

Masmūdi e sūssīa: le ‘confraternite’ femminili a Meknes (Marocco)*

1. Introduzione: gli antecedenti storici e il culto dei *ġinn*

Fin dalle prime attestazioni gli ebrei e i berberi convertiti all'ebraismo hanno giocato in Maghreb un ruolo rilevante di mediazione sincretica tra sistemi religiosi diversi: a loro si deve la costruzione del primo sostrato culturale sul quale, con diversi innesti sedimentati nel corso del tempo, prende forma il culto dei *ġinn* (o spiriti) nel Maghreb islamico.

Les juifs et les Berbères judaïsés de cette époque-là ‘pratiquaient une forme de judaïsme vivace’, sorte de syncrétisme dû à l’adoption de nombreuses pratiques polythéistes et magiques d’origine berbère [Taïeb-Carlen 2000, 14-15].

Le modalità di diffusione delle popolazioni ebraiche nei territori del Maghreb sono state a lungo oggetto di dibattito. Alcuni miti ne facevano risalire la presenza degli ebrei a un’antichità remota, all’epoca dell’invasione della terra di Canaan da parte degli israeliti, intorno al 1200 a.C. Da questa prima mitica emigrazione verso i territori africani scaturisce l’ipotesi secondo cui i berberi sarebbero i discendenti dei filistei fuggiti dalla Palestina [Slouschz 1908]. Secondo un’altra ipotesi le comunità ebraiche si sarebbero diffuse in territorio cartaginese già all’epoca della fondazione di Cartagine, tradizionalmente fissata all’anno 814 a.C., e nei secoli immediatamente successivi. Si afferma ancora, sulla base della testimonianza di Flavio Giuseppe, che gruppi di popolazione ebraica si stabilirono, nel terzo secolo a.C., a Cirene, l’antica città dell’attuale Libia [Taïeb-Carlen 2000, 11-21; Zafrani 2010, 11-13].

* Questo lavoro è frutto di una ricerca sul campo svolta dagli autori nell’ambito di un progetto europeo Marie Curie (DRUM, 2013-2016) e del PRIN 2010-2011 (*Processi di trasformazione nelle musiche di tradizione orale dal 1900 ad oggi*). Il testo che si propone in questa sede è frutto di una riflessione comune; le parti 1 (*Introduzione: gli antecedenti storici e il culto dei «ġinn»*), 2 (*Confraternite e riti femminili, tra santi e «ġinn»*) e 5 (*Verso le confraternite femminili? Conclusioni*) sono state scritte da Silvia Bruni; le parti 3 (*Le «lila» femminili a Meknes: il repertorio delle «m’alimat»*) e 4 (*Per un’ipotesi di ricostruzione storica di «masmūdi» e «sūssīa»*) da Nico Staiti. La ricerca comprende una documentazione audio-visiva che dà conto sia del contesto rituale in cui operano i musicisti e le musiciste oggetto principale dell’indagine, che delle conversazioni con i protagonisti di questa vicenda. Si affianca una intensa ricerca bibliografica tesa a ricostruire le vicende storiche attraverso le quali si è venuta formando questa tradizione, nei suoi rapporti con le confraternite *ṣūfī*. Le interviste qui riportate sono state raccolte a Meknes insieme a Hamid (uno pseudonimo), Frédéric Calmès e Abderrahim Amrani. Hamid è un giovane cantore e suonatore effeminato di Meknes; ha costruito la propria competenza e la propria posizione professionale e sociale a partire da una condizione di debolezza: a causa dei suoi orientamenti di genere ha interrotto le relazioni con il padre, e ha subito anche un processo giudiziario. D’altro canto ha frequentato l’università, a Rabat, ove ha studiato sociologia e psicologia: pur totalmente immerso nella cultura di tradizione, di cui è diventato un esponente di rilievo, conosce la letteratura e interagisce con i ricercatori articolando la comunicazione su diversi livelli di competenza e consapevolezza. Frédéric Calmès, musicista di origine francese, con solide competenze etnologiche ed etnomusicologiche, trapiantato in Marocco, è diventato uno dei musicisti di rilievo della confraternita Ḥamadsha di Fez, della quale ha adottato prospettive e punti di vista, pur mantenendo una formazione e un’attitudine analitica segnati dalle competenze etnografiche. Abderrahim Amrani, *m’allem* (maestro musicista) degli Ḥamadsha di Fez, è figlio e nipote dei precedenti *m’allem*. Con la nuova fortuna della world music si esibisce spesso con il suo gruppo sui palcoscenici di Marocco e Francia, anche in collaborazione con musicisti di altra formazione. Conosce le tradizioni confraternali dall’interno, ma anche per aver frequentato, direttamente o mediatamente, la letteratura sull’argomento.

La presenza dei romani, che hanno importato e sviluppato localmente i propri sistemi religiosi e i propri culti, ha segnato profondamente il Maghreb, e soprattutto la parte settentrionale del Marocco, ove la cultura latina ha lasciato tracce rilevanti e durature. I culti femminili, importati da oriente e sviluppatasi in area latina, mostrano concordanze morfologiche rilevanti con molte tradizioni attestatesi nel corso del tempo e fino al presente in una zona assai vasta, che va dall'India fino a tutta l'area del Mediterraneo [Staiti 2012]. Concordanze che appaiono specialmente evidenti in relazione alle tradizioni culturali sviluppatasi in Marocco e, soprattutto, ai riti femminili documentati da lungo tempo e ancora praticati nell'area di Fez e soprattutto a Meknes, che si trova nel nord del Marocco, a centotrenta chilometri dalla capitale Rabat e a sessanta da Fez. A Meknes si è svolta gran parte della ricerca che qui si propone. I culti a divinità femminili e il ruolo dei suonatori e danzatori effeminati come officianti dei culti femminili trovano un antecedente storico importante in specie nel coribantismo e nei culti a Cibele venuti da oriente e fatti propri e incorporati in sistemi religiosi prima greci e poi romani. Appare pertinente anche il riferimento a Demetra, divinità femminile del riso e del pianto, che ha essa pure tra i suoi emblemi il tamburello [Orlandini 1968/1969; Bellia 2012; Staiti 2005]. Soprattutto la figura di Mira – *ḡinn* femminile ritenuto *amazerien*, cioè berbero – mostra concordanze morfologiche con tratti rilevanti della divinità greco-romana. Mira, il cui colore è il giallo, è legata al grano e alla mietitura, dunque alla fecondità, all'abbondanza, al riso e al pianto.

Per la nozione di 'antecedente storico' in relazione all'intersezione tra indagine etnografica e indagine storico-religiosa si fa riferimento al metodo di Ernesto De Martino [1958], esplicitamente enunciato in *La terra del rimorso* [1961, 199]:

Dobbiamo ora volgerci agli antecedenti classici del tarantismo pugliese, cioè a quei suoi aspetti che trovano riscontro nella vita religiosa greca, di cui l'Apulia fu, come parte della Magna Graecia, una provincia culturale. Simbolismo del morso, scenario arboreo e acquatico del rito, altalena, specchio, spada e catartica coreutico-musicale si ritrovano nel mondo religioso greco secondo strutture mitico-rituali e funzioni esistenziali analoghe, che richiamano quelle del tarantismo e che, rispetto ad esso, stanno come antecedenti storici.

De Martino valuta «il materiale folklorico-religioso che l'analisi etnografica isola dal plesso vivente delle nazioni moderne» in termini di «relitto folklorico» [ivi, 25-26]. Senza entrare nel merito di una più ampia valutazione della prospettiva demartiniana, occorre tuttavia precisare che questa non corrisponde all'analisi dei fenomeni marocchini condotta in queste pagine: questi fenomeni non sono 'relitti' di un sistema in passato più organico ma sono piuttosto il prodotto di un ininterrotto rimodellamento di sistemi mitici e di riti, che si nutrono per loro natura di continue sincretiche rimodulazioni e di complessi e contraddittori rapporti tra marginalità e centralità, dal punto di vista sociale, religioso, culturale. Lo specifico fenomeno che qui si intende descrivere pare inserirsi in una più ampia tendenza ben raffigurata da Clifford Geertz [1973; 2008].

Nel corso della [loro storia sociale], i marocchini [...] crearono, attingendo in parte alle tradizioni islamiche, in parte ad altre, delle immagini di realtà ultima nei cui termini videro la vita e cercarono di viverla. Come tutte le concezioni religiose, queste immagini portavano in sé la propria giustificazione; i simboli (riti, leggende, dottrine, oggetti, eventi) attraverso i quali venivano espresse erano, per chi era sensibile a essi, intrinsecamente cogenti, immediatamente persuasivi – essi si dimostravano con la loro stessa autorità. È questa qualità che sembra stiano perdendo gradualmente, almeno per una piccola ma crescente minoranza. Per queste persone

non è cambiato il contenuto della loro fede, o non è cambiato molto. Ciò che è cambiato invece, è il modo in cui è creduto. [...] In Marocco ciò appare più frequentemente come un semplice distacco fra le forme della vita religiosa, in particolare le più specificamente islamiche, e la sostanza della vita quotidiana. La devozione assume la forma di una quasi deliberata separazione fra quello che si apprende dall'esperienza e quello che si riceve dalla tradizione, così che la perplessità è tenuta a bada e la dottrina è mantenuta intatta evitando di confrontare la carta geografica con il paesaggio che dovrebbe descrivere [...]. Le alterazioni nell'aspetto generale della vita spirituale, nel carattere della sensibilità religiosa, sono ben più che semplici orientamenti intellettuali o mutamenti del clima emotivo, cambiamenti incorporei della mente. Sono anche, e più fondamentalmente, processi sociali, trasformazioni nella qualità della vita collettiva. Né il pensiero né la sensibilità sono, almeno negli uomini, correnti autonome e indipendenti di soggettività, ma entrambi dipendono ineluttabilmente dall'utilizzazione da parte degli individui di 'sistemi di significato' socialmente disponibili, strutture culturali espresse nella lingua, nel costume, nell'arte e nella tecnologia – cioè, nei simboli. Questo è vero per la religiosità come per qualsiasi altra capacità umana. Senza modelli di significato collettivamente sviluppati, socialmente trasmessi e culturalmente oggettivati – miti, riti, dottrine, feticci o altro – essa non esisterebbe. E quando questi modelli si alterano come, data la precarietà delle cose terrene, inevitabilmente e continuamente fanno, essa si altera con loro. Poiché la vita si muove. Più semplicemente, qualunque dio possa esserci o non esserci – vivo, morto o soltanto sofferente – la religione è un'istituzione sociale, il culto un'attività sociale e la fede una forza sociale. Tracciare il modello dei loro mutamenti non significa raccogliere resti di rivelazione né redigere una cronaca dell'errore. Significa scrivere una storia sociale dell'immaginazione [Geertz 2008, 18-20].

Un contributo di rilievo, anche sul terreno metodologico, all'intersezione tra indagine storica e indagine etnografica in Marocco è offerto dai lavori di Zakaria Rhani [2014, 11]. «L'histoire est [...] alors observée à travers le prisme de l'ethnographie participative, afin d'expliquer, en retour, la profondeur et la complexité culturelles des croyances et des pratiques». Giacché le fonti relative alla storia dei santi (del santo di cui si occupa Rhani nel suo libro, che è Sidi 'Abdel'aziz Ben Yeffu, ma questo vale per la maggior parte dei santi del Marocco) sono esigue, e data

la sensibilité du sujet touchant directement au pouvoir politique – qui a sans doute influencé de manière significative l'écriture de l'histoire –, cette approche donne surtout une importance capitale aux récits oraux et mythiques. Partant du postulat que ces dernières sont les transmetteurs, à bas bruit, des versions critiques et subversives de l'histoire écrite et du fait que l'absence d'histoire (ou sa déformation) représente aussi un message historique, une telle démarche consiste à croiser les représentations mythologiques avec les données historiques et à éclairer les unes par les autres; ce qui permet, en retour, de naviguer dans ce vide (historique) et d'essayer d'ouvrir ses portes et ses portées sémantiques et politiques [ivi, 11].

La questione della relazione tra culti popolari e religione ufficiale, tra religione e politica, tra centri e periferie in Marocco è specialmente densa: giacché la stessa dinastia reale si inserisce in un sistema dinastico fondato sulla discendenza dal Profeta e dai numerosi santi del Maghreb. E Rhani [ivi, 15] si occupa della questione del «rôle des marges dans la compréhension des centres du pouvoir»: si tratta di una questione che per la valutazione dei culti e riti femminili a Meknes è di estrema importanza.

