah

الرفدة / Refda 2:

الزاييرين مولاي علي الشريف بلغو ليه سلامي،
O voi visitatori che andate a Mūlāy 'Ali Sharīf portate i miei saluti
قبتة عاليه وبابه مذهب
(presso) l'alta qubba e la porta dorata
الزاييرين مولاي علي الشريف بلغو ليه سلامي،
O voi visitatori che andate a Mūlāy 'Ali Sharīf portate i miei saluti

تانمسيو على ولد النبي المختار
O piccolo figlio del Profeta eletto

“مولاي إدريس”
“Mūlāy Idrīss”

Ritornello (2v):
أما مالي مالي لالة العادة حيانه لالة،
Mamma, cos’ho, cos’ho, signora, questa è la tradizione [usanza, abitudine, costume] signora,
مالي مالي وأنا آيمة
Cos’ho, cos’ho, e io, mamma,
أما مالي مالي لالة العادة حيانه لالة،
Mamma, cos’ho, cos’ho, signora, questa è la tradizione [usanza, abitudine, costume] signora,
أش كان سبابي لالة نصرك الله
Lalla che Allah ti dia la vittoria

يا العمراني جيت لحاجتي قضيتها وساور يا سي حفيد الوالي،
O ‘Amrani sono venuta da te per una richiesta, fai di tutto per realizzarla, sei il nipote del santo
غيتنا يا مولاي إدريس
Aiutaci o Mūlāy Idrīss

Ritornello (2v):
أما مالي مالي لالة العادة حيانه لالة،
Mamma, cos’ho, cos’ho, signora, questa è la tradizione [usanza, abitudine, costume] signora,
مالي مالي وأنا آيمة
Cos’ho, cos’ho, e io, mamma,
أما مالي مالي لالة العادة حيانه لالة،
Mamma, cos’ho, cos’ho, signora, questa è la tradizione [usanza, abitudine, costume] signora,
أش كان سبابي لالة نصرك الله
Lalla che Allah ti dia la vittoria

شافني وبغاني وحتى أنا بغيتو وتعانقنا فوق الفراش قبالة،
Mi ha vista e mi ha desiderata, e anch’io l’ho desiderato, mi ha preso tra le braccia, sul letto, l’uno di
fronte all’altra
خاتمو مازالة في يدي
Il suo anello ancora adorna le mie mani

Ritornello (2v):
أما مالي مالي لالة العادة حيانه لالة،
Mamma, cos’ho, cos’ho, signora, questa è la tradizione [usanza, abitudine, costume] signora,
مالي مالي وأنا آيمة
Cos’ho, cos’ho, e io, mamma,
أما مالي مالي لالة العادة حيانه لالة،
Mamma, cos’ho, cos’ho, signora, questa è la tradizione [usanza, abitudine, costume] signora,
أش كان سبابي لالة نصرك الله
Lalla che Allah ti dia la vittoria

يا الساقى مالك ولهام،

O coppiere perché sei così distratto,
رد بالك لنوبة لا تغيب عند نولها،
Fai attenzione a non saltare il giro delle coppe [a servire i presenti]
كب يا ساقى راح الليل
O coppiere la notte passa veloce

Ritornello (2v):
أما مالي مالي لالة العادة حيانه لالة،
Mamma, cos'ho, cos'ho, signora, questa è la tradizione [usanza, abitudine, costume] signora,
مالي مالي وأنا آيمة
Cos'ho, cos'ho, e io, mamma,
أما مالي مالي لالة العادة حيانه لالة،
Mamma, cos'ho, cos'ho, signora, questa è la tradizione [usanza, abitudine, costume] signora,
أش كان سبابي لالة نصرك الله
Lalla che Allah ti dia la vittoria

تبارك علي كلتوم
Che Dio ti benedica Kaltum
يا ساقى عمرلي للالة نطيج معاها اليوم هذا هو عيدي
O coppiere servi la signora, voglio bere insieme a lei [perché] oggi è il mio giorno sacro [la mia festa]

Ritornello (2v):
أما مالي مالي لالة العادة حيانه لالة،
Mamma, cos'ho, cos'ho, signora, questa è la tradizione [usanza, abitudine, costume] signora,
مالي مالي وأنا آيمة
Cos'ho, cos'ho, e io, mamma,
أما مالي مالي لالة العادة حيانه لالة،
Mamma, cos'ho, cos'ho, signora, questa è la tradizione [usanza, abitudine, costume] signora,
أش كان سبابي لالة نصرك الله
Lalla che Allah ti dia la vittoria

يا بدر ماغطاك حجاب،
O luna, nulla può nasconderti [nulla può nascondere la tua bellezza e luminosità]
في دجايا شمس نهاري جميل،
Tu sei il sole che trasforma la notte in un bel giorno [che illumina la notte]
يا زنوبة لالة مولاتي زينب
O Zanuba (piccola Zineb), mia cara signora Zineb

Ritornello (2v):
أما مالي مالي لالة العادة حيانه لالة،
Mamma, cos'ho, cos'ho, signora, questa è la tradizione [usanza, abitudine, costume] signora,
مالي مالي وأنا آيمة
Cos'ho, cos'ho, e io, mamma,
أما مالي مالي لالة العادة حيانه لالة،
Mamma, cos'ho, cos'ho, signora, questa è la tradizione [usanza, abitudine, costume] signora,
أش كان سبابي لالة نصرك الله
Lalla che Allah ti dia la vittoria

جيت ليك يا بارزة النيام يا عويشة
Sono venuto/a da te, che belle ciglie che hai, o 'Awisha (piccola 'Aisha)
يا مصبوغة اليام،
I miei giorni sono colorati [dalla tua presenza]
شوف من حالي لالة عيشة الغزال
Pietà per me, signora 'Aisha la bella

Ritornello (2v):
أما مالي مالي لالة العادة حيانه لالة،
Mamma, cos'ho, cos'ho, signora, questa è la tradizione [usanza, abitudine, costume] signora,
مالي مالي وأنا آيمة
Cos'ho, cos'ho, e io, mamma,
أما مالي مالي لالة العادة حيانه لالة،
Mamma, cos'ho, cos'ho, signora, questa è la tradizione [usanza, abitudine, costume] signora,
أش كان سيابي لالة نصرك الله
Lalla che Allah ti dia la vittoria

: الرفدة / Refda
يا العمراني جيت لحاجتي قضيتها وساور يا سي حفيد الوالي،
O 'Amrani sono venuta da te per una richiesta, fai di tutto per realizzarla, sei il nipote del santo,
غيتنا يا مولاي إدريس
Aiutaci o Mūlāy Idrīss

”المهادي ابن عيسى“
“Al-Hadi ibn 'Issa”

ضيف ربي في حق الله،
Sono un ospite [invitato] di Allah
غير يا مولا مكناس يا الوالي مولا باب جديد يا المهادي ابن عيسى
Proteggimi oh signore di Meknes, o santo di Bab Jdid, o al-Hadi ibn 'Issa

دايزة كيف شي ملك،
Lei passava come un re
بين الجيوش مغلضم،
[E come un re] circondato dal suo esercito, mostrava tutta la sua fierezza,
تابعة البغلة فوق السرج قياد ووزراء
Seguita dai leader e ministri a cavallo

من حيت مهجات فيا وقيت،
Vado a visitare il mausoleo del mio profondo amore
غير مبهوض نخم الالة عليا الأمان،
[Quando ho sentito questo profondo amore per il mio santo] sono rimasta scioccata, signora proteggimi
يا سليلة ولاد الزهراء
O discendente di al-Zahrā' (Fāṭima al-Zahrā', la figlia del Profeta)

مايخربو ديوان العاشقين إلا العوالم،

Le persone che non conoscono il santo [coloro che ignorano ibn 'Issa] distruggeranno l'insieme degli innamorati [i devoti del santo]

غير سلبات عقلي ومشات الالة زهرة

Mi ha rubato il cuore [lett. ha rapito la mia mente], signora al-Zahrā'

ماعرفتي الحكام وراك،

Non sai che c'è un potere più forte del tuo,

غير جيتي التزهطم صاحب الخفة راه يطيح في مول البقرة

Chi non sa quello che fa [colui che ignora le azioni che fa] un giorno andrà contro il proprietario della vacca [sarà punito]

ماسباني والدا عقلي غير سالف مريم

Che mi lascino solo pensare ai lunghi capelli intrecciati di Maryam [la madre di Cristo]

لالة ضيا الامان لالة في فضيلة العبرة

La signora della luce della sicurezza e della virtù

Sūsīya

”السوسية“

“sūsīya”

(1)

اللهم صلّي على النبي وحصابه يا لالة

Preghiera di Dio per il Profeta e i suoi amici [compagni]

أيلي يا أيلي ياوا لالة، أيلي يا أيلي ياوا

Ayly ya ayly ya-wa lalla, ayly ya ayly ya-wa

رانا تانموت بالحبيبة ما بقى غير الله

Sto morendo, mia cara, non resta che Allah

أيلي يا أيلي ياوا لالة، أيلي يا أيلي ياوا

Ayly ya ayly ya-wa lalla, ayly ya ayly ya-wa

قالو لي ديرى وكيك ودرت وكيلى الوكيل الله

Mi hanno chiesto chi è che ti protegge [chi è il tuo garante] e ho detto che il mio protettore è Allah

أيلي يا أيلي ياوا لالة، أيلي يا أيلي ياوا

Ayly ya ayly ya-wa lalla, ayly ya ayly ya-wa

سالي عليا ونسال عليك المحبة لله

Chiedimi e farò la stessa cosa, perché Allah è l'amore

أيلي يا أيلي ياوا لالة، أيلي يا أيلي ياوا

Ayly ya ayly ya-wa lalla, ayly ya ayly ya-wa

يا سيدي حمد الشاوي يا قنديل مولاي ادريس

O Sidi Aḥmed Chaoui, o la lampada [la luce] di Mūlāy Idrīss

أيلي يا أيلي ياوا لالة، أيلي يا أيلي ياوا

Ayly ya ayly ya-wa lalla, ayly ya ayly ya-wa

يا سيدي حمد التجاني داوي موالى

O Sidi Aḥmed Tijāni, guarisci le mie sofferenze

أيلي يا أيلي ياوا لالة، أيلي يا أيلي ياوا

Ayly ya ayly ya-wa lalla, ayly ya ayly ya-wa

امراكش في الدلالة واه العمان للي بغى يشريك في هذا النهار

Marrakesh è messa in vendita e l'omanita la comprerà

أيلي يا أيلي ياوا لالة، أيلي يا أيلي ياوا

Ayly ya ayly ya-wa lalla, ayly ya ayly ya-wa

الباشا في رياض يا الحبيبة راه جا سراى في هذا النهار

il pascià è nel riad, o amore, è venuto a fare una passeggiata questa mattina

أيلي يا أيلي ياوا لالة، أيلي يا أيلي ياوا

Ayly ya ayly ya-wa lalla, ayly ya ayly ya-wa

الجازولي كايقول بويا رحال كن لي عوان في هذا الزمان

Al-Jazūlī chiedi a Buya Raḥal di aiutarmi in questo momento [in questa vita]

أيلي يا أيلي ياوا لالة، أيلي يا أيلي ياوا

Ayly ya ayly ya-wa lalla, ayly ya ayly ya-wa

(2)

لة لي ليلا أيلي ياوه،

La li lilla ayly ya-wa,

أها لالة أيلي ياوه،

A-ha lalla ayly ya-wa,

أيلي ليلا أيلي ياوه،

Ayly lilla ayly ya-wa,

معبود الله والنبي مولاي محمدي

Preghiamo Allah e il profeta Muhammad

راه الهدية ليك جاية، أيلي ياوا،

I doni [offerte, sacrifici] sono lì, ayly ya-wa

الهدية ليك حاية، أيلي ياوه،

I doni [offerte, sacrifici] sono lì, ayly ya-wa

الهدية ليك حاية، أيلي ياوه،

I doni [offerte, sacrifici] sono lì, ayly ya-wa

نهديها والشوار، أيلي ياوا

A te la scelta, ayly ya-wa

بكي يا عني وبردي، أيلي ياوا

O i miei occhi piangono, ayly ya-wa

بكي يا عني وبردي، أيلي ياوا

O i miei occhi piangono, ayly ya-wa

بكي يا عني وبردي، أيلي ياوا

O i miei occhi piangono, ayly ya-wa

براني في بلاد الناس، أيلي ياوا

straniero/a in un paese di genti, ayly ya-wa

مالك يا راس هيبيل، أيلي ياوا

O testa mia perché sei folle, ayly ya-wa
مالك يا راس هيبيل، آيلى ياوا
O testa mia perché sei folle, ayly ya-wa
مالك يا راس هيبيل، آيلى ياوا
O testa mia perché sei folle, ayly ya-wa
نبغي للي ما بغاك، آيلى ياوا
Ami chi non ti ha mai amata, ayly ya-wa

علي علي يا حمام، آيلى ياوا
Vola lontano, o colomba, ayly ya-wa
علي علي يا حمام، آيلى ياوا
Vola lontano, o colomba, ayly ya-wa
علي علي يا حمام، آيلى ياوا
Vola lontano, o colomba, ayly ya-wa
علي وآ جي في رصام، آيلى ياوا
Vola lontano e ritorna, o colomba, ayly ya-wa

الشرفا يا المرابطين، آيلى ياوا
I santi, o al-Murābāṭīn, ayly ya-wa
الشرفا يا المرابطين، آيلى ياوا
I santi, o al-Murābāṭīn, ayly ya-wa
الشرفا يا المرابطين، آيلى ياوا
I santi, o al-Murābāṭīn, ayly ya-wa
رجال الله وافين، آيلى ياوا
Gli uomini di Allah che ci proteggono, ayly ya-wa

الشرفا يا أيت أمغار، آيلى ياوا
I santi, o Ayt Umğar, ayly ya-wa
الشرفا يا أيت أمغار، آيلى ياوا
I santi, o Ayt Umğar, ayly ya-wa
الشرفا يا أيت أمغار، آيلى ياوا
I santi, o Ayt Umğar, ayly ya-wa
سيادي ماندوزو العار، آيلى ياوا
I santi che non ci abbandoneranno mai, ayly ya-wa

(3)

صلى الله عليك يا النبي، شفيعنا يا رسول الله
Che Allah ti benedica, o Profeta, il nostro protettore, o Messaggero di Allah
صلى الله عليك يا النبي، شفيعنا يا الحبيب الله
Che Allah ti benedica, o Profeta, il nostro protettore, o amato Allah

ريت حبيبي مع حبيبو، دايرين النزاهة في جبل عرفة
Ho visto il mio amore (il profeta Muhammad) con il suo amore (Allah), fare la festa intorno al monte
'Arafa
ريت حبيبي مع حبيبو، دايرين النزاهة في جبل عرفة
Ho visto il mio amore (il profeta Muhammad) con il suo amore (Allah), fare la festa intorno al monte
'Arafa

لاله فاطمة الزهرا قولي لبابك يغير عليا
Lalla Fāṭima al-Zahrā' dī a tuo padre (il Profeta) che mi tenga vicino [di amarmi]
لاله فاطمة الزهرا قولي لبابك يغير عليا
Lalla Fāṭima al-Zahrā' dī a tuo padre (il Profeta) che mi tenga vicino [di amarmi]

لاله مليكة الدامي أنت السالباي يا الهواوية
Lalla Malika la cortese (galante, dalle buone maniere, educata) mi hai posseduto/a, o la gioiosa
لاله مليكة الدامي أنت السالبة البنات العصرية
Lalla Malika la galante, hai posseduto le donne moderne

جالسة في القبة تحني، جميع العواتق جابو الهدية
Seduta nel salone a fare l'henna, le giovani donne insieme portano i doni
جالسة في القبة تحني، جميع العواتق جابو الهدية
Seduta nel salone a fare l'henna, le giovani donne insieme portano i doni

جالسة في القبة تحني، العود القماري يفوح عليا
Seduta nel salone a fare l'henna, [il profumo de] l' 'ūd l-qumari riempie l'atmosfera
جالسة في القبة تحني، العود القماري يفوح عليا
Seduta nel salone a fare l'henna, [il profumo de] l' 'ūd l-qumari riempie l'atmosfera

كمل يا ربي عليا، نزور النبي والأوليا
Realizza, o mio Signore, il mio desiderio di visitare il Profeta e i santi
كمل يا ربي عليا، حتى نظوف بين الصفا والمروى
Realizza, o mio Signore, il mio desiderio di fare il giro intorno a al-Ṣafā e al-Marwa (il pellegrinaggio alla Mecca)

(4)

