



ARTICOLO

Riti femminili a Meknes. Il *ṭaifūr* di Lalla Malika: tre atti con intermezzo

di Silvia Bruni

Nel quadro degli studi sui culti di possessione in Marocco i riti femminili finora sono stati presi in esame solo sporadicamente, a margine dell'ampia letteratura sulle confraternite maschili e le loro relazioni con lo spiritismo (Brunel 1926; Westermarck 1968; Crapanzano 1973; Lahmer 1986; Welte 1990; Pâques 1991; Nabti 2010; Therme 2010). Cenni sulle pratiche rituali femminili emergono dagli studi condotti sui pellegrinaggi annuali, sulle visite occasionali alle tombe dei santi e ai luoghi di culto (Maher 1974; Mernissi 1977; Fernea 1979; Reysoo 1991; Claisse-Dauchy, De Foucault 2005; Rhani 2009); sul ruolo degli operatori rituali (veggenti, terapeuti, specialisti nelle pratiche magico-religiose, gruppi musicali) che operano all'interno o ai margini delle pratiche delle confraternite (Welte 1990; Claisse-Dauchy 1996; Langlois 1999; Rausch 2000; Hermans 2006); sui riti terapeutici e di possessione spiritica che hanno luogo in ambiti privati e domestici (Maher 1984; Rausch 2000)¹.

Oggetto del lavoro qui presentato è un'indagine sulle tradizioni culturali e rituali delle donne di Meknes², fino ad ora mai indagate sul piano etnografico.

In questa città, al centro delle cosmogonie degli spiriti femminili evocati nei riti di possessione, vi è Lalla Malika ("signora regina"), il cui culto si iscrive in un sistema di credenze e in un apparato rituale che in parte si sovrappone a quello delle confraternite maschili, ma che presenta anche una marcata autonomia culturale.

¹ Si veda anche, per la Tunisia, Ferchiou 1991; per l'Algeria: Jansen 1987, Virolle-Souibés 1981 e Andezian 2001.

² Il lavoro presentato in questo saggio è frutto di una ricerca sul campo svolta nella città di Meknes in due momenti diversi. Il primo risale al 2014, nell'ambito del progetto Marie Curie DRUM (Disguise Ritual Music, 2013-2016), coordinato dal prof. Nico Staiti dell'Università di Bologna. Il secondo, dal 2015 al 2016, nell'ambito del dottorato di ricerca in "Studi storici, geografici e antropologici" (Università di Padova). La ricerca on field ha avuto come oggetto di interesse principale le pratiche, le credenze e i riti femminili a Meknes, e in particolare la tradizione dei gruppi musicali conosciuti con il nome *m'allmat*. Si è dedicata anche una specifica attenzione nell'inquadrare l'oggetto di studio in una prospettiva ampia e in un confronto critico con la letteratura esistente sulle confraternite maschili e le loro relazioni con lo spiritismo, il ruolo delle donne a margine delle pratiche delle confraternite, la possessione femminile e le relazioni tra marginalità e centralità che essa comporta. I risultati della ricerca sono confluiti nella tesi di dottorato intitolata "Riti femminili a Meknes. Le figlie e i 'figli' di Lalla Malika". Le interviste qui riportate sono state raccolte a Meknes insieme a Hamid e Fatiha (due pseudonimi), rispettivamente un maestro musicista, direttore di un gruppo *m'allmat*, terapeuta e sorvegliante dei riti femminili e una maestra specializzata nella decorazione con l'*henna* per i matrimoni e i riti di possessione. Le interviste sono state raccolte in lingua francese. Le informazioni e i dati raccolti sulla struttura e l'esecuzione dei riti per Lalla Malika sono stati ricavati sia dall'osservazione della loro messa in scena, sia dalle conversazioni e descrizioni che mi hanno fornito, oltre a Hamid, anche altre musiciste e specialiste del rito. I nomi dei protagonisti del rito qui descritto (Iman, Noura, Thuria, Samira) sono tutti pseudonimi.



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

A Meknes, intorno alla figura di questo spirito, si coagula una comunità tutta al femminile. Interpreti del rito, dei suoi repertori musicali, dei poemi che celebrano Lalla Malika sono le *m'allmat* ("maestre artigiane"): gruppi di musiciste professioniste il cui ruolo principale è l'esecuzione musicale nelle celebrazioni e nei riti praticati dalle donne (De Lens 1917-1918: 31-55; Staiti 2012; Garino 2016: 65-91; Bruni 2017; Bruni e Staiti 2017). Nei gruppi *m'allmat* trovano spazio anche figure liminari di tramite tra il maschile e il femminile: officianti e musicisti effeminati, il cui orientamento di genere è essenziale alla funzione da essi assolta nei riti (Staiti 2012: 51-78; Bruni 2018)³.

Questo saggio si concentra sulla descrizione di un rito di evocazione e possessione (*ṭaifūr*) che le donne di Meknes celebrano in onore di Lalla Malika. Il materiale etnografico qui presentato sulla possessione femminile può offrire anche una rilettura della struttura di genere, giacché in questo specifico contesto donne ed effeminati trovano possibilità espressive e sociali a loro altrimenti precluse nella società.

Nelle pagine che seguono vengono in primo luogo descritte le caratteristiche dello spirito femminile Lalla Malika, quali sono tratteggiate dagli adepti e dai partecipanti al culto e ai riti. Segue la descrizione del rito in cui viene evocata Lalla Malika, evidenziandone gli aspetti specifici, la struttura

³ Una parte della mia ricerca si è rivolta anche al ruolo degli effeminati, posseduti da Lalla Malika, nel contesto rituale femminile di Meknes. Occorre avvertire che l'uso che qui faccio della parola "effeminato" si riferisce ai comportamenti femminei (eventualmente l'abbigliamento ambiguo, l'uso di maquillage e monili femminili) da parte di uomini. Il suo uso giova a marcare un aspetto evidente e a tratti ostentato del modo di gesticolare, di parlare, di abbigliarsi e in generale del comportamento, evitando invece di attribuire ai miei interlocutori comportamenti sessuali dei quali non posso riferire direttamente ed esplicitamente: giacché l'omosessualità in Marocco è vietata per legge. Non tutti gli uomini omosessuali peraltro hanno atteggiamenti evidentemente effeminati, né sono stata messa al corrente esplicitamente degli orientamenti e delle pratiche sessuali di tutti gli attori delle vicende indagate. L'uso dell'aggettivo "effeminato" riguarda l'osservazione di comportamenti pubblici e palesi: la sua adozione è pertanto di esclusiva responsabilità dell'osservatore. Si veda Staiti 2012, ove si fa uso di questa definizione e se ne argomentano le ragioni, che ho fatto mie.



e le funzioni. Si descrivono anche i protagonisti dei riti, donne ed effeminati. Oltre agli adepti e ai partecipanti ai riti si delineano anche i ruoli svolti dagli officianti: le musiciste, le terapeute e le maestre decoratrici di *henna*. Segue infine una descrizione dettagliata del rito per Lalla Malika, dalla cui analisi si ricavano informazioni essenziali sul sistema di relazioni che agisce tra le possedute e i posseduti da spiriti femminili.

La “regina” di Meknes: Lalla Malika

Gli spiriti femminili evocati a Meknes sono Malika (“la regina”), sua sorella minore Thuria (“la bella”), Mira (“la principessa”), ‘Aisha (“la contessa”). Sono tutte precedute dal prefisso lalla (“mia signora, santa”) e hanno diversa origine, colore e carattere: Thuria è uno spirito raffinato ma anche festoso, il suo colore è il turchese; Mira, signora del grano, del ridere folle e del piangere, è berbera e il suo colore è il giallo (Pâques 1991: 307-309); Lalla ‘Aisha è uno spirito ctonio originario del Sudan, il suo colore è il nero a pois bianchi (Crapanzano 1973: 143-146). Ma tra tutte, nell’area di Meknes, la più importante è Lalla Malika: le donne si considerano sue speciali devote e i riti a lei dedicati in questa città sono più articolati che altrove.

Sebbene Lalla Malika sia generalmente indicata come una *jinniya* (sing. femminile di *jinn*: “spirito”; *jnūn*, *jinniyat* al maschile e femminile pl.), il suo status all’interno del pantheon di entità del Marocco non è determinato in modo specifico. Viene di volta in volta descritta come uno spirito femminile, come una santa, una donna, una fanciulla, una figlia, gioiosa e libertina ma anche seria e severa.

È opinione condivisa tra chi frequenta i riti a lei dedicati che Malika sia uno spirito di origine araba, giunto a Meknes insieme a Mūlāy Idrīss I, un sultano e un santo, il cui mausoleo si trova nella città di Mūlāy Idrīss Zerhun, vicino a Meknes. Gli appellativi “la ‘Amrani” e “la nobile ‘Alawita” con cui è evocata e conosciuta, la associano con le dinastie discendenti del santo. Ma Malika conosce anche diverse incarnazioni in figure femminili leggendarie, tra cui la più nota è quella di una figlia di notabili (o di una donna nobile venuta dalla città di Tlemcen, in Algeria) vissuta a Fez nel XVIII secolo e sposata a un gioielliere e commerciante ebreo. In una delle sue manifestazioni Malika è anche ebrea.

Lalla Malika, a Meknes, è “la signora del viola” (*mulat l-qaqi*), il colore con cui è identificata, in tutte



le sue gradazioni e che è simbolo della primavera. Malika, nelle descrizioni che ne offrono le donne di Meknes, è di un'altezza sovranaturale, che può raggiungere anche i tre metri. Ma ciò non contrasta con la sua femminilità; al contrario ne accentua la maestosità. Malika ha i capelli biondi e varie decorazioni di *henna* color rossastro le coprono le mani fino ai polsi (foto 4)⁴. Indossa un lungo abito viola, si adorna di gioielli d'oro e ha sulla testa una corona tempestata di brillanti.

Lalla Malika è sempre elegante e fascinosa, è gioiosa e non ama la tristezza. Predilige gli ambienti puliti e gli oggetti nuovi; cura molto il proprio aspetto fisico e le piace ammirarsi allo specchio. Ama i cosmetici, i profumi più raffinati e costosi; si dice che lei stessa emani un profumo delizioso. Ama gli incensi orientali e tra tutti il suo preferito è l'*'ūd l-qumari* ("legno del Khmer"), il legno di aloe della Cambogia. Esige raffinatezza dalle sue devote, che indossano abiti viola, si adornano di gioielli, usano profumi, bruciano incensi. I suoi cibi preferiti sono la frutta secca, i dolci, il caffè. Spesso fuma sigarette (le Marlboro rosse) e beve vino.

Lalla Malika viene descritta come una donna di corte: da questo deriva il suo portamento nobile. Si dice che la sua origine si collochi nei palazzi regali, tra le grandi famiglie prestigiose della *madina* di Meknes e di Fez. Appartiene all'aristocrazia: in quell'ambiente si vuole abbiano avuto origine il suo culto e i riti a lei dedicati.

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

Lalla Malika, sebbene sia un unico spirito, ha parecchie identità, come se si trattasse di più *jinniyat* lievemente distinte tra loro, a ciascuna delle quali corrispondono colori o sfumature di colore diversi, e che possono essere evocate in momenti diversi del rito.

⁴ L'*henna* è un simbolo di bellezza, di purificazione e di protezione (Westermarck 1968 (1): 113, 118, 160; Claisse-Dauchy 1996: 103-108; Mateo Dieste 2013: 127-166).



A seconda di chi la descrive (adepta, officiante, posseduta), delle sue competenze, del suo ruolo nell'ambiente delle possedute, dei suoi orientamenti di genere, le identità di Malika possono essere due, tre, sette o più. Ma i confini tra ciascuna di esse non sono netti né chiari. Le informazioni sono sempre frammentarie e si riformulano in continuazione, e questo anche in relazione allo spazio geografico: sebbene specialmente radicata a Meknes, Lalla Malika è presente in tutto il Marocco. In ogni città è inclusa nel pantheon degli spiriti evocati dai diversi gruppi confraternali; ogni città e regione celebra Malika con il proprio repertorio e tradizione musicale e con riti peculiari. L'indeterminatezza e la possibilità per ciascuno di riorganizzare le relazioni tra le diverse identità di Lalla Malika secondo le proprie attitudini e competenze sembrano caratteristiche strutturali di questo sistema mitico.

Le due identità più note a Meknes sono Malika *hajja* e Malika *zhawaniya*. *Hajja* è un titolo onorifico conferito a chi ha fatto il pellegrinaggio alla Mecca. Ma il termine viene utilizzato comunemente per rivolgersi con riverenza a qualcuno (di solito ai capifamiglia e alle persone più anziane). Malika *hajja* è una donna adulta, pia e virtuosa, seria, severa ed esigente, è una donna di potere. È vestita di un abito viola scuro o bianco, il colore della santità. Le donne possedute da Malika *hajja* si coprono il viso con un velo, anch'esso di colore viola o bianco (foto 1).

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

Lalla Malika è dunque, nelle sue manifestazioni, una e molteplice. Ma oltre le denominazioni e gli attributi comunemente noti e accettati, si può per certo verso ritenere che vi siano tante identità di Malika quante sono le diverse identità di coloro che a lei si rivolgono.

Il periodo dell'anno propizio per l'evocazione di Lalla Malika sono i due mesi lunari che nel calendario islamico precedono Ramadan: Rajab e di Sha'ban; in questi due mesi Malika presiede il



giovedì – giorno in cui si svolgono preferibilmente i riti a lei dedicati – e predilige il pomeriggio⁵.

Evocata anche nei riti di possessione delle confraternite maschili di tutto il Marocco, a Meknes Malika ha un rito specifico (*ṭaifūr*) che prevede la decorazione di mani e piedi con *henna*, offerte di vario genere, un repertorio musicale specifico per la sua evocazione. Il repertorio è diverso da quello delle confraternite maschili e appartiene in modo esclusivo alle donne ed è cantato soltanto dalle *m'allmat*.

Il rito femminile di Lalla Malika: il *ṭaifūr*

A Meknes il rito principale in cui si evoca Lalla Malika è il *ṭaifūr* (pl. *ṭyafer*). Prende nome da un ampio vassoio di metallo che tradizionalmente viene usato per servire il cibo o il thè⁶.

Nel corso del rito il vassoio funge da altare, sul quale viene offerto a Lalla Malika il cibo a lei gradito.

Il termine *ṭaifūr* si estende anche a indicare, in un certo senso, l'atto di offrire qualcosa a un ospite che si invita e si riceve nella propria abitazione.

Spiega Hamid, musicista e officiante dei riti femminili:

Lalla Malika, a differenza degli altri spiriti, non ha luoghi di culto. Lalla 'Aisha è dappertutto e i luoghi a lei dedicati sono ovunque in Marocco. [...] Con Lalla Malika è diverso: la invitiamo a venire da noi. Prepariamo il *ṭaifūr*. Prepariamo le cose che lei ama: il cibo, i profumi e incensi, l'*henna*, le cose nuove, la musica. Lo facciamo perché lei venga da noi⁷.

Il *ṭaifūr* è una cerimonia privata, domestica ed esclusivamente femminile: la presenza degli uomini è interdetta ad eccezione di bambini ed effeminati. Gli uomini che partecipano ai *ṭyafer* si dicono e sono descritti dalle donne, musiciste e adepte ai riti femminili, come posseduti in modo permanente dallo spirito femminile Lalla Malika: da esso discendono i comportamenti femminei. Perciò si

⁵ L'anno lunare del calendario islamico si affianca e si sovrappone a un calendario di eventi sacri e periodi votivi e rituali legati a una cosmogonia parallela a quella dell'Islam e a tratti ad essa sovrapposta. All'interno di questo ciclo di eventi sacri a ogni spirito (o gruppo di spiriti), seppur invocato durante tutto l'anno, è associato un periodo e un giorno della settimana specifici.