Certo non è possibile ricostruire senza iato le relazioni storiche tra riti e culti attestati nell'antica Grecia, e da lì arrivati in area latina, e le varie tradizioni che coinvolgono

tamburelli, donne ed effeminati, dall'India all'estremo occidente dell'Europa meridionale e al Maghreb. Salvo per alcune specifiche e significative manifestazioni – soprattutto quelle di area campana, in Italia [Staiti 2012] – non è dimostrata alcuna derivazione diretta; le vaste concordanze tuttavia mostrano una notevole continuità tra antecedenti storici e pratiche contemporanee, variamente sopravvissute e rimodellate. Questo riguarda forse in special modo il Maghreb: in tutto il Nord Africa, come è noto, l'influenza dell'Impero romano fu pervasiva, e lì sopravvissero cospicui elementi di riti pagani, poi assorbiti dalle tradizioni islamiche [Westermarck 1933; El-Fasi e Hrbek 1988]. La città romana di Volubilis dista solo pochi chilometri dalla città santa di Mūlāy Idrīs, dal mausoleo di Sidi 'Alī Ben Ḥamdūsh e dalla grotta in cui risiede la nera Lalla 'Aisha, spirito ctonio femminile. A Volubilis, abitata e frequentata dalle popolazioni locali anche dopo l'islamizzazione almeno fino all'undicesimo secolo, (quando gran parte degli abitanti si trasferì a Mūlāy Idrīs [Conant 2012; Davies 2009; Camps 2009]), e in tutta la regione di Meknes il latino ha continuato per secoli ad affiancare i dialetti locali dell'arabo e dell'ebraico; a Volubilis era parlato e usato nei documenti e nelle iscrizioni fino alla fine del settimo secolo [Akerraz 1985; Lenoir 1985; Halsall 2007]. La città di Mūlāy Idrīs, ove ancora oggi si recano in pellegrinaggio donne e uomini effeminati al suono di oboi e tamburelli, si staglia sullo sfondo, tra le colonne della cosiddetta 'casa di Dioniso' di Volubilis, il cui pavimento è ornato da un mosaico raffigurante un Dioniso sessualmente ambiguo che sovrintende ai riti di donne con oboi bicalami e tamburelli. Apuleio, cui si deve un'ampia descrizione satirica delle pratiche e dei costumi degli officianti a Cibele, secondo quanto narrato da Ovidio [*Met.* 8, 25-31 e 9, 1-10] era nato a Madaura, nell'attuale Algeria, e aveva viaggiato a lungo in Nord Africa [Staiti 2012, 23-40]. Agostino [*Civ.* 7, 26] africano lui pure, riferisce esplicitamente della presenza dei *galli*, i travestiti seguaci di Cibele, a Cartagine:

Itemque de mollibus eidem Matri Magnae contra omnem virorum mulierumque verecundiam consecratis, qui usque in hesternum diem madidis capillis, facie dealbata, fluentibus membris, incessu femineo per plateas vicosque Carthaginis etiam a propolis unde turpiter viverent exigebant.¹

Peraltro il rapporto fra i riti celebrati dagli effeminati, da un lato e, dall'altro, musica, danza, trance e ostentate pratiche di autoflagellazione, di cui parla Apuleio, si ritrova ancora oggi nella tradizione degli effeminati di Meknes. Soprattutto tra quelli legati alla confraternita Ḥamadsha, come si evince anche dalla descrizione delle pratiche autolesionistiche di un effeminato, con musica suonata dagli Ḥamadsha nel corso del pellegrinaggio per *Shaikh al-Kāmil* a Meknes [Crapanzano 1973, XIII-XIX], anche gli oggetti utilizzati per le pratiche autolesionistiche (piccole asce, fruste, coltelli) sono analoghi a quelli descritti dalle fonti antiche. Le concordanze tra le pratiche degli effeminati in contesti legati agli Ḥamadsha e alla nera 'Aisha e i riti officiati per Cibele sono insomma piuttosto strette, e trascendono una mera e generica analogia.

Il lamento funebre, attività in genere esclusivamente femminile, veniva effettuato da effeminati fin dalle più antiche manifestazioni sumere come, ancora nel quindicesimo secolo, dai travestiti di Fez.

1. Effeminati consacrati contro ogni verecondia maschile e femminile alla Grande Madre, i quali fino a ieri con i capelli unguentati, con la faccia imbellettata, con l'andatura flessuosa e l'incedere femminile per le piazze e i vicoli di Cartagine richiedevano di che vivere disonestamente anche ai merciai ambulanti.

Il sufismo, le confraternite religiose² e le pratiche ad esse legate sono elementi che contraddistinguono l'islam marocchino. In Marocco il sufismo e la diffusione delle logge coincisero con l'intero processo che, principalmente tra il nono e il diciannovesimo secolo, portò al consolidamento del marabuttismo: il sistema di credenze che conferisce al marabutto, all'uomo santo, vivo o morto, e alla sua discendenza in carne e ossa, il *barakāh*, 'la benedizione', il dono del potere divino. Così Zakaria Rhani [2014, 30-31]:

progressivement se sont constitués des lignages maraboutiques, fixés sur des territoires bien déterminés. Un déplacement du spirituel au génétique s'est donc opéré, faisant éclater l'étroite transmission mystique de maître à disciple. À l'origine même de cette transition, le soufisme marocain, grâce notamment à l'idéologie jazulite, a réussi à unifier la conception généalogique et la conception personnelle de la sainteté. Si bien qu'aujourd'hui la majorité des confréries marocaines s'inscrivent à la fois dans une filiation mystique avec la *tariqa* al-shadhiliyya-al-jazuliyya et dans une ascendance sharifiennne. L'initiation mystique, qui favorise la dimension personnelle du disciple et la qualité du lien qui le lie au maître spirituel, tend souvent à superposer avec une transmission généalogique, de même que la *zawiya*, qui est essentiellement une organisation confrérique, avec un lignage maraboutique.

Ma a questo sistema si affianca, e in parte vi si sovrappone, una serie di pratiche di religiosità popolare, soprattutto ma non esclusivamente femminili, con al centro un sistema di credenze fondato sulla possessione da parte di *ġinn* cui corrispondono elementi della natura, colori, odori, sapori. Le donne non ne sono le uniche protagoniste, ma ne sono certo le principali animatrici; alcune pratiche poi, segnatamente quelle che hanno al centro le tradizioni di Meknes, oggetto di questo lavoro, sono esclusivamente femminili. È verosimile che la diversa autonomia delle donne tra gli ebrei e i berberi, rispetto alla società araba, abbia contribuito a plasmare questo ambiente quasi esclusivamente femminile e, più in generale, il ruolo delle donne nei riti a margine dell'ortodossia *ṣūfī*.

With the advent of Islam, a typically monotheist religion, Berber society had to suppress its female characteristics so that it could form part of the male world of Islam. The Berber female aspect of ancient Moroccan society became gradually engulfed in magic and saint veneration. [...] [P]resent-day Moroccan women's participation in mainstream religion is rather marginal and is often symbolized in female rites and rather 'unorthodox' or even 'heretical' practices of magic, sorcery, and ancestor/saint extreme veneration. This is attested in the cultural deep-rooted association of women with the zawias 'sects associated usually with Sufi brotherhood' and marabouts 'saints'. These practices hindered women's public access to the official language and religion and relegated them to unsanctioned domains, a fact which made women open to constant ambiguity [Sadiqi 2003, 224].

Questo sistema di credenze, di culti, di riti e di miti si modifica continuamente, secondo pratiche sincretiche per loro natura, che hanno incorporato e incorporano elementi derivati dai grandi sistemi religiosi (ebraismo, cristianesimo, islamismo) e dai culti animistici

2. I riferimenti bibliografici alle attuali confraternite presenti in Marocco sono numerosi. Per un orientamento sulle confraternite di Wazzān (Tuhāmiyya e Ahl Touat), si vedano Spillmann [2011, 227-238], Michaux-Bellaire [1908, 23-89; 1928, 139-151], Aubin [1904, 453-492]; si veda pure lo scritto autobiografico di Emily Keene, la moglie britannica di Sidi el Hadj Abdessalam el-Wazzāni, *ṣarīf* di Wazzān nella seconda metà del diciannovesimo secolo, la quale descrive, tra l'altro, il contesto sociale, politico e culturale di Wazzān, nel periodo in cui la *zā'wyya* (o 'loggia') raggiunse il suo apogeo [Keene 1912]. Per una bibliografia sulla confraternita Jilāla si veda Lahmer [1986]; per i Gnawa, Pâques [1978, 319-329 e 1991], Sum [2011], Chlyeh [1998], Hell [2002], Claisse [2003], Kapchan [2007], El Hamel [2008]; per Ḥamadsha si vedano Herber [1923], Crapanzano [1973]; per 'Isāwa, Brunel [1926], Dermenghem e Barbés [1951], Nabti [2010].

importati dall'Africa sub-sahariana e variamente rimodellati.

Le entità soprannaturali, i *ġinn*, possono possedere gli esseri umani. Il *ġinn* 'possessore' è detto *mluk*. Il termine *mluk*, che significa anche re, dunque dominatore, si riferisce agli spiriti possessori. *Mluk* è la forma plurale di *melk* (maschile singolare) o *melka* (femminile singolare). *Mluk* è generalmente indicato anche con il termine *jnun* (plurale), *jinn* (maschile singolare), *jinniya* o *jinniniya* (femminile singolare) in arabo standard; vengono utilizzate anche le forme *djinn* o *ġinn* al singolare, *djnun* o *ġnun* al plurale [Westermarck 1899; Kapchan 2007, 18]. Nel Corano i *ġinn* sono forze soprannaturali o spiriti creati dal fuoco [Sura 15, 26-27; 38,76]. In Marocco il termine *jnun* ha in linea di massima un'accezione più generica: *mluk* sono gli spiriti dotati di un nome, di un carattere definito; a volte specifica lo spirito incorporato, cioè nell'atto di abitare un essere umano.

Gli spiriti popolano l'universo, ma in una dimensione differente da quella che appartiene agli esseri umani. Ci sono entità maschili o femminili, musulmane, ebraiche, cristiane e pagane. Alcuni spiriti hanno un nome e una specifica personalità: possono essere fantastici e tirannici, capricciosi e arrabbiati, seducenti e protettivi. Sono potenzialmente pericolosi se vengono offesi; in questo caso affliggono i responsabili con disturbi fisici e tormenti psicologici. Particolarmente vulnerabili agli attacchi dei *mluk* sono gli uomini e le donne che stanno per cambiare condizione: i neonati, gli adolescenti, le donne in gravidanza, i futuri sposi, i moribondi. I *ġinn* godono del massimo rispetto e sono generalmente temuti, spesso amati. La loro interferenza costante nella vita di tutti i giorni è accettata fatalisticamente, ma è possibile evitarne l'azione o le sue conseguenze con offerte, oppure celebrando una *lila* (letteralmente: 'serata') in loro onore. Lo scopo delle *lila* non è di rimuoverne definitivamente la presenza, ma piuttosto di risanare il legame tra l'umano e il soprannaturale, tra mondo del visibile e dell'invisibile. Per questa ragione le *lila* vanno ripetute ogni anno. Chiunque può essere posseduto da uno o più *ġinn*. La convivenza, si può dire, è regolamentata e gestita attraverso pratiche votive, pellegrinaggi, celebrazioni di *lila*. Le persone che più intensamente subiscono l'influenza degli spiriti spesso diventano officianti dei culti. Di solito frequentano i luoghi sacri più assiduamente e in essi parlano con santi e *ġinn*, in una condizione di trance individuale lì non mediata dalla musica e dalla danza.

I musicisti che eseguono i canti e le danze nel corso delle *lila* fatte in onore dei *ġinn* appartengono a gruppi confraternali, o *ṭā'ifa*, legati alle principali confraternite *ṣūfī* oggi presenti in Marocco, o a formazioni femminili di strutturazione paraconfraternale, anche se non ufficialmente riconosciute come tali. Il termine *ṭā'ifa* indica i gruppi confraternali o le compagini musicali che operano al loro interno. Si compongono di un numero variabile di musicisti professionisti che suonano gli strumenti propri della confraternita. All'interno della *ṭā'ifa* vi sono ruoli distinti: il *m'allem* che è a capo del gruppo: musicista, punto di riferimento della *ṭā'ifa* e anello di congiunzione tra la confraternita di appartenenza e le altre *ṭā'ifa*. Gli altri componenti sono musicisti e cantanti, a cui si affiancano altri operatori rituali (*muqaddam*). I *m'allem* di confraternita, i *muqaddam* e persino i musicisti dei gruppi confraternali, nel corso dei riti hanno il potere di trasmettere il *barakāh* agli astanti e a chi ne fa richiesta. Le *ṭā'ifa* 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, venendo ad assumere l'aspetto di una sorta di riflesso, di replica in dimensioni ridotte della confraternita, della sua struttura, delle sue funzioni.

Per le occasioni e i repertori rituali i musicisti sono, a larga prevalenza, esclusivamente uomini, sebbene esistano alcune rilevanti eccezioni, soprattutto nel nord del Marocco: cantanti e suonatrici donne in gruppi maschili o misti [Ciucci 2005]. Ma soltanto le *m'almat* (i gruppi musicali femminili) di Meknes hanno un ruolo professionale del tutto assimilabile a quello delle *ṭā'ifa* di confraternita: negli altri casi le donne cantano e suonano privatamente, e solo recentemente hanno iniziato a farlo in pubblico, per lo più in contesti e per repertori profani e di intrattenimento, talvolta licenziosi [Aubin 1904, 342-347]. Mehdi Nabti [2010, 164] in un suo studio recente sulla confraternita 'Isāwa, scrive: «les premières *ṭā'ifas* du dix-septième siècle furent mixtes, c'est-à-dire composées à la fois d'hommes et de femmes. Aujourd'hui, du moins dans les grandes agglomérations urbaines (a Fès, Meknès, Rabat, Salé, Tanger, Marrakech) ces groupes sont tous exclusivement masculins». Attualmente vi sono delle *ṭā'ifa* 'Isāwa (talvolta anche Gnawa e Ḥamadsha) formate in parte anche da donne.