نبدا بالنبي ونسبق الله في كلامي
Comincio con (nomino per primi) il Profeta e Allah nelle mie parole
يا لالة، مالي ومالي ياك الالة، عيشة ومالي
O lalla, che cos'ho e che mi succede o lalla, 'Aisha, cosa mi succede
يا لالة عويشة العدوية رانا ولية
O lalla 'Aisha al-'Adawiya sono una povera (debole, emarginata) donna
يا لالة، مالي ومالي ياك الالة، عيشة ومالي
O lalla, che cos'ho e che mi succede o lalla, 'Aisha, cosa mi succede
يا أمي لالة قال الطير بلادي بلادي
O mamma, gli uccelli emigrano verso il loro paese natale
يا لالة، مالي ومالي ياك الالة، عيشة ومالي
O lalla, che cos'ho e che mi succede o lalla, 'Aisha, cosa mi succede
يا أمي لالة مانصحاب الجاوي يداوي
O mamma, non avrei mai pensato che il *jawi* (incenso) potesse guarirmi
يا لالة، مالي ومالي ياك الالة، عيشة ومالي
O lalla, che cos'ho e che mi succede o lalla, 'Aisha, cosa mi succede

يا أمي لالة مانسمح اللي يتيهوني

O mamma, non perdonerò chi mi ha spinto a lasciare il mio paese

يا لالة، مالي ومالي ياك الالة، عيشة ومالي

O lalla, che cos'ho e che mi succede o lalla, 'Aisha, cosa mi succede

يا أمي لالة مانصحاب الموت تابعاني

O mamma, non avrei mai pensato che la morte mi potesse perseguire

يا لالة، مالي ومالي ياك الالة، عيشة ومالي

O lalla, che cos'ho e che mi succede o lalla, 'Aisha, cosa mi succede

أنا قاعدة في داري والكلام فيا

Sono nella mia casa e le persone parlano (male) di me

يا لالة، مالي ومالي ياك الالة، عيشة ومالي

O lalla, che cos'ho e che mi succede o lalla, 'Aisha, cosa mi succede

اللي قال شي يا ربي وانت حسيبو

Chi ha parlato (male) di me, o il Signore gli risponderà

يا لالة، مالي ومالي ياك الالة، عيشة ومالي

O lalla, che cos'ho e che mi succede o lalla, 'Aisha, cosa mi succede

(5)

أودي لالة شافية، دايرة الحناني وردة، لالة شافية

Lalla Shafiya, lei fa l'henna "delle rose" [di Lalla Malika], Lalla Shafiya

أودي مشيت للزاوية، يلا مو الحباب عليا مشيت للزاوية

Sono entrata nella *zā'wyya* ["loggia" di Lalla Shafiya], tutte le persone sono venute vicine a me

أودي خالتي لالة، خاوية الرصام عليا خالتي لالة

O mia cara zia, tu mi hai lasciata e hai lasciato un vuoto [nel luogo in cui stavi]

أه يا ودي هل العراقي، كيف الحرير بين ضواقي، هل العراقي

O gente di Iraq, siete come la seta che avvolge il mio corpo, o gente di Iraq

أه يا ودي هل المراني لقيت الحرير بين كمامي وهل المراني

O gente di 'Amrani, siete come la seta tra le mie braccia, o gente di 'Amrani

قلبي ضرني وأنا يا شاكية يا لله رجال البلاد،

Mi duole il cuore e rivolgo il mio lamento ad Allah e agli uomini di Allah ["santi locali"],

يا مولاي فرج عليا

o mio signore, liberami dalle mie sofferenze

عاري على مول القبة سيدي عياد الوالي

Chiedo al santo con la *qubba*, Sidi 'Ayad, il mio santo

الوالي والوالي مايدوز العار

il mio santo, il mio santo non mi abbandonerà

الى نقول لليك ياراس فارق العشره في هذه الزمان

Ti consiglio anch'io di lasciare le tue frequentazioni (relazioni)

أخويا مابقى الامان

[poiché] fratello mio in questo momento [in questa vita] non c'è pace [non c'è più fiducia]

(6)

أنا زايره مولاي براهيم

Vado a visitare Mūlāy Brahim

على صحتي وعلى عيني

Per la mia salute e i miei occhi

علي وليدي العزيز عليا

Per il mio figlio più caro

يا حبيبي وحبیب الناس

O tu sei il mio amore e l'amore della gente

يا النقره مافيك نحاس

O tu sei l'argento puro senza l'aggiunta di rame

يا مي الحبيبة حني

O mia cara mamma fai l'henna

رانا طامعة في الزين يولي

confido di far ritornare la mia bellezza

يا قياد سوس يا قياد الحوز

O governatori del Sūs, o governatori del l-Ḥūz

نوضو تكلمو للبيرو بجوج

Si presentano all'ufficio due a due

دركوك عليا الجبال

Le montagne (di Mūlāy Brahim) ti nascondono ai miei occhi

لالة مليكة الغزل

Lalla Malika la bella

يا النوار اللي مايديال

O tu sei il fiore che non muore mai

يا حبيبي رصى رجليك

Mia cara fai attenzione quando mi vieni a trovare

راه الحومه لا موني بيك

I vicini mi criticano [mi giudicano male] a causa tua

الى لا موني بيك

Anche se mi criticano a causa tua

الموت دالحياة راهم بين يديك

La morte e la vita sono nelle tue mani

قولو لتورية رانا نبغيك

Dì a Thuria che l'adoro

أيلي يا بويا الليل

La notte sì è la notte

أسايلاه آدار النبي

Benedici noi, famiglia del Profeta

أ مولاي اسماعيل بن علي

O Mūlāy Ismā' il ibn 'Alī

أسايلاه آدار وازان

La benedizione della casa di Wazzān

أ مولاي عبد الله اشريف

O Mūlāy 'Abdallah Sharīf

الله ينصر علام النبي
Che Allah dia [offra] la vittoria alla bandiera del Profeta

ولالة مليكة
E Lalla Malika

ولالة مليك/ مرحبا بنت السلطان
E Lalla Malika / benvenuta, la figlia del sultano

ولالة مليك / مرحبا بالمرانية
E Lalla Malika / benvenuta, la ‘ Amrani
ولالة مليكة/ مرحبا بالعلوية

E Lalla Malika / benvenuta, la ‘ Alawi
ولالة مليكة / مرحبا بالهواوية

E Lalla Malika / benvenuta, la gioiosa
ولالة مليكة / وروايح مليكة

E Lalla Malika / e i profumi, Malika
ولالة مليكة / ياك القوقي د مليكة

E Lalla Malika / ecco il viola di Malika
ولالة مليكة / ياك الطيفو د مليكة

E Lalla Malika / ecco il *taifūr* di Malika
ولالة مليكة / ياك الحناني د مليكة

E Lalla Malika / ecco l’henna di Malika
ولالة مليكة / ياك التكاثت د مليكة

E Lalla Malika / ecco la *takšīta* di Malika
ولالة مليكة / ياك الخواتم د مليكة

E Lalla Malika / ecco gli anelli di Malika
ولالة مليكة / ياك الشربة د مليكة

E Lalla Malika / ecco la “bevanda” di Malika
ولالة مليكة / ياك العمارة د مليكة

E Lalla Malika / ecco l-*ammāra* (portantina di legno per sollevare la sposa, qui è l’atto di raccogliersi intorno alla protagonista del rito)

ولالة مليكة
E Lalla Malika
ولالة مليكة
E Lalla Malika

APPENDICE 2.

Principali attività di ricerca sul campo.

Il periodo iniziale di ricerca – dalla fine di settembre alla prima metà di ottobre 2015 – ha coinciso con l'ultimo mese dell'anno islamico, Dhu al-Hijja, dedicato al pellegrinaggio dei fedeli alla Mecca. Ho assistito a riti notturni di evocazioni degli spiriti (*lila*) in cui gli adepti, i musicisti, gli officianti dei riti sono legati alle confraternite maschili popolari. Le *lila* hanno avuto luogo prevalentemente nel quartiere popolare di Bab Barda 'in, presso la loggia (*zā'wyya*) della confraternita Gnawa di Diwan e Iman.

Lila per evocazione degli spiriti legati alla confraternita Gnawa; sacrificio di una capra nera per evocazione dello spirito Sidi Mimun (spirito maschile, colore nero, oscuro guerriero dell'antico Sudan che “apre e chiude la porta agli spiriti del Sudan”); sacrificio di due polli per l'evocazione Sidi Hammu (spirito maschile violento, colore rosso, conosciuto come il “re dei macellai e dei coltelli”). Evocazione di spiriti maschili e femminili (note 2-3/10/2015; registrazione audio-video).

Rito terapeutico privato (con sacrificio di una capra nera) per la sorella di Diwan, che subiva l'influenza dello spirito Gnawa Mimun. Evocazione di Mimun (note 7/10/2015).

Lila per evocazione degli spiriti della confraternita Jilālā, con evocazione di spiriti maschili e femminili (note 08/10/2015; registrazione audio).

Lila con la confraternita Ḥamadsha “di villaggio”; evocazione di spiriti maschili e femminili (note 12-13/10/2015; registrazione audio-video).

Al mese lunare di Dhu al-Hijja fa seguito Muharram: il primo mese del calendario islamico. Il primo giorno di Muharram inizia il capodanno islamico. I festeggiamenti raggiungono il loro apice il decimo giorno. È periodo propizio ai riti per Buhala (spirito maschile, ascetico e errante, che veste una tunica multicolore a toppe, conosciuto come “il vagabondo di Dio”).

Ho assistito a un banchetto rituale con cous-cous in onore di Buhala. Musica della confraternita Gnawa (note 13/10/2015; registrazione audio-video).

Il decimo giorno di Muharram coincide con la festa religiosa di 'Ashura: di carattere gioioso e carnevalesco, coinvolge i bambini (che inscenano personaggi mascherati, di solito un leone o altri animali, e cantano e suonano tamburi di terracotta in giro per le strade). Ho documentato le attività della festa di 'Ashura tra i bambini nella *madina*, nel quartiere antico di Meknes, e nella piazza principale: Lahdim (note 25/10/2015; registrazione audio-video).

Con ‘Ashura inizia il periodo in cui si evocano gli spiriti ebraici (fino al *Mawlid*: festa della nascita del Profeta).

Ho assistito a un rito privato di evocazione e possessione da parte di David (spirito ebraico maschile, di colore grigio, legato al potere, al denaro, al successo negli affari) con Diwan e la sua famiglia, che gli hanno rivolto richieste relative a denaro, successo e amore. Banchetto rituale (“tavola di David”); musica con maestro musicista della confraternita Gnawa. Descrizione di oggetti rituali usati per la “tavola di David” e brevi cenni sul repertorio musicale per l’evocazione spiriti ebraici (note 23-24/10/2015; registrazione audio-video).

Conversazioni con Iman su spirito David e rito ebraico (note 27/10/2015).

Visita con Diwan, Iman e Nadiya (cliente di origine marocchina, residente a Ginevra) a Wazzān al mausoleo di Mūlāy Tuhāmī e *dar-Damana* (“casa dell’accoglienza, della salvezza”); visita a Azjén al mausoleo ebraico del rabbino ‘Amram ben Diwan (venerato in Marocco come un santo) e del rabbino David Ha Cohen (uno spirito ebraico, discepolo di ‘Amram ben Diwan) per una richiesta di guarigione per Nadiya (note 6/11/2015).

“Tavola di David” per Nadiya, nell’abitazione di Diwan e Iman; nel pomeriggio rito di purificazione del corpo all’*ḥammam* con Nadiya e Iman (7/11/2015).

Da 11/11/2015 a 29/11/2015 (note su conversazioni e documentazione attività) con Iman nella sua abitazione: su riti ebraici (la “tavola” e spiriti ebraici maschili-femminili evocati); sullo spirito ebraico David; sul rapporto tra Iman e il suo “sposo” spirituale David; commenti sul rito di guarigione per Nadiya e sulla visita al mausoleo di Rabbi ‘Amram ben Diwan dei giorni precedenti; piccola “tavola di David” insieme a Iman, con lo scopo di rinsaldare il rapporto con il proprio spirito; visita al *mjma* ‘ (“riunione-tribunale degli spiriti”): stanza riservata, che si trova soltanto in casa degli officianti dei riti e dei capi spirituali, nella quale risiedono gli spiriti e in cui sono tenuti tutti gli oggetti rituali necessari alla loro evocazione (incensi, drappi, candele, alimenti, profumi etc.) e gli strumenti di lavoro di Iman e Diwan (strumenti musicali, oggetti necessari alla divinazione e alle pratiche di guarigione); descrizione di alcuni oggetti rituali relativi a David e altri spiriti ebraici; conversazioni con Iman sulla relazione con gli spiriti ebraici e la loro possessione. Conversazione sul conflitto tra David (il suo sposo spirituale) e Diwan (il suo sposo umano); conversazione sull’attività di guaritrice di Iman; storia di vita di Iman con riferimento alla relazione con David (note 18-19/11/2015; registrazione audio-video). Va detto che il *mjma* ‘, da loro come in ogni casa in cui ve ne sia uno, è interdetto a chiunque, inclusi gli stessi familiari o altri officianti: la visita a questo luogo e l’autorizzazione a filmarlo costituisce un evento del tutto

eccezionale e per me di notevole importanza: dà anche conto di un livello di confidenza e di fiducia che, pur variamente e irregolarmente, si è instaurato tra loro e me.

Altri episodi relativi all'evocazione di spiriti ebraici, nei periodi successivi:

Incontro di Diwan, a casa sua, con una cliente residente a Ginevra (Bushra), recatasi in Marocco appositamente per ricevere una consulenza relativa a denaro e amore. Rito ebraico della “tavola di David”, con sacrificio di due polli. Musica con maestro di confraternita Gnawa (note 3/09/2016; registrazione audio-video).

Conversazione sugli spiriti femminili ebraici con una decoratrice di henna (Fatiha) (note 13/09/2016).

Nel mese lunare di Rabi al-Awwal si celebra il *Mawlid*: festa islamica che onora la data di nascita del profeta Muhammad (ricorre il dodicesimo giorno) e in cui hanno luogo due pellegrinaggi importanti alle tombe dei santi Mohammad ibn ‘Issa a Meknes e Sidi ‘Ali ben Ḥamdush. È il periodo in cui terminano i riti per l'evocazione degli spiriti ebraici e iniziano quelli per Lalla ‘Aisha (spirito femminile ctonio, legato all'acqua, con piedi caprini, molto noto in tutto il Marocco. Colore nero a pois bianchi, è considerata la madre degli spiriti e degli uomini, legata soprattutto alla confraternita Ḥamadsha e, con diverse manifestazioni e caratteri, ai Gnawa). Il periodo dedicato a Lalla ‘Aisha si protrae per 14 giorni.

Conversazioni con Iman sulla sua relazione con Lalla ‘Aisha: le prime possessioni; Lalla ‘Aisha come sua “madre spirituale”; descrizione fisica e caratteriale di ‘Aisha; visioni in sogno (note 18-19/11/2015).

Dal 24/12/2015 al 06-07/01/2016 (note; registrazione audio-video) ho partecipato a celebrazioni canoniche pubbliche: i pellegrinaggi annuali per i santi fondatori delle confraternite ‘Isāwa e Ḥamadsha. In queste occasioni ho osservato e documentato il ruolo delle donne in contesti rituali pubblici.

Partecipazione a *lila* con adepti e adepti e musicisti della confraternita ‘Isāwa di Meknes e del villaggio di Sidi Slimane. La *lila* si è svolta in una casa nel quartiere popolare di Sidi Baba di Meknes. Durante la *lila* ci sono state possessioni animali e di spiriti maschili, con partecipazione di uomini e donne (note 23/12/2015; registrazione audio-video).

Al mattino: pellegrinaggio con confraternita ‘Isāwa “di villaggio” alla guida della processione, seguita da gruppi di musicisti ‘Isāwa di tutto il Marocco. Trance di possessione tra la folla composta da uomini e donne, possessioni animali. Arrivo e chiusura del pellegrinaggio al mausoleo di Mohammad ibn ‘Issa (note 24/12/2015; registrazione audio-video)

Notte: decorazione di mani e piedi con henna per Iman con maestra decoratrice, per offerta a Lalla ‘Aisha. Il rito aveva lo scopo di rinsaldare il legame con lo spirito (note 24/12/2015; registrazione audio-video).

Incontro con due suonatori della confraternita Jīlāla a casa di Diwan. Hanno suonato brevi brani ed evocato Lalla ‘Aisha per le donne presenti. Trance di possessione di una di loro: Shafiya, una veggente, vicina di casa di Diwan (note 26/12/2015; registrazione audio-video). A questi eventi legati alle confraternite ‘Isāwa e Jīlāla ho partecipato insieme a Nico Staiti (a Meknes per breve periodo). Con lui ho effettuato le registrazioni audio e video. I membri della confraternita ‘Isāwa ci hanno concesso il permesso di filmare la *lila* e l’intero pellegrinaggio, percorrendo assieme a loro la processione nello spazio a loro dedicato, dal quale erano esclusi gli altri osservatori.