⁶ A Meknes il termine *ṭaifūr* è usato specificamente per evocare Lalla Malika. Altrove, a Casablanca e a Fez, il rito in cui viene evocata è detto *l-mida*, termine che indica una tavola bassa e tonda, o "*ṭaifūr delle ragazze*" (*ṭaifūr dyaal-bnat*) ove, insieme a lei, vengono evocati anche altri spiriti femminili

⁷ Intervista a Hamid, 34 anni, 24 dicembre 2015, Meknes.



definiscono e sono definiti *wlad Malika*, “figli di Malika” (Staiti 2012; Bruni 2017: 95-101). Hanno prevalentemente il ruolo di musicisti e medium, riconosciuto da tutti e largamente accreditato nello spazio culturale e rituale dedicato a questo spirito. Le caratteristiche femminili incorporate dai “figli” di Malika non sono confinate all’esecuzione rituale, ma trovano nell’ambiente femminile delle devote a questo spirito una relativa accettazione e una collocazione anche in funzione delle loro competenze.

Il *ṭaifūr* viene celebrato durante il pomeriggio e termina al tramonto, anche se talvolta ha luogo invece di sera. Può protrarsi per due giorni o per un solo pomeriggio. A causa della mole di lavoro che comportano la sua preparazione ed esecuzione, del costo e del tempo, un *ṭaifūr* di due giorni è normalmente riservato alle occasioni annuali speciali dei mesi lunari di Rajab e Sha‘ban.

Se, di norma, una posseduta occorre che sia committente di un proprio *ṭaifūr* almeno una volta l’anno, durante i mesi di Rajab e Sha‘ban, tuttavia, i *ṭyafer* possono essere celebrati in numerose altre occasioni, durante tutto l’anno, a seconda delle necessità delle devote e possedute, e soprattutto in occasione di una particolare e contingente richiesta da formulare allo spirito, relativa a un evento attuale (una malattia, una sofferenza amorosa, la necessità di un viaggio etc.).

Indipendentemente dalla sua durata, il *ṭaifūr* comporta l’osservanza di un insieme di regole: implica una liturgia volta a celebrare Lalla Malika e segue una struttura formale che porta alla possessione spiritica.

Il rito del *ṭaifūr* si articola in due parti diverse ma complementari: la prima, in cui si svolge la cerimonia dell’*henna*, la seconda, in cui ha luogo la trance delle donne, cui corrispondono due diversi repertori musicali (cfr. *infra*).

La struttura di un *ṭaifūr*, quel che serve perché sia definibile come tale e perché possa dirsi compiuto, include: la preparazione del rito; la decorazione di mani e piedi con l’*henna*; la possessione di Lalla Malika. Se questa struttura è fissa e invariabile, variano invece, di volta in volta, i protagonisti, gli officianti del rito, le committenti, le partecipanti; varia il periodo in cui viene organizzato, la durata e il luogo del rito; varia l’occasione, la necessità della sua realizzazione, la presenza o meno di un sacrificio animale.

La preparazione del *ṭaifūr* comprende una serie di attività che si svolgono in momenti diversi.

Nei giorni, settimane o addirittura mesi che precedono il rito, ha luogo la seduta di consultazione tra



l'officiante che sovrintende l'intera cerimonia e la committente che sarà la protagonista del rito. In essa si dà formalmente inizio a tutte le attività che portano alla realizzazione del *ṭaifūr*, si prendono in esame ed eventualmente si discutono le necessità del rito, cioè le perorazioni da trasmettere a Malika, gli obiettivi che si desiderano raggiungere, gli aspetti organizzativi ed economici dell'intero rito.

La sera o il mattino che precede il *ṭaifūr* hanno luogo invece la preparazione degli altari, del pasto rituale per Lalla Malika, il sacrificio animale (se previsto) e la purificazione del corpo della donna all'*ḥammam*.

Il *ṭaifūr* condivide numerosi elementi con i riti di possessione officiati dalle confraternite maschili. Malika è richiamata attraverso la musica e il canto di poemi, ma anche mediante le rappresentazioni cromatiche (abiti, drappi, monili, i cui colori rinviano a quelli delle diverse manifestazioni dello spirito), olfattive (profumi e incensi) e gustative (alimenti). Anche i riti per Malika, come quelli maschili celebrati dalle confraternite, prevedono talvolta dei sacrifici animali. Nel corso della danza di possessione Malika si manifesta e si impadronisce delle possedute. La possessione è concepita come una forma di terapia per la risoluzione di un problema (conflitti interpersonali, appagamento di un desiderio, sedazione di un tormento, guarigione da malattie).

Sebbene gli elementi di relazione con i riti maschili siano molti ed evidenti, il *ṭaifūr* presenta alcuni aspetti specifici, che sottolineano la dimensione femminile. Il corpo della donna che offre un *ṭaifūr* è coperto di colori, odori e accessori che marcano l'unione con Lalla Malika. Si tratta di una relazione ambivalente in cui ci si fa belli *per* lo spirito e *come* lo spirito a cui si è legati e da cui si è posseduti.

La bellezza, la raffinatezza e la femminilità di Malika – e delle donne che possiede – si esprimono nei numerosi simboli legati al matrimonio e alla figura della sposa. A Meknes le possedute da Malika sostengono che il *ṭaifūr* sia come una cerimonia nuziale, in cui la protagonista del rito si presenta come una sposa⁸.

Come il matrimonio, il rito del *ṭaifūr* è un giorno speciale per la donna che lo organizza: è una festa, ma preannuncia anche un cambiamento di condizione. I simboli della sposa e del matrimonio compaiono nei numerosi oggetti, nelle azioni rituali, nelle figure specializzate del rito. La donna

⁸ Westermarck (1914: 137-138, 167-168) descrive alcuni aspetti dei riti nuziali in Marocco fatti propri dai *tyafer* per Malika e rileva, in un matrimonio a Fez, l'uso del *ṭaifūr* come vassoio per presentare i doni alla sposa.



protagonista del rito, come una sposa, indossa un abito nuziale tradizionale (*takšīta*), è adorna di gioielli d'oro, sulla testa porta una piccola corona con un velo di tulle. Come una sposa la donna siede in una posizione rialzata, al centro del consesso degli invitati, ed è circondata da cuscini, come se sedesse su un trono (foto 1)⁹. I doni offerti a Malika (la frutta secca, i datteri, lo zucchero, l'*henna*, le candele, i fiori, gli incensi) sono gli stessi che lo sposo offre alla sposa. Il rito di purificazione all'*ḥammam* che precede il rito, la cerimonia dell'*henna* e lo stato di separazione della donna dal mondo esterno alla vigilia del grande giorno sono le azioni rituali che caratterizzano anche la celebrazione del matrimonio. Analogamente, le musiciste, la maestra specializzata nella decorazione con l'*henna*, la donna che si occupa della preparazione dell'abito per Lalla Malika sono le stesse figure specializzate che officiano anche i matrimoni.

Evocare Malika serve a ottenere la sua *baraka* ("benedizione")¹⁰, che si manifesterà come benessere, fortuna, fertilità, successo, ma anche a trovare una soluzione a un problema, mediante una trasformazione improvvisa o graduale della propria condizione personale o del proprio ambiente.

Nel corso del *ṭaifūr* la *baraka* di Malika si acquisisce per mezzo di uno scambio. Questo scambio avviene sotto forma di doni da parte della committente del rito, i quali includono cibo, denaro, monili e accessori femminili e, in alcuni casi, un sacrificio animale. Gli officianti della cerimonia, quali specialisti rituali in contatto con il sovrannaturale, possono agire, tramite le parole, i gesti e gli oggetti cerimoniali in loro possesso, come mediatori attraverso i quali fluisce la *baraka* di Malika. I partecipanti al rito possono prender parte a questo scambio con piccole donazioni di denaro o di qualche oggetto. Attraverso questo scambio la committente del rito e i partecipanti rinnovano e rendono più armonico il loro legame con Malika e, al contempo, ottengono la sua protezione e

⁹ È significativo che, nel rito di Lalla Malika, il termine per "cuscino" non sia il più comunemente usato *wsad* o *mḥdd*, bensì *mrtba*, che sta invece per "rango, posizione sociale". In questo vi è un chiaro riferimento anche alla figura della regina, rappresentata da Lalla Malika.

¹⁰ *Baraka* è un concetto ampio e polisemico nella cultura araba (Fabietti 1994). La traduzione del termine comprende "benedizione", "protezione" e "fortuna". La *baraka* definisce lo stato della santità, indica il favore divino, la forza spirituale o miracolosa emanata da una persona santa, presente in un oggetto o in un luogo sacro. Per una definizione del termine *baraka* e del suo ampio alone semantico nel contesto marocchino si rinvia a Geertz (2008: 44-45). In Marocco, nell'ambito dei culti di possessione officiati dalle confraternite, i confini tra ciò che definisce la condizione di spirito e quella di santo sono sfumati, permeabili e spesso si sovrappongono: spiriti e santi possono avere qualità, poteri e capacità simili. È opinione condivisa tra gli adepti ai culti spiritistici che alcuni spiriti, al pari dei santi, possano conferire la *baraka* ai propri adepti. Si veda Westermarck (1968 (1): 389).

benedizione. È credenza comune che anche la semplice presenza, esposizione e partecipazione al rito permetta di partecipare di questo flusso benefico.

Il *taifūr* è insieme un rito di guarigione, una condizione necessaria e ideale per il contatto con il sovrannaturale e un evento sacro condiviso, che offre alle donne che vi partecipano un'esperienza musicale, un senso di comunità, una separazione temporanea dalla vita quotidiana, una maggiore libertà d'espressione.



Foto 1:

Taifūr di Lalla Malika, Meknes, maggio 2016 (foto di Silvia Bruni).

I protagonisti del rito: le donne e i "figli" di Lalla Malika

Il rapporto di ogni uomo e di ogni donna del Marocco con ognuno degli spiriti dei molti pantheon che si intersecano, nei sistemi mitici e nell'orizzonte esistenziale delle persone, è sempre un rapporto più o meno marcatamente ambiguo, sospeso tra esorcismo e adoramento (De Heusch 1971: 226-244), tra una possessione indesiderata, vissuta nei termini di un attacco, di una violenza, di un'intrusione – e nei riti dunque si assiste all'espulsione dello spirito e alla purificazione dell'ospite – e una possessione invocata e ricreata, mossa dalla necessità di mantenere un'alleanza e una



“relazione simbiotica” con lo spirito (Crapanzano 1973: 158).

Nel caso di Lalla Malika gli aspetti di alleanza prevalgono nettamente¹¹. Una volta stabilito il contatto con lo spirito, la persona viene incorporata nel suo culto e inizia la propria partecipazione periodica e continua ai riti, in una relazione che spesso si protrae per l'intera esistenza.

Con Malika il rapporto è ricercato, perseguito, coltivato non soltanto attraverso i sogni, le visioni, le operazioni devozionali, ma anche pensato e vissuto come un elemento fondante della propria identità, del proprio modo di essere, di pensare, di collocarsi nel mondo.

Se altri spiriti femminili (come Lalla Mira o Lalla 'Aisha) possono ossessionare, imporre la loro presenza, attaccare il posseduto, Malika si manifesta più soavemente in sogni e visioni che non hanno carattere persecutorio. Nel vissuto delle persone – le devote, le possedute, le committenti, gli officianti e i partecipanti ai culti e riti – con Malika, più frequentemente e più esplicitamente che con altri spiriti, vi è invece un'adesione del posseduto ai valori, agli ideali, all'estetica, al ruolo sociale da lei impersonati e simboleggiati.

Aspetti, questi, che sono evidenziati anche dai termini locali adoperati per descrivere l'influenza e la presenza di Malika, ma che riferiscono anche del tipo di relazione tra la persona e lo spirito (Crapanzano 1973: 152-156; Aouattah 1993: 47-49). A Meknes i devoti e le devote a Malika si ritengono “abitati” (*maskūn*) e “posseduti” (*mamlūk*) dallo spirito femminile: sono termini che rinviano a una possessione desiderata che risulta da una coabitazione tra lo spirito e la persona, quale è soprattutto la condizione degli officianti dei riti. Al medesimo gruppo semantico appartiene anche il termine *maryaḥ* (cioè l'esser presi dai *ryaḥ*: “venti” o “spiriti”), che indica una possessione passeggera ma ripetitiva: *maryaḥat* (pl. di *maryaḥ*) è il termine usato dagli officianti del culto in riferimento alle pazienti, possedute e committenti dei riti. Infine *malbūs* (“vestito, abbigliato”), cioè una persona che, pur conducendo una vita normale, è posseduta in modo permanente, è usato più esplicitamente per i “figli” di Malika che assumono caratteristiche femminili, giacché lo spirito che abita il corpo si manifesta anche nell'aspetto esteriore.

Le devote alla “regina” di Meknes sono donne, a cui si aggiunge una minoranza di “figli” di Malika.

¹¹ Tuttavia, la serietà e l'autorevolezza, che pur appartengono all'immagine dello spirito, non vengono mai messi in secondo piano. Gli aneddoti, i racconti e i temi che hanno come soggetto Malika vengono sempre accolti con una miscela di sentimenti di paura (con esclamazioni onomatopeiche di trepidazione: *wīlī wīlī wīlī*), di affetto, di adorazione e di rispetto.



Sono donne nubili, sposate, vedove, ma anche adolescenti e donne anziane. Risiedono prevalentemente nei quartieri popolari o appartengono alle classi più disagiate; ma altre sono donne abbienti appartenenti alle classi sociali elevate. Si tratta di un gruppo numericamente meno consistente rispetto alle donne dei quartieri popolari, ma non esiguo. La differenza, in termini di comportamento e di relazione con le altre donne presenti ai riti celebrati per Malika, più povere, viene manifestata in termini di ricchezza dell'abbigliamento o dei monili, di generosità nelle regalie offerte alle musiciste, ma non nella celebrazione di riti separati.

La comunità delle donne che si rivolgono a Lalla Malika e che si raccolgono in occasione dei *tyafer* è variegata. Vi sono donne che indossano babbucce di pelle con le punte consumate, vestono abiti tradizionali, sbiaditi, che lasciano intravedere i lembi di un pigiama, e magari portano un bambino legato dietro sulla schiena. Alcune, solitamente le più anziane, portano un fazzoletto bianco che ricopre la testa e ostentano un portamento serio. Ma vi sono anche adolescenti che indossano jeans e magliette alla moda e che riprendono il rito con i loro smartphone, o ancora, donne agiate che indossano abiti scintillanti, calzano tacchi vertiginosi e sono ricoperte di gioielli d'oro. Sono casalinghe, donne in pensione, parrucchiere, impiegate, studentesse, prostitute, veggenti, officianti dei riti, musiciste, donne che fanno le pulizie in un *riad*, che lavorano al mercato, in posta, in banca, nelle scuole, nei campi, negli *hammam*. Alcune vivono del solo sostentamento che offre il marito, o la famiglia; altre hanno guadagnato con fatica una maggior disponibilità economica; altre ancora hanno coronato il sogno di una vita agiata o di un marito facoltoso.