Ciascuna confraternita o gruppo paraconfraternale sovrintende a un *ḡinn* o gruppo di *ḡinn* diverso, e ha repertori di canti e musiche propri che servono a evocare e gestire le diverse entità sovrannaturali. Ma oggi, sebbene le specifiche attitudini siano ancora ben vive e tramandate, ciascuna *ṭā'ifa* musicale, confraternale o femminile, tende a eseguire tutti i repertori, nei quali vengono evocati tutti i *ḡinn*. Una certa sovrapposizione e condivisione dei repertori consente a ciascuna *ṭā'ifa* di ogni appartenenza di evocare, all'occorrenza, ogni spirito che si manifesti in ciascuno degli astanti. Giacché uno stimolo qualsiasi (un ricordo, una frase, un profumo, la vista di un colore) può, nella condizione individuale e collettiva liminare che si determina nelle *lila*, attivare ogni sorta di possessione, anche a opera di *ḡinn* estranei alla cerimonia. Ma le ragioni per cui le diverse *ṭā'ifa* hanno iniziato a condividere una parte dei repertori sono innanzitutto economiche: in tal modo è infatti possibile ridurre a una sola *lila* il ciclo cerimoniale, con notevole risparmio di tempo e di denaro. Il fenomeno pare essersi diffuso negli anni settanta del Novecento, nel tentativo di contrastare un grave momento di crisi e una fase di declino nell'organizzazione dei riti e nell'attività dei musicisti, causati dalla massiccia diffusione dei mezzi di riproduzione sonora, dei sintetizzatori, dei sistemi di amplificazione, che consentivano a una sola persona di svolgere le funzioni dapprima assolute da un'ampia formazione di musicisti, o addirittura, alla musica registrata di sostituire le esecuzioni dal vivo. Anche in ragione di questa crisi, ciascuno dei gruppi musicali ha importato nel proprio repertorio brani che appartenevano ad altri e si è messo in condizione di officiare i riti appartenenti all'intero pantheon di *ḡinn*. Eppure sopravvive ancora oggi una tradizione che, come affermato concordemente da tutti gli informatori, in passato era la pratica comune: un gruppo era chiamato a evocare soltanto i *ḡinn* di sua competenza. Una *lila* può durare tanti giorni (fino a sette) quanti sono i gruppi chiamati a eseguire le performance di evocazione dei loro *ḡinn*. Ai Jilāla spetta il compito di aprire le cerimonie con l'evocazione di 'Abd al-Qādir al-Jilālī, il santo fondatore di quella confraternita, che si ritiene essere la più antica del Marocco. Essa apre la porta agli spiriti e ai riti di possessione loro connesse. Ai Gnawa spetta il compito di evocare gli spiriti dell'acqua e della terra, gli spiriti maschili della virilità e del sangue. Gli Ḥamadsha officiano azioni culturali in cui viene celebrata Lalla 'Aisha, il nero spirito femminile legato al loro santo fondatore Sidi 'Alī Ben Ḥamdūsh. Gli 'Isāwa invocano i *ḡinn* mutuati dal pantheon Jilāla e Gnawa.

I gruppi femminili, le *m'almat*, quantomeno a Meknes, hanno il compito di evocare gli spiriti femminili, soprattutto Lalla Malika, regina del loro pantheon. Vi si aggiunge talvolta un rito mutuato dalla tradizione ebraica e variamente rimodellato: l'evocazione degli spiriti

ebraici, che può svolgersi solo di sabato e che prevede la preparazione della cosiddetta ‘tavola di David’ o ‘di Shabbat’ (detta anche *sebtia*, cioè del settimo giorno).

La tavola di Shabbat è un rituale della religione ebraica. [...] non ha una relazione diretta coi *ġinn*. Questo c’è già nella Torah, nel libro sacro degli ebrei. Nel mondo dei *ġinn*, quando c’è qualcuno ossessionato da uno spirito ebreo, gli consacra del tempo per fare la sua preghiera, e fare quel che lui gli chiede. Perché è sempre con te. Il sabato devi dargli la possibilità di fare la tavola con quel che Dio gli ha detto di fare. [...]. Con quel che è richiesto dal *ġinn*. Le veggenti adesso hanno aggiunto i pesci, hanno aggiunto delle cose, ma lo Shabbat è noto, è un rituale ebreo [Intervista a Hamid, Meknes, 6 luglio 2013].

La tavola, afferma Hamid, «non ha una relazione diretta coi *ġinn*». Tuttavia, dice lui stesso, viene fatta da chi è «ossessionato da uno spirito ebreo [...], con quel che è richiesto dal *ġinn*».

Secondo le informazioni orali raccolte a Fez, i *ġinn* popolano un pantheon gerarchicamente organizzato, su una base che sembra rispecchiare una strutturazione calendariale. I *ġinn* principali sono dodici e comandano un esercito di 365 *ġinn* di minore importanza. Questo sistema non sembra trovare riscontri nell’organizzazione mitica e nei riti a Meknes: qui il mondo dei *ġinn* si suddivide sostanzialmente in due grandi insiemi: quelli maschili e quelli femminili. Sono raggruppati per colori e gradazioni di colore; nei riti in cui vengono evocati, il loro avvicinarsi tende a seguire un rigoroso ordine di successione, di cui si possono sopprimere alcune parti ma, almeno sul piano teorico, senza alterarlo.

I riti femminili officiati a Meknes per le donne dalle *m’almaat*, cioè da gruppi di musiciste e musicisti effeminati, sono l’oggetto principale di questo lavoro. Che descrive il continuo e intricato rimodellarsi di una tradizione che affonda le sue radici in pratiche preislamiche, ma nel quale si riflettono pure i mutamenti sociali, politici, economici e culturali del Marocco di oggi.

2. Confraternite e riti femminili, tra santi e *ġinn*

Elemento essenziale alla comprensione del fenomeno delle confraternite del Marocco è il loro statuto doppio e ambiguo: dinastico e culturale, e sospeso tra misticismo e culti popolari sincretici. I santi fondatori o sono discendenti del profeta Moḥammad o sono asceti che hanno operato miracoli attestanti il possesso e la capacità di trasmettere il *barakāh*.

I santi del Marocco – *sayyid*, *sidi* o *walī* – sono molto spesso figure quasi mitologiche; sono *ṣarīf* (discendenti del Profeta, o presunti tali), o fondatori di confraternite religiose [Lévi-Provençal 1922]. Sono personaggi carismatici, noti per i loro insegnamenti e la loro pietà religiosa, per i loro atti prodigiosi, o eroi politici e militari del passato. In tutti i casi la loro vita è avvolta da un alone di leggende straordinarie. I santi, solitamente associati alla struttura tribale del Marocco, possono essere onorati da migliaia di fedeli; alcuni di essi come Mūlāy ‘Alī as-Sharīf (il cui mausoleo si trova a Rissani, nel sud del Marocco), per la loro importanza, sono stati ‘assunti’ come santi fondatori di una confraternita. Altri ancora invece sono santi riconosciuti in ambiti limitati e sono venerati da un numero ristretto di devoti [Rhani 2014].

Clifford Geertz [2008, 44-45] ha descritto così il significato di *barakāh*:

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 irriconoscibile. Come il concetto di centro esemplare, esso è una concezione del modo³ 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. 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.

Non soltanto i marabutti e le loro famiglie, ma anche i musicisti di ogni confraternita sono spesso, o ritengono di essere, discendenti del santo fondatore. E, di fatto, il nome della confraternita ricorre spesso nei cognomi delle famiglie di musicisti. A Meknes ad esempio gli unici continuatori della tradizione Ahl Touat sono i componenti di una famiglia di musicisti professionisti il cui cognome è Toueti. Oggi, appannatasi la tradizione musicale Ahl Touat, eseguono prevalentemente repertori 'Isāwa, per le feste di nozze e di circoncisione. Ma l'adesione a una confraternita, la partecipazione ai suoi riti, il ruolo di musicista professionista al suo interno possono anche essere frutto di inclinazione personale, determinata da collocazioni sociali, urbanistiche, di genere, di prossimità di varia natura.

L'importanza delle confraternite poi non è per tutte la medesima: alcune sono assai influenti anche politicamente ed economicamente; altre sono meno note, altre ancora del tutto marginali e presenti solo in ambito popolare. Alcune sono diffuse in tutto il Marocco, altre hanno un'area di presenza estremamente ridotta.

Le confraternite *ṣūfī*, attraverso le loro pratiche e i riti perseguono, quantomeno idealmente, un rapporto privilegiato con Dio, con il profeta Moḥammad e con i santi: prima di tutto i santi fondatori della confraternita ma anche, secondariamente, gli altri santi del Marocco. Questo rapporto viene perseguito e pubblicamente manifestato soprattutto attraverso la *ḥaḍra*: la trance, che permette di accedere a una condizione di estasi mistica attraverso la musica e la danza.

3. Il testo qui riportato dalla traduzione italiana è stato emendato di un errore: in luogo di 'modo' ('mode') vi si legge 'mondo', si veda l'edizione originale.

Ḥaḍra «signifie littéralement la ‘présence’; si elle désigne dans la lexicologie soufie le moment du *dhikr* quand les participants se sentent en présence divine [...] dans le cas de la *lila*, elle symbolise surtout la présence des *mlūk* qui participent à la cérémonie tout en possédant certaines personnes» [Rhani 2014, 136n].

Ciascuna confraternita ha perciò i propri repertori musicali, con i quali si danza e sui quali si intonano i testi poetici in cui vengono glorificate ed evocate le divinità di riferimento. Una confraternita, dunque, quantomeno su un piano teorico, è retta dai discendenti di un santo fondatore il cui mausoleo si trova in Marocco, e presso il quale si effettua un *mussem*, cioè un pellegrinaggio annuale, nel quale gli adepti mettono in scena i propri riti. Nel corso del *mussem*, oltre ai riti ufficiali delle confraternite i visitatori, uomini e donne, danno vita a trance di possessione dedicate agli spiriti; il film *Une rencontre vaut mieux que mille rendez-vous*, di Julien Gilles de la Londe ne fornisce una documentazione. E anche nel corso delle processioni dedicate al santo, alcuni tra i fedeli possono esser preda di una *ḥaḍra* indotta dagli spiriti, che si mescola e si confonde con la *ḥaḍra* per il santo. Alla processione per il *mussem* per Sidi ‘Alī Ben Ḥamdūsh, da noi osservata nel gennaio 2014, la *ṭā’ifa* degli Ḥamadsha di Fez ha accompagnato con la propria musica l’intero tragitto, dietro al toro sacrificale offerto dal re. Attorno ai musicisti una quantità di persone, tra cui alcune donne in evidente stato di trance, possedute da Lalla ‘Aisha, si dondolavano seguendo la musica. A un certo punto ha fatto irruzione nella processione un gruppo di Ḥamadsha ‘di villaggio’, della zona. Costoro, con evidente ma taciuto fastidio degli Ḥamadsha ‘di *madina*’, hanno dato vita a una *ḥaḍra* molto turbolenta, danzando, rotolandosi tra i piedi della gente, minacciando di gettarsi nel precipizio prospiciente il percorso. Alcuni di loro hanno fatto la *ḥaḍra* del cammello, imitando i movimenti dell’animale, sfregando la testa sulle gambe degli astanti, leccando loro le mani o i piedi. Se vi sono dei giorni canonici di pellegrinaggio, quelli nei quali si svolge il *mussem*, la visita ai mausolei è continua, ininterrotta, tutto l’anno. La visita ai luoghi santi al di fuori del periodo del *mussem* è detta *ziyara*. Sia nel corso del *mussem* che nelle *ziyara* la presenza delle donne è assai rilevante; sono loro le principali protagoniste dei riti di trance:

Moroccan women’s religion is mixed with the supernatural. When entering a saint’s shrine, women usually utter religious expressions such as *bismillah* ‘in the name of God’, *a jah mulana* ‘by God’s power’. They also invoke supernatural powers: *tteslim* ‘I am totally obedient to you’ where ‘you’ is a reference to *al-jinn* ‘demons’. Women’s visits to saints’ shrines may be accompanied by *jjedba* ‘hysterical dance/trance’. However, these expressions and practices are not religious in the straightforward sense of the term; pragmatically, they partly resemble Moroccan greeting and leave-taking formulae which are religious in form but not in content. Saints’ visitations may also be used for other purposes, such as meeting friends and family, exchanging news, looking for daughters-in-law, indulging in gossiping, etc. Being used quasi exclusively by women, the saints’ shrines are spaces where women acquire freedom from men and practice religion in a typically female fashion [Sadiqi 2003, 220-221].

Una confraternita ha, nei luoghi di presenza, una o più *zā’wyya*, che fungono anche da luogo di accoglienza e di rifugio:

L’enseignement d’une technique rituelle et sa transmission (spirituelle, généalogique ou les deux à la fois) ainsi que l’existence d’affiliations sociales et religieuses en dehors des liens lignagers sont spécifiques à la *zawiya*; ce que lui donne une dimension relativement transrégionale. Plusieurs *zawiyas* secondaires ou seulement des congrégations des fidèles, éparpillées ici et là, sont

affiliées a la *zawiya*-mère. Par contre, dans le système maraboutique tout tourne autour de la baraka génétique [Rhani 2014, 31].