Pellegrinaggio alla tomba dei santi Sidi ‘Ali ben Ḥamdush e Sidi Ahmed Dǧuǧy nei villaggi di Beni Rachid e Beni Ouarad (vicino Meknes). Pellegrinaggio in cui si sono riunite le confraternite Ḥamadsha di tutto il Marocco. Documentazione del ruolo delle donne, adepte della confraternita e possedute da Lalla ‘Aisha, la cui grotta si trova ai piedi del mausoleo di Sidi ‘Ali. Osservazione e documentazione di attività rituali delle devote a Lalla ‘Aisha: docce rituali alla grotta; uso di incensi; uso di henna su muri (dentro i mausolei di Sidi ‘Ali e Sidi Ahmed, vicino la grotta di Lalla ‘Aisha). Documentazione anche di pratiche di divinazione e di magia (note 6-7-8/01/2016).

Dalla seconda settimana di aprile alla prima di giugno si entra nei mesi lunari di Rajab e Sha‘ban.

I primi 10 giorni di Rajab (dal 9 al 18/04/2016) sono giorni propizi per evocare Sidi Mimun e Lalla Mimuna (spiriti tutelari della confraternita Gnawa ma evocati da tutte le confraternite; sono i “guardiani delle porte del Sudan”, colore nero). Ho assistito a:

Lila con confraternita Gnawa per Diwan per evocazione di spiriti maschili e femminili. Rito organizzato da Diwan per controllare l’influenza di Lalla Mimuna e Sidi Mimun e placare il conflitto con loro. Sacrificio di una capra nera. Conversazione con la veggente Shafiya sulla sua relazione con Mimun (cenni sulla sua vita personale e sul “matrimonio” con Mimun) (note 16/04/2016).

Lila con confraternita Ḥamadsha “di villaggio” organizzata da Diwan per evocare Sidi Mimun e Sidi Hammu e altri spiriti maschili e femminili. Erano presenti anche quattro donne officianti dei riti di Tangeri, una posseduta da Sidi Hammu, una da Sidi Musa, le altre due da Sidi Mimun. Una di loro ha benedetto i presenti (note 17/04/2016).

A partire dal primo giovedì di Rajab alla fine di Sha‘ban è il periodo di Lalla Malika. Nei periodi di Rajab e Sha‘ban ho assistito e documentato un totale di 6 *tyafer* (sing. *ṭaifūr*) per Malika. *ṭaifūr* di Nadiya (devota a Malika di Meknes) con decorazione henna effettuata da Fatima-Zohra, maestra decoratrice con cui ho avuto brevi conversazioni sulla sua attività lavorativa. Il *ṭaifūr* serviva a chiedere la guarigione da una grave malattia. Sono sati sacrificati due polli. Il supporto musicale è stato offerto dal gruppo *m‘allmat* di Diwan. Sono stati evocati anche altri spiriti femminili: Thuria e Mira. Diwan ha preparato “la bevanda” (*l-šrba*) di Malika (note 14/04/2016; registrazione audio-video). *ṭaifūr* di Raunaq, nel quartiere Lahboul di Meknes. Musica del gruppo *m‘allmat* di Diwan, con evocazione anche di spiriti maschili. Alla serata hanno partecipato non solo gli invitati ma anche molte donne della *madina* intervenute spontaneamente. Ho documentato anche il bagno rituale all’*ḥammam* e la decorazione con henna che hanno preceduto il rito (note 28-29/04/2016; registrazione audio della musica).

ṭaifūr di Khaltoum per Lalla Malika (decorazione con henna fatta il giorno precedente a cui non ho assistito). Rito che aveva lo scopo di rinsaldare legame con Malika. Musica *m‘allmat*, evocazione di spiriti femminili Thuria e Mira oltre a Malika (note 5/05/2016; registrazione audio della musica).

ṭaifūr di Badriya (cliente di Diwan) per Lalla Malika, organizzata allo scopo di rinsaldare il legame con lo spirito. Musica delle *m‘allmat*. Evocazione di altri spiriti femminili. La sera precedente ho assistito alla decorazione di mani e piedi con henna a casa della cliente, con la maestra decoratrice Fatima-Zohra (note 11-12/05/2016; registrazione audio della musica).

ṭaifūr di Noura per Lalla Malika, nel quartiere Ruamzyne di Meknes. Rito fatto di sabato (Noura è esperta in riti ebraici). Musica *m‘allmat* (con aggiunta di ritmo *jīlāliyat* dei gruppi femminili *Jīlāliyat*, suonato dalla *m‘allma* Zahra El-Wad) (note 14-15/05/2016).

ṭaifūr di Iman per Lalla Malika nel quartiere Bab Tizimi. Documentazione completa della preparazione del rito. Musica del gruppo *m‘allmat* di Diwan (note 2/04/2016; registrazione audio della musica).

A questi si aggiungono altri 2 *ṭaifūr* documentati al di fuori del periodo di Rajab e Sha‘ban: *ṭaifūr* per Lalla Halima, cliente di Rabat di Diwan e Iman; musica del gruppo *m‘allmat* di Diwan (note 18-21/10/2015).

ṭaifūr per Hanane (cliente di Tangeri), nel quartiere Zitun. Musica del gruppo *m‘allmat* (note 02/09/2016; registrazione audio della musica).

Dati raccolti su Lalla Malika e il culto femminile a lei dedicato a Meknes: rito del *ṭaifūr*, *masmūdi* e *sūsīya*, attività delle *m‘allmat* di Meknes.

Conversazioni su poemi *masmūdi* e gruppi *m'allmat* di Meknes con Diwan (note 16-17/10/2015).

Trascrizione del poema *masmūdi* *Llahum salli 'alik*: 18 versi, con 2 versi di ritornello ogni strofa (note 01/11/2015).

Conversazioni con Iman su: possessione di Lalla Malika (con riferimenti anche ai “figli di Malika”), *taifūr* di Malika, descrizione di Malika *hajja* (“santa”), Malika *zhawaniya* (“la festosa”), Malika *al-fassiya* (“di Fez”, conosciuta anche come *shiguriya*: l’ebrea) (note 18-19/11/2015).

Conversazione con Iman, una veggente e due musiciste sulle differenze tra *gamra* e *hadra* (termini relativi alla possessione); sulle attività che precedono il rito per Lalla Malika; sulle differenze tra attività preparatorie del rito da parte di clienti e attività preparatorie messe in atto dalle officianti (note 11/01/2016).

Conversazione con Iman e continuazione della descrizione di Lalla Malika *hajja* (note 13-14/01/2016). Due visite con Iman nel *mjma'* (stanza in cui abitano gli spiriti e in cui sono tenuti i loro oggetti rituali) per una descrizione dettagliata del *taifūr* di Lalla Malika (note 30-31/01/2016; registrazione audio-video).

Visita alla Kasba di Meknes (quartiere in cui abitano gran parte delle *m'allmat*) e conversazione con la *m'allma* Rqia (note 7/02/2016).

Conversazione con Diwan sulla tradizione femminile delle *m'allmat* e sull’attività delle grandi maestre del passato. Informazioni sull’attuale pratica musicale dei gruppi femminili.

Osservazione di modalità di apprendimento di poemi *masmūdi* con Diwan e Badar (suonatore effeminato che suona nel gruppo *m'allmat* di Diwan) (note 16/02/2016).

Trascrizione e spiegazione del poema *masmūdi* di *Mūlāy Ismā'il* (16 versi di poemi e 2 versi di ritornello ogni strofa). Il poema contiene riferimenti all’origine delle *m'allmat*, le quali, dicono i versi, sono venute da Rissani a Meknes; descrizione degli strumenti musicali ancora oggi usati dalle donne; conversazione sulla condizione femminile (note e registrazione audio, intervista formale: 22-23/02/2016).

Trascrizione e spiegazione del poema *masmūdi* di *Mūlāy 'Ali Sharīf* (18 versi di poemi, con 2 versi di ritornello ogni strofa e due code (*refda* o *l-'ammāra*) di 6 e 4 versi. Poema che narra di Malika e del rito a lei dedicato (note, intervista formale 23-24/02/2016).

Conversazioni con Diwan sul rito per Lalla Malika (*taifūr*) e comparazione con altri spiriti femminili (24/12/2015).

Trascrizione e spiegazione (parziale) del poema *masmūdi* di *Al-hadi ibn 'Issa* (14 versi) con Diwan e con altre due *m'allmat* (Nawal e Ġaliya). Poema in cui si descrive la città di Meknes e il santo patrono

della città. Conversazione sulla relazione (anche musicale) tra le due parti del rito per Lalla Malika: *masmūdi* e *sūsīya*. Raccolta di vecchie registrazioni di suonatrici defunte o non più in attività degli anni Settanta (dall'archivio personale di Diwan, musicassette riversate su hd) (note 26/02/2016).

Fez: colloqui con una musicista e officiante dei riti per Malika per le donne di Fez: Lalla Outhmaniya (informazioni sulle caratteristiche di Malika e su come viene evocata a Fez) (note 6-7/04/2016; registrazione audio e video).

Conversazione con Diwan su Lalla Malika (note 8-10/03/2016; registrazione audio; intervista formale e informale):

descrizione fisica di Lalla Malika e relazione con gli altri spiriti femminili

spiegazione di come inizia il rapporto essere umano e spirito

situazioni in cui viene evocata Malika: esempi di casi di guarigione

descrizione del rito per Malika e relazione con la femminilità

Malika e la sua evocazione in altre città (Fez, Casablanca)

Continuazione della conversazione su Malika con Diwan e Iman (note 14/03/2016; intervista formale e informale):

informazioni sulle origini del rito di Lalla Malika e sua relazione con la musica e l'attività rituale delle *m'allmat*

descrizione delle diverse personalità e gradazioni colori di Malika

descrizione del pantheon di Malika e sua relazione col pantheon di spiriti ebraici (femminili)

conversazione (con Iman) sulle diverse possessioni di Malika (soprattutto Malika *hajja* e Malika *zhawaniya*); cenni su Lalla Thuria *ǧzal* ("la bella")

cenni sulle differenze tra l'evocazione di Malika a Meknes e a Fez

osservazione e descrizione delle modalità di trasmissione e apprendimento dei poemi e dei ritmi

musicali delle *m'allmat* (a casa di Diwan in presenza di due *m'allmat* - Nawal e Zhor - con un giovane ragazzo effeminato (e veggente) della *madina*); commenti su aspetti di continuità e discontinuità tra pratica musicale passata e presente; commenti su Mohassin (suonatore effeminato, a capo di un altro gruppo *m'allmat*) (note 17-18-19/03/2016).

Raccolta di altre informazioni su Lalla Malika e rito del *taifūr* con Diwan, Iman e altre *m'allmat* (note 24-27/03/2016):

evocazione di Malika nelle confraternite maschili e descrizione del pantheon di spiriti maschili e femminili evocati ordinariamente dalle confraternite (*tarīq l-marsa*)

posizionamento di Malika tra gli spiriti femminili

evocazione di Lalla Malika nelle confraternite maschili a Meknes (*ṭarīq dyaḷ Meknes*): descrizione del pantheon “al modo di Meknes” e posizionamento di Malika tra gli spiriti maschili

evocazione di Malika da parte delle *mʿallmat* di Meknes e rito specifico di Malika (*ṭaifūr*). In questo caso Malika ha un pantheon proprio in cui si evocano diversi spiriti femminili conosciuti come “le ragazze di Malika” (*bnat dyaḷ Malika*)

descrizione dettagliata di oggetti rituali di Malika e loro ruolo e uso nel rito (incensi, alimenti, profumi); periodi associati all’evocazione di Malika.

Trascrizione e spiegazione del poema *masmūdi Mūlāy Idrīss* (17 versi di poemi, con 3 versi di ritornello ogni strofa e una coda di 3 versi) con Diwan: nel poema si citano alcune delle figure femminili appartenenti al pantheon di Lalla Malika (note 1-2/05/2016; intervista formale, registrazione audio parziale). Abbiamo affrontato i discorsi sulla pratica musicale delle *mʿallmat* che avevamo affrontato nel periodo precedente:

commenti sulla pratica musicale di altre maestre *mʿallmat* di Meknes (Tou-Tou, Fatima ʿAbbas, Mohassin)

spiegazione di come Diwan ha appreso i ritmi e i poemi di *masmūdi* e *sūsīya*

conversazione sugli aspetti di continuità e trasformazione nella tradizione musicale delle donne di Meknes

informazioni sul repertorio e l’attività musicale delle *mʿallmat* in contesti diversi dal *ṭaifūr*: parte femminile dei riti di nozze; festa del “settimo giorno”, una sorta di battesimo, in cui si dà il nome ai bambini appena nati; musica d’intrattenimento.

Trascrizione e spiegazione del poema *sūsīya* di Lalla Malika. Si compone di 7 poemi incatenati; è il poema e ritmo musicale più popolare, suonato durante il *ṭaifūr* per la trance delle donne. Informazioni generali sul repertorio del *sūsīya* (note 2-3/05/2016; intervista formale, registrazione audio).

Incontro a casa di *mʿallmat* Tou-Tou e suo gruppo *mʿallmat* (conversazione su ruolo delle *mʿallmat* e su repertorio musicale) (note 13/06/2016; registrazione audio e video).

Conversazione con Diwan su Malika e sui *ṭaifūr* a cui ho assistito durante i periodi di Rajab e Shaʿban; raccolta di una lista delle *mʿallmat* di Meknes (grandi interpreti del passato e delle musiciste attuali) (note 23/08/2016; registrazione audio e video)

Incontro con la decoratrice con henna Fatiha per informazioni sull’henna per Lalla Malika, oggetti rituali a lei associati, gradazioni di Malika (note 13/09/2016).

Altri dati raccolti sull’attività dei gruppi *mʿallmat* di Meknes:

Rito per l'evocazione di spiriti femminili con musiciste *m'allmat*; musica d'intrattenimento (note 4-5/10/2015; registrazione audio-video).

Rito di evocazione di spiriti femminili (*taifūr* di Malika per Lalla Halima, decorazione con henna e evocazione di Thuria, Mira, 'Aisha) con quattro clienti di Rabat; musica del gruppo *m'allmat* (note 18-21/10/2015).

Serata d'intrattenimento organizzata da Fatima nella casa in cui alloggiavo, con musiciste *m'allmat* capeggiate da Mohassin (musicista effeminato). Hanno suonato soprattutto musica popolare per intrattenimento e danza e alcuni brani di *masmūdi* e *sūsīya*. Hanno partecipato uomini effeminati locali di Meknes e Tangeri (presenti solo tre donne). Gli uomini hanno danzato tra loro. Con *sūsīya* due uomini sono stati posseduti da Malika di (note 12/12/2015).

Partecipazione al "festa del settimo giorno" nella *madina*, con musica delle *m'allmat*. Alla festa hanno partecipato solo donne (note 16/12/2015).

Serata di danza e d'intrattenimento organizzata da Fatima nella casa in cui alloggiavo. Suonava il gruppo di musiciste *m'allmat* di Mohassin. Hanno partecipato donne, ma, in quantità, uomini effeminati, sia locali che europei (note 10/01/2016).

Partecipazione a una festa di matrimonio nel quartiere Lahboul, con musica moderna e musica delle donne (note 23/07/2016; registrazione audio-video).

Il mese di Sha'ban, oltre ad essere a Meknes il periodo di evocazione di Lalla Malika, è ricco di rituali di evocazione degli spiriti. È il periodo in cui gli officianti dei riti (medium, veggenti, maestri musicisti etc.), gli adepti delle confraternite, i posseduti celebrano il vecchio e danno il benvenuto al nuovo anno di interazione tra uomini e spiriti. In questo periodo hanno luogo la maggior parte delle celebrazioni delle *lila* per evocare gli spiriti.

Il mese lunare successivo a Sha'ban è Ramadan (dal 5 giugno al 6 luglio 2016), mese del digiuno. In questo periodo gli spiriti "dormono, sono inattivi, imprigionati" e le attività rituali e musicali sono sospese. Il 27° giorno del Ramadan ha luogo "la notte del potere" (*lila al-qadr*), giorno della Rivelazione, ma è anche la notte in cui gli spiriti "si risvegliano".

Ho documentato le attività nella *madina* di Meknes (ove si aprono le porte di tutte le moschee e rimangono illuminate per tutta la notte; uomini e donne pongono candele accese fuori dai mausolei e dalle tombe dei santi); al bacino idrico dove le donne di Meknes portano offerte di alimenti e candele a Lalla 'Aisha (note 3/07/2016; registrazione audio-video).

Tra il periodo di Rajab e Ramadan ho condotto interviste informali con altre musiciste *m'allmat* di Meknes (Su'uda, Rqia, Rashida, Zahra El-Wad, Fatima Abbas, Ġaliya, Nawal e suo marito 'Abdou) e con specialiste nella decorazione con l'henna e nell'abbigliamento delle spose (Fatiha, Nzaha e Thuria e che sono).

A settembre, nel mese lunare di Dhu al-Hijja, ha inizio il periodo del pellegrinaggio canonico alla Mecca. Si conclude il ciclo dell'anno lunare islamico.

Dal primo al quattordicesimo giorno del mese lunare si celebrano le *lila* in onore di Sidi Hammu e di Lalla Mira.