Lalla Malika, si è detto, nelle sue diverse manifestazioni è una e molteplice: regina, santa e spirito, figura suprema dell'alterità che, paradossalmente, permette a tutte le sue ospiti di identificarsi in lei. Lalla Malika è una figura fluida, in grado di abbracciare una pluralità di personalità. Spiega ancora Hamid:

Una donna vuole essere una studiosa? Allora Malika si dovrà presentare 'in un formato' che le può essere utile, che si adatta alla sua richiesta. Un'altra donna si vuole sposare? Malika vorrà un abito da sposa, con il viola scuro. Un'altra ancora si vuole prostituire e avere dei clienti? Allora Malika le chiederà di vestirsi in un certo modo, di fumare, di avere un certo comportamento. Una donna vuole andare in pellegrinaggio? In questo caso Malika non le



chiederà certamente di portare del whisky! Le persone riconoscono una differenza tra le donne possedute da Malika *hajja*, che porta il viola scuro – le donne adulte portano il viola scuro – le ragazze giovani vestono il viola chiaro, quello delle ciliegie, e noi diciamo che questa è ‘la regina delle regine’ [*malika dyal muluk*, nota anche come *Malika zhawaniya*]. Ci sono queste differenze perché le persone che ne parlano hanno vissuto quel determinato caso. [...] E Malika che si presenta a me non è la stessa Malika che si presenterà, per esempio, a mia nonna. Non avranno lo stesso viso o lo stesso carattere. Se io cerco Malika, o lei cerca me, si presenterà con delle caratteristiche, con dei criteri che servono e si adattano a me [...] Io ho 34 anni quindi voglio fare delle cose diverse da quelle di mia nonna [...] se Malika si presenta a mia nonna per una sua richiesta, per darle dei consigli allora Malika dovrà essere una donna adulta, una donna anziana come mia nonna, che parla al suo stesso modo, che sia rispettosa. Insomma, se Malika si dovesse presentare come una bambina di sei anni a mia nonna, lei direbbe: “è come mia nipote, come mi può consigliare?”¹².

Le partecipanti ai *tyafer* sono devote a Lalla Malika da lungo tempo e li organizzano in modo regolare; altre invece sono neofite, oppure allestiscono un rito solo occasionalmente, per una specifica richiesta e per indicazione della terapeuta. Ma anche un dono o solo il desiderio di incontrare Malika possono fornire le occasioni per instaurare un legame con essa. Spiega Fatiha, una maestra decoratrice di *henna*:

Le persone chiamano Malika per la salute, perché non hanno soldi, perché vogliono sposarsi, per tante cose. Puoi chiamarla anche se non hai [se non sei devota e posseduta da] Malika, perché tu le hai donato molto, per esempio hai dato un sacrificio per lei, o dei doni, un profumo, un po’ di *henna*, un po’ di soldi. Malika vede quello che fai per lei. Chiunque può cercare di vedere Malika. Anche tu puoi provare a incontrarla. Se un pomeriggio sei a casa, ti siedi su una sedia, ti riordini i capelli, ti metti un po’ di trucco sugli occhi e un po’ di rossetto, e poi ti spruzzi un profumo molto buono, uno raffinato; bevi una tazza di caffè e fumi una sigaretta, prendi uno specchio e ti ammiri. Allora se desideri vedere Malika potresti ad un certo punto avere la sensazione di sentire un raggio di luce negli occhi. Ecco che è arrivata Malika!¹³

¹² Intervista a Hamid, 34 anni, 23 agosto 2016, Meknes.

¹³ Intervista a Fatiha, 42 anni, 24 dicembre 2015, Meknes.



Le committenti dei *tyafer* sono donne sposate, donne non sposate e donne e uomini che si collocano a margine dei loro ruoli sociali e di genere.

Le donne non sposate e che sono ancora inserite nel nucleo familiare si rivolgono a Malika soprattutto per le seguenti ragioni: il desiderio di trovare un partner, fidanzarsi e sposarsi; la paura di non essere desiderate, di non essere seducenti o di non essere fertili; la necessità di avere una maggior capacità di determinare la propria vita futura (la scelta del marito, o l'entrare nel mondo del lavoro); l'incapacità di autodeterminazione perché ancora dipendenti, emotivamente e finanziariamente, dalla famiglia; il desiderio di indipendenza economica, vista come un'opportunità per liberarsi dall'influenza e pressione della famiglia; la mancanza di prospettive future; la voglia di emanciparsi e sentirsi realizzate; il desiderio di diventare ricche e vivere di agi e lussi.

Le donne sposate, invece, si scontrano più spesso con l'insoddisfazione per la vita quotidiana, con la monotonia del proprio ruolo di madre e casalinga, con la mancanza di lavoro e denaro, con la delusione per la propria relazione matrimoniale. I conflitti con i mariti, l'insofferenza e il malcontento per i comportamenti dei coniugi sono aspetti maggiormente evidenziati dalle donne che si rivolgono a Malika per problemi di relazione: problemi spesso aggravati dalla disoccupazione e dai problemi finanziari, dalla paura dell'abbandono o dell'infedeltà del coniuge, da dissapori con la famiglia del marito, dal timore di coinvolgere i figli nei conflitti coniugali. A queste ragioni si può aggiungere anche il desiderio di una relazione extraconiugale.

Quando le donne non sono afflitte da preoccupazioni finanziarie (pur quasi sempre presenti), perché appartenenti alle classi più abbienti o perché residenti all'estero, dove hanno trovato maggior possibilità di impiego, guadagno ed emancipazione rispetto alla situazione d'origine, ciò che le spinge a chiedere aiuto a Malika è soprattutto il desiderio di una maggior comunicazione con i mariti o di una maggior influenza su di loro, allo scopo di raggiungere degli obiettivi immediati, come convincerli a dar loro più soldi, concedere una maggior libertà che consenta loro di svolgere attività in modo autonomo e lontano da casa o di viaggiare.

Infine il gruppo degli adepti ai culti a Malika comprende donne e uomini il cui comportamento o il cui posizionamento all'interno della società è considerato inaccettabile o penosamente marginale. Di questa categoria fanno parte gli uomini effeminati, le donne mascolinizzate o che hanno una relazione con una donna, le prostitute (le quali, in ragione della loro indipendenza sessuale ed



economica vengono in qualche misura equiparate agli uomini). Le prostitute, benché in ambienti maschili ci si riferisca ad esse esclusivamente in modo allusivo, ammiccante, spesso volgare, in ambiti femminili di solito non sono oggetto di riprovazione. Come le musiciste, le terapeute, le veggenti, le donne specializzate nella decorazione con l'*henna* o nell'abbigliamento delle spose, le parrucchiere, le massaggiatrici, sono donne che godono di indipendenza economica e di capacità di autodeterminazione specialmente sviluppata. Organizzano il proprio tempo in modo autonomo. Sono, come le officianti dei riti, donne che vivono soprattutto la notte, e che trascorrono molto tempo fuori di casa. Spesso sono dunque, come le altre categorie di donne sopra elencate, possedute da Malika (soprattutto dalle sue manifestazioni più libertine e trasgressive)¹⁴.

Malika è la femminilità in tutte le sue manifestazioni: siano esse composte, dignitose e ieratiche o patentemente trasgressive, sono ricomprese nel colore viola in tutte le sue gradazioni e sfumature, vale a dire in tutte le identità che appartengono allo spirito.

Acquisire il potere – carismatico, di fascinazione, economico, di autodeterminazione – che Lalla Malika incorpora e rappresenta è lo scopo principale dei *tyafer*. Tale scopo è perseguito durante o successivamente al rito, ma anche al di fuori di esso è continuamente ricercato nella relazione intima, personale e quotidiana con Malika (cfr. *infra*).

La trance di possessione che ha luogo nel corso dei *tyafer* è solo una delle manifestazioni, la più evidente, della presenza di Lalla Malika. Ma la relazione con lo spirito è anche un processo trasformativo, lento e graduale, che valica i confini dello spazio e del tempo del *taifūr* e con il quale le possedute acquisiscono, dopo numerosi *tyafer*, le caratteristiche e le virtù di Lalla Malika.

Interpreti e figure specializzate del *taifūr*

Le guide e i guardiani del culto e del rito dedicato a Lalla Malika sono il gruppo di musiciste, le *m'allmat* ("maestre artigiane", sing. *m'allma*), la terapeuta e sorvegliante del rito, cioè la *muqaddama* ("persona di autorità", pl. *muqaddamat*), e la *ḥannaya* ("maestra specializzata nella decorazione con l'*henna*", *ḥannayat* al pl.).

In quanto figure professionali specializzate nell'allestimento del *taifūr* le *m'allmat*, le *muqaddamat*,

¹⁴ L'ambiente delle officianti dei riti e delle musiciste, più spesso, agisce anche come una sorta di società di mutuo soccorso, di reciproco sostegno tra donne in stato di bisogno, tra donne indipendenti o che aspirano a un'indipendenza dal dominio maschile.



le *ḥannayat*, hanno un rapporto privilegiato con Lalla Malika e vivono il loro ruolo come una vocazione, un'elezione da parte dello spirito. Inoltre le loro attività rituali hanno un valore terapeutico, e gli oggetti cerimoniali in loro possesso – gli strumenti musicali, gli altari, l'*henna* – sono ricettacoli della *baraka* di Malika. Come custodi della tradizione femminile di Meknes hanno il dovere di salvaguardare e tramandare le pratiche rituali alle loro figlie, ai loro eletti, agli apprendisti, alla comunità femminile che partecipa ai riti. Ogni maestra rituale ha funzioni diverse e competenze specifiche che si dispiegano nel corso dell'occasione rituale e al di fuori di essa.

Il termine *m'allem* (al plurale *m'allmin*), al femminile *m'allma*, indica un maestro o una maestra, cioè qualcuno che ha competenze specialistiche, soprattutto artigiane: è *m'allem* ad esempio un musicista, un falegname o uno scrivano, *m'allma* una donna specializzata in decorazioni con l'*henna* o una ricamatrice. A Meknes il plurale femminile *m'allmat* si è specializzato e designa gruppi musicali professionali, marginali ed esclusivamente femminili – perché composti da donne ed effeminati –, non istituzionalizzati né regolati da norme, ma che svolgono tuttavia un ruolo centrale nelle pratiche religiose e rituali di questa città. Un gruppo musicale si compone di cinque elementi: la direttrice, che suona un tamburo a cornice privo di cimbali, con timbro teso a contatto con la membrana, la quale è di pelle di capra, talvolta oggi sostituita da una membrana sintetica (*bendīr*)¹⁵; la suonatrice o il suonatore di una coppia di timpani di terracotta percossi con mazzuoli (*ṭblāt*); tre suonatrici o suonatori di tamburi a calice il cui corpo è di terracotta tornita e la membrana di pelle di capra (*gwell*). Ogni strumento esprime una figurazione ritmica sua propria, che contribuisce alla costruzione del tessuto poliritmico (Garino 2016: 65-91) (cfr. foto 2 e 3).

L'esercizio professionale dell'attività di musicista si svolge su committenza e a pagamento.

Le musiciste officiano e accompagnano con la propria musica i riti domestici di cui le donne sono le sole protagoniste e che gestiscono direttamente: la parte femminile dei riti di nozze; la festa del "settimo giorno" (*sbū*) in cui si conferisce il nome ai bambini appena nati; i *ṭyafer* celebrati per evocare Lalla Malika. Occasionalmente, all'interno di questi contesti rituali, le *m'allmat* possono eseguire anche musica d'intrattenimento (*šā'bī*) per le ospiti. La musica d'intrattenimento viene

¹⁵ In Marocco sono denominati *bendīr* anche altri tamburi a cornice, dotati di cimbali, usati prevalentemente dai musicisti delle confraternite 'Issawa e Ahl-Touat. (Per la definizione di tamburo a cornice si veda la traduzione italiana della raccolta sistematica di Erich Moritz von Hornbostel e Curt Sachs (1914), *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*, in Guizzi 2002: 409-484).

utilizzata regolarmente in occasione delle feste di nozze, alle quali i riti per Malika sono morfologicamente connessi: i riti di nozze e i *tyafer* per Malika si rispecchiano gli uni negli altri¹⁶. I repertori poetici cantati e di esclusiva pertinenza delle *m'allmat* sono noti come *masmūdi* e *sūsīya*. Sebbene alcune parti del repertorio vengano suonate e cantate in tutte le occasioni cerimoniali officiate dalle *m'allmat*, è nel *taifūr* dedicato a Lalla Malika che il repertorio viene eseguito per esteso, in forma completa. In questo contesto i termini *masmūdi* e *sūsīya* identificano non solo le strutture ritmico-melodiche su cui vengono intonati i versi e su cui si danza, ma anche e per estensione le due parti in cui si articola il rito¹⁷.



Foto 2:

Strumenti musicali delle *m'allmat*, Meknes, maggio 2016 (foto di Silvia Bruni).

Da sinistra: una coppia di timpani di terracotta percossi con mazzuoli (*tblāt*) e tre tamburi a calice (*gwell*).
In fondo, a destra, un tamburo a cornice (*bendīr*).

¹⁶ Westermarck (1914), in uno studio dedicato ai matrimoni in Marocco, ha attestato la presenza di un gruppo di musiciste nelle parti femminili dei riti di nozze. Nel 1917 una pittrice francese, Aline de Lens (1917/18: 31-55), in un saggio intitolato *Un mariage a Meknes* ha impiegato il termine "*m'allmat*" in riferimento a un gruppo di musiciste di questa città. Lo stesso termine compare, ancora, in uno studio di Frank Welte (1990: 211) in riferimento all'evocazione di Lalla Malika nella confraternita Gnawa di Meknes. I gruppi *m'allmat*, per tradizione, accompagnavano la preparazione della sposa e tutta la parte femminile della cerimonia, fino al momento in cui la famiglia dello sposo prendeva in consegna la promessa.

¹⁷ Sui repertori *masmūdi* e *sūsīya* e sulla loro funzione nel rito, cfr. Staiti e Bruni 2017; sulle strutture ritmiche cfr. Garino 2016.



Foto 3:

Esecuzione musicale di un gruppo *m'allmat* in occasione di un *ṭaifūr*, Meknes, aprile 2016 (foto di Silvia Bruni). Gli strumenti musicali, da sinistra, sono: una coppia di timpani di terracotta percossi con mazzuoli (*ṭblāt*), un tamburo a cornice con membrana sintetica (*bendīr*), un tamburo a cornice con membrana di pelle di capra (*bendīr*) e due tamburi a calice (*gwell*).

I repertori poetici cantati e di esclusiva pertinenza delle *m'allmat* sono noti come *masmūdi* e *sūsīya*. Sebbene alcune parti del repertorio vengano suonate e cantate in tutte le occasioni cerimoniali officiate dalle *m'allmat*, è nel *ṭaifūr* dedicato a Lalla Malika che il repertorio viene eseguito per esteso, in forma completa. In questo contesto i termini *masmūdi* e *sūsīya* identificano non solo le strutture ritmico-melodiche su cui vengono intonati i versi e su cui si danza, ma anche e per estensione le due parti in cui si articola il rito¹⁸.

Il ruolo professionale delle *m'allmat* è assimilabile a quello delle compagini musicali delle confraternite maschili presenti a Meknes. Come i gruppi musicali maschili, le *m'allmat* sono dotate di propri strumenti e repertori musicali e poetici, con cui onorano Allah, il Profeta e i santi e mettono in scena riti in cui si evoca un pantheon di spiriti femminili. Impiegano inoltre emblemi

¹⁸ Sui repertori *masmūdi* e *sūsīya* e sulla loro funzione nel rito, cfr. Staiti e Bruni 2017; sulle strutture ritmiche cfr. Garino 2016.



analoghi (colori, drappi, incensi), e talvolta agiscono negli stessi contesti (matrimoni, feste di conferimento del nome ai bambini appena nati, culti di possessione) e per lo stesso bacino d'utenza (soprattutto le donne della *madina* e dei quartieri popolari).