Le confraternite fungono anche da associazione di mutuo soccorso, giungendo, nei casi di maggiore sviluppo, a godere di finanziamenti di stato, a gestire opere assistenziali, cliniche, case di cura, agenzie di viaggio o altre attività di relevantissimo peso economico, di cui sono utenti privilegiati i confrati. Non tutte tuttavia, e non nella stessa misura: il santo fondatore dei Jilāla, ‘Abd al-Qādir al-Jilālī, per esempio, non è sepolto in Marocco, dove non ha mai neppure soggiornato: la sua confraternita non ha dunque un mausoleo di riferimento né un *mussem*; i Gnawa invece non hanno un santo fondatore, un *mussem*, né una *zā’wyya* [Pâques 1991; Claisse 2003]. Alcune confraternite poi (‘Isāwa, Ḥamadsha, Jilāla) si suddividono in sottogruppi sensibilmente differenziati: soprattutto quelli cosiddetti ‘di *madina*’ e quelli ‘di villaggio’, ‘di campagna’ o ‘del Gharb’, cioè della regione agricola, campestre e collinare, che sta tra Meknes e la costa atlantica; questi sottoinsiemi, le cui denominazioni paiono denunciare una inurbazione più recente da parte di insiemi confraternali provenienti dalle campagne e dai villaggi, non hanno l’ordinamento gerarchico e la strutturazione dei gruppi confraternali ‘di città’, o ne hanno di meno rigorose. Gli Ḥamadsha ‘di villaggio’ non si trovano però soltanto in campagna: i componenti di una loro *tā’ifa*, presente a Meknes, risiedono nella *madina* della città, al pari dei componenti le *tā’ifa* di Ḥamadsha ‘di *madina*’. La denominazione dunque racconta le diverse origini dei due sottoinsiemi confraternali, che oggi non si distinguono per i luoghi di residenza e di attività ma per organico strumentale e interpretazioni dei repertori, in parte diversi. Gli Ḥamadsha ‘di *madina*’ inoltre professano un sufismo volto al culto dei santi e distante dalle pratiche popolari legate ai *ḡinn* e alle *lila* di trance; gli Ḥamadsha ‘di villaggio’ sono invece attivi soprattutto nelle *lila* e, sia nei riti domestici, sia durante il *mussem*, nel corso della trance mettono in scena pratiche autolesionistiche, con bastoni, coltelli e asce ricurve [Bruni 2013]. Vincent Crapanzano [1973, 101-113] definisce gli Ḥamadsha ‘di villaggio’ «Ḥamadsha delle baraccopoli»; a suo dire negli anni settanta del Novecento le loro pratiche erano diffuse soprattutto tra la gente che popolava le estreme periferie povere e le bidonville attorno a Meknes, in seguito sostituite da quartieri popolari: è verosimile che quei luoghi fossero allora abitati da persone venute dalle campagne a est della città, in seguito integralmente assimilate, e che proprio soprattutto a loro si debba l’inurbazione di una tradizione Ḥamadsha un tempo radicata in campagna e diversa da quella cittadina [Gibb 1962, 153-154; Anawati e Gardet 1961, 68]. In definitiva la definizione di confraternita non indica un’entità stabile: ha confini sfumati dipendenti soprattutto dalla posizione sociale e dal numero degli adepti, dalla solidità della storia del gruppo e dal credito di cui esso gode presso la popolazione; alcune confraternite si sono estinte o si sono sensibilmente trasformate nella seconda metà del Novecento; altre si sono sviluppate; altre ancora sembrano esser nate recentemente o paiono prender forma in questi ultimi decenni: soprattutto gli insiemi femminili che sono l’oggetto specifico di questa ricerca. Le confraternite infine, sebbene distanti, su un piano ideale e astratto, dai culti popolari animisti e dalle relative pratiche rituali, sono loro in realtà intimamente connesse, in un rapporto contrastato, ambiguo e contraddittorio ma assai profondo e, si direbbe, del tutto connaturato, soprattutto in alcuni casi, i Gnawa in primo luogo, e i Jilāla. Anche nelle leggende di fondazione degli Ḥamadsha ha un evidente e importante ruolo ‘Aisha, un *ḡinn* femminile [Crapanzano 1973, 142-146]. Molte *tā’ifa*, gruppi musicali confraternali, prestano la propria opera su committenza nel corso delle *lila* di trance, per l’evocazione dei *ḡinn*, chiamati in stretta successione dopo Dio, il Profeta e i santi [Claisse 2003, 153-168].

Il culto dei santi si è innestato su quello dei *ġinn*: nella mitologia popolare alcuni santi sono divenuti manifestazioni terrene di *ġinn*. Spesso i luoghi di culto dei santi erano già abitati dai *ġinn*, come testimoniano scavi archeologici, e i due ambiti vi hanno convissuto e convivono e continuano a intrecciarsi in fitte e complesse trame di relazioni [Dermenghem 1954, 101-103], che attraversano l'intera società, pur con diversi livelli di adesione e di partecipazione, o addirittura nonostante una esplicita negazione: «Presque tout le monde (sans exception de sexe, d'éducation ou de classe sociale) croit (aux saints, aux jnoun, à la magie), mais agit et pense, néanmoins, comme si les autres ne savent pas qu'il croit» [Rhani 2014, 5]. Spesso, per esempio a Sidi 'Ali, o al mausoleo di Sidi Mūsā a Salé, nei paraggi della tomba di un santo, o sotto di essa, si trova una grotta abitata da un *ġinn* femminile: il che lascia pensare che la superimposizione dei santi dell'islam, di sesso maschile, abbia interessato spesso luoghi prima devoti a entità femminili: e le due figure, come i due sistemi di credenze, convivono, a tratti conflittualmente, con alterne vicende: presso i mausolei dei santi gli *šarīf* (discendenti del Profeta e dei santi) del luogo curano le malattie causate dai *ġinn* che hanno la fama di saper dominare. I guardiani dei mausolei – e, in buona misura, gli abitanti dei villaggi in cui si trovano i mausolei – si ritengono discendenti del santo le cui spoglie sono lì ospitate, e hanno il potere di trasmettere la *barakāh* [Rhani 2014, 93-122 e 127-143]. I rituali di guarigione non rientrano più

dans [...] [les] psychothérapies dansées qui comportent certaines formes de théâtralité et de musicothérapie. Les rituels maraboutiques sont, quant à eux, très simples dans leur gestualité. Leurs aspects théâtraux, choréographiques, chromatiques et musicaux sont occasionnels et très rudimentaires. Si dans ceux-ci la possession est généralement considérée comme un acte hostile et indésirable, et dans laquelle les esprits sont regardés comme des agresseurs qui assaillent la personne et s'emparent d'elle en l'occupant, dans ceux-là, à l'opposée, la possession est généralement vécue comme un acte hospitalier où l'esprit est accepté et même désiré par son hôte [Rhani 2014, 99].

Ma l'opposizione non è netta: non solo perché gli *šarīf* si sono recentemente adattati alle richieste dei visitatori dei mausolei fornendo loro scampoli di musicoterapia [Rhani 2014, 99], ma soprattutto perché una buona quantità di frequentatori di quei luoghi sono gente posseduta in modo permanente, che vi si reca per rinsaldare e equilibrare il proprio rapporto coi *ġinn*, non per contrastarlo.

A fianco dei santi e dei *ġinn* possono essere evocati profeti di altre religioni, soprattutto l'ebraismo; esistono anche *ġinn* ebrei, da cui sono posseduti credenti musulmani che dedicano loro *lila* di trance officiate da musicisti Gnawa, Ḥamadsha 'del Gharb', 'Isāwa o di altre confraternite. In queste *lila* i nomi dei profeti Mosè, Davide e Daniele compaiono a fianco dei *ġinn* Sidi Mūsā (che corrisponde al colore blu e agli spiriti dell'acqua), David (il cui colore è il grigio) e Daniel. Sebbene il profeta Mosè (o Moshe) e il *ġinn* Mūsā siano due figure distinte, è evidente la loro relazione: entrambi dominano le acque. Ma Mūsā viene anche considerato un personaggio storico: Sidi Mūsā Ad-Dūkkali, un asceta del tredicesimo secolo [Ricard 1948, 262; Claisse 2003, 145-146]. Il mausoleo di Mūsā Ad-Dūkkali si trova a Salé, sul mare, sul ciglio di una falesia. Uno stretto e scosceso sentiero porta alla grotta di Lalla 'Aisha Qandisha, che si apre proprio al di sotto del mausoleo, a livello del mare (come a Sidi 'Ali, la grotta del *ġinn* femminile 'Aisha sta sotto il mausoleo della figura maschile di un santo). Lì le donne si recano a portare le offerte e per pratiche magiche [Claisse 2003,

146] e se un'onda arriva a portar via i doni è segno che l'offerta è stata gradita.⁴

I gruppi musicali delle confraternite più radicate nel tessuto popolare delle città e dei villaggi agiscono, per tradizione consolidata, nelle *lila* di trance in cui vengono evocati gli spiriti. Ma questa pratica, largamente diffusa, viene occultata o negata dagli appartenenti alle confraternite, quantomeno sul piano delle comunicazioni ufficiali [Waugh 2005].⁵ Frédéric Calmès, in una conversazione privata, riferisce che la gente di villaggio del Gharb, da lui intervistata, afferma che i gruppi di Ḥamadsha 'del Gharb' non hanno mai suonato per gli spiriti. In aperto contrasto con le pratiche osservate oggi: in una cerimonia documentata a Mūlāy Būchta, per esempio, un gruppo musicale Ḥamadsha e un esponente degli 'Isāwa 'di villaggio' di Meknes non soltanto suonavano per evocare gli spiriti e ne officiavano i riti, ma andavano essi stessi in trance, con un'adesione che evidentemente andava ben oltre una scarna prestazione professionale motivata soltanto dal compenso in denaro erogato dai committenti. Il gruppo di Ḥamadsha 'del Gharb', con base a Meknes, nelle *lila* in cui è chiamato a prestare la propria opera agisce sistematicamente in collaborazione con una veggente di Fez, che apre la trance indotta dai vari spiriti evocati nel corso della cerimonia. Anche la letteratura del Novecento dà conto di questa adesione, che ha determinato, in passato, la messa al bando dei gruppi confraternali delle campagne, contigui alle pratiche spiritiche in odore di eresia.

Il tentativo di comprendere modi e funzioni di questa doppia identità, sfumata e contraddittoria, è uno degli obiettivi di questa ricerca, che si occupa di relazioni tra marginalità e centralità, tra forme esplicite e ufficiali e pratiche sottintese ma radicate. Relazioni che trovano un terreno privilegiato nei riti e nel sistema di gruppi definibili come 'paraconfraternali' di donne e di uomini effeminati, con salde basi nella città di Meknes e in aree circostanti. Dotati di propri repertori musicali e poetici, questi gruppi mettono in scena riti in cui si evoca un pantheon di *ḡinn* soprattutto femminili che, a Meknes e in parte anche a Fez, è il pantheon delle donne della *madina* e dei quartieri popolari. Un gruppo paraconfraternale marginale e non dichiarato, numericamente assai consistente, composto da gente meno visibile, meno socialmente forte di altri: quello appunto delle donne e di alcuni uomini effeminati che ne condividono riti, pratiche e credenze, strumenti e repertori musicali. Basta uno sguardo a una piazza, ai vicoli della *madina* di Meknes per rendersene conto: le donne indossano prevalentemente abiti dai colori legati agli spiriti da cui sono possedute o con cui intrattengono una relazione privilegiata. La *madina* di

4. Si coglie qui l'occasione per segnalare una piccola ma interessante vicenda di fraintendimenti e spostamenti semantici, che è un'ulteriore spia del modo in cui vengono rimodellandosi segmenti di mito, in cui le figure di santi e quelle di *ḡinn* si sovrappongono, anche contraddittoriamente: Mūlāy Būchta al-Khmār, un santo il cui mausoleo si trova a nord di Fez, nel villaggio omonimo, in quel libro è definito «le voleur», 'il ladro' [Claisse 2003, 98, 147], e viene considerato un *ḡinn*, subalterno a Sidi Hammu, e come lui legato al colore rosso. L'informazione sembra sia stata trasmessa all'autore dal suo principale informatore, un *m'allem* gnawa di Rabat. Ma se la sovrapposizione tra caratteristiche, nomi, vicende di santi e *ḡinn* è cosa comune, ed è anzi uno dei tratti di un sistema rituale e culturale continuamente soggetto a rimodellamento e rifunzionalizzazione dei ruoli, l'attribuzione della qualifica di ladro a una figura sacra resta un fatto singolare, che peraltro non trova riscontro presso altri informatori. Si tratta di una erronea interpretazione dell'appellativo con cui è noto il santo: Mūlāy Būchta al-Khmār che nel testo di Claisse è stato interpretato come al-Aḥmar. *Aḥmar* letteralmente significa 'rosso': il che è coerente con la relazione che secondo il *m'allem* di Rabat lega Mūlāy Būchta a Sidi Hammu. 'Giocatore d'azzardo' – o 'ladro', nell'accezione usata nel libro – si dice invece *qmār* o *muqāmīr*: parola foneticamente vicina ma del tutto diversa da *aḥmar*. La somiglianza tuttavia è sufficiente a trasformare, nella cosmogonia del *m'allem* gnawa, il santo in un «détroussueur de grands chemins» [Claisse 2003, 98], in un brigante di passo. Invece secondo i nostri informatori, che frequentano il villaggio di Mūlāy Būchta per delle lila di evocazione dei *ḡinn*, la parola *aḥmar* rimanda alla *ḥadra*, alla trance: ciascuno, evidentemente, fonda le relazioni fonetiche ed etimologiche che meglio si adattano alla propria visione del sacro.

5. Nel lavoro di Waugh [2005], ove quando la lettura del rito e della musica è mediata esclusivamente dagli adepti alle confraternite e l'osservazione dei fenomeni è limitata alle cerimonie ufficiali, il termine *ḡinn* non compare nell'indice analitico.

Meknes è dominata dal malva di Lalla Malika, che si interseca col nero a pois bianchi di Lalla ‘Aisha, il turchese di Ṭhuria, il rosso di Ḥammu, il giallo di Mira, il verde, il nero, il marrone degli spiriti dei boschi e ogni altro colore del fitto pantheon di *ḡinn* maghrebini.

In Marocco le *ṭā‘īfa*, le cellule musicali con cui le confraternite operano nella società, sono attive in due ambiti distinti: quelli legati alle attività religiose della confraternita e quelli legati all’esercizio professionale dell’attività di musicista, che si svolge su committenza e a pagamento. Del primo ambito fanno parte le cerimonie religiose canoniche e pubbliche, quali la nascita del Profeta (*Mūlid al-Nabī*) e la celebrazione del *mussem*, cioè la visita annuale degli adepti alla tomba del santo fondatore. Al secondo si riferiscono due contesti diversi, seppur contigui: da un lato l’accompagnamento musicale delle feste di nozze [Westermarck 1914; De Lens 1917-1918] e di circoncisione, che si svolgono in più momenti e in più giorni, ciascuno accompagnato dalla musica (oggi prevalentemente suonata dai musicisti ‘*Isāwa*); dall’altro le *lila*, i rituali domestici e privati in cui, di regola, si evocano i *ḡinn*. Le *lila* possono essere organizzate nell’ambito di più ampi contenitori rituali (appunto le feste di nozze e le circoncisioni) ma anche per ogni altra occasione di festeggiamento di un evento lieto (ad esempio una nascita, o il rientro in Marocco per le ferie di emigranti) o di celebrazione religiosa, come la fine del ramadan [Nabti 2010, 249-250]. Ma assai più spesso, soprattutto durante il mese di *Sha‘ban*, che precede ramadan, le *lila* vengono richieste da committenti che per ragioni varie (disagio psichico, malattia, delusione o desiderio amorosi, richieste di grazia, ringraziamenti per benefici ricevuti o semplicemente devozione a uno o più *ḡinn*) intendono evocare gli spiriti. Sebbene in queste occasioni private il pubblico possa esser esclusivamente femminile o misto, sono spesso comunque le donne le principali protagoniste delle danze e le principali committenti [Nabti 2010, 327-349].