Rito nel pomeriggio a casa di Badriya. Rito diviso in tre parti: evocazione di Lalla Mira con musica della confraternita Gnawa; musica del gruppo *m'allmat* tra l'evocazione degli *wlad ġaba* ("spiriti della foresta") e l'evocazione degli spiriti ebraici (entrambi con musica Gnawa) (note 04/09/2016).

Lila con confraternita Gnawa nel quartiere Zitun. Il rito si è svolto nella casa di una sorvegliante dei riti per Sidi Hammu. Alcune delle presenti vestivano abiti maschili, e ostentavano comportamenti visibilmente e dichiaratamente maschili (note 04/09/2016).

Rito organizzato a casa di Diwan per Bushra (una cliente di Ginevra), per offerte a Lalla Mira. Presenza di musiciste *m'allmat*. Decorazione con henna di mani e piedi eseguita da Mohassin (note 6/09/2016).

Lila di Diwan con decorazione henna di mani e piedi e offerte per Sidi Hammu. Con confraternita e musicisti Gnawa. Di notte sono stati sacrificati due montoni, per Sidi Hammu e per la celebrazione della "festa del sacrificio", che si è svolta il giorno dopo (note 11-12/09/2016).

Il decimo giorno si svolge la festa islamica dell' *'id al-kabir* ("festa grande", conosciuta anche come "festa del sacrificio").

Ho celebrato la festa dell' *'id al-kabir* con Diwan, Iman e loro famiglie. Documentazione del sacrificio rituale dei montoni a casa loro e nelle strade di Meknes (note 12-13/09/2016).

Altri dati raccolti su Lalla Mira:

Rito di Iman per evocazione di Lalla Mira (decorazione con henna e offerte) con musica delle *m'allmat* del gruppo di Diwan (note 06-07/04/2016; registrazione audio-video).

Descrizione del pantheon di Lalla Mira e sua evocazione nelle *lila*; Lalla Mira e sua relazione con le città di Tangeri e Tetuan (note 07/04/2016).

Incontro con la decoratrice con henna Fatiha, per informazioni sull'applicazione di henna per gli spiriti femminili. Descrizione del pantheon di Lalla Mira; descrizione di henna per Mira (13/09/2016).

Altri dati raccolti:

Storia di vita di Diwan con riferimento al rapporto con gli spiriti (note 15-16/10/2015).

Conversazione sul rapporto tra umani e spiriti con Diwan e la sua famiglia (note 17-18/10/2015).

Conversazione sul rapporto esseri umani/spiriti e spiriti nel Corano; conversazioni sulla possessione da parte degli spiriti femminili Lalla 'Aisha e Lalla Malika; visita e purificazione (con incensi) nel *mjma*': descrizione di alcuni oggetti rituali relativi agli spiriti (note 11-29/11/2015).

Visita alla *madina* di Meknes con Iman per un incontro con una cliente che necessitava di una piccola consulenza relativa all'interpretazione di un sogno (note 24/11/2015).

Storia di vita di Iman, con riferimento alla relazione con gli spiriti (David, 'Aisha, Malika) (note 18-19/11/2015).

Incontro a casa di Iman con Khadija (amica di famiglia e cliente di Diwan e Iman) per tre giorni di trattamento col piombo contro il malocchio (note 21-23/11/2015).

Visita al villaggio di *Mūlāy* Bushta con Diwan e Iman per una *lila* con confraternite "di villaggio" Hamadsha e 'Isāwa. Evocazione di spiriti maschili e femminili (note 4/12/2015; registrazione audio-video).

Conversazione con Iman sul rapporto possessione/omosessualità; sull'attività sua e di Diwan come medium, veggenti, officianti. Commenti su donne appartenenti agli altri gruppi *m'allmat* di Meknes (note 11/01/2016; registrazione audio).

Incontro con Iman e con la veggente Shafiya, posseduta da Lalla 'Aisha e Sidi Mimun. Conversazione sull'influenza di Mimun e sul conflitto con esso (note 04/02/2016).

Lila con musicisti di confraternita Gnawa per l'evocazione di spiriti maschili e femminili. Evocazione di Lalla Mira e 'Aisha per una cliente venuta da Ginevra per formulare una richiesta di guarigione per la sorella malata. Sacrificio di una pecora. Il giorno dopo rito ebraico per l'evocazione di David per richieste relative a denaro e successo. Raccolta di commenti sul rito da parte di Iman (note 31/03-01/04/2016; registrazione audio-video).

Viaggio nel sud del Marocco per visite a mausolei e luoghi sacri (note 22/06 al 1/07/2016; registrazione audio-video):

il mausoleo di *Mūlāy ‘Ali Sharīf* nel villaggio di Rissani: *Mūlāy ‘Ali Sharīf* si dice sia santo patrono delle *m ‘allmat* di Meknes e di Rissani. Il villaggio, come descritto nei poemi, è legato all’origine delle *m ‘allmat* e a Lalla Malika (registrazione audio-video)

visita alla sede della confraternita Gnawa (*Dar al-Gnawa*) a Merzouga (registrazione audio-video)
soggiorno nella città di Tiznit, dove ho incontrato la confraternita di donne musiciste della regione del Sus: per un confronto con il repertorio *sūsīya* cantato dalle donne di Meknes.

Visita ai mausolei e siti sacri nel tratto di costa da Salé a al-Jadida (note dal 12 luglio al 18). Una parte di questo viaggio è stata fatta assieme a Iman, Diwan e la sorella, una loro amica esperta in abiti da sposa (registrazione audio-video).

A Salé (grotta di Lalla ‘Aisha e mausoleo di Sidi Mussa): indagine sul culto a Lalla ‘Aisha e le pratiche votive a lei dedicate (registrazione audio-video).

Sito di Lalla ‘Aisha “la marina” a Azemmour: indagine sul culto a Lalla ‘Aisha e le pratiche votive (registrazione audio-video)

Mausolei dedicati a Sidi Daoud e a Sidi Mimun nel tratto di costa a nord e a sud di Oualidia: conversazioni con gente del posto e con i guardiani dei luoghi sacri (registrazione audio-video). Visita al simulacro di stracci dedicato a Lalla ‘Aisha nella laguna a sud del mausoleo di Sidi Daoud, vicino Oualidia (registrazione audio-video)

Collina di Mershish (vicino Casablanca) e grotte degli spiriti: grotte dipinte con colori degli spiriti maschili e femminili (Sidi Hammu, Sidi Mimun, Buhala, Wlad Khalifa, Lalla Malika, Lalla ‘Aisha, Lalla Mira); sacrifici animali per ogni spirito; pratiche votive (registrazione audio-video)

A Rabat, sulla costa, luogo di culto dedicato a Sidi Mimun in cui si trova un cannone coperto di henna, candele e offerte varie (registrazione audio-video)

Da fine luglio al termine del mio soggiorno di ricerca:

Ho continuato il lavoro di traduzione e descrizione dei poemi *masmūdi* e *sūsīya* con Diwan.

Ho revisionato la traduzione dei poemi con alcune donne della *madina* che conoscono i poemi e giovani effeminati locali (Fatima, Thuria, Hanane, Fatiha, Bushra, Rabi‘, Jassine). Con l’aiuto di Rabi‘, Jassine e con le registrazioni musicali in mio possesso ho ultimato il lavoro di traduzione del poema *masmūdi* di *Al-hadi ibn ‘Issa* (note 02/08/2016).

Conversazione con Lalla Thuria, una donna specializzata nella preparazione di abiti per spose (note 27/07/2016, registrazione audio-video).

Due brevi ricognizioni a: mausoleo di *Mūlāy Idrīss* a Zerhun, legato a Lalla Malika, indagine su pratiche votive (note 06/08/2016); mausoleo di Sidi *Sharīf* Lwafi di Meknes, riferimento alla tradizione delle *m'allmat* (note 19/09/2016, registrazione audio-video)).

Partecipazione a una festa di circoncisione con musicisti delle confraternite maschili Ahl-Twat e 'Isāwa nel quartiere Lahboul (note 27/08/2016 registrazione audio-video).

BIBLIOGRAFIA.

ABRAHAMOV, Binyamin, 2003, *Divine Love in Islamic Mysticism, The Teachings of al-Ghazali and al-Dabbagh*, London and New York, Routledge Curzon Sufi Series.

ABU-LUGHOD, Lila, 1986, *Veiled sentiments: honor and poetry in a Bedouin society*, Berkeley, University of California Press.

ABU-ZAHRA, Nadia, 1997, *The Pure and Powerful: Studies in Contemporary Muslim Society*, Reading, England, Ithaca Press.

ABUN-NASR, Jamil, 1965, *The Tijaniyya: a sufi order in the modern world*, London, Oxford University Press.

–2007, *Muslim communities of grace: the Sufi brotherhoods in Islamic religious life*, New York & Chicester, Columbia University Press.

ADAMO, Giorgio, 2010, *Vedere la musica. Film e video nello studio dei comportamenti musicali*, Lucca, LIM.

ADDI, Lahouari, 2003, *L'Anthropologie du Maghreb. Les apports de Berque, Bourdieu, Geertz et Gellner*, Paris, Awal/Ibis.

–2004, “Les enjeux théoriques de l’anthropologie du Maghreb. Lecture de Bourdieu, Geertz, Gellner et Berque”, in L. Addi (ed.), *L’anthropologie du Maghreb. Lecture de Bourdieu, Geertz, Gellner et Berque*, Paris, Awal/Ibid: 7-15.

–2013, *Deux anthropologues aux Maghreb: Ernest Gellner & Clifford Geertz*, Paris, Éditions des archives contemporaines.

AHMED, Leila, 1992, *Women and Gender in Islam. Historical Roots of a Modern Debate*, New Haven-London, Yale University.

AL-BUNI, Ahmad Ibn Ali, 2003, *Talismans. Le soleil des connaissances*, tr. di Pierre Lory, Paris, Orients.

AMSTER, Ellen, 2009, “The Harem Revealed and the Islamic-French Family: Aline de Lens and a French Woman’s Orient in Lyautey’s Morocco”, in *French Historical Studies*, 32(2): 279-312.

–2013, *Medicine and the Saints. Science, Islam and the Colonial Encounter in Morocco, 1877-1956*, Austin, University of Texas Press.

ANAWATI, Georges e GARDET, Louis, 1961, *Mystique Musulmane. Aspects et tendances - Expériences et techniques*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.

ANDERSON, Benedict, 1996, *Comunità immaginate*, Roma, Manifesto Libri.

- ANDEZIAN, Sossie, 1991, "De l'usage de la dérision dans un rituel de pèlerinage", in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, xxx: 283-300.
- 1993, "De l'usage de la dérision dans un rituel de pèlerinage" in Colonna F., e Z. Daoud Z., (eds.), *Être marginal au Maghreb*, Paris, CNRS: 280-300.
- 1996, "L'Algérie, le Maroc, la Tunisie", in Popovic A., e Veinstein G., (eds.), *Les Voies d'Allah*, Paris, Fayard: 389-408.
- 2001, *Expériences du divin dans l'Algérie contemporaine. Adeptes des saints dans la région de Tlemcen*, Paris, CNRS Éditions.
- AOUATTAH, Ali, 1993, *Ethnopsychiatrie maghrébine. Représentations et thérapies traditionnelles de la maladie mentale au Maroc*, Paris, L'Harmattan.
- APPADURAI, Arjun, 2001, *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma.
- 2004, "The Capacity to Aspire", in Vijayendra R., e Walton, M., (eds.), *Culture and Public Action*, Stanford, Stanford University Press.
- ARDENER, Edwin, 1975a, "Belief and the Problem of Women", in Aedener S. (ed.), *Perceiving Women*, New York, J. M. Dent: 1-17.
- 1975b, "The 'Problem' Revisited", in Aedener S. (ed.), *Perceiving Women*, New York, J. M. Dent: 19-27.
- ARDENER, Shirley, (ed.), 1975, *Perceiving Women*, New York, J. M. Dent.
- AUBIN, Eugène, 1904, *Le Maroc d'aujourd'hui*, Paris, A. Colin.
- AYDOUN, Ahmed, 2001, *Musiques du Maroc*, Casablanca, Eddif.
- BABCOCK, Barbara, (ed.), 1978, *The reversible world. Symbolic inversion in Art and Society*, Ithaca, Cornell University Press.
- BAKAN, Michael B., 2007, *World music: traditions and transformations*, New York, McGraw-Hill.
- BALDASSARE, Antonio, 1999, "With the Daughters of the Houara (Morocco): From Fieldwork to World Music", in *Music and Anthropology* 4:
<http://www.umbc.edu/MA/index/number4/baldassarre/baldae0.htm>.
- 2000, "La hadra des femmes au Maroc", in Chlyeh, A., (ed.), *La Trance*, Rabat, Marsam: 149-156.
- BALDISSERA, Eros, 2008, *Dizionario italiano arabo, arabo italiano*, Bologna, Zanichelli.
- BARBASH, Ilisa e TYLOR, Lucien, 1997, *Cross-Cultural Filmmaking. A handbook for making documentary and ethnographic films and videos*, Berkeley, University of California.
- BASSET, René, 1910, *Recherches sur la religion des berbères*, Paris, Leroux.

- BASSET, Henri, 1910, *Le culte des grottes au Maroc*, Alger, Carbonel.
- BASTIDE, Roger, 1960, *Les religions Africaines Au Brésil: vers une sociologie des interpénétrations de civilisations*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BEAL, Anne, 1995, "Reflections on Ethnography in Morocco. A critical reading of three seminal textes", in *Critique of Anthropology*, 15 (3): 289-304.
- BEATTIE, John e MIDDLETON, John (eds.), 1969, *Spirit Mediumship and Society in Africa*, London, Routledge & Kegan.
- BECK, Lois e KEDDIE, Nikki (eds.), 1978, *Women in the Muslim World*, Cambridge, Massachusetts.
- BECKER, Cynthia, 2011, "Hunters, Sufis, Soldiers, and Minstrels: Trans-Saharan Derivations of the Moroccan Gnawa", in *Res: Anthropology and Aesthetics*, 59/60: 124-144.
- BEHREND, Heike, DRESCHKE, Anja e ZILLINGER, Martin (eds.), 2015, *Trance mediums and new media: spirit possession in the age of technical reproduction*, New York, Fordham University.
- BEHREND, Heike e LUIG, Ute (eds.), 1999, *Spirit Possession. Modernity and Power in Africa*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- BEL, Alfred, 1938, *La religion musulmane en Berbérie*, Paris, Geuthner.
- BELLAGAMBA, Alice, 2000, "I confini dei generi. Alcune questioni problematiche in antropologia", in Bellagamba A., Di Cori P., Pustianaz M., (eds.), *Generi di traverso*, Vercelli, Edizioni Mercurio: 71-101.
- BENACHIR, Bouazza, 2005, *Esclavage, Diaspora Africaine et Communautés Noires de Maroc*, Paris, L'Harmattan.
- BENEDUCE, Roberto e TALIANI, Simona, 2001, "Un paradosso ordinato. Possessione, corpi, migrazioni", in *Antropologia-Annuario*, 1: 15-42.
- BENEDUCE, Roberto, 2002, *Trance e possessione in Africa. Corpi, mimesi, storia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- BENJAMIN, Walter, 2005, "On the Mimetic Faculty", in Jennings M., Eiland H., Smith G., (eds.), *Selected Writings*, vol. 2, 1931–1934, Cambridge, Mass., Harvard University Press: 720-722.
- BERGEAUD-BLACKLER, Florence e ECK, Victor, 2011, "Les «faux» mariages homosexuels de Sidi Ali au Maroc: enjeux d'un scandale médiatique", in *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 129: 203-221.
- BERGER, Iris, 1976, "Rebels or Status Seekers? Women as Spirit Mediums in East Africa", in Hafkin N., e Bay E., (eds.), *Women in Africa: Studies in Social and Economic Change*, Stanford, Stanford University: 157-182.