Le *m'allmat* agiscono in tutta la città di Meknes, prestando la propria opera sia per le donne di bassa estrazione sociale che abitano nel centro storico, nei quartieri popolari e nelle zone periferiche della città, sia per le donne più abbienti residenti nel quartiere urbano di Hamriya (*ville nouvelle*). Occasionalmente per le celebrazioni dei *tyafer* alcune musiciste suonano anche fuori Meknes, soprattutto a Fez e a Rabat. Da queste due città provengono anche alcune tra le partecipanti ai riti celebrati a Meknes, ove si recano perché lì risiedono le operatrici e gli operatori specializzati¹⁹.

Il compito primario dell'altra figura di riferimento, la *muqaddama*, è di prendersi cura delle entità sovranaturali. Il rinnovamento del legame con Malika, e con le sue diverse manifestazioni, è lo scopo perseguito da ogni *muqaddama*. Il suo ruolo è molteplice: è medium, terapeuta, organizza e officia i *tyafer* nella propria abitazione o presso quelle delle committenti del rito; inizia le nuove adepti e può trasmettere il proprio sapere ai membri della sua famiglia e alla persona più adatta a rispondere alla sua stessa funzione; è la custode degli oggetti rituali necessari all'evocazione di Lalla Malika e degli spiriti da cui è posseduta.

Le *muqaddamat* presenti a Meknes e specializzate nell'organizzazione dei *tyafer*, generalmente, sono devote e possedute non solo da Lalla Malika ma anche da numerosi altri spiriti maschili e femminili. Perciò, insieme ai *tyafer*, le *muqaddamat* possono esercitare il loro ruolo di medium e terapeute anche per le donne che partecipano ai riti di possessione officiati dalle confraternite maschili.

Per adempiere correttamente alle mansioni di officiante del *taifūr* la *muqaddama* deve attenersi a una serie di regole comportamentali: deve avere tutte le offerte rituali idonee, preparare gli accessori necessari, i cibi e le offerte rituali, presiedere il rito terapeutico e seguire la corretta procedura del rito.

¹⁹ Le donne che afferiscono ai gruppi e le persone che usufruiscono dei loro servizi rituali sono assai numerose; i gruppi attivi sono circa una decina. Non è possibile censire i gruppi *m'allmat* e le sue componenti in modo netto e definitivo, giacché ciascuna donna può suonare in più gruppi. Spesso all'attività di *m'allma* le donne affiancano delle funzioni rituali o musicali nella componente femminile di una confraternita, oppure agiscono con altre funzioni nei medesimi contesti in cui prestano la propria opera le *m'allmat*, in qualità di veggenti, di cucciniere, o di maestre decoratrici con l'*henna*.



Nelle vesti di terapeuta la *muqaddama* ricorre alla propria capacità di comunicare e negoziare con Lalla Malika e con altri spiriti maschili e femminili, allo scopo di trovare una soluzione ai problemi personali delle proprie pazienti, di guarire coloro che sono afflitte, di riconoscere le malattie e i disagi causati da alcune entità e di indicare il percorso terapeutico da seguire.

La *muqaddama* nelle sue attività rituali si avvale del supporto di assistenti e accompagnatori che spesso appartengono alla sua cerchia di familiari e amici. Nel corso dei riti gli assistenti siedono tra i partecipanti o in posizione marginale e si muovono a sua richiesta per eseguire una serie di compiti: assistere in cucina, prendersi cura delle presenti, portare gli accessori rituali, impegnarsi per primi nelle danze di intrattenimento o nella possessione.

Le attività rituali principali della *ḥannaya* includono la decorazione con l'*henna* per le spose, per il *ṭaifūr* di Lalla Malika e per i riti di evocazione degli altri spiriti femminili.

La decorazione con l'*henna* è essenziale per l'evocazione di Lalla Malika, e senza di essa un *ṭaifūr* non può dirsi compiuto. L'*henna* per Lalla Malika è nota come "l'*henna* delle rose" (*ḥnany wardiya*), e ha uno stile decorativo molto elaborato, con motivi geometrici e linee a zig-zag che si intersecano tra loro a formare una serie di piccoli triangoli. Prevede la decorazione integrale di mani e piedi fino ai polsi e alle caviglie (vedi foto 4).

La *ḥannaya*, munita dei suoi strumenti di lavoro – una siringa di vetro, una ciotola, un sacchetto di *henna*, un po' di cotone, una garza – una volta reclutata per l'occasione rituale, si reca nelle case delle committenti del rito per la decorazione con l'*henna*.

La *ḥannaya* svolge anch'essa un ruolo simile a quello della terapeuta: attraverso la comunicazione privilegiata con Lalla Malika e con l'uso dell'*henna* può individuare le affezioni causate dagli spiriti (o dal malocchio), placarne l'influenza e donare la *baraka* di Lalla Malika. Inoltre, come la *muqaddama*, anche la *ḥannaya* nel corso del rito del *ṭaifūr* si prende cura della cliente, vigila su di essa e, quando si verifica una possessione, sovente interviene prontamente con profumi e incensi appropriati.

Gli altari di Lalla Malika

Ogni *ṭaifūr* necessita di numerosi elementi materiali che da esso sono inseparabili, e comprendono gli oggetti del rito e gli alimenti necessari per evocare Lalla Malika. Nel corso del *ṭaifūr* ciascun oggetto e alimento è riposto su un altare che adempie a una funzione specifica nel rito.

Gli altari di Lalla Malika sono suddivisi tra quelli che sono di esclusiva pertinenza della *muqaddama*, quelli delle *m'allmat* e quelli delle maestre decoratrici di *henna*.



Foto 4:

Decorazione con l'*henna* per Lalla Malika, Meknes, maggio 2014 (foto di Silvia Bruni).

Ogni *muqaddama* possiede i propri altari e li custodisce gelosamente. Gli elementi in essi contenuti sono investiti di un potere speciale, riconosciuto da tutti: la quantità e la qualità degli oggetti riflettono e incarnano gli attributi dello spirito.

In generale quel che gli attori sociali sostengono di Lalla Malika è che più le si dà e più se ne ha in cambio. La natura di Malika, spirito femminile nel quale si rispecchiano le donne e gli effeminati, rende particolarmente importante questa relazione di reciproco nutrimento e specialmente evidente la sua funzione di specchio che restituisce e moltiplica le qualità di chi vi si riflette. Perciò, quanto più la *muqaddama* è dotata di classe, eleganza, bellezza, ricchezza; e quanti più gioielli, ornamenti, accessori femminili possiede e ripone sugli altari, siano essi di sua proprietà o gli siano stati affidati da una cliente, tanta più classe, eleganza, bellezza, ricchezza Malika le restituisce. Il che conferisce alle *muqaddamat* un accresciuto potere, che produce ulteriore ricchezza e dona loro un'immagine ancor più splendente.

Solo alla *muqaddama* è concesso di adoperare gli altari in suo possesso. Il suo ruolo principale è



quello di custodirli e di provvedere, in modo permanente, a nutrirli, dissetarli, profumarli, incensarli. Un giorno alla settimana, il giovedì, il giorno dedicato a Malika, la *muqaddama* provvede ad aspergere di acqua ai fiori d'arancio e a fumigare con l'incenso gli altari, rimuovere gli alimenti deperiti, pulire la polvere che si è accumulata sugli oggetti rituali.

Questi gesti ripetuti mantengono vivo il potere, il legame, la benevolenza e la protezione di Lalla Malika. Se la *muqaddama* manca di adempiere ai propri doveri gli altari perdono la loro efficacia, Malika l'abbandona o la punisce e la *muqaddama* può cadere in disgrazia o ammalarsi.

Gli altari vengono esposti in pubblico solo una volta l'anno, durante l'occasione sacra dei *tyafer*, che si susseguono nei mesi lunari di Rajab e Sha'ban, e solo in questa occasione i loro contenuti sono rinnovati. Al termine dei riti le offerte verranno nuovamente riposte nei loro altari in attesa del successivo rinnovamento annuale²⁰.

Gli altari di Lalla Malika sono diversi tra loro per forma, contenuto, funzione, ordine di comparsa nel rito, e si compongono di due o più vassoi di metallo di diverse dimensioni: *şiniya* (pl. *şwani*) e *ţaifūr*; una o più ceste di vimini: *ţboq* (pl. *ţbuqa*); una tavola bassa e tonda con il bordo rialzato: *mida* (pl. *Myadi*)²¹.

La *şiniya* contiene gli accessori per la decorazione con l'*henna* e il suo uso nel *ţaifūr* coincide con la fase iniziale del rito. Il contenuto del vassoio, che viene preparato dalla *muqaddama* il giorno che precede il rito, nel corso del *ţaifūr* viene utilizzato dalla *ḥannaya*.

Ogni elemento nella *şiniya* si ritiene sia gradito a Malika e come Malika deve essere bello, raffinato e di classe. Una *şiniya* include: polvere o foglie essiccate di *henna*; una ciotola con polvere di *henna* dalla quale poi, mescolata con acqua ed essenze, si ricaverà la pasta impiegata per la decorazione

²⁰ In caso di necessità, durante tutto l'anno, la *muqaddama* può estrarre una piccola quantità di elementi (incensi, profumi, stoffe) e alimenti dai propri altari a profitto di una cliente che la viene a consultare. Per il resto del tempo gli altari rimangono celati allo sguardo degli altri, coperti da veli e stoffe, nell'abitazione della terapeuta.

²¹ *ţaifūr*, *şiniya*, *ţboq* e *mida* sono oggetti di uso comune in tutte le case. I primi due vassoi, *ţaifūr* e *şiniya*, sono tradizionalmente usati per preparare e servire il thè. I due termini sono spesso usati come sinonimi. Il *ţboq* viene principalmente usato per contenere il pane e i biscotti. La *mida* invece può avere diverse funzioni e il suo impiego può variare di regione in regione (Prémare 1999: 282-283). In genere una *mida* può essere tonda o rettangolare ed essere munita di un coperchio conico e di quattro piccoli piedi che la tengono rialzata da terra. A Meknes una *mida* può essere usata per poggiarvi piatti e pietanze o come ripiano su cui mangiare e bere; contenere il pane o la pasticceria; poggiarvi un piatto di *cous-cous* da inviare a una famiglia in festa. Nei matrimoni la *mida* viene usata per presentare i doni alla sposa. Se il *ţaifūr* e la *şiniya* sono altari usati esclusivamente per l'evocazione di Lalla Malika, i *ţboqa* e le *myadi* invece sono oggetti rituali utilizzati anche nei riti delle confraternite maschili (Pâques 1991; Chlyeh 1998).

delle mani e dei piedi; del cotone bianco e dei fazzoletti; un contenitore conico in cui va inserito un panetto di zucchero; un aspersorio a collo lungo riempito con acqua ai fiori d'arancio o con acqua di rose; candele e portacandele; profumi prestigiosi, arabi o europei, di produzione industriale; boccette e cofanetti con essenze o incensi; uno specchietto. La *şiniya* può anche essere impreziosita con trucchi, fiori, sigarette, oli essenziali (foto 5).



Foto 5:

Şiniya con gli accessori per la decorazione con l'*henna*, Meknes, giugno 2016 (foto di Silvia Bruni).

Il *ţaifūr*, da cui prende il nome l'intero rito (cfr. *infra*), ha la funzione principale di contenere le offerte in alimenti per Lalla Malika. Il pasto rituale è esclusivamente dolce poiché Malika è avversa al sale (cfr. Diouri 1994) e comprende un composto di frutta secca (*l-fakya*), arricchito con confetti colorati, caramelle, cioccolatini, gomme da masticare e frutta candita, che viene accompagnato da una bevanda a base di latte e frutta secca (*l-şrba*).

I *ţyafer* fanno la loro comparsa sulla scena rituale nella fase successiva alla decorazione con l'*henna* e prima che abbia inizio la danza di possessione. I *ţyafer* possono essere due, tre o più, a seconda del numero dei partecipanti al rito e della quantità di cibo che si vuole o si può offrire a Lalla Malika. Insieme ai due alimenti principali, la *fakya* e la *şrba*, i *ţyafer* possono includere anche cioccolatini,

caramelle, biscotti, dolci tradizionali marocchini, e può contenere anche bevande alcoliche e sigarette, delle quali le possedute fanno uso in onore a Malika (cfr. foto 6).

Il pasto viene diviso in piccole porzioni e servito insieme alla *šrba*, dalla committente del rito o dalle sue assistenti (membri della famiglia o amiche), a ognuno dei presenti alla cerimonia. Il cibo e la bevanda vengono consumati insieme, tra i presenti e Lalla Malika, come atto di unione e alleanza con essa, e come un'offerta allo spirito in cambio della sua *baraka*²².



Foto 6:

Taifūr con offerte in alimenti (*fakya*) per Lalla Malika, Meknes, maggio 2016 (foto di Silvia Bruni).

Il *ṭboq* e la *mida* sono parte del corredo rituale ufficiale di ogni *muqaddama* e sono presenti durante il corso dell'intero rito, sotto la sua sorveglianza, sia che essa sia la protagonista del rito, sia che ne offri uno per un'altra donna. Il loro contenuto rimane celato a tutti e solo alla sorvegliante è concesso di toccarli e usarli, per sé, la committente del rito e le possedute.

Il *ṭboq* è una cesta fatta di foglie di palma intrecciate: ha i bordi lievemente rialzati, è rivestita di

²² Sulla funzione della *fakya* nelle pratiche rituali in Marocco e sulle sue relazioni con la *baraka* si veda Westermarck (1968 (1): 107).

tessuto color viola e decorata con applicazioni di gioielli, conchiglie, perle. La funzione del *ṭboq* è quella di contenere i diversi tipi di incensi necessari per l'evocazione di Lalla Malika, in specie il legno di aloe (*'ūd l-qumari*), ma anche altri oggetti emblematici dello spirito: un anello, gioielli d'oro, un rosario musulmano, sigarette Marlboro rosse (vedi foto 7).



Foto 7:

Ṭboq con incensi e accessori per Lalla Malika posto all'interno di una *mida*, Meknes, gennaio 2016 (foto di Silvia Bruni).

La *mida* di Lalla Malika è un ampio piatto circolare (talvolta quadrato) di legno, con il bordo rialzato e sormontato da un coperchio di vimini a forma di cono. La base e il coperchio della *mida* di Lalla Malika, come il *ṭboq*, sono interamente rivestiti, anche all'interno, di stoffa di color viola scuro; sui bordi e lungo le cuciture vengono applicate strisce di stoffa dorata o argentata, decorazioni di perline, conchiglie etc..

Il contenuto della *mida* varia a seconda dell'occasione: nel corso del *ṭaifūr* la *mida* contiene i drappi, gli incensi, i profumi e alcuni accessori per la decorazione con l'*henna*; quando invece la *mida* è depositata nella stanza in cui sono custoditi gli altari della *muqaddama*, al suo interno viene posto il



ṭboq insieme a profumi, uno o più aspersori di acqua di zagara e cofanetti contenenti incensi, gioielli e denaro forniti dalle donne che si rivolgono alla *muqaddama* per organizzare un *ṭaifūr* (foto 9).

Il rito del *ṭaifūr* prevede anche l'utilizzo di altri due elementi la cui funzione principale, come con il *ṭboq*, è legata all'uso degli incensi. Si tratta di due semplici vassoi di metallo, tondi o quadrati, senza coperchio, che sono di esclusiva pertinenza delle musiciste. Il primo vassoio supporta un braciere: le musiciste avranno cura di ravvivarne continuamente il fuoco gettandovi carboni e incensi. Il calore prodotto dai carboni combusti nel braciere viene usato per scaldare la pelle dei tamburi durante l'esecuzione musicale. Il secondo vassoio contiene una o più scatole di incensi, ma anche zollette di zucchero, un aspersorio con acqua ai fiori d'arancio, profumi. Questo secondo vassoio, man mano che il rito procede, sarà usato per porvi i doni destinati alle musiciste: il latte e i datteri a loro offerti in segno di benvenuto e il denaro da parte del pubblico per la loro prestazione musicale.