Le donne, poi, hanno *lila* di loro esclusiva pertinenza, delle quali sono le uniche committenti e che gestiscono direttamente. Qui la presenza di uomini è per lo più interdetta, con l’eccezione di effeminati, bambini, suonatori e, occasionalmente e limitatamente, operatori video. A Meknes e dintorni, in parte anche a Rabat e a Fez, il supporto sonoro di queste cerimonie è offerto dai gruppi professionali di musicisti donne o uomini effeminati: le *m‘almat*. I riti femminili celebrati in luoghi privati e officiati dalle *m‘almat* si inscrivono in un sistema di credenze che in parte si sovrappone a quello maschile. Se ne differenziano per il repertorio musicale e, in parte, per il contesto in cui i rituali vengono celebrati e per la struttura mitica sottesa ai riti. Ma il ruolo professionale delle *m‘almat* è assimilabile a quello delle *ṭā‘īfa* maschili. Perciò l’attività – musicale e insieme rituale – delle *m‘almat* va distinta da quelle di altri gruppi di donne musiciste presenti in Marocco. Giacché in Marocco, a fianco delle confraternite e delle *ṭā‘īfa* propriamente maschili – quali ‘*Isāwa*, Ḥamadsha, Touhāma, Jilāla, Gnawa – vi è una tradizione vitale e al contempo marginale, nell’ambito della quale si collocano gruppi musicali di donne. Così a fianco delle confraternite più popolari si trovano le loro anime femminili come le ‘*Isāwiyyat*, le Touhāmiyyat, le Ahl Touates, le Jilāliyyat e le musiciste che appartengono alla tradizione ebraica. Le donne musiciste condividono con i gruppi maschili i contesti in cui operano e le funzioni, ma ne divergono per altri aspetti, soprattutto sul piano musicale e per l’uso degli strumenti. Si tratta di un fenomeno attestato già in passato, ma che recentemente ha conosciuto un incremento, frutto sia di una maggiore professionalizzazione delle donne, sia di un processo di modernizzazione che ha coinvolto l’attività musicale di alcune confraternite: alcune donne si sono appropriate di competenze musicali prima maschili allargando le loro attività musicali oltre l’ambito privato e domestico [Ciucci 2012].

3. Le *lila* femminili a Meknes: il repertorio delle *m'almat*

M'allem (plurale *m'almin*), al femminile *m'allega* (plurale *m'almat*), letteralmente, vuol dire ‘maestro artigiano’. Il plurale femminile *m'almat* si è specializzato: è un termine che rinvia alle donne musiciste professioniste di Meknes. Sono le principali protagoniste della parte femminile dei riti di nozze e delle *lila* femminili di trance. Giacché il pantheon femminile di Meknes comprende parecchi *ḡinn*, maschili e femminili, ma la regina, lo spirito principale è Lalla Malika, i cui principali interpreti ed evocatori sono gli effeminati e le donne *m'almat*. Le *lila* dedicate a Malika possono iscriversi anche in una sequenza di riti più ampia. Un episodio rituale può talora svilupparsi nell'arco di più giorni e comprendere una sera di *lila* officiata dai Gnawa (con l'invocazione degli spiriti del pantheon gnawa, quali Sidi Mimūn e Lalla Mimūna, Sidi Ḥammu, Lalla Mira): una sera Ḥamadsha con l'evocazione del *ḡinn* Lalla 'Aisha; una sera in cui suonano le *m'almat* e in cui si celebrano Lalla Malika e gli spiriti femminili che appartengono al suo pantheon. In genere 'Aisha, che è considerata il più importante tra gli spiriti femminili, viene evocata da tutte le *ṭā'ifa*, sia maschili che femminili, di ogni afferenza confraternale. Con la sua evocazione si conclude la notte di trance.

Il gruppo musicale *m'almat* si compone di cinque elementi, che possono essere tutte donne, tutti effeminati o misti. Il leader suona il *bendir* (o, in alcune parti del repertorio, le *tābla*). Gli altri strumenti sono tre *gwell* e una coppia di *tābla*. L'esecuzione è poliritmica: ciascuno degli strumenti esprime una figurazione ritmica diversa. In alcune parti del repertorio uno dei *gwell* è sostituito da un *darbūka* o da un *tarr*.

La *lila* femminile officiata dalle *m'almat* si svolge normalmente in due giorni. Nel primo, la committente si fa decorare le mani con l'henné da una figura professionale specializzata: *m'allega l-ḥannaya*, una donna o, più raramente, un uomo effeminato. Nel secondo ha luogo la *lila* vera e propria, articolata in due parti principali: *masmūdi* e *sūssīa*, tra le quali spesso si frappone un intervallo per il ristoro degli ospiti e del gruppo musicale. Si tratta di due sezioni complementari, diversificate sul piano musicale e raccordate da una transizione, la *jilālīyya*. La prima, in 5/4, è un'invocazione a Lalla Malika; la seconda è dedicata allo stadio della trance e dispone di quattro strutture ritmiche in 4/4. Tutte e due le sezioni possono presentare una coda in 4/4, detta *rfda*, più concitata.

Il problema dell'origine della prima, *masmūdi*, è intricato e controverso: il repertorio odierno deriva forse da antiche pratiche popolari urbane, ma risente di un percorso di ascesa e ricaduta che lo ha condotto fino ai palazzi di corte e di qui di nuovo alla *madina* di Meknes. Palesa anche un influsso della tradizione ebraica, percepita dalle donne e dagli effeminati di Meknes come urbana, particolarmente colta e raffinata: riferimenti alla cultura ebraica si ritrovano nei testi dei canti, alcuni dei quali alludono esplicitamente alle donne ebree, non tenute a osservare il divieto di bevande alcoliche, ai cibi ebrei, ai profeti e agli spiriti di origine ebraica.

La tripartizione della *lila* femminile delle *m'almat* è dunque declinata, come si è visto, in una forma specifica. Nel rito completo, invece, si succedono: prima dell'entrata della *ṭā'ifa* nella casa di chi indice la cerimonia, la processione; quindi il *dhiḡr*, una azione religiosa centrata sulla continua ripetizione del nome divino, per evocare lo spirito e ottenerne la benedizione [Anawati e Gardet 1961, 186-234; Trimmingham 1971], con l'entrata della *ṭā'ifa* nel domicilio dei committenti; la recitazione collettiva dello *ḥizb*, le litanie fondatrici dell'ordine; i

canti dei poemi spirituali, o *qaṣīda*, derivati dal repertorio liturgico della confraternita. In secondo luogo il *mluk*, termine che rinvia alla presenza degli spiriti possessori; più precisamente si tratta della ‘chiamata’ delle entità sovrannaturali nel mondo del visibile. Infine, la *ḥaḍra*, la terza parte, è la trance di possessione, il passaggio alla quale avviene in modo piuttosto netto mediante un cambiamento della struttura ritmica; l’intensificarsi del tessuto ritmico caratterizza questa fase in cui gli strumenti musicali e i canti hanno la funzione di condurre a uno stato alterato di coscienza e di guarire – attraverso la musica, i canti, le preghiere – quanti fra i presenti si ritengono posseduti dagli spiriti e si trovano, si può dire, in una condizione conflittuale, finché non cadono totalmente in balia del *ḡinn* che li tormenta: la musica ha la funzione di invocare sul loro corpo i *ḡinn*, rendendoli ‘manifesti’ affinché possano essere simbolicamente dominati. Tutto questo si compie in un contesto ‘protetto e controllato’, lo spazio in cui si verifica la trance, il cerchio virtuale che si crea tra i musicisti e il pubblico.

Secondo le descrizioni di Hamid, nei riti femminili non vi è una netta distinzione tra *dhikr*, *mluk* e *ḥaḍra*; gli ultimi due termini, nell’uso che ne fanno gli stessi protagonisti, pare siano sovrapposti, forse in ragione del fatto che entrambi rinviano alla presenza dei *ḡinn*. Non vi sono riferimenti specifici né allo *hizb* (la sezione delle litanie fondatrici dell’ordine), che di norma viene recitato collettivamente nella prima parte del *dhikr*, né alla parte centrale del *mluk* (la ‘discesa’ delle entità sovrannaturali). Inoltre gli episodi di trance non sono esclusivi di *sūsīa* ma avvengono anche in *masmūdi*:

La *ḥaḍra* che c’è in *masmūdi* è come quando gli ‘Isāwa entrano e cominciano il *dhikr*: c’è una o due tra un centinaio di persone che sono ‘Isāwi e fanno la *ḥaḍra* per ‘Isāwa. Dunque noi lavoriamo per una o due su quaranta o cinquanta persone. Dopo *masmūdi* uno due tre quattro cinque sei sette persone entrano in trance. Durante *masmūdi*: perché loro sono *masmūdi*. Mentre con *sūsī* vanno in trance tutti [intervista a Hamid, Meknes, 17 luglio 2013].

Nel *dhikr* vengono eseguiti i poemi spirituali, le *qaṣīda*, con il supporto degli strumenti musicali che sottolineano ritmi lenti e cadenzati. I testi cantati con *masmūdi* sono molti, e modulari: si può scegliere di esporre e sviluppare ciascuno degli argomenti proposti con uno o più poemi. In quelli di apertura si evocano Allah, il Profeta e i santi: l’incontro con i *mluk* è un viaggio attraverso il mondo spirituale dell’invisibile e va affrontato sotto la loro benedizione. La sequenza dei santi si apre con Mūlāy ‘Abd al-Qādir al-Jilālī. I versi cantati in suo onore esortano i presenti a dedicargli la *ḥaḍra*, come propone Hamid:

Se siete appartenenti alla confraternita Jilāla e di Mūlāy ‘Abd al-Qādir al-Jilālī perché avete paura? Non avete niente da temere. Tutto quel che vi è chiesto, con tutti i vostri problemi, è di dire: Ya Jilālī! Oh Jilālī!

Perché, spiega ancora Hamid:

I figli di questa confraternita, di Mūlāy ‘Abd al-Qādir al-Jilālī, lui non li lascerebbe mai cadere. Se tu a Jilālī gli chiedi aiuto lui non ti lascia. È questo l’inizio dell’evocazione di Mūlāy ‘Abd al-Qādir al-Jilālī. Perché tutti tornano all’origine delle confraternite *ṣūfī* in Marocco. E la confraternita più antica è quella di Jilālī, ‘Abd al-Qādir al-Jilālī. Dunque si fa la *ḥaḍra* di Jilālī; [canta] «vi giuro che non avete nulla da temere perché il vostro santo è il re di Baghdad». È questo l’inizio, è questa l’evocazione di ‘Abd al-Qādir al-Jilālī. Con *masmūdi*.

Seguono gli altri secondo un ordine geografico: dapprima i santi più noti sepolti a Meknes,⁶ poi quelli i cui mausolei si trovano in prossimità della città. Quindi, quelli via via più lontani, fino ai confini sud-occidentali del Marocco. Si conclude col santo di riferimento delle donne e dei loro riti, Mūlāy ‘Alī Sharīf, il cui mausoleo si trova a Rissani. L’ordine della sequenza è determinato da componenti di natura geografica, temporale e dinastica. Il criterio geografico, il più importante, dà conto di un sistema di nessi culturali e culturali che descrive il mondo a partire dalla propria collocazione: se gli stessi canti vengono eseguiti altrove (per esempio a Fez, a Mūlāy Būchta, a Mūlāy Idrīs, tutti luoghi in cui le *m’almaat* sono talvolta chiamate a prestare la propria opera), l’ordine di evocazione dei santi muta di conseguenza: il sistema mitico riflette l’assetto geografico del mondo conosciuto e frequentato; ma l’ordine dello spazio si interseca con quello del tempo: ad alcune entità soprannaturali è dedicato un giorno determinato; l’evocazione di altre è in certi giorni interdetta. I canti di David e di Shabbat, per esempio, possono essere eseguiti solo di sabato, il che contribuisce a definire la sequenza. Altri santi ancora sono evocati gli uni accanto agli altri cui sono legati per ragioni di parentela.

A questa prima parte segue una sezione in cui si accenna a problemi di varia natura; sociale, amorosa, alle sofferenze legate alla condizione femminile, all’emigrazione, alla povertà e così via.⁷

I poemi e le parole di *masmūdi* sono la voce che si dirige verso colui che ascolta *masmūdi* ed è il solo mezzo per chi riceve le parole di *masmūdi* di passare a un’altra atmosfera, più ‘clean’, più gioiosa.

Successivamente viene evocata per la prima volta Lalla Malika:

Questo è, si può dire, per risolvere i problemi di cui si sta parlando. [...]. La sola cosa che reca gioia a tutti è Lalla Malika. Dopo Dio, ovviamente.

E Fatima, una delle attuali interpreti della tradizione *masmūdi* e *sūssīa*, da oltre quarant’anni rinomata *m’allema* di Meknes, afferma:

Ci sono due situazioni, come si vuol comprenderle: sia che si parli di *jued le mluk Lalla Malika*, le persone che vivono con questo [in stato di possessione permanente da parte di un *ḡinn*], sia che si parli dello stato di una persona molto stressata, che ha molto dolore, pena, problemi: tutto in *masmūdi* è la poesia, i versi, le parole di *masmūdi*. È quel che ha l’effetto di guarire. Perché se ad esempio io soffrissi di uno stress, amoroso, o di altri tipi di affetto, verso la madre, la moglie, i figli, verso il marito, quando senti le parole – e sicuramente senti qualcosa che ti tocca profondamente –

6. Per citarne alcuni: *al-hādī* ibn ‘Issa, Mūlāy Idrīs (considerato dai musicisti e dalle donne di Meknes un re santo), Sidi ‘Alī Ben Hamdūsh e Sidi Ahmed ed-Dghughi, Mūlāy eṭ-Tuhāmī e Mūlāy eṭ-Ṭayeb, Mūlāy Brāhīm (un santo marocchino sepolto vicino a Marrakesh e considerato il re dei Gnawa) e così via.