- BERQUE, Jacques, 1955, *Structures sociales du Haut-Atlas*, Paris, Presses Universitaire de France.
- BESMER, Fremont, 1983, *Horses, Musicians, and Gods: The Hausa Cult of Possession Trance*, South Hadley, Bergin & Garvey.
- BODDY, Janice, 1989, *Wombs and Alien Spirits. Women, Men and the Zar-Cult in Northern Sudan*, Madison, Wisconsin University Press.
- 1994, “Spirit Possession revisited: beyond instrumentality”, in *Annual Review of Anthropology*, 23: 407-434.
- BOUHDIBA, Abdelwahab, 2010, *La sexualité en Islam*, Presses Universitaires de France.
- BOURDIEU, Pierre, 1972, *Esquisse d’une théorie de la pratique*, Genève, Droz.
- BOURGUIGNON, Erika, 1976, *Possession*, San Francisco, Chandler & Sharp.
- 2004, “Suffering and healing, subordination and power: women and possession trance”, in *Ethos*, 4 (32): 557-574.
- BOURQUIA, Rahma, 1996, *Femmes et fécondité*, Casablanca, Afrique-Orient.
- BOVIN, Mette, 1983, “Muslim Women in the Periphery: The West African Sahel” in *Women in Islamic Societies: Social Attitudes and Historical Perspectives*, in Utas B., (ed.), New York, Olive Branch: 66-103.
- BOYD, Jean, 1989, *The Caliph’s Sister: Nana Asma’u, 1793–1865, Teacher, Poet, and Islamic Leader*, London, Frank Cass.
- BOYD, Jean, e LAST, Murray, 1985, “The Role of Women as ‘Agents Religieux’ in Sokoto”, in *Canadian Journal of African Studies/Revue Canadienne Des Études Africaines*, 19 (2): 283-300.
- BOWERING, Gerhard, 1996, “Règles et rituels soufis”, in Popovic A., e Veinstein G., (eds.), *Les Voies d’Allah*, Paris, Fayard: 139-156.
- BRETTEL, Caroline e SARGENT, Carolyn, (eds.), 1997, *Gender in Cross-Cultural Perspective*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.
- BRUNEL, René, 1926, *Essai sur la Confrérie Religieuse des ‘Aïssâoûa au Maroc*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- BRUNI, Silvia, 2013, *Confraternite e riti femminili in Marocco: masmūdi e sūssīa*, tesi di laurea magistrale, Università di Bologna.
- 2017, “Religiosità e musica a Meknes (Marocco): riti femminili, tra sufismo e spiritismo”, in Casadei Turronei Monti M., Ruini C., (eds.), *Musica ed esperienza religiosa*, Milano, Franco Angeli: 95-101.

- BRUZZI, Silvia, e ZELEKE, Meron, 2015, “Contested Religious Authority: Sufi Women in Ethiopia and Eritrea”, in *Journal of Religion in Africa*, 45 (1): 37-67.
- BURKE III, Edmund, 1976, *Prelude to Protectorate in Morocco: Pre-colonial Protest and Resistance, 1860–1912*, Chicago, University of Chicago Press.
- 2014, *The Ethnographic State: France and the Invention of Moroccan Islam*, Oakland, University of California Press.
- BUSONI, Mila, 2000, *Genere, sesso, cultura. Uno sguardo antropologico*, Roma, Carocci.
- CALLAWAY, Barbara, 1984, “Ambiguous Consequences of the Socialization and Seclusion of Hausa Women”, in *Journal of Modern African Studies*, 22 (3): 429-450.
- CALMÈS, Frédéric, 2014, “La confrérie soufie marocaine des Hamadcha”, in Maréchal B., Dassetto F., (eds.), *Hamadcha du Maroc: Rituels musicaux, mystiques et de possession*, Belgique, Presses universitaires de Louvain: 95-108.
- CÀMARA, Enrique, et. al, (eds.), 2016, *Etnomusicology and Audiovisual Communication. Selected Papers from the MusiCam 2014 Symposium*, Valladolid, University of Valladolid.
- CARPITELLA, Diego, 1986, “Cinesica e cultura. L’uso scientifico del cinema nello studio del linguaggio del corpo”, in *Bollettino dell’Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica*, dicembre: 27-28).
- CAVICCHI, Camilla, 2007, “Lamentazioni d’effeminati nella Fez del Cinquecento”, in Dessì, P., (ed.), *Per una storia dei popoli senza note, Atti dell’Atelier del Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali (F. A. Gallo), Ravenna, 15-17 ottobre 2007*, Bologna, 2007: 69-86.
- CEFAÏ, Daniel, 2003, “Le souk de Sefrou. Analyse culturelle d’une forme sociale”, in Geertz, C., *Le souq de Sefrou. Sur l’économie de bazar*, Paris, Éditions Bouchène: 1-42.
- CHADLI, El Mostafa (ed.), 2008, *Représentation de la femme dans l’imaginaire populaire et le patrimoine oral marocain*, Rabat, Université Mohamed V-Agdal.
- CHARNAY, Jean Paul, 1977, *Sociologie religieuse de l’Islam*, Paris, Sinbad.
- CHEIKH, Mériam, 2009a, “Échanges sexuels monétarisés, femmes et féminités au Maroc: une autonomie ambivalente”, in *Autrepart*, 49: 173-188.
- CHEIKH, Mériam e MILLER, Catherine, 2009b, “Les mots d’amour: dire le sentiment et la sexualité au Maroc. De quelques matériaux”, in *EDNA*, 13: 173-199.
- CHELHOD, Joseph, 1986, *Les structures du sacré chez les Arabes*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- CHIMENTI, Elisa, 1942, *Les Chants des femmes arabes*, Paris, plon.
- CHLYEH, Abdelhafid, 1998, *Les Gnaoua du Maroc. Itinéraires, initiatiques, transe et possession*, Casablanca, La Pensée Sauvage.

–2000, *La Trance*, Rabat, Marsam.

CITRON, Marcia J., 1993, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University.

CIUCCI, Alessandra, 2005, “Les musiciennes professionnelles au Maroc”, in *Cahiers d’ethnomusicologie*, (tr. fr. di Ramèche Goharian), 18: 183-200

(<http://ethnomusicologie.revues.org/439?lang=en#ftn4>).

–2012, “Embodying the Countryside in ‘Aita Ḥasbawiya (Morocco)’”, in *Yearbook for Traditional Music, International Council for Traditional Music*, 44: 109-128.

CLAISSE, Pierre-Alain, 2003, *Les Gnawa marocains de tradition loyaliste*, Paris, L’Harmattan.

CLAISSÉ-DAUCHY, Renée, 1996, *Médecine traditionnelle du Maghreb: rituels d’envoûtement et de guérison au Maroc*, Paris, L’Harmattan.

CLAISSÉ-DAUCHY, Renée e DE FOUCAULT, Bruno, 2005, *Aspects des cultes féminins au Maroc*, Paris, L’Harmattan.

CLIFFORD, James e MARCUS, George, (eds.), 1986, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, tr. it., 1997, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi.

COLLEYN, Jean-Paul, 1999, “Horse, Hunter & Messenger. The possessed men of the *Nya* cult in Mali”, in Behrend H. e Luig U., (eds.), *Spirit Possession: Modernity & Power in Africa*, Madison, The University of Wisconsin Press: 68-78.

COLLIER, Jane Fishburne, e YANAGISAKO, Sylvia Junko, (eds.), 1987, *Gender and Kinship: Essays Toward a Unified Analysis*, Stanford, Stanford University Press.

COLSON, Elizabeth, 1969, “Spirit possession among the Tonga in Zambia”, in Beattie J., e Middleton, J., (eds.), *Spirit Mediumship and Society in Africa*, London, Routledge & Kegan: 69-103.

COMAROFF, John, 1987, “Sui genderis: Feminism, Kinship Theory, and Structural ‘Domains’”, in Collier J. F., e Yanagisako S., (eds.), *Gender and Kinship: Essays Toward a Unified Analysis*, Stanford, Stanford University Press: 53-85.

COMAROFF, Jean e COMAROFF, John, (eds.), *Modernity and its Malcontents. Ritual and Power in Postcolonial Africa*, Chicago, The University of Chicago Press.

CONSTANTINIDES, Pamela, 1977, “Ill at Ease and Sick at Hearth: Symbolic Behavior in a Sudanese Healing Cult”, in Caplan P. e Bujra D. (eds.), *Symbols and Sentiments*, Bloomington, Indiana University Press.

CORIN, Ellen, 1979, “A possession psychotherapy in an urban setting: Zebola in Kinshasa”, in *Soc. Sci & Med.*, 13 (b): 327-338.

- 1986, “Centralité des marges et dynamiques des centres”, in *Anthropologie et Sociétés*, 10 (2): 1-21.
- CORIN, Ellen, 1995, “Meaning games at the margins: the cultural centrality of subordinated structures”, in Bibeau G., e Corin E., (eds.), *Beyond Textuality. Asceticism and Violence in Anthropological Interpretation*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter: 173-192.
- CORNELL, Vincent, 1998, *Realm of the Saint: Power and Authority in Moroccan Sufism*, Austin, University of Texas Press.
- 1983, “The Logic of Analogy and the Role of the Sufi Shaykh in Post-Marinid Morocco”, in *International Journal of Middle East Studies*, 15(1): 67-93.
- COMBS-SCHILLING, Margaret Elaine, 1989, *Sacred Performances. Islam, sexuality and sacrifice*, New York, Columbia University Press.
- CORNWALL, Andrea, (ed.), 2005, *Readings in Gender in Africa*, Oxford, James Curry.
- COULON, Christian, 1988, “Women, Islam, and Baraka” in *Charisma and Brotherhood in African Islam*, in Cruise O’Brien D., e Coulon C., (eds.), Oxford, Clarendon: 113-133.
- COULON, Christian, e REVEYRAND, Odile, 1990, *L’Islam au féminin: Sokhna Magat Diop, cheikh de la confrérie mouride, Sénégal*, Talence, Centre d’étude d’Afrique noire, Institut d’études politiques de Bordeaux.
- CRAPANZANO, Vincent, 1973, *The Ḥamadsha. A study in Moroccan Ethnopsychiatry*, Berkeley, University of California Press.
- 1977a, “Introduction”, in Crapanzano V., e Garrison V., (eds.), *Case Studies in Spirit Possession*, New York, Wiley: 1-39.
- 1977b, “Mohammed and Dawia: Possession in Morocco”, in Crapanzano V., e Garrison V., (eds.), *Case Studies in Spirit Possession*, New York, Wiley: 141-176.
- 1995, *Tuhami. Ritratto di un uomo del Marocco*, Roma, Meltemi; ed. or. 1980, *Tuhami. Portrait of a Moroccan*, Chicago, Chicago University.
- 2000, “L’espace-entre. Possession et représentation”, in Chlyeh, A., (ed.), *La Trance*, Rabat, Marsam: 39-50.
- CRAWFORD, David e NEWCOMB, Rachel, (eds.), 2013, *Encountering Morocco. Fieldwork and Cultural Understanding*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- CSORDAS, Thomas, 2009, *Transnational Transcendence. Essays on Religion and Globalization*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

- DAVIS, Susan e DAVIS, Douglas, 1989, *Adolescence in a Moroccan town: making social sense*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- DE HEUSCH, Luc, 1971, *Pourquoi l'épouser? Et autres essais*, Paris, Gallimard.
- DELLAI, Ahmed Amine, 1996, *Guide Bibliographique Du Melhoun: Maghreb, 1834-1996*, Paris, L'Harmattan.
- DELAFOSSÉ, Maurice, 1923, "Les débuts des Troupes Noires du Maroc", in *Hespéris*, III: 1-12.
 –1924, "Les Relations du Maroc avec le Soudan à travers les âges", *Hespéris*, IV: 153-174.
- DE LENS, Aline, 1917-1918, "Un Mariage a Meknès dans la petite bourgeoisie", in *Revue du Monde Musulmane*, 35: 31-55.
 –1922, *Le Harem entr'ouvert*, Paris, Calmann Lévy.
 –1925, *Pratiques des harem marocains*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- DE LENS, Marie-Thérèse, 1924, "Sur le chant des moueddin et sur les chants chez les femmes a Meknès", in *Revue de Musicologie*, 5 (12): 152-160.
- DE PRÉMARE, Alfred-Louis, et al., 1995, *Dictionnaire Arabe-français, Langue et Culture Marocaines*, voll.: IV, V, X, XI, Paris, L'Harmattan.
 –1999, *Dictionnaire Arabe-français, Langue et Culture Marocaines*, XI, Paris, L'Harmattan.
- DEPONT, Octave e COPPOLANI, Xavier, 1897, *Les confréries religieuses musulmanes*, Alger, Typographie Adolphe Jourdan.
- DERMENGHEM, Émile, 1943, *Vie des saints musulman*, Alger.
 –1953, "Les confréries noires en Algérie (Diwans de Sidi Bilal)", *Revue africaine*, 97: 314- 67.
 –1954, *Le culte des saints dans l'Islam maghrébin*, Paris, Gallimard.
- DERMENGHEM, Émile e BARBÉS, Léo-Louis, 1951, "Essai sur la hadhra des Aïssaoua d'Algérie", in *Revue Africaine*, 95: 289-314.
- DE MARTINO, Ernesto, 1961, *La terra del rimorso. Contributo ad una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore.
- DIOURI, Abdelhaï, 1994a, "Symbolique et sacré: Les mets levés du Ramadan au Maroc", *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 33: 93-112.
 –1994b, "Lahlou: Nourriture sacrificielle des Gnaoua du Maroc", in Marin M. e Waines D. (eds.), *La Alimentacion en las Culturas Islamicas*, Madrid, Agencia Espanola de Cooperacion Internacional: 169-216.
- DOUBLEDAY, Veronica, 1999, "The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments and Power", in *Ethnomusicology*, 43: 101-134.

- DOUGLAS, Mary, 1968, "Dogon culture. Profane and arcane", in *Africa*, 38 (1): 16-25
- DOUTTÉ, Edmond, 1900, *Les Marabouts. Notes sur l'Islam Maghribin*, Paris, Ernest Leroux.
- 1905, *Merrâkech*, Paris, Comité du Maroc.
 - 1908, *Magie et religion dans l'Afrique du Nord*, Paris, J. Maisonneuve.
 - 1909, "Les causes de la chute d'un sultan", in *Renseignements coloniaux*, 7-12: 129-136.
- DUBOST, Daniel e MOGUEDET, Gérard, 1998 "Un patrimoine menacé: les foggaras du Touat", in *Sécheresse*, IX/2: 117-122.
- DREWAL, Henry John, (ed.), 2008, *Mami Wata. Arts for Water Spirits in Africa and Its Diasporas*, Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History
- DWYER, Daisy, 1978, *Images and Self-Images: Male and Female in Morocco*, New York, Columbia University Press.
- DWYER, Kevin, 1982, *Moroccan Dialogues: Anthropology in Question*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- 2004, *Beyond Casablanca: M.A. Tazi and the adventure of Moroccan cinema*, Bloomington-Indiana-Cairo, American U in Cairo P.
 - 2008, "The Purpose(s) of Transcription: Transcription Practice in Three Books", in *Interval(le)s*, 4/5: 201-224.
 - 2013, "Afterword", in *Encountering Morocco. Fieldwork and Cultural Understanding*, in Crawford D. e Newcomb R., (eds.), Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press: 213-256.
- EICKELMAN, Dale, 1976, *Moroccan Islam: Tradition and Society in a Pilgrimage Center*, Austin, University of Texas Press.
- 1981, *The Middle East. An Anthropological Approach*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.
 - 1982, "The Study of Islam in Local Contexts" in *Contributions to Asian Studies*, 17: 1-16.
 - 1985, *Knowledge and Power in Morocco: The Education of a Twentieth-Century Notable*, Princeton, Princeton University Press.
- EL FASSI, Mohammed, 1967, *Les Chants anciens des femmes de Fès*, Paris, Seghers.
- 1986-1991, *Encyclopédie du Malhun*, Rabat, Académie Royale.
- EL GUINDI, Fatwa, 2004, *Visual Anthropology. Essential Method and Theory*, Lanham, AltaMira.
- EL HAMEL, Chouchi, 2008, "Constructing a Diasporic Identity: Tracing the Origins of the Gnawa Spiritual Group in Morocco", in *The Journal of African History*, 49: 241-260.
- ELBOUDRARI, Hassan, 1985, "Quand les saints font les villes. Lecture anthropologique de la pratique sociale d'un saint marocain du XVIIe siècle" *Annales ESC*, 3: 489-508.

- EL MANSOUR, Mohamed, 1991, "Sharifian Sufism: The Religious and Social Practice of the Wazzani Zawiya", in Joffé E., Pennell, C.R. (eds.), *Tribe and State. Essays in honour of David Montgomery Hart*, Outwell, Middle East and North African Studies Press: 69-83.
- ENNAJI, Mohammed, 1994, *Soldats, domestiques et concubines: l'esclavage au Maroc au XIXe siècle*, Casablanca, Éditions Eddif Maroc.
- ÉTIENNE, Bruno, 1979, "Magie et thérapie à Casablanca", in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 18: 261-284.
- EVANS-PRITCHARD, Edward, 1949, *The Sanusi of Cyrenaica*, Oxford, Clarendon Press.
- EVERS ROSANDER, Eva, 2003, "Mam Diarra Bouso: The Mourid-Mother of Porokhane, Senegal", in *Jenda: A Journal of Culture and African Women Studies*, 4: 1-12.
- FELD, Steven, 1976, "Ethnomusicology and Visual Communication", in *Ethnomusicology*, 20 (2): 293-325.
- FELD, Steven e WILLIAMS, Carol, 1975, "Toward a Researchable Film Language", in *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 2 (1): 25-32.
- FERCHIOU, Sophie, 1991, "La Possession: Forme de Marginalité Féminine", in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 30: 191-200.
- FJELSTAD, Karen e NGUYEN, Thi Hien (eds.), 2006, *Possessed by the Spirits: Mediumship in Contemporary Vietnamese Communities*, Ithaca: Southeast Asia Program Publications, Cornell University.
- FJELSTAD, Karen e NGUYEN, Thi Hien, 2011, *Spirits without Borders. Vietnamese Mediums in a Transnational Age*, New York, Palgrave Macmillan.
- FORNI, Silvia, PENNACINI, Cecilia e PUSETTI, Chiara, (eds.), 2006, *Antropologia, genere, riproduzione. La costruzione culturale della femminilità*, Roma, Carocci.
- FRAZER, James G., 2014, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e religione*, Roma, New Compton, ed. or., 1922, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, London, Macmillan.
- FREDE, Britta e HILL, Joseph, 2014, "En-gendering Islamic Authority in West Africa", in *Islamic Africa*, 5 (2): 131-165.
- FRIEDL, Ernestine, 1975, *Women and Men: An Anthropologist View*, New York, Rinehart & Winston.
- GARINO, Alessandro, 2016, "Il repertorio delle m'almat di Meknes. Strutture ritmiche e moduli melodici", in *Archivio Antropologico Mediterraneo*, 18 (1): 65-91.
- GEBAUER, Gunter e WULF, Christoph, 1992, *Mimesis. Culture, Art, Society*, Berkeley, Los Angeles, Londra, University of California Press.