Agli altari di Lalla Malika usati nel rito si aggiungono altri oggetti altrettanto essenziali alla sua evocazione: l'abbigliamento della committente del rito, gli ornamenti e gli accessori per la preparazione della postazione in cui avviene il rito.

Il *ṭaifūr* in scena. Il potere di Lalla Malika

Il *ṭaifūr* che qui viene descritto è stato celebrato a Meknes (nell'aprile del 2016) da due figure centrali per gli adepti e le adepte ai culti e ai riti per Lalla Malika: Hamid e sua moglie Iman, *muqaddama* e protagonista del rito.

Hamid è un veggente, terapeuta, officiante dei riti di possessione, ma è anche uno dei principali interpreti della tradizione *m'allmat*, un giovane "figlio di Malika". Ha costruito la propria affermazione sociale, la propria competenza e la propria posizione professionale a partire da una condizione iniziale di debolezza, determinata dai suoi orientamenti di genere. A causa di essi ha interrotto le relazioni col padre, e ha subito anche un processo giudiziario, conclusosi con la sua assoluzione. D'altro canto ha coltivato un percorso di studi relativamente ampio e ha frequentato corsi di psicologia e di sociologia all'università di Rabat, pur senza laurearsi. Anche se totalmente immerso nella cultura di tradizione, di cui è diventato un esponente di rilievo, conosce e interagisce con persone di qualsiasi età e status sociale, interne ed esterne alla propria tradizione, lingua, cultura, professione, articolando la comunicazione su diversi livelli di competenza e consapevolezza



(Staiti e Bruni 2017).

La vicenda di Hamid si interseca con quella di Iman, una donna originaria di Meknes, che ha vissuto per diversi anni nella penisola araba. Fin da adolescente Iman si dice posseduta da uno spirito maschile ebreo: David. Talvolta, sostiene Iman, David inibiva la sua vita sessuale e la possibilità di procreare. L'influenza di David, quando si faceva particolarmente forte, la spingeva ad assumere caratteristiche maschili: parlava con voce roca, fumava sigari, si vestiva e atteggiava da uomo. Era costretta in casa; usciva quasi esclusivamente per frequentare i cimiteri e parlare con i morti. Le sue rade frequentazioni sessuali si limitavano alle donne. Recentemente, spinta dal desiderio di una vita normale, Iman ha chiesto aiuto ai suoi spiriti tutelari femminili, Lalla Malika e Lalla 'Aisha, le quali le hanno suggerito di recarsi a Meknes per cercare marito. Grazie alla loro intercessione David avrebbe ridotto la propria influenza, permettendole così di unirsi con un uomo. A Meknes Iman ha partecipato a una *ṭaifūr* di cui era officiante e musicista Hamid. Così i due si sono conosciuti e in breve si sono sposati e hanno avuto un figlio (Bruni 2018).

Iman e Hamid condividono le competenze e collaborano nelle attività rituali. Il loro rapporto col sacro, la loro unione e le loro possessioni si compensano e hanno prodotto un equilibrio, che ha consentito alla coppia un orizzonte possibile e socialmente accettabile.

Il *ṭaifūr* da loro celebrato è stato un evento di speciale importanza: con esso si affermava e ribadiva la centralità della coppia nell'ambiente delle possedute da Malika a Meknes. Seguiva, a distanza di qualche mese, un rito di possessione (*lila*: "notte") importante, officiato da musicisti della confraternita Gnawa e svoltasi a casa di una *muqaddama* assai nota a Meknes: Noura.

Noura è posseduta lei pure da Lalla Malika, da Lalla 'Aisha e da ogni genere di spirito femminile, ma è soprattutto una *muqaddama* molto nota dei riti per gli spiriti ebrei: dunque è legata ai medesimi spiriti ai quali è legata Iman, con la medesima gerarchia. Nei mesi che hanno preceduto la *lila* di Noura, Hamid e Iman hanno intrattenuto con lei rapporti di collaborazione e di alleanza, venati tuttavia da mai esplicitate rivalità. Noura era spesso a casa della coppia, di giorno come di notte; le sue necessità rituali, le sue trance improvvisate bloccavano o spezzavano i ritmi quotidiani della coppia, e imponevano piccole vessazioni, che parevano aver lo scopo di affermare la supremazia di Noura sugli altri. Spesso addirittura, quando era a casa propria, convocava di urgenza e a notte inoltrata Hamid, per farsi assistere in proprie cerimonie votive: il che non mancava di suscitare



l'inespressa ma malcelata gelosia di Iman.

Il *ṭaifūr* di Iman era dunque per lei anche l'occasione per affermare finalmente la propria centralità: per dichiararsi padrona a casa propria e per mettersi in scena come Malika, come "regina" del rito. Noura ha dovuto far buon viso a cattivo gioco: si è proclamata assistente e guida di Iman, il che le ha consentito di sedere assieme a lei sul trono della regina, di condividere la sua trance, di essere con lei al centro dell'attenzione.

Il ruolo di assistente avrebbe dovuto sottolineare la sua grande esperienza e riaffermare il suo ruolo di leader: questa era la sua sola possibilità di affrontare la situazione senza lasciare il centro della scena ai soli Iman e Hamid. Ma il ruolo di assistente assolto da Noura è apparso invece come un trasferimento di potere: la legittimazione della coppia nel ruolo di *muqaddam* e *muqaddama* dei riti femminili, e soprattutto, di Lalla Malika.

Qualche tempo dopo Noura ha fatto ella pure un *ṭaifūr* importante e fastoso, mediante il quale ha voluto riaffermare la sua esperienza e la centralità del suo ruolo. Inutile dire che, dopo un periodo di concorrenza sottile e non esplicitata, le relazioni tra Noura e la coppia sono peggiorate e ben presto si sono interrotte del tutto.

Il *ṭaifūr* di Iman si è svolto nel mese di Sha'ban, periodo nel quale si svolgono i *ṭyafer* più importanti: quelli di cui sono committenti e protagoniste le stesse *muqaddamat*, e che sono o vogliono essere perciò versioni specialmente magniloquenti e sfarzose del rito, ineccepibili sul piano dello svolgimento. Il *ṭaifūr* per Malika è stato integrato in una sequenza di riti durata quattro giorni, nel corso della quale sono stati evocati gli spiriti maschili e femminili del pantheon delle donne di Meknes, anche con musicisti delle confraternite Gnawa, Ḥamadsha e Jilālā.

Il *ṭaifūr* ha avuto luogo il secondo e terzo giorno, con un gruppo di suonatrici *m'allmat* guidato da Hamid. L'intera sequenza rituale si è svolta nella casa di famiglia di Hamid, in un quartiere popolare di Meknes.

Quanto segue è la descrizione completa del rito, che si sviluppa in una progressione successiva di tre momenti diversi, che ho scelto di chiamare "atti" e "scene" marcandone così gli aspetti teatrali (Leiris 1988; Métraux 2001). Il primo giorno hanno avuto luogo la preparazione, il sacrificio in offerta a Lalla Malika (primo atto) e la decorazione con l'*henna* (secondo atto). Il secondo giorno si è svolto il rito di evocazione e possessione di Lalla Malika (terzo atto).



Primo atto

Il mattino del primo giorno hanno avuto inizio i preparativi del rito. Il gruppo di cinque suonatrici *m'allmat*, che avrebbe offerto il supporto sonoro del rito, si è radunato a casa di Hamid, per assistere al sacrificio rituale di due polli in onore a Lalla Malika.

Nella casa erano presenti anche due donne del vicinato, che dovevano occuparsi della cucina e della preparazione dello spazio rituale che, l'indomani, avrebbe accolto le ospiti; la sorella minore di Hamid; Samira, un'amica che si era unita alla famiglia per aiutare nei preparativi; un macellaio rituale, adepto della confraternita Gnawa; Thuria, una *ħannaya* che avrebbe applicato l'*henna* e sovrinteso alla somministrazione di incensi e profumi durante il rito.

L'atmosfera era del tutto informale e non erano presenti invitati. Le musiciste al loro arrivo sono state accolte da Hamid e Iman, si sono spogliate dei lunghi caffetani e delle scarpe con cui erano arrivate e sono rimaste in pigiama e ciabatte. Hanno preso posto insieme a Hamid e Iman nella sala principale della casa. Le musiciste decidevano insieme a Hamid quali poemi cantare in presenza degli invitati e ne ripassavano il testo; segnavano il ritmo battendo le mani, senza strumenti musicali, e cantando insieme. La *ħannaya*, seduta su un divano a margine rispetto alla postazione delle altre donne, preparava i suoi attrezzi e mescolava la soluzione di *henna*. Iman, con i capelli arruffati e avvolta in un lungo caffetano viola, entrava e usciva dalla camera da letto e di tanto in tanto si intratteneva col marito, prendeva parte alle conversazioni o andava a dare indicazioni alle due donne che sovrintendevano alla cucina.

Dopo un paio d'ore Hamid assieme a Iman ha preso gli oggetti del rito e gli altari di Lalla Malika: il *ṭboq* poggiato sulla *mida*, la *ṣiniya* spogliata del suo contenuto e cinque valigie contenenti i drappi e i caffetani per Malika. Questi oggetti sono stati accatastati al centro della stanza e lì vicino è stato acceso un braciere a cui sono stati aggiunti degli incensi.

Hamid, coadiuvato dal macellaio, ha estratto da una scatola di cartone due polli vivi, acquistati in precedenza al mercato. I polli, tenuti per le zampe, sono stati esposti per tre volte con movimenti



rotatori al fumo emanato dal braciere. I polli poi, uno dopo l'altro, sono stati tenuti in posizione orizzontale: da Hamid per le zampe e dal macellaio per la testa.

Contemporaneamente le donne presenti, per marcare l'inizio del sacrificio, hanno intonato un canto accompagnato da lunghi e acuti ululati (*zağarit*)²³; quindi il macellaio ha reciso il collo dei polli. Il primo fiotto di sangue è stato fatto colare in una ciotola; Hamid ha intinto un coltello nel sangue contenuto nella ciotola; con esso ha segnato tutti gli oggetti rituali: prima la *şiniya*, quindi il *ţboq*, poi ancora le valigie una ad una. È seguita la fumigazione dei medesimi oggetti, nello stesso ordine, con il fumo di incenso, e Hamid poi ha marcato col sangue e fumigato la fronte, i polsi e le caviglie di Iman e, a seguire, ha ripetuto la stessa operazione su sé stesso.

La superficie della *şiniya*, su cui era poggiata la ciotola di sangue, è stata ripulita e riportata insieme agli altri altari e oggetti del rito nella stanza in cui erano custoditi. Dopo qualche tempo, trascorso a chiacchierare e sorseggiare del tè, Iman, accompagnata dalla sorella di Hamid e dall'amica di famiglia, si è recata all'*hammam*, dove ha preso un bagno purificatore, prima del *ţaifūr*.

Frattanto a casa erano arrivate altre donne, per aiutare ad allestire lo spazio rituale – per il quale è stata destinata una grande sala al piano superiore, abitato da una prozia di Hamid – disponendo le sedie, i tavoli per il cibo, i drappi, preparando lo spazio destinato ai musicisti, a destra del trono di Malika.

Dopo il bagno all'*hammam*, durato circa tre ore, Iman si è sottoposta alle cure della *ħannaya*, che le ha decorato mani e piedi.

Secondo atto

Per scelta di Iman il rito di decorazione con l'*henna* – che solitamente si svolge in presenza delle convitate, ed è accompagnato dall'esecuzione dei poemi cantati da parte delle *m'allmat* – si è svolto invece in forma privata e senza l'accompagnamento della musica. In un primo momento hanno presenziato alla cerimonia soltanto Hamid e le sue sorelle, l'amica di famiglia Samira, la madre di Iman; altre donne sono sopraggiunte a cerimonia già iniziata.

²³ Questo canto è una manifestazione collettiva di un'emozione, che può essere di gioia, in specie nelle feste e nei matrimoni, o di rabbia e disperazione. Lo *zağarit* viene enunciato da parte delle donne in tutte le occasioni rituali. Nei riti di possessione, nei *tyafer*, durante i pellegrinaggi e le visite alle tombe dei santi, lo *zağarit* marca i momenti più concitati; viene intonato su richiesta delle stesse possedute o dagli operatori rituali per accompagnare e sostenere le trance o le espressioni uditive delle possedute (urla, rutti, forti ispirazioni).



L'intera cerimonia si è svolta in una stanzetta situata accanto alla sala principale. Tre lati della stanza erano occupati da lunghi divani; il pavimento era ricoperto da un tappeto rosso.

Su un lato della stanza Hamid aveva preparato la postazione per la decorazione: aveva adagiato su un divano un ampio panno color viola e sopra di esso quattro grandi cuscini, di un malva più chiaro, che sarebbero serviti da appoggio per gli arti durante la decorazione. Sul lato destro del divano aveva depositato la *mida* e l'aveva coperta con un drappo anch'esso viola; da questa Iman avrebbe preso i profumi e gli incensi da usare durante la decorazione.

Di fronte al divano un tavolo quadrato faceva da supporto alla *şiniya*, sulla quale erano stati appoggiati gli accessori per la decorazione, i cofanetti con gli incensi e i profumi, un portacandele con una candela accesa, un mazzo di fiori e la ciotola contenente l'impasto di *henna* che Thuria, la *hannaya*, aveva preparato il mattino. Sul pavimento, ai piedi del tavolo, era stato adagiato un alto braciere di vetro e metallo in cui si stavano consumando gli incensi.

Iman ha preso posto al centro del divano, tra i cuscini. Vestiva con una lunga ed elegante *takşıta* viola con applicazioni di paillettes dorate fatta cucire per l'occasione. I capelli, lisci e ben ordinati, le cadevano sulle spalle e lasciavano intravedere un paio di orecchini con lunghi pendagli dorati. Le palpebre e le labbra erano tinte di un color viola luccicante e le unghie erano smaltate con lo stesso colore. Sul collo spiccava una lunga collana dorata in cui era incastonato un grosso ciondolo ricavato da un pezzo di *'ūd l-qumari*: l'incenso per Malika.

Su richiesta di Iman Thuria le ha servito un bicchiere di latte e dei datteri. Hamid, che aveva preso posto lì vicino, insieme alle sorelle, rallegrava l'atmosfera cantando brevi poemi in onore di Malika.

Un lungo e sonoro *zağarit* intonato da Thuria, seguito da altri tre emessi da Samira e dalle sorelle di Hamid, hanno dato ufficialmente inizio alla cerimonia.

Thuria si è posizionata di fronte a Iman e con una grossa siringa riempita di *henna* ha iniziato la decorazione del polso destro con movimenti veloci e precisi, dapprima delle linee che si intersecavano tra loro a formare dei triangoli, poi numerosi punti a riempirli.

Nel frattempo con un cenno Iman ha chiesto a Samira di prendere una banconota da cento dirham dalla sua borsa e depositarla sulla *şiniya* per la maestra decoratrice.

La decorazione della mano destra è durata un'ora e nel frattempo alle presenti si sono aggiunte Noura, due sue sorelle e la nipote adolescente; hanno preso posto vicino a Iman e hanno



conversato con lei. Di tanto in tanto Iman estraeva dalla *mida* una boccetta di profumo che spruzzava abbondantemente sul collo: questo gesto era sempre seguito da lunghe ispirazioni. I profumi, gli incensi e il fumo delle numerose sigarette fumate da Iman saturavano l'aria della stanza. Hamid intratteneva le ospiti facendo portare loro del tè e conversando ad alta voce. I temi delle loro conversazioni ruotavano intorno ad altre donne, non presenti in quella occasione, all'operato di alcune *muqaddamat* e, soprattutto, al denaro: pettegolezzi, insomma, che si concentravano soprattutto sulle spese, sul tenore di vita, sulle micragne delle assenti.