7. Per esempio alcuni versi di un poema descrivono il viaggio di Mūlāy ‘Alī Sharīf, dal villaggio di Rissani alla città di Meknes, e diventano una metafora per affrontare il tema dell’emigrazione: «Taci, e non parlare di quel che abbiamo vissuto, tu e io, nel paese di Rissani [...]. Io non sono di qui, io sono di Rissani. [...]. Viaggiatori che andate a Rissani portate il mio saluto». Spiega Hamid che vi sono anche dei versi di origine ebraica perché in passato nel villaggio di Rissani vi era una comunità ebraica. Hamid descrive anche un altro poema interpretato da una *m’allema*, in cui essa stessa canta delle proprie sofferenze: «[Il poema] dice: ‘tutti pensano che la donna che canta sia una cattiva persona’, qualcuno che non è perbene, una donna che commette dei peccati, ‘tutti parlano di me in modo negativo. Solo Dio lo sa’ che io non faccio nulla di male, nulla più che cantare. [In questo poema, la *m’allema*] parla delle sofferenze degli innamorati e delle innamorate, [...] racconta la storia di una donna che ha molto sofferto per il proprio amore, che ha passato sette anni distesa su un letto fino a quando è diventata gialla [sul volto]. Giallo per la gente è il colore dei morti. Ma gli altri cosa dicono? Dicono che è perché non dorme, perché è malata, perché... Ma lei è malata d’amore». [intervista a Hamid, Meknes, 17 luglio 2013].

la prima cosa, sia pure che tu sia in una situazione di gioia, questo pervade il morale e lo risollewa. O se sei stressato senti delle parole che ti fanno piangere, che ti aiutano a piangere, perché oggi è diventato molto difficile anche piangere.

[...] Non fino alla follia: ci sono altri specialisti per questo. Per le malattie che oggi sono dette psichiatriche. [...] Questo serve invece per non arrivare allo stadio in cui [...] non sei ancora nella necessità di cercare uno psichiatra: ti basta uno psicologo. [...] E, come si è detto, c'è gente che fa questo non perché sia malata, ma solo per la propria gioia. C'è gente che se per molto tempo non ascolta *masmūdi* si sente a disagio.

E con «sūssī» cosa avviene?

Sūssī è la trance.

E serve a guarire?

Sì, ma *masmūdi* è una chiamata, una preparazione del terreno per arrivare allo stadio della trance.

[Conversazione con Fatima e Hamid, Meknes, maggio 2013].

Accanto a Malika vengono evocati anche altri *ḡinn* femminili: Ṭhurīa, il cui colore è il turchese, e 'Aisha, cui recentemente si aggiunge spesso Mira, lo spirito giallo del folle ridere o piangere, di derivazione gnawa.

La sequenza di *masmūdi* si conclude con gli stessi versi dei poemi utilizzati nell'apertura: le lodi ad Allah e al Profeta. La sezione che segue, precedendo la fase della trance, *sūssīa*, prevede l'evocazione, ancora una volta, di 'Abd al-Qādir al-Jīlālī, con il ritmo jīlālī e senza l'uso di strumenti musicali:

Oh Jīlālī. Io sono un tuo invitato, in nome di Dio, sono invitato da te. [...]. Quando sono in piena sofferenza, quando sono molto in pena ti chiamo, perché sei lo *shā'ir* [poeta] di tutte le confraternite. La mia vita, i miei mali, il mio stress, i miei problemi [sono] messi nelle tue mani. Perché tardi a rispondermi? Mūlāy 'Abd al-Qādir al-Jīlālī mi ha detto: no, sono da te, non ritardo più. Sono da te. Dio ti darà quello di cui hai bisogno. Quello che tu mi hai chiesto, Dio te lo darà. [Conversazione con Fatima e Hamid, Meknes, maggio 2013].

Con questo omaggio a 'Abd al-Qādir al-Jīlālī, il sovrano del mondo dell'invisibile, si chiamano gli esseri sovranaturali e si dà avvio al rito di possessione:

E continua così, fino a quando ci sarà una presenza, poi comincia la *ḥaḍra* jīlālīyya, con un ritmo molto veloce. La *ḥaḍra* è jīlālīyya. Alla sua origine. E si dice che la *ḥaḍra* alla sua origine non è mai stata gnawī, non è mai stata 'Isāwī: era jīlālī. Poi si inizia la trance di Mūlāy 'Abd al-Qādir al-Jīlālī, fino a quando si arriva a *dar al-Wazzān*. [...] alla *dar ed-Damana*, a Wazzān, per entrare in una trance tuḥāmīyya, di Wazzān: come Ahl Touat, Tuḥāmīyya, per 'colui che vuole che si realizzi la sua richiesta'. Qual è la richiesta? Di andare a visitare il Profeta, là dove è sepolto. E va prima a visitare Wazzān, poi, dopo Wazzān, va alla Mecca: Dio realizza il suo sogno. [Il testo del canto dice:] «le genti di Wazzān, le genti di Wazzān [...] Mūlāy eṭ-Ṭayeb [...] è il vessillo della trance. È la trance, siamo le figlie della trance e il nostro vessillo è Mūlāy eṭ-Ṭayeb». Bene, quando finisce questo c'è *sūssīa*.

Sūssīa, spiega Hamid, si distingue in tre generi che vanno dal 'più antico' al 'più contemporaneo'.

L'antico *sūssīa* non parla che del Profeta e di Dio; il secondo del Profeta, Dio e i santi; il terzo di Dio, il Profeta, i santi e *ḡinn*. Questo è per cominciare la *ḥaḍra* di *sūssīa*, e puoi scegliere di

cominciare con quel che preferisci. Quando finisci la *ḥaḍra* di Lalla Malika rifai un altro *sūssīa* per la danza di Lalla Malika. Per mettere gioia, uscire dalla trance. Fai un *sūssīa* per animare, per rinfrescare il clima. [...] Per rinfrescare. Sono cose nuove; ogni *m'allemma* ne ha appreso qualcuna o l'ha inventata, un *sūssīa*. Poi si finisce il rituale. A meno che le *m'allemma* o *ḥamdūshiyya* o *gnawiyya* o *isāwiyya* finiscano con Lalla 'Aisha. O che la gente [...] richiedano di fare Lalla 'Aisha. Io lo faccio senza richiesta. Perché non posso finire senza di lei. Perché sono in primo luogo *gnawi* e Lalla 'Aisha è *qasm gnawiyya*. Cos'è *qasm gnawiyya*? La fine *gnawa*. Quello con cui finisce il rituale *gnawi*. *Qasm gnawiyya*. C'è gente che lo pronuncia male e dice *qaddm*, che vuol dire la *maitresse*. Ma la vera è *qasm gnawiyya*: cioè che fa finire il rituale *Gnawa*, è Lalla 'Aisha [intervista a Hamid, Meknes, 17 luglio 2013].

I testi cantati in *sūssīa*, come in *masmūdi*, contengono le lodi ad Allah, al Profeta e ai santi. Tuttavia nella seconda parte del rito femminile lo scopo principale dell'esecuzione musicale è la trance delle donne, la *ḥaḍra*, che viene realizzata attraverso la *jedba*, una danza che riferisce del possesso da parte dei *mluk*: le entità invisibili che chiedono ai posseduti di alzarsi e di ballare.

In una *lila* officiata dalle *m'almat*, se inclusa in un complesso rituale di più giorni, in ciascuno dei quali agisce una *tā'ifa* diversa, sono evocati soltanto gli spiriti femminili: Malika e Ṭhuria, con l'eventuale inserimento, se richiesto dalle presenti, di Mira (*Gnawa*) e, quasi sempre, 'Aisha (*Ḥamadsha*). In un'intervista [Meknes, maggio 2013] Fatima dice: «qui a Meknes la nostra specialità è Lalla Malika, Lalla Ṭhuria *hrsel* e poi Lalla Mira *'arbiya*. Ma la specialità per eccellenza è Lalla Malika. Tutte le altre restano a richiesta: se le invitate, o se quella che fa l'henné lo richiedono».

Ma oggi, si è già detto, è prassi comune che ciascuna *tā'ifa* evochi spiriti di vario genere e appartenenza, con repertori mutuati da altri gruppi confraternali e adattati al proprio organico strumentale e al proprio stile. Di seguito la descrizione di una sequenza completa, la quale può esser messa in scena in tutto o in parte, secondo le indicazioni della committente e delle astanti.

Mūlāy 'Abd al-Qādir al-Jilālī, cui corrisponde il colore bianco, governa il pantheon dei santi e degli spiriti. Con lui si apre la sezione dei *mluk* maschili, cui sovrintendono Sidi Mimūn e Lalla Mimūna, rappresentati dal colore nero, in origine appartenenti ai *Gnawa*. Segue Sidi Mūsā, il re degli oceani, rappresentato dal colore blu. Quando lo si nomina viene messa sul tavolo delle offerte una coppetta piena d'acqua. Anche Mūsā appartiene al pantheon *gnawa*, ma vi arriva dai miti ebraici: Mūsā è anche il profeta Mosé, che ha guidato il suo popolo attraverso le acque.⁸ È ancora *Gnawa* Sidi Ḥammu, re dei mattatoi e maestro dei coltelli che ama il sangue, rappresentato da un drappo di colore rosso. Poi il verde per tutti i santi del Marocco, e il marrone per gli spiriti della terra e della foresta. Tra gli oggetti rituali loro dedicati vi sono le foglie di menta (a rappresentare la foresta) e la polvere del caffè (simbolo della terra). Segue l'evocazione degli spiriti femminili. I loro nomi sono sistematicamente preceduti dal termine onorifico Lalla, riferito di solito alle sante. Per le *lila* officiata dalle *m'almat* di Meknes i *ḡinn* principali sono tre: Lalla Malika, Lalla Ṭhuria *hrsel* (la 'bella') e

8. Ma le sovrapposizioni e intersezioni sono molteplici: «poi c'è un santo sepolto a Salé che si chiama Moshe. In francese, perché in arabo è Mūsā. È musulmano, ed è sepolto là. Ed è il santo dei *ḡinn* dell'acqua. Qui in Marocco. Dunque vedi? C'è una sovrapposizione di nomi. Si benedice il profeta Moshe perché grazie alla sua leggenda sacra, conosciuta da tutti, che ha attraversato il mare col suo bastone, l'ha attraversato a piedi, il mare. Perché si parlava del mare, si parlava del miracolo del mare. Poi si parla di Sidi Mūsā che è sepolto, un santo molto noto in Marocco, e poi si entra nei *ḡinn* dell'acqua. E questo non ha alcuna relazione con la religione ebraica» [intervista a Hamid, Meknes, 6 luglio 2013].

Lalla Mira ‘*arbiya*’ (‘l’araba’). Sono rappresentate, rispettivamente, dal color malva, turchese e giallo. Ma il pantheon dei *ġinn* femminili è ricco e variegato; ogni spirito – e colore – può avere a sua volta più di un nome, più di una personalità, rappresentati da una melodia, un canto, un profumo e una sfumatura differenti.

La parte del rituale dedicata agli spiriti femminili inizia col *taïfor* di Malika: l’altare con le offerte consacrate alla regina Malika, una delle personalità più elaborate e, senza dubbio, la favorita dal pubblico femminile. Bella, elegante e adornata nel prediletto colore malva, esige la stessa raffinatezza dalle sue devote. Ribelle e libertina, fuma Marlboro rosse e ama i profumi costosi. Malika è sempre felice, non attacca gli esseri umani che preferisce sedurre. Il *ġinn* Malika conosce diverse incarnazioni in figure femminili leggendarie, tra cui la più nota è una figlia di ricchi notabili vissuta a Fez nel diciottesimo secolo, sposata a un gioielliere ebreo.

C’è chi dice che era una donna venuta dall’Algeria e si era stabilita a Fez. Era una donna di potere. Un gioielliere ebreo si era innamorato di lei. C’è chi dice che era una donna di Meknes e che Hammu era suo marito: ci sono molte storie.

La conversazione prosegue, sulla relazione tra *ġinn* e figure leggendarie:

Ci sono molte storie, nessuna delle quali mi convince.

E tu ne hai una, o no?

No. Io ho fede in questo mondo di spiritualità: queste persone esistono perché già il Corano ci ha detto che ci sono i *ġinn* con noi. Coabitano con noi. E se gli esseri umani e i *ġinn* coabitano sulla terra da migliaia e miliardi di anni, dunque scoprono dei nomi, scoprono chi sono i loro vicini. Perché è questo il problema, no? Se era un *ġinn* non era la moglie di un gioielliere di Fez. Quel che posso dire è che questo è il passato recente, sono tre secoli che si parla di questo. Può darsi che si trattasse di una donna ossessionata da Lalla Malika. E che... questa situazione sociale le ha permesso di esser nota dappertutto. Quindi agli occhi della gente è diventata lei Malika. Un po’ come gli dei nuovi del film di Jean Rouch [il riferimento è al film *Les Maitres fous*, del 1955, che abbiamo guardato e analizzato insieme]. Sì. Qualcuno di molto noto, qualcuno di amato dalla gente, la sua storia si diffonde e dunque è diventata lei il simbolo di Malika [intervista a Hamid, Meknes, 6 luglio 2013; Staiti 2012, 80-96].