GEERTZ Clifford, 1979, "Suq: The Bazaar Economy in Sefrou", in Geertz C., Geertz H., Rosen L., (eds.), *Meaning and Order in Moroccan Society: Three Essays in Cultural Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press: 123-313.

–1990, *Opere e vite. L'antropologo come autore*, Bologna, Mulino; ed. or. 1988, *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford, Stanford University.

–1998, *Interpretazione di culture*, Bologna, Mulino; ed. or. 1973, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.

–2001, *Antropologia interpretativa*, Bologna, Mulino.

–2008, *Islam. Lo sviluppo religioso in Marocco e in Indonesia*, Milano, Cortina; ed. or. 1968, *Islam Observed. Religious Development in Morocco and Indonesia*, Chicago, University of Chicago Press.

GELLNER, Ernest, 1969, *Saints of the Atlas*, Chicago, University of Chicago Press.

–1981, *Muslim Society*, Cambridge, Cambridge University Press.

–1992, *Postmodernism, reason and religion*, London, Routledge.

GEOFFROY, Eric, 2010, *Introduction to Sufism. The Inner Path of Islam*, Bloomington, World Wisdom.

GIBB, Camilla, 1999, "Baraka without Borders: Integrating Communities in the City of Saints", in *Journal of Religion in Africa*, 29 (1): 88-108.

–2000, "Negotiating Social and Spiritual Worlds: The Gender of Sanctity in a Muslim City in Africa", in *Journal of Feminist Studies in Religion*, 16 (2): 25-42.

GIBB, Hamilton, 1962, *Mohammedanism. An Historical Survey*, New York, Oxford University Press.

GILES, Linda, 1987, "Possession cults on the Swahili coast: a re-examination of theories of marginality", in *Africa*, 57 (2): 234-258.

–1999, "Spirit possession and the Symbolic Construction of Swahili Society", in Behrend H. e Luig U., (eds.), *Spirit Possession: Modernity & Power in Africa*, Madison, The University of Wisconsin Press: 142-164.

GILLES DE LA LONDE, Julien, 2012, *Une rencontre vaut mieux que mille rendez-vous*. Film.

GLUCKMAN, Max, 1965, *Custom and Conflict in Africa*, Glencoe, Free Press.

GOLDBERG, Harvey, 1978, "The Mimouna and the Minority Status of Moroccan Jews", in *Ethnology*, 17: 75-85.

GRANDIN, Nicole, 1996, "Le nord-est et l'est de l'Afrique", in Popovic A., e Veinstein G., (eds.), *Les Voies d'Allah*, Paris, Fayard: 428-460.

- GRAME, Theodore C., 1970, "Music in the Jma al-Fna of Marrakesh", in *The Musical Quarterly*, 56/1: 74-87.
- GRIL, Denis, 1996a, "Les débuts du sufisme", in Popovic A., e Veinstein G., (eds.), *Les Voies d'Allah*, Paris, Fayard: 27-43.
- 1996b, "Le saint fondateur", in Popovic A., e Veinstein G., (eds.), *Les Voies d'Allah*, Paris, Fayard: 104-120.
- GUESSOUS, Fouad, 2008, *Anthologie de la poésie du Melhoun marocain*, Casablanca, Publiday Press.
- GUIZZI, Febo e SISTRI, Alessandro, 1985, (eds.), *Uomini e suoni. Strumenti musicali del Museo Arti Primitive Dinz Rialto*, Firenze, La Casa Usher.
- GUTELIUS, David, 2002, "The Path is Easy and the Benefits large: The Nāṣiriyya, Social Networks and Economic Change in Morocco, 1640-1830", in *The Journal of African History*, 43 (1): 27-49.
- 2004, "Sufi Networks and the Social Contexts for Scholarship in Morocco and the Northern Sahara, 1660-1830", in S. Steven Reese (ed.), *The Transmission of Learning in Islamic Africa*, Leiden-Boston, Brill: 15-38.
- HAMMOUDI, Abdellah, 1980, "Sainteté, pouvoir et société. Tamgrout au XVIIe et au XVIIIe siècles", in *Annales ESC*: 615-641.
- 1988, *La victime et ses masques: essai sur le sacrifice et la mascarade au Maghreb*, Paris, Seuil.
- 1994, "The Path of Sainthood: Structure and Danger", in *Princeton Papers in Near Eastern Studies*, 3: 71-88.
- 1997, *Master and Disciple: The Cultural Foundations of Moroccan Authoritarianism*, Chicago, University of Chicago Press, tr. fr., 2001, *Maître et disciple*, Paris, Maisonneuve et Larose, Casablanca, Toubkal.
- HEIDER, Karl G., 2006, *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas.
- HELL, Bertrand, 2002, *Le Tourbillon des Génies. Au Maroc avec les Gnawa*, Paris, Flammarion.
- HERBER, Jean, 1923, "Les Hamadcha et les Dghoughiyyin", in *Hespéris*, 2: 217-235.
- HERMANS, Philip, 2006, "The Success of Zohra, a Female Healer. Emancipation in a Traditional Moroccan Setting?", in *Kolor*, 6 (1):71-80.
- HOCH-SMITH, Judith e SPRING, Anita, (eds.), 1978, *Women in Ritual and Symbolic Roles*, New York, Plenum.
- HODGSON, Marshall, 1977, *The Venture of Islam. The expansion of Islam in the Middle East*, II, Chicago-London, The University of Chicago Press.

- HOWARD, Alan e MAGEO, Marie J., 1996, *Spirits in culture, history, and mind*, London, Routledge.
- HURTIG, Marie-Claude, KAIL, Michèle e ROUCH, Hélène (eds.), 1991, *Sexe et genre. De la hiérarchie entre les sexes*, Paris, CNRS.
- JACKSON, Peter A., 1995, *Dear Uncle Go: Male Homosexuality in Thailand*, Bangkok, Bua Luang Books.
- JAMOUS, Raymond, 1981, *Honneur et baraka*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme.
- 1994, “Individu, Cosmos et société: Approche anthropologique de la vie d'un saint marocain.” *Gradhiva*, 15: 43-57.
- JANKOWSKY, Richard, 2010, *Stambeli: Music, Trance, and Alterity in Tunisia*, Chicago, University of Chicago Press.
- JANSEN, Willy, 1987, *Women without men*, Leiden, Brill.
- JEANMAIRE, Henri, 1972, *Dioniso: religione e cultura in Grecia*, Torino, Einaudi.
- JENKINS, Raymond, 2017, “The Evolution of Religious Brotherhoods in North and Northwest Africa, 1523-1900”, in Willis J. R., (ed.), *Studies in West African Islamic History, Vol. 1*, Abingdon, Routledge: 40-77.
- JIMÉNEZ PASALODOS, Raquel e BILL, Alexandra, 2012, “Los tambores de cerámica de al Andalus. Una interpretación desde la Arqueología Musical”, in *Nassarre*, xxxviii: 13-42.
- 2015, “Tambor islámico de Torreveja” in Gutiérrez López J., Martínez Enamorado V., (eds.), *A los pies de Matrera (Villamartín, Cádiz). Un análisis arqueológico del oriente de Šidūna. La Caixa-Ayuntamiento de Villamartín*, Malaga, La Serranía: 637-671.
- 2016, “Music and Identities: Al-Andalus Clay Drums and the Study of Popular Musical Behaviors Through the Archaeological Record”, in Eichmann R., Jinjuan F., Koch L.S., (eds.), *Studien zur Musikarchäologie x, DAI Orient Archäologie*, 10: 83-101.
- JIRĀRĪ, ‘Abbās, 1970, *Al-Zajdal fi al-Maghrib: al-kasida (Lo zajal in Morocco: la qaṣīda)*, Rabat, Maktaba al-Talib.
- JULES-ROSETTE, Bennetta, 1981, in “Women in Indigenous African Cults and Churches”, in Chioma Steady F., (ed.), *The Black Woman Cross-culturally*, Cambridge, MA: Schenkman: 185-207.
- JULIEN, Charles-André, 1961, *Histoire de l'Afrique du Nord*, Paris, Payot.
- JOUAD, Hassan, 2000, “Le chant melhun”, in Samarkandi M. H., Zagzoule M., (eds.), *Rihla/Traversée: Musiques du Maroc*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, *Horizons Maghrébins*, 43: 32-45.
- KAPCHAN, Deborah, 1994, “Moroccan Female Performers Defining the Social Body”, in *The Journal of American Folklore*, 107, 423: 82-105.

- 1996, *Gender on the Market: Moroccan Women and the Revoicing of Tradition*, Philadelphia, University of Pennsylvania.
- 2000, “Possessing Gnawa Culture: Displaying Sound, Creating History in an Unofficial Museum”, *Music and Anthropology: Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, Venezia: Fondazione Levi: 1-12.
- 2003, “*Nashaṭ*: the Gender of Musical Celebration in Morocco”, in *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, T. Magrini, (ed.), Chicago, University of Chicago Press: 251–66.
- 2007, *Traveling Spirit Masters. Moroccan Gnawa Trance and Music in the Global Marketplace*, Middletown, Wesleyan University Press.
- 2008, “The Promise of Sonic Translation: Performing the Festive Sacred in Morocco”, in *American Anthropologist*, 110 (4): 467-483.
- 2009, “Possessed by Heritage: Sub-Saharan Tradition on Display in Tangier”, in *Critical Interventions*, 5: 102-122.
- KEDDIE, Nikki e BARON, Beth (eds.), 1991, *Women in Middle Eastern History. Shifting Boundaries in Sex and Gender*, New Haven-London, Yale University.
- KEENE, Emily, 1912, *My Life Story. By Emily, Shareefa of Wazan*, London, Edward Arnolds.
- KEHOE, Alice e GILETTI, Dody, 1981, “Women’s preponderance in possession cults: the calcium deficiency hypothesis extended”, in *American Anthropologist*, 83 (3): 549-561
- KENYON, Susan, 1999, “The Case of the Butcher’s Wife: Illness, Possession & Power in Central Sudan”, in Behrend H. e Luig U., (eds.), *Spirit Possession: Modernity & Power in Africa*, Madison, The University of Wisconsin Press: 89-108.
- KENNEDY, John, 1967, “Nubian Zar Ceremonies as Psychotherapy”, in *Human Organisation*, 26 (4): 185-194.
- KILBORNE, Benjamin, 1978, *Interprétation du rêve au Maroc*, Paris, Claix.
- KNYSH, Alexander, 2000, *Islamic Mysticism: a short History*, Leiden, Boston, Köln, Brill.
- KOSKOFF, Ellen, (ed.), 1987, *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, New York, Greenwood Press.
- KRAMER, Fritz, 1993, *The Red Fez. Art and Spirit Possession in Africa*, London-New York, Verso.
- KRINGS, Matthias, 1999, “On History & Language of the ‘European’ *Bori* Spirits of Kano, Nigeria”, in Behrend H. e Luig U., (eds.), *Spirit Possession: Modernity & Power in Africa*, Madison, The University of Wisconsin Press: 53-67.

- 2015, *African Appropriations. Cultural Difference, Mimesis, and Media*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- KROEF, Justus M. van der, 1954, “Tranvestitism and the Religious Hermaphrodite in Indonesia”, in *Journal of East Asiatic Studies*, 3: 257-265.
- LAHMER, Abdellah, 1986, *Le Rituel thérapeutique de la hadra dans la confrérie marocaine des Jilala à el Jadida*, thèse de doctorat d’ethnologie, Paris, Université Paris 7.
- LAMBEK, Michael, 1980, “Spirit and spouses: possession as a system of communication among Malagasy speakers of Mayotte”, in *American Ethnologist*, 7 (2): 318-331.
- 1993, *Knowledge and Practice in Mayotte: Local Discourses of Islam, Sorcery, and Spirit Possession*, Toronto, Toronto University Press.
- LANE, Edward W., 1860, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians. Written in Egypt during the Years 1833-1835*, London, John Murray.
- LANGLOIS, Tony, 1998, “The Gnawa of Oujda: Music at the Margins of Morocco”, in *The World of Music*, 40(1): 135-56.
- 1999, “Heard but not seen: music among the Aissawa women of Oujda, Morocco”, in *Music and Anthropology*, 4: <http://www.umbc.edu/MA/index/number4/langlois/lang0.htm>.
- LANGNESS, Lewis, e FRANK, Gelya, 1981, *Lives: An Anthropological Approach to Biography*, Novato, Chandler & Sharp.
- LAROUÏ, Abdallah, 1977, *Les Origines sociales et culturelles du nationalisme marocain (1830-1912)*, Paris, Maspero.
- LAOUST, Emile, 1920, *Mots et choses berbères: notes de linguistiques et d’ethnographie, dialects du Maroc*, Paris, Challamel.
- 1921, “Noms des cérémonies et des feux de joie chez les Berbères du Haut et des Anti-Atlas”, in *Hespéris*: 3-66, 253-316, 387-420.
- LAPASSADE, Georges, 1976a, *Essai sur la transe*, Paris, Ed. Universitaires.
- 1976b, “Les gnaoua d’Essaouira”, in *L’Homme et la société*, 39 (1): 191-215.
- 1982, *Gens de l’ombre*, Paris, Méridiens-Anthropos.
- 1998, *Derdeba. La Nuit des Gnaoua*, Marrakech, Traces du Présent.
- 1999, *Regards sur Essaouira*, Marrakech, Traces du Présent.
- LAROUÏ, Abdallah, 1977, *Les origines sociales et culturelles du nationalisme marocain (1830-1912)*, Paris, Maspero.