La sorella minore di Hamid è rimasta allungata sul divano per tutto il tempo, sorseggiando del caffè, fumando e trafficando col telefono cellulare con un'espressione disinteressata e annoiata.

Una registrazione musicale delle *m'allmat* e di Hamid forniva il sottofondo sonoro alla scena.

Al termine della decorazione Iman e Thuria, senza lasciare la loro postazione, hanno consumato un pasto veloce a base di carne e verdure. Il cibo è stato offerto anche alle altre presenti, che si sono appartate in un'altra sala per mangiare, e a loro si sono aggiunte le musiciste, che per tutta la giornata erano rimaste nella casa, chi allungata su un divano, chi chiacchierando, chi dormendo.

Thuria ha ultimato la decorazione della mano destra, picchiettando con un batuffolo imbevuto di acqua ai fiori d'arancio le parti decorate. Poi si è spostata sul lato sinistro del divano per decorare la mano sinistra.

Tutti i presenti, a poco a poco, hanno cominciato a prender posto nella stanza dove avveniva la cerimonia. Hamid ha cantato un paio di brani di musica da intrattenimento (*ša'bī*) insieme a una musicista *m'allma*; le presenti hanno partecipato battendo le mani e Thuria, con gesti teatrali, ha levato le braccia al cielo e accennato un lascivo movimento rotatorio del bacino, suscitando il riso delle astanti.

La cerimonia di decorazione delle mani e dei piedi con l'*henna* si è conclusa nelle tre ore successive. Thuria, come già aveva fatto per la mano destra, ha tamponato le parti decorate con il cotone bagnato di acqua ai fiori d'arancio. Iman è rimasta a lungo appoggiata sul divano, in posizione orizzontale, con le mani e i piedi rialzati col supporto dei cuscini. Quando la pasta di *henna* ha cominciato a seccarsi gli arti sono stati avvolti con delle garze in modo da proteggere le decorazioni e permettere a Iman di alzarsi.

Le donne della casa, assistite da due musiciste, hanno ripulito la stanza e Hamid ha avuto cura di



riportare gli oggetti del rito nella stanza in cui solitamente sono custoditi. La serata si è conclusa nella sala più grande, dove si sono raccolti tutti i presenti a bere del tè, ridere, conversare fino a notte inoltrata.

Terzo atto. Scena prima

Il giorno seguente, verso le tre del pomeriggio, ha avuto luogo il *ṭaifūr*. Il rito si è svolto in una grande sala al piano superiore.

Hanno iniziato ad arrivare le convitate e hanno preso posto sulle sedie ricoperte di gualdrappe di seta bianca che circondavano lo spazio rituale, ai lati del trono di Malika, posto in posizione rialzata e tutto rivestito di drappi viola.

La parete dietro al trono era coperta con il drappo cerimoniale di Malika; a destra, vicino a un enorme bouquet di fiori, era posta la *mida* di Malika, che conteneva i profumi e gli incensi che Iman, con la collaborazione della *ḥannaya*, avrebbe adoperato durante il rito. Davanti al trono era posizionato un tavolino, anch'esso ricoperto di drappi viola, sul quale stavano gli oggetti rituali, cui sovrintendeva la *ḥannaya*. A destra del trono, in posizione un po' arretrata, stavano le sedie destinate alle musiciste, i loro microfoni e, accanto a loro, gli altoparlanti²⁴. Dal lato opposto a quello del trono, in fondo alla sala, si apriva uno spazio adiacente, comunicante ma separato da una tenda ricavata da due lembi di stoffa, affollato di sedie e tavolinetti. In esso, tra le altre, si sono allocate Noura, le sue cinque sorelle e la giovane nipote: trasformando così di fatto un luogo marginale, periferico rispetto al centro dell'azione, in una sorta di contraltare, simmetrico e corrispondente al trono. La posizione delle altre donne, che trovavano posto sulle lunghe file di sedie poste tra il trono e la posizione in cui si era asserragliato il gruppo di Noura, rifletteva tendenzialmente la loro maggiore prossimità amicale al gruppo dei padroni di casa o a quello delle loro alleate/antagoniste. Frattanto il gruppo delle *m'allmat* scaldava gli strumenti e finiva di concordare il repertorio da eseguire; Hamid, sontuosamente rivestito di un caffettano di seta a larghe strisce verticali crema, oro e malva, stava seduto al centro della scena, a salutare con un caldo sorriso e con parole di benvenuto le intervenute, indugiando di più con le più anziane e rispettate tra le adeptes ai culti femminili. Gradualmente la sala si andava riempiendo. Le intervenute, di tutte le età (dalle giovani

²⁴ La musica rituale, stando a quel che sostiene lo stesso Hamid, non dovrebbe essere amplificata e mediata dagli altoparlanti; tuttavia, soprattutto nel mese di Sha'ban, è ormai prassi comune l'uso di tali apparecchiature, che rendono meno pesante il lavoro delle musiciste, che devono cantare quasi ogni giorno per molte ore.



donne non sposate alle anziane), erano alla fine una settantina, e le assistenti di cucina offrivano del tè alle donne già sedute. Anche le assistenti, sebbene avessero lì il ruolo di semplici inservienti, erano ben truccate e abbigliate elegantemente: in occasione del *ṭaifūr* ogni donna deve rendere omaggio all'eleganza di Lalla Malika (e anche della committente, Iman) con la propria eleganza e con un comportamento aggraziato.

Iman all'arrivo delle invitate era rimasta in una stanza chiusa, accanto alla sala principale. Con lei era rimasta Thuria, che l'avrebbe assistita durante il rito: preparava gli abiti, gli ornamenti e gli accessori che Iman avrebbe indossato prima di comparire sulla scena. Di tanto in tanto Samira, in qualità di seconda assistente, entrava e usciva dalla stanza per dare brevi aggiornamenti a Iman e Thuria sulla situazione nella sala principale, le nuove arrivate, l'atmosfera (cioè se era arrivata la tale o la talaltra, se le convitate apparivano a loro agio, se, soprattutto, si stava creando un clima di attesa per la sua apparizione teatrale).

La "regina" del *ṭaifūr*, sdraiata su un divano, beveva caffè e si inondava di profumi aspettando la *ḥajba*: la condizione nella quale Lalla Malika si è interamente manifestata e ha preso del tutto possesso di lei. Il termine *ḥajba* (dal verbo *ḥadjaba*, "nascondere, celare") rinvia a qualsiasi velo posto davanti a una persona o ad un oggetto per nascondere dalla vista o per isolarlo. La parola *ḥajba* s'inscrive anche nel quadro della preparazione del matrimonio e definisce la condizione della futura sposa, rigorosamente separata dal mondo esterno e dall'universo maschile (Chelhod 1986: 359-361). Nel contesto rituale, secondo la definizione fornitami da Iman, *ḥajba* è

il momento in cui, nei giorni dei *ṭyafer*, noi *muqaddamat* perdiamo il contatto con ciò che ci circonda. Il nostro spirito "monta", piano piano, e prende possesso del nostro corpo e del nostro cuore. Non possiamo uscire e ricevere persone, a meno che Malika non sia d'accordo. Se Malika non vuole qualcosa o qualcuno allora questa persona è costretta ad andarsene, perché provocherebbe dei problemi²⁵.

E ancora, in un'altra occasione, Iman ha detto:

²⁵ Intervista a Iman, 40 anni, 12 gennaio 2016, Meknes.



nello stato di *ḥajba* non posso esercitare la mia vita normale. Non ricordo nulla, il mio corpo è per Malika. E per questo nel periodo del *ṭaifūr* delle *muqaddamat* [durante Rajab e Sha'ban] scelgo delle persone fidate per assistermi. Rimango a casa, in una stanza, per un po' di tempo non posso vedere nessuno. Comunico con Malika, lei 'mi mostra i dossier' di tutto l'anno [cioè le risposte alle richieste delle possedute e pazienti]: cosa devo fare e non devo fare, chi ha un conflitto con uno spirito che la possiede, come una donna deve riuscire a superare una difficoltà e così via²⁶.

Così Iman ha trascorso circa due ore, con la sola compagnia della *ḥannaya* e, occasionalmente, delle donne di famiglia, fino a quando la sala non si è riempita del tutto e ogni cosa è stata approntata in attesa della sua comparsa.

Aspettando l'apparizione della protagonista del *ṭaifūr* le musiciste hanno iniziato a suonare un po' di musica per intrattenere le ospiti, al suono della quale le convenute hanno iniziato a danzare.

In queste danze femminili di intrattenimento ciascuna delle danzatrici si muove da sola, sebbene in relazione visiva e talora dialogica con le altre, muovendo i piedi, le braccia e talvolta roteando il bacino o facendo vibrare le spalle a tempo di musica. Questa parte iniziale della serata, di puro intrattenimento e di divertimento femminile, è anch'essa parte costitutiva del rituale: Malika è gioia, ed è opportuno preparare la sua venuta con gioioso e leggero divertimento. Alla musica d'intrattenimento si inframezzava qualche brano dei poemi *masmūdi*, a ribadire il carattere cerimoniale dell'evento e a chiamare Malika (e Iman, la sua *muqaddama*, che, nella stanza accanto, si preparava ad apparire).

A un tratto Samira si è affacciata dalla porta della stanza in cui stava Iman, poi ha interrotto con un gesto l'azione delle musiciste e ha intonato lo *zaḡarit*: era il segnale che Iman stava per fare la propria apparizione. Il gruppo musicale ha levato in alto i tamburi e ha iniziato prontamente a suonare un concitato poema *sūsīya* di solito impiegato per introdurre parti importanti del rito.

Accompagnata da Thuria e da Samira Iman ha fatto la propria comparsa. Addobbata con la veste cerimoniale (confezionata un anno prima per questa speciale occasione), un velo di tulle viola ornato di lustrini a coprirle il volto e le spalle, numerosi bracciali e anelli tra i quali spiccava una

²⁶ Intervista a Iman, 40 anni, 31 gennaio 2016, Meknes.



grossa pietra di color viola, una boccetta di profumo in mano, si è manifestata all'assemblea, incedendo lentamente verso il trono. Lì si è seduta, con il corpo vibrante al suono della musica.

Le sue due assistenti le hanno sistemato attorno i cuscini e le hanno spruzzato altro profumo. Tutti la guardavano; le donne commentavano tra loro lo splendore della veste e il suo portamento. Gradualmente la vibrazione del suo corpo si è trasformata più esplicitamente in una danza: ha levato in alto le braccia e le ha fatte oscillare a destra e sinistra, con un rosario nella mano destra. Sotto il velo si intravedevano gli occhi chiusi e l'espressione rapita di una trance soave ed estatica.

"Malika la gioiosa", cantava il gruppo musicale; le altre donne battevano le mani a tempo, seguendo l'intreccio poliritmico dei tamburi; Iman sempre più marcatamente inarcava il busto e volgeva la testa all'indietro. Le due assistenti e le donne di famiglia la circondavano, la irroravano di profumo, le aggiustavano le vesti. La sua danza, interamente svolta seduta sul suo trono, si faceva sempre più precisa ed esplicita, con un movimento di tutto il busto, a tempo con la musica.

Poi Iman si è alzata in piedi, coinvolgendo anche la parte inferiore del corpo in una danza estatica; il viso restava congelato in una maschera fissa: quella del sorriso proprio di Malika.

La sorella di Hamid si avvicinava con un braciere e faceva inalare il fumo a Iman, mentre una delle assistenti la sosteneva stringendole il braccio sinistro e intonando ad alta voce un altro *zagarit*, seguito da lunghi ululati delle presenti.

I musicisti intonavano ripetutamente il nome di Malika e quello di Allah, finché Iman non si è seduta sul divano ansimando. I musicisti hanno smesso di suonare il brano introduttivo; nel silenzio che è seguito Iman è esplosa in una risata fragorosa, prolungata e innaturale, che è spesso il segnale sonoro della sua possessione. Una donna anziana le si è avvicinata e l'ha benedetta, prima con le mani aperte nel gesto della preghiera, poi toccandole la fronte e mormorandole qualcosa, a placarla. Il gruppo musicale ha iniziato a suonare il *masmūdi*: si è stabilita un'atmosfera più sacrale e solenne. La sorella di Hamid si è seduta brevemente accanto a Iman per porgerle l'aspersorio di acqua di zagara; Thuria, che è sempre rimasta al suo fianco, l'ha spruzzata abbondantemente di profumi e ha messo a bruciare pezzi di incenso nel braciere, intanto che Iman si dondolava a tempo di musica agitando con gesto teatrale la mano destra col dito indice levato.

Noura ha lasciato il gruppo delle sorelle, all'altra estremità della sala, e ha fatto irruzione sulla scena principale. Si è piegata verso Iman, che l'ha abbracciata e l'ha accolta con la sua risata da posseduta



e le ha coperto il capo col proprio velo, allargandolo a coprire entrambe.

Ancora, le due donne si sono posizionate, Iman seduta, Noura in piedi, piegata sull'altra, dondolandosi abbracciate a tempo di musica. La risata di Iman è trascolorata in rumorosi sospiri.

Noura si è seduta accanto a Iman; le sue sorelle circondavano le due donne, offrendo loro fazzoletti di carta e accudendole variamente: in un tentativo, si direbbe, di impadronirsi del tutto della scena principale.

Iman e Noura, visibilmente in trance, oscillavano a tempo, avvinghiate l'una all'altra. Una delle sorelle ha preso un cofanetto di profumi che stava in terra e ne ha estratto delle essenze, con le quali ha asperso le due donne, usurpando di fatto il ruolo che sarebbe appartenuto all'assistente scelta da Iman per il suo *ṭaifūr*, Thuria. La quale dopo qualche minuto è intervenuta, collaborando con le sorelle nella somministrazione di profumi.

La trance di Noura si è fatta via via più evidente e più ingombrante, finendo per occupare quasi del tutto lo spazio scenico. Una delle sue sorelle, in piedi davanti a Iman, la nascondeva del tutto alle astanti. Qualche minuto dopo Thuria è intervenuta di nuovo, stavolta con maggiore autorità: ha fatto alzare una delle sorelle, che si era seduta accanto a Iman e a Noura, e ha ripreso a sovrintendere al rito, levando uno *zağarit* e chiedendo alla sorella di Noura, ritta davanti a Iman, di intonarlo con lei. Poi ha ripreso in mano l'aspersorio di zagara, e ha impartito qualche istruzione alla sorella di Noura, a ribadire il proprio ruolo di assistente principale del rito.

L'oscillazione di Iman e Noura, ancora avvinghiate, è diventata sempre più intensa: sono passate dalla posizione verticale del busto a una quasi orizzontale; la testa di Noura, a tratti quasi del tutto coperta dalla mole di Iman, sembrava lottare per emergere. Questa mescolanza di gesti di alleanza e di gesti che si direbbero agonistici non ha corrotto mai il sorriso estatico delle due donne: le quali, con gli occhi chiusi, mostravano di essere totalmente assorbite dalla composta grazia dello spirito che le possedeva.

Gradualmente l'abbraccio si è fatto meno stretto; Noura reggeva l'aspersorio con la mano destra; Iman, ancora nascosta dall'abbondante sagoma della sorella di Noura, le tratteneva il polso, e si imponeva facendo sentire di nuovo la propria risata.

Si sono succeduti gli *zağarit* delle altre donne; il tempo musicale accelerava, e si faceva più concitato.