Ci sono due tipi di Lalla Malika; *haja* (‘colei che ha fatto il pellegrinaggio alla Mecca’), armoniosa ed elegante, e *zahwaniya*, seducente e trasgressiva (ha tra le sue seguaci donne particolarmente trasgressive, anche sul piano sessuale, tra le quali lesbiche prostitute). Può seguire, più raramente, Lalla Hawa (Eva, la prima donna), cui sono associati il colore rosa e la trasparenza del cristallo. Poi c’è Lalla Thuria *hrsel*, contraddistinta dal turchese, dalla personalità, riservata, si dice, per cui le sue possessioni hanno spesso luogo sotto un drappo bianco, sorretto da altre donne. Seguono sfumature di colore dal giallo all’arancio. Nel giallo sono incluse le varie personalità di Lalla Mira. Mira sta per *amīra*: la ‘principessa’. È la principessa *amazerien*, berbera. I nomi delle diverse manifestazioni di Mira sono: ‘*arbiya*, *harzia*, *shalha*, *schleja* e *haja*. Il suo cibo preferito è lo zucchero, offerto in zollette in una cesta di color giallo, insieme ad altri dolci. Successivamente vengono evocate l’araba Lalla Rqiya, ‘la celebre’ e la berbera Lalla Marim *shalha*, una personificazione di Maria, la madre di Cristo. La sezione dei *ġinn* femminili si conclude con l’evocazione di ‘Aisha (di derivazione Hamadsha), cui è associato il nero a pois bianchi. Vincent Crapanzano [1973, 143-146] rileva:

Sometimes ‘Aisha Qandisha [uno dei nomi con cui è conosciuta] fragments into a number of different *jinniyyas*. Each with a slightly different personality: Lalla ‘Aisha Sudaniyya, who is also called ‘Aisha Gnawiyya and the ‘basic’ ‘Aisha Qandisha; Lalla ‘Aisha Dghughiyya; Lalla ‘Aisha Dghugha; and Lalla ‘Aisha Ḥasnawiyya. It is sometimes said that these *jinniyyas* are the daughters of ‘Aisha Qandisha, but most often they are simply named and their relationship to ‘Aisha Qandisha is left unquestioned.

La città di Meknes è l’epicentro dell’attività delle *tā‘ifa m’almat*. Sono attivi in città almeno sei gruppi musicali composti da donne a cui, talvolta, si affiancano alcune figure maschili. Alcune donne (o alcuni uomini effeminati) guidano una *tā‘ifa*, altre sono componenti di diversi gruppi, altre ancora hanno un ruolo di veggente o guaritrice, o prestano la loro opera come *m’allema l-ḥannaya* (realizzano disegni rituali a henné sul corpo delle donne). La stessa persona può essere a capo di uno o più gruppi e operare all’interno di altri, diretti da un’altra *m’allema*.

Secondo quanto affermano gli stessi protagonisti, in passato le *tā‘ifa m’almat* godevano di maggior fortuna e la loro presenza era richiesta in molte celebrazioni e rituali. Oggi invece la loro attività si svolge prevalentemente durante il mese di *Sha‘ban* e la festa del *Mawlid al-Nabi*; in queste occasioni, che prevedono i riti femminili dell’henné e le *lila* con il *ṭaifor* di Malika, le *m’almat* hanno maggiori possibilità di impiego e di guadagno. Nel corso dell’anno i gruppi sono richiesti nei matrimoni, compleanni, circoncisioni e in altre cerimonie familiari. Fatima descrive così i cambiamenti nel panorama musicale femminile negli ultimi decenni:

Prima c’erano più gruppi di *m’almat* che adesso. Perché prima non c’erano che *m’almat*, 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’almat* è un po’ diminuito; quando c’erano più gruppi erano meglio considerati: quando entravano le *m’almat* era come se entrasse una principessa. Adesso vi sono altri gruppi di *m’almat* che hanno minor prestigio. Perché oggi ci sono i dj, ci sono le orchestre, ci sono vari gruppi musicali che fanno concorrenza alle *m’almat* [...]. Ma vi sono ancora eccezioni: dei gruppi che conservano il proprio prestigio. Anche se hanno bisogno di guadagnare [...]. Perché le nuove *m’almat* 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’almat*. Ad esempio non sanno fare che *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* [intervista a Fatima, Meknes, maggio 2013].

Repertori e tecniche musicali vengono appresi e trasmessi di generazione in generazione, da maestro a discepolo. I protagonisti di oggi hanno adottato una nuova identità nella *tā‘ifa* delle *m’almat*, prima come apprendisti, poi come membri e maestri. Hanno acquisito le tecniche musicali, i repertori e le conoscenze di tutti i simboli sensoriali associati ai *mluk*, i significati mitici e la procedura rituale attraverso anni di assorbimento, assistendo e partecipando alle *lila* celebrate regolarmente nelle case dei genitori, dei vicini, dei parenti, dei maestri. L’apprendistato avviene sotto la guida di una *m’allema* esperta, spesso in ambito familiare. Ad esempio Zazoo, una *m’allema* veggente, medium e guaritrice, vive in una casa abitata da sole donne, che suonano con lei o svolgono esse stesse analoghe funzioni di veggente e guaritrice. In quella comunità senza uomini – diceva Hamid – le donne usano gli uomini al massimo per fare dei figli e, dopo averli divorati, ne gettano le ossa. Fatima, che

amava la musica ed era posseduta da Malika, negli anni della formazione ha vissuto con la sua maestra e adesso vive con una sua allieva. In un'intervista Hamid ha affermato che:

c'è una tradizione, da molto tempo: si dice che *m'almat* 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'almat* sente che il marito di Qadija 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 puttana. [...]. 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'almat*, tutte le donne che sono a capo di un gruppo sono sposate. Sono sposate, 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 colore del lutto] la chiama per insegnarle a lavorare [intervista a Hamid, Meknes, 12 aprile 2013].

A Meknes abbiamo conosciuto una famiglia di musicisti, il cui capofamiglia appartiene alla tradizione gnawa, mentre la moglie è una *m'allema* e suona con i gruppi femminili. I figli, un adolescente e una ragazza tredicenne, hanno adottato le tradizioni musicali dei genitori: il ragazzo si sta specializzando nella musica gnawa e suona in un gruppo musicale con alcuni suoi coetanei. La ragazza ha fatto propri i repertori musicali femminili; conosce i poemi cantati in *masmūdi*, suona gli strumenti musicali delle *m'almat* e padroneggia anche i repertori gnawi.

In genere l'adepta o l'adepto accompagna la propria maestra o maestro nei luoghi tradizionali di messa in scena dei riti.

Masmūdi esiste nella città di Meknes e Lalla Fatimah dice che è un patrimonio della città di Meknes comparabile ai monumenti storici, a Bab Mansour, alle mura Ismā'ily che l'Unesco sta dichiarando patrimonio dell'umanità. È un nostro patrimonio, e dobbiamo fare del nostro meglio per conservarlo. Si spera che le nuove generazioni lo conservino, perché anche per Lalla Fatimah *masmūdi* è una cura, è uno psicologo, che tratta molte malattie: dunque bisogna impararlo bene e bisogna imparare a conservarlo. Perché c'è molta gente che guarisce; o meglio *masmūdi* è una forma di autoguarigione, perché è una musica spirituale [conversazione con Hamid e Fatima, Meknes, maggio 2013].

4. Per un'ipotesi di ricostruzione storica di *masmūdi* e *sūssīa*

Come si è detto, il problema dell'origine di *masmūdi* e della sua denominazione è intricato e controverso. *Masmūdi* deriva verosimilmente da percorsi di relazione tra livelli culturali diversi, tra la musica tradizionale delle donne della *madina* e i repertori raffinati dei palazzi e delle corti. I repertori *masmūdi*, sorti in ambito popolare e ritornati alle donne dei quartieri popolari dopo esser stati modificati in ambienti eruditi, risentono della tradizione aulica delle musiche profane sviluppate nei califfati andalusi e radicatesi nelle città del Marocco settentrionale. Su consuetudini musicali e rituali femminili e popolari, insomma, si sarebbero innestati elementi musicali e poetici provenienti da altri ambiti geografici e culturali, che le hanno fecondate e trasformate.

È possibile tracciare una breve storia di queste relazioni, estraendo dalla nutrita bibliografia sulle vicende della musica arabo-andalusa le poche informazioni relative alla musica delle

donne e degli uomini effeminati e provando a ricavare da queste un'ipotesi di percorso. Tra le prime fonti scritte europee vi è il resoconto di un diplomatico francese, Eugène Aubin, il quale dà conto della musica suonata nella corte di Fez, ai primi del ventesimo secolo [Aubin 1904, 341-342]. Le attività musicali di donne ed effeminati sono sporadicamente documentate dalla letteratura del Novecento. Aubin riferisce della presenza delle *shikhāt* (o *cheikhas*, *cheikhat* nella traslitterazione francese) alla corte di Fez [ivi, 342-345], gruppi femminili che suonavano per l'intrattenimento delle donne; echi di questa tradizione sopravvivono in quella città, ove donne che cantano e suonano il tamburello si accompagnano a suonatori di altri strumenti (*ūd*, violino) nei repertori profani di intrattenimento e in quelli sacri legati all'evocazione degli spiriti.

Nel suo lavoro sulle cerimonie di nozze in Marocco, 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 impiegava il termine *maallemat* per le musiciste di Meknes [De Lens 1917; Amster 2009]. Una diversa terminologia tecnica si è venuta a creare in luoghi diversi: le *m'almat* (letteralmente 'maestre artigiane') di Meknes hanno un ruolo eminentemente legato all'esecuzione di musica rituale, e solo secondariamente di musica profana d'intrattenimento. La loro tradizione è peculiare di Meknes, diversa dalle altre sul piano dei linguaggi e del rito, dei suoi rapporti con il sistema mitico, del ruolo delle suonatrici e dei suonatori specializzati come officianti dei riti femminili. In realtà, nelle fonti del passato, la denominazione *m'almat* appare soltanto nello scritto di Aline De Lens, particolarmente attenta alle manifestazioni culturali femminili, che ha soggiornato a lungo a Meknes, città meno frequentata, rispetto a Fez, da cronisti e viaggiatori. Le altre descrizioni sono per lo più relative a luoghi diversi – soprattutto, appunto, Fez – e dedicano un'attenzione relativa a cultura e musica femminili. In generale i gruppi femminili si differenziano per repertorio musicale (sacro o profano), per ambiti di competenza (cerimonie pubbliche o private), per il pubblico cui si rivolgono (maschile, femminile o misto), per area geografica di presenza, distinzioni non sempre adeguatamente considerate [Ciucci 2005; 2012; Soum-Pouyalet 2007].

È possibile che il ruolo delle *m'almat* di Meknes sia una specifica e peculiare riplasmazione del ruolo delle *shikhāt*: che con loro, e per i riti di cui sono officianti, si sia attuato più compiutamente rispetto ad altrove il passaggio dai repertori profani del *malhūn* (un genere di canzone urbana, tradizionalmente interpretata nell'ambito maschile delle corporazioni artigiane [Pellat 1991; Michon 2006]), a una dimensione rituale e culturale più strettamente femminile, circoscritta alla città di Meknes, e per queste ragioni meno visibile e meno documentata. I punti di contatto tra la tradizione delle *m'almat* di Meknes e quella delle *shikhāt* di Fez – per quel che si ricava dalle fonti del passato e dagli scampoli di tradizione ancora osservabili – sono molteplici. La differenza di maggior rilievo sta nella musica: il ritmo *masmūdī* e i poemi che vi si ricollegano appartengono esclusivamente alle *m'almat* di Meknes: le musiciste professioniste di Fez, pur conoscendo quella tradizione, la sentono estranea e non sono in grado di eseguirla.

La tradizione di Meknes, complessivamente, appare più strutturata, più radicata tra le donne, più autonoma rispetto a quel che la circonda e che, verosimilmente, ha concorso a determinarla. La vicenda delle *m'almat* di Meknes è da ritenersi di lungo periodo, anche in ragione della profondità del suo apparato mitico e del sistema di tradizioni cui si ricollega. L'ipotesi che in questa sede si sostiene è, come detto, che i repertori *masmūdī* si siano originati in ambito popolare e poi siano ritornati alle donne delle *madine* dopo esser stati

modificati in ambienti letterati. Su una tradizione musicale e rituale femminile e popolare, insomma, si sarebbero innestati elementi musicali e poetici provenienti da altri ambiti geografici e culturali, che hanno fecondato e modificato repertori e forme del rito. Se questo è quel che davvero è accaduto, è verosimile che da queste vicende e da uno dei poeti di corte più noti, al-Masmūdi, autore di testi cantati dalle donne, il repertorio odierno abbia derivato il suo nome: una tradizione verosimilmente preesistente ha accolto e rimodellato gli influssi del *malḥūn* in maniera diversa da come è accaduto altrove; e, se è questo quel che davvero è accaduto, il nome del poeta al-Masmūdi è passato a designare proprio quella parte del repertorio che è caratteristica distintiva delle *m'almat* di Meknes. E se questo giova a spiegare, a interpretare le vicende passate delle *m'almat*, aiuta pure a comprendere il presente e i suoi possibili sviluppi futuri. Giacché le suonatrici di Meknes, soprattutto per l'opera di colui che di questa tradizione si impone oggi come l'ideologo, o il sommo sacerdote, Hamid, tendono sempre più a rappresentarsi come una confraternita femminile. O meglio, come una sorta di costellazione confraternale. *Masmūdi* e *sūssīa*, termini che riferiscono del ritmo e del rito in cui sono specializzate le suonatrici di Meknes, per Hamid e in certa misura anche per le sue compagne, sono confraternite femminili.

5. Verso le confraternite femminili? Conclusioni

La compagini musicali delle *m'almat* si situano in un complesso rapporto tra marginalità e centralità: sono gruppi che si potrebbero definire 'paraconfraternali', formati da donne, in cui trovano spazio anche suonatori e cantori effeminati. Appartengono prevalentemente all'ambito più decisamente popolare, alla *madina*. Vivono e operano – accanto alle confraternite religiose più note – come musicisti nella città di Meknes, dove sono radicati e condividono riti, repertori, strumenti musicali propri. Secondo Fatima:

Tutto quello che si può dire è che è una musica assolutamente *ṣūfī* e spirituale. [...] È una musica *ṣūfī* alla quale non manca niente che abbiano Ḥamadsha e 'Isāwa. [...] La differenza è che quelle confraternite hanno avuto la possibilità di essere riconosciute e certificate.