- LEIRIS, Michel, 1988, *La possession e i suoi aspetti teatrali tra gli Etiopi di Gondar*, Milano, Ubu Libri (ed. or. 1958, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Librairie Plon).
- LE TOURNEAU, Roger, 1970, “L’Algérie et les Chorfa d’Ouezzane à la fin du XIXe siècle”, in *Revue de l’Occident musulman et de la Méditerranée*, 8 (1): 153-161)
- LÉVI-PROVENÇAL, Évariste, 1922, *Les historiens des Chorfa. Essai sur la littérature historique et biographique au Maroc du XVIIe au XXe siècle*, Paris, Larose.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1945, “L’œuvre d’Edward Westermarck”, in *Revue de l’histoire des religions*, 129: 84-100.
- LEWIN, Ellen, (ed.), 2006, *Feminist Anthropology. A Reader*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell.
- LEWIS, Ioan, 1966, “Spirit Possession and Deprivation Cults”, in *Man*, 1 (3): 307-329.
 –1972, *Le religioni estatiche. Studio antropologico sulla possessione spiritica e sullo sciamanismo*, Roma, Ubaldini, ed. or., 1971, *Ecstatic Religion*, London, Penguin.
- LEWIS, Bernard, PELLAT, Charles, et al., (eds.), 1991, *The Encyclopedia of Islam*, vol. II, Brill, Leiden.
- LINDE, Charlotte, 1993, *Life Stories: The Creation of Coherence*, New York, Oxford University.
- LINGS, Martin, 1975, *What is Sufism?*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- LORY, Pierre, 1997, “Al-Shadhili”, in *The Encyclopedia of Islam*, IX, Leiden, Brill: 170-175.
- MAAROUF, Mohamed, 2007, *Jinn Eviction as a Discourse of Power. A Multidisciplinary Approach to Moroccan Magical Beliefs and Practices*, Leiden-Boston, Brill.
- MACDONALD, Duncan, 1906, *The Religious Attitude and Life in Islam*, Chicago, University of Chicago Press.
- MACCORMACK, Carol e STRATHERN, Marilyn, (eds.), 1980, *Nature, Culture and Gender*, Cambridge, Cambridge University.
- MAHER, Vanessa, 1974, *Women and Property in Morocco*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MAJDOULI, Zineb, 2007, *Trajectoires des Musiciens Gnawa: Approche Ethnographique des Cérémonies Domestiques et des Festivals de Musiques du Monde*, Paris, L’Harmattan.
- MAKRIS, G. P., 2000, *Changing Masters: Spirit Possession and Identity Construction among Slave Descendants and Other Subordinates in Sudan*, Evanston, Northwestern University.
- MALAPARTE, Curzio, 2003, *La pelle*, Milano, Mondadori.
- MANNING, Patrick, 1990 *Slavery and African Life: Occidental, Oriental, and African Slave Trades*, Cambridge, Cambridge University Press

- MARCUS, George e FISCHER, Michael, 1986, *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago, University of Chicago Press.
- MARGOLIOUTH, Davis, 1907, “Contributions to the biography of ‘Abd al-Qādir (after al-Dhahabī)”, in *Journal of the Royal Asiatic Society*, 267-310.
- MARMON, Shaun, 1995, *Eunuchs and Sacred Boundaries in Islamic Society*, Oxford, Shaun Marmon.
- MAROUF, Nadir, (ed.), 1991, *Le Chant arabo-andalou*, Paris, L’Harmattan.
- MARTORANA, Gabriele, 1985, *Il riso di Demetra*, Palermo, Sellerio.
- MASQUELIER, Adeline, 2001, *Prayer Has Spoiled Everything: Possession, Power, and Identity in an Islamic Town of Niger*, Durham and London, Duke University Press.
- MASSIGNON, Louis, 1924, “Enquête sur les corporations d’artisans et de commerçants au Maroc”, in *Revue du Monde Musulmane*, LVIII: 1-250.
- MATEO DIESTE, Josep Lluís, 2013, *Health and Ritual in Morocco: Conceptions of the Body and Healing Practices*, Leiden-Boston, Brill.
- MATHIEU, Nicole-Claude, 1973, “Homme-culture et femme-nature?”, in *L’Homme*, 8 (3): 101-108.
- MEISAMI J. S., STARKEY P., (eds.), 1998, *Encyclopedia of Arabic Literature*, vol. I, London, Routledge.
- MERCIER, Louis, 1906, “Les Mosquées et la vie religieuse à Rabat”, in *Archives Marocaines*, VIII: 99-193.
- MERHEJ, Michel, 2012, *Classical Riqq Technique*, New York, Mel Bay.
- MERNISSI, Fatima, 1975, *Beyond the Veil. Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society*, London, Wiley.
- 1977, “Women, Saints and Sanctuaries”, in *Signs*, 5/10: 101-112.
- MESSICK, Brinkley, 1987, “Subordinate Discourse: Women, Weaving and Gender Relations in North Africa”, in *American Ethnologist*, 14/2: 210-25.
- MÉTRAUX, Alfred, 1958, *Le vaudou haïtien*, Paris, Gallimard.
- 2001, “La commedia rituale nella possessione”, in *Antropologia-Annuario*, 1: 119-138 (ed. or. 1955, “La comédie rituelle dans la possession”, in *Diogéne*, 11: 26-49).
- MEYER, Birgit, 2002, “Occult Forces on Screen: Representation and the Danger of Mimesis in Popular Ghananian Films”, in *Etnofoor*, 15 (1/2): 212-221.
- MICHAUX-BELLAIRE, Edouard, 1907, “Les musulmans d’Algérie au Maroc”, in *Archives Marocaines*, XI/1: 1-115.
- 1908, “La maison d’Ouezzan”, in *Revue du Monde Musulmane*, v: 23-89.

- 1910, “L’esclavage au Maroc”, *Revue du Monde Musulmane*, XI: 422-427.
- 1913, “Le Gharb”, in *Archives Marocaines*, XX: 1-477.
- 1917/18, “Études Marocains. La légende Idrisite et le chérifisme au Maroc”, in *Revue du Monde Musulmane*, XXXV: 57-105.
- 1921, “Essai sur l’histoire des confréries musulmanes”, in *Hésperis*, I: 141-159.
- 1923 (1927), “Conférences. Le confréries religieuses”, in *Archives Marocaines*, Ancien Honoré Champion, XXVII: 1-86.
- 1926, “A propos du Rif”, in *Archives Marocaines*, Paris, Ancienne Honoré Champion, 1927, XXVII: 211-240.
- 1928, “Le Touat et les Chorfa d’Ouazzan”, in *Mémorial Henri Basset: Nouvelles Études Nord-Africaines et Orientales*, XVIII: 139-151.
- MICHAUX-BELLAIRE, Edouard e SALMON, Georges, 1906, “Les tribus arabes de la vallée du Le Khous, 3ième partie”, in *Archives Marocaines*, Paris, Ernest Leroux, VI: 219-397.
- MICHON, Jean-Louis, 2006, “Music and Spirituality in Islam”, Cornell V. J., Blakemore-Henri V., Safi O., (eds.), *Voices of Islam: vol. 4*, Westport, Praeger Publisher: 59-87.
- MONFOUGA-NICHOLAS, Jacqueline, 1972, *Ambivalence et culte de possession*, Paris, Editions Anthropos.
- MONTET, Edouard, 1902, “Les confréries religieuses de l’Islam marocain: leur role religieux, politique et social”, in *Revue de l’Histoire des Religions*, Paris, Ernest Leroux, XLV: 1-35.
- 1909, *Le culte des saints musulmans dans l’Afrique du Nord*, Genf.
- MONQID, Safaa, 2002, “Les Marocaines et la danse: un espace d’expression”, in Deniot J. *et. al.*, (eds.), *Femmes, identités plurielles*, Paris, L’Harmattan: 121-145.
- MOORE, Henrietta, 1988, *Feminism and Anthropology*, Cambridge, Polity.
- 1994, *A Passion for Difference*, Cambridge, Polity.
- MORSY, Soheir, 1978, “Sex roles, power and illness in an Egyptian village”, in *American Ethnologist* 5/1: 137-50.
- MURRAY, Stephen O., 1997, “Male Homosexuality in Ottoman Albania”, in Murray S., e Roscoe W., (eds.), *Islamic Homosexualities: Culture, History, and Literature*, New York: 187-196.
- MURRAY, Stephen e ROSCOE, Will, (eds.), 1997, *Islamic Homosexualities: Culture, History, and Literature*, New York.
- N’AIT ATTIK, Mririda, 1972, *Les Chants de la Tassaout*, R. Euloge, Casablanca, Maroc éditions.

- NAAMANE-GUESSOUS, Soumaya, 1990, *Au delà de toute pudeur, la sexualité féminine au Maroc*, Casablanca, Eddif.
- NAAMOUNI, Khadija, 1993, *Le culte de Bouya Omar*, Casablanca, Eddif.
- NABTI, Mehdi, 2006, "Soufisme, métissage culturel et commerce du sacré: les Aïssawa marocains dans la modernité", in *Insaniyat*, 10 (32/33): 173-195.
- 2010, *Les Aïssawa. Soufisme, musique et rituels de trans au Maroc*, Paris, L'Harmattan.
- NANDA, Serena, 1990, *Neither Man nor Woman. The Hijras of India*, Belmont, Wadsworth.
- NELSON, Cynthia, 1974, "Public and Private Politics: Women in the Middle Eastern World", in *American Ethnologist*, 1 (3): 551-563.
- NEWCOMB, Rachel, 2009, *Women of Fez. Ambiguities of Urban Life in Morocco*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- NICHOLSON, Reynold, 2002, *The Mystics of Islam*, Bloomington, World Wisdom.
- NORTON, Barley, 2000, "Vietnamese Mediumship Rituals: The Musical Construction of the Spirits", in *The World of Music*, 42 (2): 75-97.
- 2006, "Hot-Tempered Women and 'Effeminate' Men: The Performance of Music and Gender in Vietnamese Mediumship", in Fjelstad K. e Nguyen T. H., (eds.), *Possessed by the Spirits: Mediumship in Contemporary Vietnamese Communities*, Ithaca: 55-75
- OBEYESEKERE, Gananath, 1970, "The idiom of demonic possession", in *Soc. Sci. Med.*, 4: 97-111.
- 1981, *Medusa's Hair: An Essay on Personals Symbols and Religious Experience*, Chicago, University of Chicago Press.
- OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre, 1992, "Occultism and the Ethnographic 'I': The Exoticizing of Magic from Durkheim to 'Postmodern' Anthropology", *Critique of Anthropology*, 12 (1): 5-25.
- 2009, "La politica del campo. Sulla produzione di dati in antropologia", in Cappelletto F., (ed.), *Vivere l'etnografia*, Firenze, SEID: 27-63.
- ORTNER, Sherry, 1974, "Is Female to Male as Nature Is to Culture?", in Rosaldo M. Z., e Lamphere L., (eds.), *Women, Culture, and Society*, Stanford: Stanford University: 67-87.
- ORTNER, Sherry e WHITEHEAD, Harriet, (eds.), 1981, *Sexual Meanings*, Cambridge-New York, Cambridge University (tr. It. in *Sesso e genere*, Palermo, Sellerio).
- PANDOLFI, Mariella, 1993, "Le self, le corps, la 'crise de la présence'", in *Anthropologie et Sociétés*, 17 (1-2): 57-77.
- PANDOLFO, Stefania, 1997, *Impasse of the Angels: Scenes From a Moroccan Space of Memory*, Chicago, University of Chicago Press.

- 1997a, “Rapt de la voix”, in *Révue d'études Berbères*, 15: 31-50.
- PAXON, Barbara, 1983, “Mammy Water. New World Origins?”, in *Baessler-Archiv*, Neue Folge, 31: 407-446.
- PÂQUES, Viviana, 1964, *L'arbre cosmique dans la pensée populaire et dans la vie quotidienne du Nord-Ouest africain*, Paris, Institut d'ethnologie.
- 1978, “The Gnawa of Morocco. The «Derdeba» Ceremony”, in Wolfgang Weissleder (ed.), *The Nomadic Alternative. Modes and Models of the Interaction in the African-Asian Deserts and Steppes*, The Hague, Mouton: 319-329.
- 1991, *La Religion des Esclaves. Recherches sur la Confrérie Marocaine des Gnawa*, Bergamo, Moretti e Vitali.
- PAQUIGNON, Paul, 1911, “Les Mouloud au Maroc”, in *Revue du Monde Musulmane*, XIV: 525-536.
- PEACOCK, James e HOLLAND, Dorothy, 1993, “The Narrated Self: Life Stories in Process”, in *Ethos*, 21: 367-383.
- PELLAT, Charles, 1991, “Malhūn”, in *Encyclopaedia of Islam*, VI (MAḤK-MID), C. Bosworth, E. Van DONZEL, B. Lewis, C. PELLAT, (eds.), Leiden, Brill: 247-257.
- PENNACINI, Cecilia, 1998, *Kubandwa. La possession spiritica nell'Africa dei Grandi Laghi*, Torino, Il Segnalibro.
- 2005, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci.
- PINK, Sarah, 2001, *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, Los Angeles, Sage.
- POPOVIC, Alexandre, e VEINSTEIN Gilles, (eds.), 1996, *Les Voies d'Allah*, Paris, Fayard.
- POTOLSKY, Matthew, 2006, *Mimesis*, New York, Routledge.
- RABINOW, Paul, 1975, *Symbolic Domination: Cultural Form and Historical Change in Morocco*, Chicago, University of Chicago Press.
- 1977, *Reflections on Fieldwork in Morocco*, Berkeley, University of California.
- RACHIK, Hassan, 1992, *Le Sultan des autres: rituel et politique dans le Haut-Atlas*, Casablanca, Afrique-Orient.
- 2012, *Le proche et le lointain. Un siècle d'anthropologie au Maroc*, Marsella, Éditions Parenthèses.
- 2016, *L'esprit du terrain. Études anthropologiques au Maroc*, Rabat, Centre Jacques-Berque.
- RAUSCH, Margaret, 2000, *Bodies, Boundaries and Spirit Possession: Moroccan Women and the revision of tradition*, Bielefeld, Transcript Verl.

- REEVES, Edward, 1995, "Power, Resistance, and the Cult of Muslim Saints in a Northern Egyptian Town", in *American Ethnologist*, 22: 306-323.
- REYSOO, Fenneke, 1988, *Des moussems du Maroc: une approche anthropologique de fêtes patronales*, Enschede, Sneldruh.
- 1991, *Pèlerinages au Maroc. Fête, politique et échange dans l'islam populaire*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme.
- RHANI, Zakaria, 2008, "Saints et rois: la genèse du politique au Maroc", *Anthropologica*, 50 (2): 375-388.
- 2009, "Le chérif et la possédée: sainteté, rituel et pouvoir au Maroc", *L'Homme*, 190: 27-50.
- 2014, *Le pouvoir de guérir. Mythe, mystique et politique au Maroc*, Leiden-Boston, Brill.
- RINN, Louis, 1884, *Marabouts et Khouan. Étude sur l'Islam en Algérie*, Alger, Adolphe Jourdan.
- RITTER, Hellmut, 2003, *The Ocean of the Soul: Man, the World and God in the Stones of Farīd al-Dīn 'attār*, Brill, Leiden.
- RIVET, Daniel, 2012, *Histoire du Maroc*, Paris, Fayard.
- ROGERS, Susan Carol, 1975, "Female Forms of Power and the Myth of Male Dominance: Model of Female/Male Interaction in a Peasant Society", in *American Ethnologist*, 2 (4): 727-737.
- ROSALDO, Michelle Zimbalist, 1974, "Women, Culture, and Society: A Theoretical Overview", in Rosaldo M. Z., e Lamphere L., (eds.), *Women, Culture, and Society*, Stanford: Stanford University: 17-42.
- ROSALDO, Michelle Zimbalist, e LAMPHERE, Louise, (eds.), 1974, *Women, Culture and Society*, Standford, Standford University.
- ROSEMAN, Marina, 1987, "Inversion and Conjuncture: Male and Female Performance among the Temiar of Peninsular Malaysia", in Koskoff E., (ed.), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, New York, Greenwood Press: 131-149.
- ROSEN, Lawrence, 1978, "The Negotiation of Reality: Male-Female Relations in Sefrou, Morocco", in Beck L., e Keddie N., (eds.), *Women in the Muslim World*, Cambridge, Massachusetts: 561-584.
- ROSENWALD, George e OCHBERG, Richard, (eds.), 1992, *Storied Lives: The Cultural Politics of Self-Understanding*, New Haven, Yale University.
- ROUCH, Jean, 1953/54, *Les maîtres fous*. Film. Paris, Comité du Film Ethnographique.
- 1975, "Mettre en circulation des objets inquiétants", in *Nouvelle Critique*, 82: 74-78.
- 1978, "Jean Rouch talks about his film to John Marshall and John W. Adams", in *American Anthropologist*, 80: 1005-1022.

- 1979, “La caméra et les Hommes”, in De France C., (ed.), *Pour une anthropologie visuelle*, Parigi, Mouton: 53-71
- ROUGET, Gilbert, 1986, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Torino, Einaudi, ed. or. 1980, *La musique et la trance*, Gallimard, Paris.
- ROWSON, Everett K., 1991, “The Effeminate of Early Medina”, in *Journal of the American Oriental Society*, 111: 671-693.
- 2003, “Gender Irregularity as Entertainment: Institutionalized Transvestism at the Caliphal Court in Medieval Baghdad”, in Farmer S. e Braun Pasternack C., (eds.), *Gender and Difference in the Middle Ages*, Minneapolis: 45-72.
- RUBY, Jay, 2000, *Picturing Culture: Explorations of Anthropology and Film*, Chicago, University of Chicago.
- SACHS, Curt, 1979, *Real-Lexikon der Musikinstrumente. Zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, Hildesheim, Olms.
- SADIQI, Fatima, 2003, *Women, gender and language in Morocco*, Leiden-Boston, Brill.
- 2011, “Women and the Violence of Stereotypes”, in Ennaji M., e Sadiqi F., (eds.), *Gender and Violence in the Middle East*, London, Routledge: 221-230.
- SALMON, Georges, 1905, “Le culte de Moulay Idris et la mosquée des Chorfa à Fès”, *Archives Marocaines*, III: 413-429.
- SAMRAKANDI, Mokhtar e ZAGZOULE Mohammed, (eds.), 2000, *Rihla/Traversée: Musiques du Maroc*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, *Horizons Maghrébins*, 43.
- SANJEK, Roger, (ed.), 1990, *Fieldnotes. The Making of Anthropology*, Ithaca-London, Cornell University.
- SATER, James, 2016, *Morocco: Challenges to Tradition and Modernity*, Oxford, Routledge.
- SCATTOLIN, Giuseppe, 1995, “Woman in Islamic Mysticism”, in *Encounter*, 198: 3-26.
- SCHIMMEL, Annemarie, 1975, *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- 1997, *My Soul Is a Woman: The Feminine in Islam*, New York, Continuum.
- SCHUYLER, Philip, 1981, “Music and Meaning among the Gnawa Religious Brotherhood of Morocco”, in *The World of Music*, 23(1):3-10.
- SECHEHAYE, Hélène e WEISSER, Stéphanie, 2015, “The Gnawa musicians in Brussels: a cultural reorganisation”, in *Brussels Studies*, 90: 1-10 (<http://brussels.revues.org/1290>). SHARP, Lesley, 1993,

The Possessed and the Dispossessed: Spirits, Identity, and Power in a Madagascar Migrant Town, Berkeley, University of California Press.