Noura ha perso conoscenza, e si è accasciata addosso a Iman, che l'ha abbracciata.

Thuria ha portato un vassoio di datteri e latte, che sono stati offerti alle due donne.

Le sorelle hanno teso a Noura gli occhiali: lei li ha inforcati, mostrando di tornare gradualmente a uno stato di veglia cosciente. Iman, invece, è rimasta con la testa coperta dal velo, quasi a ribadire la completezza della propria possessione, il suo ruolo di regina; lei, in quanto *muqaddama* di Malika, accudiva Noura: come a voler manifestare di averla guidata nella sua trance e di averla accompagnata verso l'uscita da essa.

Le due donne poi si sono prese le mani e le hanno sollevate in alto; si sono alzate insieme, e insieme hanno danzato; le altre donne si sono unite a loro.

Pochi minuti dopo Iman e Noura sono tornate a sedersi, lasciando spazio ai gesti di danza delle convenute. La musica, che sulla scia di questo episodio sembrava essersi conclusa, dopo pochi istanti ha ricominciato con vigore: si trattava di nuovo della formula concitata iniziale, qui impiegata per accompagnare l'ingresso in scena di una donna d'età, nota adepta dei riti femminili, venuta a portare a Iman un dono.

Dopo averlo consegnato la donna ha offerto del denaro al gruppo musicale e, a tratti accompagnata da altre donne, si è esibita in una danza dai movimenti licenziosi, con protrusione del ventre, ampi movimenti delle anche e delle spalle. Il testo del canto prontamente ha seguito: con iterata pronuncia della parola *a-huwa* (che è un'esclamazione stupita e ilare, qui volta a sottolineare i movimenti della donna) e del nome della danzatrice; sono stati poi mandati, ancora in versi e cantando, saluti a sua figlia. Altre donne si sono aggiunte alla danza, tra queste le sorelle di Noura, e ciascuna di esse è stata nominata da Hamid e dalle musiciste, col pronunciare il suo nome o riferendo di suoi attributi (ad esempio: "signora in viola", o *šrīfa* cioè "nobile o discendente da un santo", in omaggio all'età). Le danzatrici hanno coinvolto altre donne, tirandole su dalle sedie; una delle donne di casa ha preso in braccio il figlio di Iman e Hamid e ha danzato con lui. Su questa danza collettiva si è conclusa questa parte del rito.

Intermezzo: rinfresco

Le donne che hanno danzato si sono sedute a riposare; hanno ripreso a intrecciarsi le chiacchiere. Le assistenti di cucina hanno offerto delle bevande alle convitate. Altre donne, sopraggiunte a rito



iniziato, hanno reso omaggio a Iman, seduta in trono, e le hanno portato i loro doni. Iman, che chiacchierava tranquillamente con Thuria, ogni tanto si interrompeva per prorompere nella sua risata da posseduta. Ben presto Noura è tornata a sedersi accanto a Iman, sul trono.

Terzo atto. Scena seconda

Dopo una quindicina di minuti di intervallo è ripresa l'esecuzione di *masmūdi*, accompagnata dagli *zagarit* cantati da alcune delle convenute.

Noura ha estratto dell'incenso da un cofanetto e lo ha consegnato a Thuria, che lo ha bruciato su un braciere; sono stati aspersi altri profumi. Tutto ciò ha introdotto un nuovo stato di trance: col trascorrere dell'esecuzione musicale Iman ha iniziato a far vibrare il piede sinistro ("la possessione sale dai piedi", dicono le donne); la vibrazione poi ha coinvolto le gambe, e, gradualmente, tutto il corpo. Noura, a più riprese, si è rivolta a Thuria per darle suggerimenti e impartirle istruzioni, come a rivendicare il proprio ruolo di interprete specialmente qualificata del rito.

Dopo una pausa, che ha fatto seguito alla concitazione dell'ultimo brano, il gruppo musicale ha intonato un solenne poema *masmūdi*. Le donne hanno ascoltato in silenzio; Iman nel corso dell'esecuzione ha mantenuto un atteggiamento ispirato, con lieve oscillazione del busto e un sorriso estatico che traspariva al di sotto del velo. Noura a tratti le ha somministrato delle fumigazioni d'incenso. Con l'approssimarsi della conclusione del poema l'atmosfera si è fatta di nuovo più calda; ha fatto seguito un altro ritmo concitato, che, giacché alcune donne si sono alzate per ballare, è trascolorato in un brano di danza giocosa, uno *ša'bi*, segnato dalle movenze marcatamente e scherzosamente lascive delle danzatrici. Ad esso ha ancora fatto seguito, senza cesura, un *sūsīya*, il cui ritmo, utilizzato nell'evocazione di Lalla Malika, introduce generalmente alla trance: il repertorio e l'andamento del rito si piegano estemporaneamente alle istanze e ai comportamenti delle intervenute.

Sono seguiti altri poemi *masmūdi*, incatenati l'uno all'altro, e intanto è stato servito del tè. Il comportamento delle principali protagoniste restava invariato: restavano sedute, ostentando una calma ieratica ed ispirata; alcune donne, e tra loro una delle sorelle di Noura, danzavano con lenta e solenne grazia.



Terzo atto. Scena terza: il cibo per Malika

La musica si è fermata e la *şiniya* è stata spostata per far posto a tre larghi tavoli tondi che, ricoperti da eleganti tovaglie ricamate, sono stati posti al centro della sala. I versi poetici cantati dalle *m'allmat* introducevano le offerte di cibo per Malika. Le assistenti di cucina danzando hanno coperto i tavoli di vassoi contenenti le offerte alimentari. Il primo vassoio, che conteneva la *fakya* (un insieme di frutta secca e caramelle che sono specialmente apprezzate da Malika) è stato posto davanti al trono su cui sedeva Iman. Numerosi altri vassoi (in tutto una ventina), che contenevano dolci tradizionali di mandorla e di sesamo e petali di fiori, sono arrivati ben presto a riempire i tavoli. Le donne hanno avuto modo di ammirare a lungo le tavole imbandite, col sottofondo di numerosi altri poemi *masmūdi*. Le assistenti di cucina hanno preparato dei piatti, per distribuire i dolci alle convitate. Noura si è commossa, e ha iniziato a piangere, cosicché una delle sue sorelle si è seduta lei pure sul trono, costringendo Iman in un angolo.

Il pasto, poi, ha avuto inizio, e ha impegnato le convenute per un'ora circa, col sottofondo quasi costante di *masmūdi*.

Terzo atto. Scena quarta

Dopo una pausa, nella quale si è terminato il pasto tra le chiacchiere delle convenute, Hamid e le musiciste hanno impugnato gli strumenti e hanno dato il via alla fase più concitata del rito, il *sūsīya*. Da subito Iman si è levata in piedi, seguita da numerose altre donne, per danzare al centro della scena con il volto ancora coperto dal velo. Le altre tutte, intorno a lei, interpretavano ciascuna a suo modo la possessione danzata. Chi, sorridente, batteva le mani a tempo; chi, sciolti i capelli, faceva roteare vorticosamente il capo; chi levava le braccia in alto, brandendo una bocchetta di profumo; chi, con lo sguardo assente, oscillava ritmicamente avanti e indietro. Una delle assistenti, danzando lei pure, seguiva da presso Iman, vigilando sul suo stato e irrorandola di quando in quando di profumo. Alcune delle possedute, il cui stato di trance appariva particolarmente intenso e furioso, venivano sorrette da altre donne, le quali, da dietro, le sorreggevano per la vita o per il busto, direttamente o mediante uno scialle. L'andamento concitato e antifonale del canto, che si strutturava per brevi frammenti di testo enunciati da Hamid e ripetuti dalle musiciste, generava un effetto come di eco, frastornante. Alcune parole, soprattutto il nome di Malika, sembravano



ripercuotersi con esplosiva violenza nel corpo e nelle espressioni delle possedute. Dopo una decina di minuti dall'inizio del *sūsīya* Iman, accompagnata da Thuria, si è ritirata danzando nella stanza privata, senza che questo modificasse il comportamento delle altre donne, ciascuna assorbita dalla propria frenetica possessione. La maggior parte di loro era come chiusa in sé stessa: ciascuna si muoveva da sola, in rapporto apparentemente soltanto con la musica. Ma altre danzavano in coppia, tenendosi per mano o guardandosi in faccia; qualcuna, apparentemente più distaccata, danzava meno freneticamente, mantenendo uno stato di veglia cosciente che le consentiva di guardare l'intera scena, di interagire con le altre, di cantare brevi frammenti del testo. In margine alla possessione, alcune donne sembravano avere una trance più controllata, che consentiva loro di accudire le proprie amiche, di prendersene cura somministrando loro profumi o sostenendole variamente. Il brano è durato in tutto una quindicina di minuti, dopo i quali la concitazione si è estinta repentinamente, col tacere della musica.

Iman non è riapparsa fino a dopo la fine del brano. Né ha manifestato, nel corso della trance, comportamenti scomposti. Non ha neppure fumato, nonostante sia una gran fumatrice e nonostante Malika lo richieda. Interrogata sulle ragioni di questo comportamento, ha risposto che in pubblico ha celebrato solo Malika *hajja*, e che si è ritirata nella stanza per la possessione di Malika *zhawaniya*: una Malika trasgressiva e sfrontata, per la quale, al riparo dallo sguardo delle convenute, si è tolta il velo, si è data a comportamenti più disordinati, ha fumato e bevuto.

Terzo atto. Scena quinta

Concluso il *sūsīya* di Malika è stato cantato il poema dedicato a Jīlālī, un santo e insieme uno spirito, e al gruppo musicale delle *m'allmat* si è aggiunto un musicista gnawa, con i *qraqab* (una sorta di grandi castagnette di metallo, di solito utilizzate dai danzatori gnawa). Si è trattato di un evento del tutto inconsueto, che marcava il fatto che, con questo brano, si apriva una diversa fase del rito, padroneggiata anche da altri gruppi confraternali. Dopo Jīlālī è stata nominata una sequenza di santi e di spiriti, i quale afferiscono alla coorte degli spiriti maschili Gnawa. L'andamento della danza è cambiato: le donne apparivano schierate in file compatte, il busto piegato in avanti, verso la fonte della musica, a roteare il capo vorticosamente. Qualcuna si è piegata fino a terra, per danzare in ginocchio o a quattro zampe.



Ha fatto seguito un repertorio di derivazione ebraica, col quale è stato evocato uno spirito maschile ebreo. Da questo si è passato, senza soluzione di continuità, a repertori di musica da danza di intrattenimento: che è legata alla libertà – e più propriamente alla libera espressione femminile – che si accompagna all'idea che si ha a Meknes della cultura ebraica. Molte donne si sono esibite in una sorta di danza del ventre, con ostentate vibrazioni delle spalle, delle anche, del busto e del ventre.

Terzo atto. Scena sesta

Dopo una pausa, sul ritmo di *sūsīya* è stata cantata Lalla Thuria, la sorella minore di Malika. Alcune donne, possedute da Thuria, hanno iniziato a danzare, con movenze morbide. Sono stati portati dei veli bianchi, tesi sopra le teste di alcune tra le donne in trance, che si muovevano con espressione estatica, il capo rivolto verso l'alto: la possessione di Thuria è una possessione che spesso si svolge sotto la protezione di un telo. Iman, vestita di turchese (il colore di Lalla Thuria) e con un velo bianco sul capo, è uscita dalla stanza in cui si era ritirata, e ha iniziato a danzare, direttamente davanti ai musicisti.

Hamid a un tratto ha lasciato il gruppo musicale, e ha iniziato a danzare tra le donne. Cantava le parole del testo girando in tondo, e a tratti protendendosi per indirizzarle direttamente alle orecchie di Iman. Alcune donne hanno lanciato diversi *zāgarit* e l'andamento ritmico si è fatto via via più frenetico; con esso si è fatta più frenetica e scomposta anche la danza di Iman.

Hamid è entrato lui pure in trance. Tenendosi un lembo del caffettano dietro la schiena, si protendeva verso le musiciste, muovendo la mano sinistra come a voler attirare su di sé il flusso musicale. Su Iman e Hamid è stata aspersa dell'acqua di fiori d'arancio ed è stato portato del latte, che Iman ha bevuto, prima di ritirarsi nella stanza riservata. Anche Thuria, l'assistente di Iman, è stata posseduta; sulla trance sua e di Hamid si è concluso il brano. Ma il ciclo di possessione di Hamid non era terminato, dunque è rimasto in piedi davanti alle musiciste, oscillando lievemente. È stato portato dell'incenso; la musica è ripartita, e la danza estatica di Hamid ha raggiunto il suo culmine. Con gli occhi chiusi, girava su sé stesso, al centro della scena, di cui era rimasto unico attore. Al termine del ciclo si è piegato in avanti a toccare il suolo con le mani, che è stato il segnale, per le musiciste, della fine del brano.



Con ciò si è esaurito il ciclo dedicato a Lalla Malika e a Lalla Thuria e si è concluso il *ṭaifūr*. Dopo una pausa il rito è ripreso con i musicisti Ḥamadsha (arrivati circa un'ora prima e che frattanto attendevano consumando un pasto al piano di sotto), che si sono sostituiti alle musiciste m'allmat per l'evocazione degli spiriti maschili e di Lalla 'Aisha.

Conclusioni

Lalla Malika è uno spirito elegante, sofisticato, moderno, emblema di un modo di essere femminile distante dalle condizioni di vita e dal contesto della comunità che a lei si rivolge. Nella rappresentazione di questo spirito, i riferimenti all'Europa e a un Oriente lontano e vagheggiato condividono qualcosa a cui si aspira, e che Malika incarna: la femminilità, la classe, la libertà, il carisma, il potere femminile.

Le caratteristiche di Malika sono un modello iconico ed esemplare. E dunque di necessità vago e polimorfo: ognuno può scegliere uno solo, alcuni o tutti i suoi aspetti, secondo le proprie attitudini e i propri orientamenti. In questo Malika appare diversa dagli altri spiriti femminili, che possiedono le donne e gli uomini, che ne modellano il carattere, ma che non costituiscono un modello di riferimento cui aspirare.

Le diverse sfumature di carattere di Lalla Malika si polarizzano nelle due manifestazioni più note, nelle quali emergono due caratteri opposti: quello ieratico e solenne di Malika *ḥajja* e quello trasgressivo e libertino di Malika *zhawaniya*. Lalla Malika, come affermato da Hamid, si presenta alle sue devote "in un formato" che si presta alle loro richieste e alle loro individualità.

Le donne sposate e le vedove, le donne anziane, le donne pie o che hanno compiuto il pellegrinaggio alla Mecca, coloro che sono serie, virtuose, composte o riservate, ma anche le donne carismatiche, quelle autorevoli, facoltose, ricche o benestanti, realizzate, raffinate, di classe, che ostentano potere o ispirano rispetto e apprezzamento sono legate a Malika *ḥajja*. Invece le adolescenti, le giovani donne, nubili o divorziate, coloro che ridono molto, gli effeminati, le donne trasgressive, che fumano, bevono, vestono con abiti vistosi o succinti, le prostitute e le donne voluttuose, le donne eccentriche e quelle considerate frivole, si dicono più spesso possedute da Malika *zhawaniya*.

In questo modo, nel culto a questo spirito una visione tradizionale, sobria, pia e virtuosa della femminilità convive con una visione della femminilità più briosa e libera, emancipata e ribelle.



L'ampia gamma di sfumature intermedie consente a ciascuna delle possedute, a ciascuno dei posseduti, di immaginare il proprio alter ego spiritico nel modo che più gli si addice.