Dunque «m'almat» non è una confraternita come le altre perché è una faccenda di donne?

È così.

Dunque è un po' più...

Emarginata.

[Intervista a Fatima, Meknes, maggio 2013]

Le *m'almat*, quantomeno alcune fra loro, si riconoscono come appartenenti alle *ṭā'ifa* di confraternite femminili, i cui nomi corrispondono a quello dei ritmi e dei rituali in cui sono specializzate: *masmūdi* e *sūssīa*. Le musiciste esperte in *masmūdi* hanno assunto come loro santo fondatore Mūlāy 'Alī as-Sharīf – uno dei capostipiti della dinastia Alawita, tuttora regnante in Marocco – il cui mausoleo e *zā'wyya* si trovano oggi a Rissani, una città nella provincia di er-Rāshīdiyya.

Nella prima parte di questo lavoro si è dedicata speciale attenzione allo statuto ambiguo delle confraternite *ṣūfī* maschili, tra campagna e città, tra culto dei santi e *ḡinn*, tra strutturazione rigorosa e libera aggregazione attorno a pellegrinaggi, orizzonti votivi e riti. In questa galassia multiforme, magmatica e in continua ridefinizione oggi trovano posto anche le donne e gli effeminati, con i propri riti, i miti di riferimento, le figure di fondazione e le occasioni pubbliche e private di aggregazione e celebrazione. Questa ridefinizione, che

sembra stia dando attualmente vita in Marocco all'*unicum* di confraternite *ṣūfī* femminili, trova terreno fecondo in diverse concause: la maggiore autonomia delle 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 *ḡinn*. Si tratta di un processo che ha un terreno di coltura privilegiato, anche se non esclusivo, negli ambienti femminili. 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, la figura maschile del santo si è imposta su quella femminile del *ḡinn*, sulla nera Lalla 'Aisha, antica signora di quel luogo e di quella fonte, recentemente si assiste a un nuovo ribaltamento dei ruoli. Fino agli anni settanta del Novecento i confrati Ḥamadsha erano i principali protagonisti del *mussem*. Ma poi, ricordano gli stessi Ḥamadsha, lo *shaikh* del luogo disse ai *muqaddam* riuniti nella sua casa che una sola veggente, in una giornata, gli fruttava in regalie più di tutti loro messi insieme, nell'arco di tutto il *mussem*. I *muqaddam*, sdegnati, se ne andarono, e da allora la presenza preponderante al *mussem* è quella delle veggenti, dei maghi, le cui piccole botteghe sono l'elemento prevalente del mercato del sacro di Sidi 'Ali. Le cerimonie degli Ḥamadsha vi si svolgono ancora, ma quasi sopraffatte dai riti di trance delle donne, per Lalla 'Aisha e per gli altri *ḡinn* del loro pantheon. 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 particolare configurazione, e specialmente femminile. Le donne di Meknes oggi ritengono di riconoscersi in sistemi paraconfraternali; Masmūdī e Sūsīā paiono esser sul punto di accreditarsi come confraternite, o aspirano a farlo. Le musiciste professioniste di Meknes, si è detto, si consacrano come *m'almat*, cioè come responsabili del gruppo musicale e officianti dei riti di trance, recandosi a prendere il lievito alla *dar d-Damana* ('casa di accoglienza') della confraternita – maschile – di Wazzān. La quale era tra le più ricche del Marocco; un centro importante di potere politico ed economico: un *état théocratique*, secondo la definizione offerta da Aubin [1904, 470], maschile, certo, ma di cui fu *ṣarīfa* una donna, europea, sposa dello *ṣarīf*, che su quel luogo ha lasciato un importante libro, anche autobiografico, di memorie [Keene 1912]: un luogo centrale, ma che proprio in quanto centro di un mondo ha accolto e continua ad accogliere tendenze di confine, in un continuo rimodellarsi di ruoli e vicende.

La *dar d-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 [Keene 1912, 6-7; Shinar 2004, 278-282]. Oggi le donne dei quartieri popolari, quelle 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 (che rimanda alla funzione di granaio del luogo, ma pure alla fecondità femminile), il potere di conferire *barakāh*, cioè la legittimazione diretta da parte del santo. E comporta una nuova, diversa, parziale centralità di ruoli finora subalterni e misconosciuti. Così, tendenze moderne della società marocchina consentono ad antiche pratiche, marginalizzate dall'avvento dell'islam ma arricchite e sensibilmente modificate da diversi apporti, di riaffiorare con maggiore evidenza, come ai tempi in cui le devote di Cibebe e i suoi effeminati sacerdoti esibivano orgogliosamente le proprie pratiche nei palazzi e sulle pubbliche piazze.

Testi citati

- AKERRAZ Aomar, 1985, *Note sur l'enceinte tardive de Volubilis*, in «Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques», 19/B, pp. 429-436.
- 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, pp. 279-312.
- ANAWATI George C. - GARDET Louis, 1961, *Mystique Musulmane. Aspects et tendances. Expériences et techniques*, Paris, J. Vrin.
- AUBIN Eugène, 1904, *Le Maroc d'aujourd'hui*, Paris, A. Colin.
- BELLIA Angela, 2012, *Da Bitalemi a Betlemme. Riti musicali e culti femminili in Sicilia*, in Elisa CELLA - Gianluca MELANDRI - Valentino NIZZO eds., 2012, *Antropologia e archeologia a confronto: rappresentazioni e pratiche del sacro*, Atti del convegno (Roma 20-21 maggio 2011), Roma, Ediarché, pp. 601-612.
- BRUNEL René, 1926, *Essai sur la Confrérie Religieuse des Aïssāoua au Maroc*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- BRUNI Silvia, 2013, *Confraternite e riti femminili in Marocco: «masmuūdi» e «suūssīa»*, tesi di laurea magistrale, Università di Bologna, relatore Luca Jourdan.
- CAMPS Gabriel, 1984, *Rex gentium Maurorum et Romanorum. Recherches sur les royaumes de Maurétanie des VI^e et VII^e siècles*, in «Antiquités africaines», 20, pp. 183-218.
- CHLYEH Abdelhafid, 1998, *Les Gnaoua du Maroc. Itinéraires, initiatiques, transe et possession*, Casablanca, La Pensée Sauvage.
- CIUCCI Alessandra, 2005, *Les musiciennes professionnelles au Maroc*, in «Cahiers d'ethnomusicologie», 18: *Entre femmes*, pp. 183-200.
- 2012, *Embodying the Countryside in Aïta Ḥasbawiya (Morocco)*, in «Yearbook for Traditional Music», 44, pp. 109-128.
- CLAISSE Pierre Alain, 2003, *Les Gnawa marocains de tradition loyaliste*, Paris, L'Harmattan.
- CONANT Jonathan, 2012, *Staying Roman. Conquest and Identity in Africa and the Mediterranean*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CRAPANZANO Vincent, 1973, *The Ḥamadsha. A study in Moroccan Ethnopsychiatry*, Berkeley, University of California Press.
- DAVIES Ethel, 2009, *North Africa. The Roman Coast*, Guilford, Globe Pequot.

-
- DE LENS Aline, 1917-1918, *Un Mariage a Meknès dans la petite bourgeoisie*, in «Revue du Monde Musulmane», 35, pp. 31-55.
- DE MARTINO Ernesto, 1958, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri.
- 1961, *La terra del rimorso. Contributo ad una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore.
- DERMENGHEM Émile, 1954, *Le culte des saints dans l'Islam maghrébin*, Paris, Gallimard.
- DERMENGHEM Émile - BARBÉS Léo-Louis, 1951, *Essai sur la hadhra des Aïssaoua d'Algérie*, in «Revue Africaine», 95, pp. 289-314.
- EL FASI Mohammed - HRBEK Ivan eds., 1988, *The Coming of Islam and the Expansion of the Muslim Empire*, in *General History of Africa*, London, Heinemann - Berkeley, University of California - Paris, UNESCO, 1981-1993, vol. III: EL FASI Mohammed - HRBEK Ivan eds., *Africa from the Seventh to the Eleventh Century*, pp. 31-55.
- FUMEY Gérard, 1906, *Chronique de la Dynastie Alaouie du Maroc*, in «Archives Marocaines», 9, pp. 23-89.
- GEERTZ Clifford, 1973, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Book; ed. it. 1987, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il 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.
- GIBB Hamilton, 1962, *Mohammedanism. An Historical Survey*, New York, Oxford University Press.
- HALSALL Guy, 2007, *Barbarian Migrations and the Roman West, 376-568*, Cambridge, Cambridge University Press.
- 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, pp. 241-260.
- 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, pp. 217-235.
- KAPCHAN Deborah, 2007, *Traveling Spirit Masters. Moroccan Gnawa Trance and Music in the Global Marketplace*, Middletown, Wesleyan University Press.
- KEENE Emily, 1912, *My Life Story. By Emily, Shareefa of Wazan*, London, Edward Arnolds.

-
- 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.
- LENOIR Eliane, 1985, *Volubilis du bas-empire à l'époque islamique*, in «Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques», 19/B, pp. 425-428.
- LÉVI-PROVENÇAL Évariste, 1922, *Les historiens des Chorfa. Essai sur la littérature historique et biographique au Maroc du XVIe au XXe siècle*, Paris, Larose.
- MICHAUX-BELLAIRE, Eduard, 1908, *La maison d'Ouezzan*, in «Revue du Monde Musulmane», 5, pp. 23-89.
- 1928, *Le Touat et les Chorfa d'Ouazzan*, in *Mémorial Henri Basset. Nouvelles Études Nord-Africaines et Orientales*, L'Institut des Hautes-Études Marocaines ed., 1928, 2 voll., Paris, Geuthner, vol. II, pp. 139-151.
- MICHON Jean-Louis, 2006, *Music and Spirituality in Islam*, in Vincent J. CORNELL ed., 2006, *Voices of Islam*, 5 voll., Westport (CT), Praeger, vol. IV: *Voices of Art, Beauty, and Science*, pp. 59-87.
- NABTI Mehdi, 2010, *Les Aïssawa. Soufisme, musique et rituels de trans au Maroc*, Paris, L'Harmattan.
- ORLANDINI Piero, 1968-1969, *Diffusione del culto di Demetra e Kore in Sicilia*, in «Kokalos», 14-15, pp. 334-338.
- PÂQUES Viviana, 1978, *The Gnawa of Morocco. The «Derdeba» Ceremony*, in Wolfgang WEISSELEDER ed., 1978, *The Nomadic Alternative. Modes and Models of the Interaction in the African-Asian Deserts and Steppes*, The Hague, Mouton, pp. 319-329.
- 1991, *La Religion des Esclaves. Recherches sur la Confrérie Marocaine des Gnawa*, Bergamo, Moretti e Vitali.
- PELLAT Charles, 1991, *Malhūn*, in *The Encyclopaedia of Islam*, 1960-2005², Peri J. BEARMAN et al. eds., 12 voll., Leiden, Brill, vol. VI, Clifford E. BOSWORTH, Emeri VAN DONZEL, Charles PELLAT eds., pp. 247-257.
- RHANI Zakaria, 2014, *Le pouvoir de guérir. Mythe, mystique et politique au Maroc*, Leiden-Boston, Brill.
- RICARD Prosper, 1948, *Maroc*, Paris, Hachette.
- SADIQI Fatima, 2003, *Women, Gender and Language in Morocco*, Leiden-Boston, Brill.
- SHINAR Pessah, 2004, *Modern Islam in the Maghrib*, Jerusalem, Hebrew University.
- SLOUSCHZ Nahum, 1908, *Hebreo-Phéniciens et Jidéo-Berbères. Introduction à l'histoire des Juifs et du Judaïsme en Afrique*, in «Archives Marocaines», 14, pp. 1-205.

-
- SOUM-POUYALET Fanny, 2007, *Le Corps, la voix, le voile. Cheikhat marocaines*, Paris, CNRS.
- SPILLMANN Georges, 2011, *Esquisse d'histoire religieuse du Maroc. Confréries et Zaouïas*, Rabat, Omnia Rabat.
- STAITI Nico, 2005, *Etnografia e storia antica: per un'indagine sulla musica nei culti femminili*, in Angela BELLIA ed., 2005, *Mito, musica e rito nella Sicilia di età greca*, Agrigento, Aulos, pp. 21-48 (Studi e ricerche di archeologia musicale della Sicilia e del Mediterraneo 1).
- 2012, *Kajda. Musica e riti femminili tra i rom del Kosovo*, Roma, Squilibri.
- SUM Maisie, 2011, *Staging the Sacred. Musical Structure and Processes of the Gnawa Lila in Morocco*, in «Ethnomusicology», 55/1, pp. 77-111.
- TAÏEB-CARLEN Sarah, 2000, *Les Juifs d'Afrique du Nord*, Saint-Maur, Sépia.
- 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 Ḥamadsha du Zerhoun (Maroc)*, Saarbrücken, EUE.
- TRIMINGHAM Spencer, 1971, *The Sufi Orders in Islam*, Oxford, Oxford University Press.
- WAUGH Earle H., 2005, *Memory, Music, and Religion. Morocco's Mystical Chanters*, Columbia, University of South Carolina.
- WESTERMARCK Edward, 1899, *The Nature of the Arab Ginn. Illustrated by the Present Beliefs of the People of Morocco*, in «The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland», 29/3-4, pp. 252-269.
- 1914, *Marriage Ceremonies in Morocco*, London, Macmillan.
- 1933, *Pagan Survivals in Mohammedan Civilisation*, London, Macmillan.
- ZAFRANI Haïm, 2010, *Deux mille ans de vie juive au Maroc. Histoire et culture, religion et magie*, Casablanca, Retnani.

Documentari e audiovisivi

- DE LA LONDE Julien Gilles, 2009-2014, *Une rencontre vaut mieux que mille rendez-vous*, 94'.
- ROUCH Jean, 1955, *Les Maîtres fous*, Paris, CNRS - Institut français de l'Afrique noire, colore, 35'.