–1999, “The power of possession in Northwest Madagascar”, in Behrend H. e Luig U., (eds.), *Spirit possession, modernity and power in Africa*, Madison, University of Wisconsin Press: 3-19.

SHOSTAK, Marjorie, 1981, *Nisa. The Life and Worlds of a !Kung Women*, Cambridge, Harvard University.

SHOWALTER, Elaine, 1981, “Feminist Criticism in the Wilderness”, in *Critical Inquiry*, 8 (2): 179-205.

SLYOMOVICS, Susan, (ed.), 2010, *Clifford Geertz in Morocco*, Abingdon, Routledge.

SMITH, Margareth, 2010, *Rabi'a The Mystic and Her Fellow-Saints in Islam*, New York, Cambridge University (1^a ed. 1928).

SOUM-POULAYET, Fanny, 2007, *Le corps, la voix, le voile. Cheikhat marocaines*, Paris, CNRS éditions.

SPADOLA, Emilio, 2004, “Jinn, Islam, and Media in Morocco”, in Stauth G., e Salvatore A., (eds.), *Yearbook of the Sociology of Islam V*, Hamburg, Lit: 142-172.

–2009, “Writing cures: religious and communicative authority in late modern Morocco”, in *Journal of North African Studies*, 14 (2): 155-168.

–2014, *The Calls of Islam: Sufis, Islamists, and Mass Mediation in Urban Morocco*, Bloomington, Indiana University.

–2015, “Rites of reception: mass-mediated trance and public order in Morocco”, in Behrend H., Dreschke A., Zillinger M. (eds.), *Trance Mediums and New Media. Spirit Possession in the Age of Technical Reproduction*, New York, Fordham University Press: 137-155.

SPARIOSU, Mihai, (ed.), 1984, *Mimesis in Contemporary Theory: An interdisciplinary approach, Vol. I*, Amsterdam, John Benjamins.

SPILLMANN, Georges, 2011, *Esquisse d'histoire religieuse du Maroc, Confréries et Zaouïas*, Rabat, Imprimerie Omnia Rabat.

SPRING, Anita, 1978, “Epidemiology of Spirit Possession among the Luvale of Zambia”, in Hoch-Smith J., e Spring A., (eds.), *Women in ritual and symbolic roles*, New York, Plenum Press: 165-190.

STAITI, Nico, 2012, *Kajda. Musica e riti femminili tra i rom del Kosovo*, Roma, Squilibri, tr. in., 2016, *Kajda. Music and Women's Rites among Kosovarian Roma*, Lucca, Lim.

STAITI, Nico e BRUNI, Silvia, 2017, *Masmūdi e sūssīa: le 'confraternite' femminili a Meknes (Marocco)*, in M. Agamennone, (ed.), *Canti liturgici di tradizione orale. Le ricerche dell'ultimo decennio. Per Roberto Leydi*, Venezia, Fondazione Levi: 187-215.

–CP, “Possessed by the Jinn of Cinema: Filming Spirits in Morocco”, in *Atti del I incontro dello Study Group on Visual Ethnomusicology dell’International Council for Traditional Music, Ljubljana*, 23-26 agosto 2016, in corso di pubblicazione.

STOLLER, Paul, 1984, “Horror Comedy: Cultural Resistance and the Hauka Movement in Niger”, in *Ethos*, 12 (2): 165-188.

–1989, *Fusion of Worlds: An Ethnography of Possession among the Songhay of Niger*, Chicago, University of Chicago Press.

–1995, *Embodying Colonial Memories: Spirit Possession, Power, and the Hauka in West Africa*, New York, Routledge.

STROWASSER, Barbara, 1994, *Women in the Qur’an: Traditions and Interpretations*, New York, Oxford University.

SUM, Maisie, 2011, “Staging the Sacred. Musical Structure and Processes of the Gnawa Lila in Morocco”, in *Ethnomusicology*, 55 (1): 77-111.

TAMISARI, Franca, 2007, “La logica del sentire nella ricerca sul campo. Verso una fenomenologia dell’incontro antropologico”, in *Molimo*, 2:139-164.

–2010, “Dancing for strangers: Zorba the Greek Yolngu style. A *giullarata* by the Chooky Dancers of Elcho Island”, in *La ricerca folklorica*, 61: 61-72.

TANABE, Shigeharu, 1991, “Spirits and the Ideological Discourse of Female Gender. The Phra Meng Cult”, in Chitakasem M. e Turton A., (eds.), *Thai Constructions of Knowledge*, London: 183-212.

TAPPER, Nancy e TAPPER, Richard, 1987, “The birth of the Prophet: Ritual and gender in Turkish Islam”, in *Man*, 22: 69-92.

TAUSSIG, Michael, 1993, *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*, New York, London, Routledge.

TAYLOR, Charles, 2005, *Gli immaginari sociali moderni*, Roma, Meltemi.

THERME, Lisa, 2012, *Entre deux mondes: Essai sur le rôle social de la musique dans le rituel de transe thérapeutique de la lila dans la confrérie des Hamadsha du Zerhoun (Maroc)*, Saarbrücken, EUE.

TOUATI, Houari, 1994, *Entre Dieu et les hommes. Lettrés, saints et sorciers au Maghreb*, Paris, EHESS Editions.

TREMEARNE, Arthur, 1914, *The Ban of the Bori: Demons and Demon-Dancing in West and North Africa*, London, Heath, Cranton & Ouseley.

TRIMINGHAM, Spencer, 1971, *The Sufi Orders in Islam*, Oxford, Oxford University Press.

–1980, *The Influence of Islam Upon Africa*, Arab Background Series, London, Longman.

TURNER, Victor, 1968, *The Drums of Affliction: A Study of Religious Processes Among the Ndembu of Zambia*, Oxford, Clarendon Press.

–1972, *Il processo rituale*, Brescia, Morcelliana, ed. or., 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine.

VIGONI, Pippo, 1881, Abissinia. Giornale di un viaggio, Napoli, Hoepli.

VIROLLE-SOUBÈS, Marie, 1991, “Notes sur quelques pratiques et représentation de l’androgynie en Algérie”, in Hurtig, M.-C., Kail, M. e Rouch, H., (eds.), *Sexe et genre. De la hiérarchie entre les sexes*, Paris, CNRS: 203-212.

WIKAN, Unni, 1982, *Behind the Veil in Arabia: Women in Oman*, Baltimore-London, The John Hopkins University.

WELTE, Frank, 1990, *Der Gnawa-Kult*, Frankfurt, Peter Lang.

WESTERMARCK, Edward, 1899, “The Nature of Arab Ginn”, in *The Journal of Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 29 (3-4): 252-269

–1968 (1926), *Ritual and belief in Morocco*, voll. I e II, London, Macmillan.

–1914, *Marriage Ceremonies in Morocco*, London, Macmillan.

–1920, *The Belief in Spirits in Morocco*, Finlande, Abo.

–1933, *Pagan Survivals in Mohammedan Civilisation*, London, Macmillan.

WILSON, Peter, 1967, “Status Ambiguity and Spirit Possession”, in *Man*, 2: 366-378.

WITULSKI, Cristopher, 2016, “Light rhythms and heavy spirits: entertaining listeners through gnawa musical and ritual adaptations in Morocco”, in *Ethnomusicology Forum*, 25: 172-190.

YOUNG, Ya Kim, 1981, “The Korean Namsadang”, in *The Drama Review*, 25: 9-16.

ZAGZOULE, Mokhtar, 2000, “Le cha’bipop”, in Samarkandi M. H., Zagzoule M., (eds.), *Rihla/Traversée: Musiques du Maroc*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, *Horizons Maghrébins*, 43: 122-125.

ZARCONE, Thierry, 1996, “La Qadiriyya”, in Popovic A., e Veinstein G., (eds.), *Les Voies d’Allah*, Paris, Fayard: 461-467.

ZEMP, Hugo, 1988, “Filming Music and Looking at Music Films”, in *Ethnomusicology*, 32 (3): 393-427).

ZEMPLÉNI, Andras, 1984, “Possession et sacrifice”, in *Le temps de la réflexion*, Gallimard, 5: 325-352.

ZILLINGER, Martin, 2014, “Media and the scaling of ritual spaces in Morocco”, in *Social Compass*, 61 (1): 39-47.

–2015, “Absence and the mediation of the audio-visual unconscious”, in Behrend H., Dreschke A., Zillinger M. (eds.), *Trance Mediums and New Media. Spirit Possession in the Age of Technical Reproduction*, New York, Fordham University Press: 77-99.

GLOSSARIO.

'aita: “grido, chiamata”

'ammāra: nome dato a una portantina di legno utilizzata per trasportare la sposa a casa dello sposo. Il termine indica anche l'atto di raccogliersi intorno alla sposa nelle danze femminili e di sollevarla in alto.

'arbūn: acconto in denaro

'arbiya: “araba”

baraka: benedizione, favore divino, santità, buona fortuna; forza spirituale o miracolosa emanata da una persona santa, contenuta in un oggetto sacro o presente in un luogo sacro

bendīr: tamburo a cornice dotato di timbro

derdba: “cadere, rotolare verso il basso”, trance

fakya: composto di frutta secca e caramelle, servito nelle occasioni rituali; a Meknes indica il “cibo” dello spirito Lalla Malika

fqīh: specialista (maschio) nella lettura, memorizzazione e insegnamento del Corano; specialista dei riti esorcistici

fqirāt (sing. *fqirā*): “donne pie, adepte di un ordine religioso”

ftūḥ: dal termine *fātiḥa*, in riferimento alla prima Sura del Corano: “aprire, apertura”; compenso pagato per una consultazione

fuqarā' (sing. *fqīr*): “povero”, adepto, membro di una confraternita

qasba (o *gasba*): un flauto obliquo a imboccatura libera

gwell: tamburo a calice monopelle

gāyta: (o *reta*) oboe

ḥadra: “presenza”, danza estatica, possessione spiritica

ḥaddārāt (sing. *ḥaddārā*): “le donne della *ḥadra*”.

ḥajba: dal verbo *ḥadjaba*, “nascondere, celare”, condizione della futura sposa di separazione dal mondo esterno e dall'universo maschile

ḥajja: titolo onorifico conferito a una donna che ha compiuto il pellegrinaggio alla Mecca (dal termine

ḥajj: pellegrinaggio alla Mecca), per rivolgersi con riverenza a qualcuno; indica anche donna adulta, pia e virtuosa

ḥal: “stato, circostanza, tempo”, estasi, trance

ḥannaya: donna specializzata nella decorazione con l'henna

jawi: incenso, benzoino

jdhīb: “entrare in estasi”
jedhba (o *jidba*): “attrazione mistica”, trance
jinn (pl. *jnun*): spirito
kamanje: violino
lila: “notte”, rito notturno di evocazione degli spiriti
loṭār: liuto a tre corde
lyra: flauto a bocca zeppata
madina: città;
maddaḥāt (sing. *maddaḥā*): “donne della lode”
malbūs: “vestito, abbigliato”, persona posseduta in modo leggero ma permanente
malḥun: genere poetico musicale cantato in dialetto marocchino; canzone urbana, tradizionalmente interpretata nell’ambito delle corporazioni artigiane maschili
mamlūk: essere posseduti dai *mluk*
maryaḥa (femm. di *maryaḥ*): posseduta
maskūn: posseduto, condizione di essere “abitati” da uno spirito
masmūdi: repertorio poetico cantato dai gruppi *m’allmat* di Meknes nelle occasioni rituali. Il termine identifica una struttura ritmico-melodica in 5/4, eseguito in poliritmia.
māya: “melodia”, “canto”
m’allmat: “maestre artigiane”
m’allem (pl. *m’allmin*, femm. sing. *m’allma*, femm. pl. *m’allmat*): indica un maestro o una maestra, qualcuno che ha competenze specialistiche, soprattutto artigiane. A Meknes il plurale femminile *m’allmat* (letteralmente: “maestre artigiane”) si è specializzato: designa i gruppi musicali professionali composti da donne, alle quali talvolta si affiancano delle figure maschili: officianti dei riti e musicisti effeminati.
mḥalla: “coorte”
mida (pl. *myadi*): tavola bassa
mizwar: “colui che è a capo”, sovrintendente dei discendenti di un santo
mjma’: “riunione, tribunale”
mluk (o *muluk*, sing. *melk*): “proprietari, possessori, re”; indica gli spiriti possessori
mrsha: aspersorio a collo lungo
mska: gomma arabica profumata
muḥibbin (sing. *muḥibb*): devoti

mūlāy: “mio signore”

Mūlūd (o *Mawlid*): festa islamica che onora la data di nascita del profeta Muhammad

muqaddam: “colui che è primo”, “ciò che precede”, “presentare, introdurre”. Officiante dei riti di una confraternita

muqaddam-muqaddmin: “capo dei delegati”

mussem: pellegrinaggio annuale alla tomba di un santo

nefir: tromba naturale

ngāfa (pl. *ngāfat*): donne che, dietro compenso, si occupano dell’abbigliamento e della preparazione della sposa

qāfiya: letteralmente “rima”; ritornello

qaṣīda: poema strofico

qubba: struttura a cupola, tomba di un santo minore

rbeṭā: “legata, unita” (a un santo o uno spirito)

refda: “portare, prendere, sollevare, terminare, fermare”; indica una parte concitata, composta dall’iterazione di pochi versi, che segue il ritornello di un poema

ribāt: santuario fortificato

riḥ: (pl. *ryaḥ*): “vento, aria, soffio”; poema cantato associato a un particolare uno spirito e usato per la sua evocazione

sbū: festa del “settimo giorno” in cui si conferisce il nome ai bambini appena nati

sīdi: “signore”, sinonimo di santo

sīyīd: “maestro”

sūsīya: repertorio poetico cantato dai gruppi *m’allmat* di Meknes nelle occasioni rituali. Il termine identifica una struttura ritmico-melodica in 4/4, eseguito in poliritmia.

ša bī: musica popolare moderna adatta alla danza e all’improvvisazione

šayḥ (pl. *šuyūḥ*): “maestro, leader, nobile anziano”

šrīf (pl. masc. *šuraḥā*; sing. femm. *šrīfa*; pl. femm. *šrīfat*): “onore e nobiltà”, “sceriffo”; nel mondo musulmano, titolo dato a chi è considerato discendente dal profeta Muhammad

šaliḥ (pl. *šaliḥin*): “virtuoso”, sinonimo di santo, santità

shelḥa: “berbera”

shikhāt (sing. *shikhā*) “donne esperte, donne anziane”

shuwafa: veggente

šrba: composto di latte, frutta secca, zucchero, acqua ai fiori d'arancio e acqua di rose; a Meknes indica la "bevanda" dello spirito Lalla Malika

šbba l-ḥarmel: incenso che si ricava dalla combinazione di allume e ruta siriana

šiniya (pl. *šwani*): vassoio di metallo; a Meknes funge da altare per l'evocazione dello spirito femminile Lalla Malika

tabbāl: tamburo bipelle cilindrico, percosso con una verga e un mazzuolo ricurvo

takšīṭa: abito nuziale tradizionale

ṭblāt: coppia di tamburi a caldaia percossi con due mazzuoli

ṭā `yfa (pl. *ṭā `yfat*): gruppo musicale di confraternita

ṭaifūr (pl. *ṭyafer*): ampio vassoio di metallo tradizionalmente usato per servire il cibo o il thè; a Meknes indica sia l'altare che il rito di possessione in cui viene evocato lo spirito femminile Lalla Malika

ṭarīqa (pl. *ṭuruq*): "via, percorso, modo, metodo"; indica anche un percorso spirituale, un ordine mistico o una confraternita religiosa

tarr: tamburo a cornice con cimbali

ta `rīja: tamburo a calice monopelle di piccole dimensioni

tassa: coppa di ottone capovolta e percossa con mazzuoli

tašawwuf: "professare di essere sufi", misticismo islamico

ṭbīṭa: "lasciare tutta la notte", veglia e preparazione del pasto rituale che precede un rito di possessione spiritica

ṭboq (pl. *ṭbuqa*): cesta di vimini

`ūd: "legno", liuto arabo

`ūd l-`ambar: rizoma di iris;

`ūd d-hand: "legno di sandalo d'India"

`ūd l-Kambudy: "legno della Cambogia"

`ūd mski: "legno di muschio"

`ūd l-qumari: "legno del Khmer"

`ulamā`: studiosi della Legge islamica

walī (pl. *awliya*): "santo"

wlad siyyid: "figli" o discendenti di un santo

zaḡarit: canto accompagnato da acuti ululati e intonato dalle donne in tutte le occasioni rituali *zamita*: miscela di cereali, semi e frutta secca, servita nelle occasioni festive

zā`wyya: “angolo”, loggia o luogo d’incontro di una confraternita religiosa; usato anche come sinonimi di confraternita

zhawaniya: “la festosa”

ziyara: visita a un santuario o luogo di culto al di fuori dei giorni canonici di pellegrinaggio