Ma Lalla Malika, nelle sue rappresentazioni, non è priva di criticità. La figura di donna sessualmente indipendente, quale è Malika *zhawaniya*, possiede e rispecchia le donne seducenti ma anche le prostitute. Inoltre i concetti della bellezza, della trasgressione e seduzione che sono evidenziati nella rappresentazione di questo spirito non sono privi di connessioni tematiche e di problematicità con il registro morale dell'Islam (cfr. Mernissi 1975: 11).

Persino tra le donne di Meknes, tra coloro che non sono direttamente coinvolte nei culti femminili, Malika *zhawaniya* ha spesso una valenza negativa, della donna che manca di pudore, disinibita, della prostituta. Tuttavia, tra le devote a questo spirito femminile, tali criticità e ambiguità riescono ad essere temporaneamente superate nel rito.

Il rito del *ṭaifūr* si presenta come un luogo ideale, uno spazio protetto di libertà, in cui non solo la presenza maschile è neutra, perché limitata ai "figli" di Malika e ai bambini, e le restrizioni relative ai ruoli di genere e ai comportamenti appropriati sono temporaneamente sospesi, ma nel quale chiunque può esprimersi liberamente, secondo la propria consapevolezza, attitudine, modo di essere.

Ballare, fumare, gridare, ridere e piangere, gettarsi per terra, bere alcol, sciogliersi i capelli, parlare ad alta voce, usare un linguaggio scurrile senza nessuna preoccupazione per la reputazione, sono atteggiamenti non dignitosi nel comportamento quotidiano, ma nel contesto rituale per Lalla Malika sono invece comuni e attesi.

La cerimonia del *ṭaifūr* è ricca di immagini e movimenti complessi. Non è una cerimonia dal carattere formale, solenne, ossequioso come può esserlo una preghiera musulmana in occasione del venerdì o un'altra occasione sacra. Piuttosto è spontanea, imprevedibile e piena di tensione, poiché in ogni momento una donna potrebbe essere posseduta da una o più manifestazioni di Lalla Malika e cadere in trance.

Il *ṭaifūr* lascia spazio alla libera immaginazione, alla partecipazione scevra da inibizioni di ognuna delle presenti. Per essere devote a Malika e da lei possedute non è necessario avere una conoscenza intellettuale del *ṭaifūr* e dei significati mitici del rito: bisogna viverlo così come si è. Della donna che fa una trance spettacolare per Malika si dirà che "La sua Malika è molto forte"; della



signora anziana che si butta a terra in ginocchio e fa oscillare la testa si dirà che “È andata con Malika e col suo buon Dio”; della prostituta che si siede ansimando dopo aver danzato si dirà che “Quella lì si è sfogata, Malika le ha calmato i nervi”.

Lalla Malika fornisce così uno spazio in cui le donne esprimono desideri contrastanti, oppure uno spazio in cui le tensioni individuali e di relazione vengono pubblicamente e teatralmente esibite: si pensi ad esempio al *ṭaifūr* di Iman, e al modo in cui in esso sono interpretate e mostrate in pubblico le rivalità e le alleanze tra costei e Noura. O, ancora, il *ṭaifūr* offre uno spazio discorsivo in cui tematizzare le preoccupazioni e le tensioni tra modelli di vita diversi, vissuti e desiderati, tra i malcontenti e le attrazioni della modernità (Comaroff e Comaroff 1993).

In questo modo la figura di Malika riflette in modo vivido le ambivalenze con cui le donne di Meknes si scontrano: aspirano ad essere mogli e madri, ma sono anche attratte da libertà ed emancipazione (guadagnare denaro, scegliersi autonomamente un compagno, affrancarsi dalle aspettative imposte dalle famiglie, avere più potere di decisione e autonomia nelle relazioni coniugali, etc.).

Per alcune donne, quelle che non si sentono belle, attraenti o apprezzate dagli uomini, incorporare o rispecchiare le caratteristiche fisiche di Malika offre loro una possibilità di accrescere la propria stima e l'apprezzamento (e il corteggiamento) da parte degli uomini, aumentando così le possibilità di trovare un marito e di sposarsi. Per altre, incorporare e acquisire il carisma, la capacità di attirare l'attenzione e di essere ascoltate, insieme alla buona fortuna che deriva dalla *baraka* di Malika, diventano mezzi per eludere le difficoltà, per trovare un aiuto inaspettato, per aver maggior capacità di imposizione o attrazione, per trasmettere una speciale aura che sprigiona fascino e incanto in grado di attirare la persona giusta al momento giusto.

Nella rappresentazione che ne offrono le possedute Malika è cosmopolita, fuma, beve, ama i profumi di marca, tutto ciò che è nuovo; è insieme ebrea e musulmana; parla arabo classico e francese. A Lalla Malika peraltro ci si rivolge per necessità “moderne”, oltre che femminili²⁷: viaggiare all'estero, studiare, acquisire fonti di reddito al di fuori dell'economia familiare, avere relazioni extraconiugali.

Questa identificazione di Lalla Malika con una visione locale della modernità, declinata al femminile, è caratteristica unica di questo spirito: non ha riscontri nelle caratteristiche e nelle funzioni degli

²⁷ Cfr. Drewal 1988 su Mammy Wata: lo spirito africano divenuto icona della femminilità e della modernità.



altri spiriti che possiedono le donne e gli uomini del Marocco.

Bibliografia

ANDEZIAN, SOSSIE

2001 *Expériences du divin dans l'Algérie contemporaine. Adeptes des saints dans la région de Tlemcen*, CNRS Éditions, Paris.

AOUATTAH, ALI

1993 *Ethnopsychiatrie maghrébine. Representations et thérapies traditionnelles de la maladie mentale au Maroc*, L'Harmattan, Paris.

BENEDUCE, ROBERTO

2002 *Trance e possessione in Africa. Corpi, mimesi, storia*, Bollati Boringhieri, Torino.

BODDY, JANICE

1994 *Spirit Possession revisited: beyond instrumentality*, in «Annual Review of Anthropology», n. 23, pp. 407-434.

BRUNEL, RENÉ

1926 *Essai sur la Confrérie Religieuse des 'Aïssôûa au Maroc*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris.

BRUNI, SILVIA

2017 *Religiosità e musica a Meknes (Marocco): riti femminili, tra sufismo e spiritismo*, in Casadei Turrone Monti Mauro, Ruini Cesarino, (eds.), *Musica ed esperienza religiosa*, Milano, Franco Angeli, Milano: pp. 95-101.

2018 *Riti femminili a Meknes. Le figlie e i "figli" di Lalla Malika*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova.

CHELHOD, JOSEPH

1986 *Les structures du sacré chez les Arabes*, Maisonneuve et Larose, Paris.

CHLYEH, ABDELHAFID

1998 *Les Gnaoua du Maroc. Itinéraires, initiations, transe et possession*, La Pensée Sauvage, Casablanca.

CLAISSE-DAUCHY, RENÉE



1996 *Médecine traditionnelle du Maghreb: rituels d'envoûtement et de guérison au Maroc*, L'Harmattan, Paris.

CLAISSE-DAUCHY, RENÉE – DE FOUCAULT, BRUNO

2005 *Aspects des cultes féminins au Maroc*, L'Harmattan, Paris.

COMAROFF, JEAN – COMAROFF, JOHN

1993 *Modernity and its Malcontents. Ritual and Power in Postcolonial Africa*, University of Chicago Press, Chicago.

CRAPANZANO, VINCENT

1973 *The Ḥamadsha. A study in Moroccan Ethnopsychiatry*, University of California Press, Berkeley.

1995 *Tuhami. Ritratto di un uomo del Marocco*, Meltemi, Roma.

DE HEUSCH, LUC

1971 *Pourquoi l'épouser? Et autres essais*, Gallimard, Paris.

DE LENS, ALINE

1917-1918 *Un Mariage a Meknés dans la petite bourgeoisie*, in «Revue du Monde Musulmane», n. 35, pp. 31-55.

DIOURI, ABDELHAÏ

1994 *Lahlou: Nourriture sacrificielle des Gnaoua du Maroc*, in Manuela Marin, David Waines (eds.), *La Alimentacion en las Culturas Islamicas*, Agencia Espanola de Cooperacion Internacional, Madrid, pp. 169-216.

DREWAL, HENRY JOHN

1988 *Performing the Other. Mami Wata Worship in Africa*, in «The Drama Review», n. 32 (2), pp. 160-185.

FABIETTI, UGO

1994 *Sceicchi, beduini e santi. Potere, identità tribale e religione nel mondo arabo-musulmano*, Franco Angeli, Milano.

FERCHIOU, SOPHIE

1991 *La Possession: Forme de Marginalité Féminine*, in «Annuaire de l'Afrique du Nord», n. 30, pp. 191-200.

FERNEA, ELIZABETH

1979 *Saints and Spirits. Religious expression in Morocco. A guide to film*, University of Texas, Austin.

GARINO, ALESSANDRO



2016 *Il repertorio delle m'almat di Meknes. Strutture ritmiche e moduli melodici*, in «Archivio Antropologico Mediterraneo», n. 18 (1), pp. 65-91.

GEERTZ, CLIFFORD – GEERTZ, HILDRED – ROSEN, LAWRENCE

1979 *Meaning and Order in Moroccan Society: Three Essays in Cultural Analysis*, Cambridge University, Cambridge.

GEERTZ, CLIFFORD

2008 (1968) *Islam. Lo sviluppo religioso in Marocco e in Indonesia*, Cortina, Milano.

GUIZZI, FEBO

2002 *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, LIM, Lucca.

HERMANS, PHILIP

2006 *The Success of Zohra, a Female Healer. Emancipation in a Traditional Moroccan Setting?*, in «Kolor», n. 6 (1), pp. 71-80.

JANSEN, WILLY

1987 *Women without men*, Brill, Leiden.

LAHMER, ABDELLAH

1986 *Le Rituel thérapeutique de la hadra dans la confrérie marocaine des Jilala à el Jadida*, thèse de doctorat d'ethnologie, Université Paris 7, Paris.

LANGLOIS, TONY

1999 *Heard but not seen: music among the Aissawa women of Oujda, Morocco*, in «Music and Anthropology», n.4 (<http://www.umbc.edu/MA/index/number4/langlois/lang=.htm>).

LEIRIS, MICHEL

1988 (1958) *La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli Etiopi di Gondar*, Ubu Libri, Milano.

MAHER, VANESSA

1974 *Women and Property in Marocco*, Cambridge University Press, Cambridge.

1984 *Mutterschaft un Moralität. Zum Widerspruch der Frauenrollen in Morokko*, in David Sabeen, Hans Medick (eds.), *Emotionen und materielle Interessen*, Vandenhoeck-Ruprecht, Goettingen, pp. 143-178.

MATEO DIESTE, JOSEPH LLUIS

2013 *Health and Ritual in Morocco: Conceptions of the Body and Healing Practices*, Brill, Leiden-Boston.

MERNISSI, FATIMAS

1975 *Beyond the Veil. Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society*, Wiley, London.

1977 *Women, Saints and Sanctuaries*, in «Signs» n. 1, vol. 3, pp. 101-112.



MÉTRAUX, ALFRED

2001 (1955) *La commedia rituale nella possessione*, in «Antropologia-Annuario», n. 1, pp. 119- 138.

NABTI, MEHDI

2010 *Les Aïssawa. Soufisme, musique et rituels de trans au Maroc*, L'Harmattan, Paris.

PÂQUES, VIVIANA

1991 *La Religion des Esclaves. Recherches sur la Confrérie Marocaine des Gnawa*, Moretti e Vitali, Bergamo.

PRÉMARE, ALFRED-LOUIS DE

1999 *Dictionnaire Arabe Francais. Langue et Culture Marocaines*, 11, L'Harmattan, Paris.

RAUSCH, MARGARET

2000 *Bodies, Boundaries and Spirit Possession: Moroccan Women and the revision of tradition*, Transcript Verl, Bielefeld.

REYSOO, FENNEKE

1991 *Pèlerinages au Maroc. Fête, politique et échange dans l'islam populaire*, Éditions de la maison des sciences de l'homme, Paris.

RHANI, ZAKARIA

2009 *Le chérif et la possédée: sainteté, rituel et pouvoir au Maroc*, «L'Homme », n. 190, pp. 27-50.

ROUGET, GILBERT,

1986 *Musica e trance. I rapporti fra musica e i fenomeni di possessione*, Einaudi, Torino.

STAITI, NICO

2012 *Kajda. Musica e riti femminili tra i rom del Kosovo*, Squilibri, Roma.

STAITI, NICO – BRUNI, SILVIA

2017 *Masmūdi e sūssiā: le 'confraternite' femminili a Meknes (Marocco)*, in Maurizio Agamennone (ed.), *Canti liturgici di tradizione orale. Le ricerche dell'ultimo decennio. Per Roberto Leydi*, Fondazione Levi, Venezia, pp. 187-215.

THERME, LISA

2010 *Entre deux mondes: Essai sur le rôle social de la musique dans le rituel de transe thérapeutique de la lila dans la confrérie des Hamadsha du Zerhoun (Maroc)*, Eue, Saarbrücken.

TURNER, VICTOR

1972 (1969) *Il processo rituale*, Morcelliana, Brescia.

1989 (1982) *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna.

1993 (1986) *Antropologia della Performance*, Il Mulino, Bologna.



VAN GENNEP, ARNOLD

1981 (1909) *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino.

VIROLLE-SOUBÉS, MARIE

1981 *Femmes et mots d'esprit: la pratique de la zyara à Tizi-Ouzou*, in «Cahiers de la Méditerranée», pp. 29-44.

WELTE, FRANK

1990 *Der Gnawa-Kult*, Peter Lang, Frankfurt.

WESTERMARCK, EDWARD

1914 *Marriage Ceremonies in Morocco*, Macmillan, London.

1968 (1926) *Ritual and belief in Morocco*, voll. 2, Macmillan, London.

Abstract – ITA

Lalla Malika è uno spirito femminile presente in tutto il Marocco, ma ha uno speciale radicamento a Meknes, ove è la “regina” del pantheon degli spiriti femminili. In questa città il culto a lei dedicato ha una speciale importanza, e vengono officiati per lei dei riti specifici, nel corso dei quali suonano e danzano donne e uomini effeminati. Per le devote Malika è un modello ideale di donna a cui aspirare. Il rito principale in cui si evoca Malika è il *ṭaifūr*, che prevede, in successione, la decorazione di mani e piedi con l'*henna* e la possessione da parte di Lalla Malika. Il rito del *ṭaifūr* si presenta come un luogo ideale in cui le restrizioni di ruoli di genere e di comportamenti appropriati sono temporaneamente sospesi. Chiunque vi partecipi può infatti esprimersi liberamente, secondo le proprie attitudini e desideri.

Abstract – ENG

Lalla Malika is a female spirit present throughout Morocco, but has a special place in Meknes where she is the “lady queen” of the pantheon of female spirits. In this city the cult devoted to her is particularly important, and special rituals are celebrated in her honor in which women and effeminate men play and dance. For female devotees, Malika represents an ideal model of femininity to which they can aspire. The main rite in which Malika is evoked is *ṭaifūr*. It involves, in succession, decorating hands and feet with *henna* and being possessed by Lalla Malika. *Ṭaifūr* rite constitute an ideal place where restrictions regarding gender roles and appropriate behaviors are temporarily suspended. All participants can express themselves freely, in keeping with their own attitudes and desires.

SILVIA BRUNI

Silvia Bruni, PhD, è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Storia Culture Società, Università di Bologna. Ha condotto ricerche sul campo sia in Kosovo, sulle musiche e tradizioni dei rom, sia in Marocco, sui riti femminili, sui culti di possessione e sulle pratiche delle confraternite religiose, con particolare attenzione alle tradizioni culturali e musicali delle donne di Meknes.