

ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO

anno XIX (2016), n. 18 (1)
ISSN 2038-3215



ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO on line

anno XIX (2016), n. 18 (1)

SEMESTRALE DI SCIENZE UMANE

ISSN 2038-3215

Università degli Studi di Palermo
Dipartimento Culture e Società
Sezione di Scienze umane, sociali e politiche

Direttore responsabile
GABRIELLA D'AGOSTINO

Comitato di redazione

DANIELA BONANNO, SERGIO BONANZINGA, IGNAZIO E. BUTTITTA, GABRIELLA D'AGOSTINO, FERDINANDO FAVA, ALESSANDRO MANCUSO, VINCENZO MATERA, MATTEO MESCHIARI, ROSARIO PERRICONE, DAVIDE PORPORATO (*website*)

Impaginazione

ALBERTO MUSCO (OFFICINA DI STUDI MEDIEVALI)

Comitato scientifico

MARLÈNE ALBERT-LLORCA

Département de sociologie-ethnologie, Université de Toulouse 2-Le Mirail, France

ANTONIO ARIÑO VILLARROYA

Department of Sociology and Social Anthropology, University of Valencia, Spain

ANTONINO BUTTITTA

Università degli Studi di Palermo, Italy

IAIN CHAMBERS

Dipartimento di Studi Umani e Sociali, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italy

ALBERTO M. CIRESE (†)

Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Italy

JEFFREY E. COLE

Department of Anthropology, Connecticut College, USA

JOÃO DE PINA-CABRAL

Institute of Social Sciences, University of Lisbon, Portugal

ALESSANDRO DURANTI

UCLA, Los Angeles, USA

KEVIN DWYER

Columbia University, New York, USA

DAVID D. GILMORE

Department of Anthropology, Stony Brook University, NY, USA

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

University of Granada, Spain

ULF HANNERZ

Department of Social Anthropology, Stockholm University, Sweden

MOHAMED KERROU

Département des Sciences Politiques, Université de Tunis El Manar, Tunisia

MONDHER KILANI

Laboratoire d'Anthropologie Culturelle et Sociale, Université de Lausanne, Suisse

PETER LOIZOS (†)

London School of Economics & Political Science, UK

ABDERRAHMANE MOUSSAOUI

Université de Provence, IDEMEC-CNRS, France

HASSAN RACHIK

University of Hassan II, Casablanca, Morocco

JANE SCHNEIDER

Ph. D. Program in Anthropology, Graduate Center, City University of New York, USA

PETER SCHNEIDER

Department of Sociology and Anthropology, Fordham University, USA

PAUL STOLLER

West Chester University, USA



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PALERMO

DIPARTIMENTO CULTURE E SOCIETÀ

Ricordare

5 Pietro Clemente, *Per Daniel Fabre, un antropologo francese molto italiano*

Documentare

15 Christian Bomberger, *Milda. Dal Baltico al Mar Caspio, una traiettoria rivoluzionaria*

Ricerca

25 Laura Menin, *'Men do not get scared! (rjjala mā tāy-khāfūsh)': Luck, destiny and the gendered vocabularies of clandestine migration in Central Morocco*

37 Laura Ferrero, *Egyptian migration to Italy: "Bringing gender (and family) in"*

51 Angela Biscaldi, *Where does Italian society allocate responsibility? The paradox of educational responsibility in contemporary Italian culture*

65 Alessandro Garino, *Il repertorio delle m'almat di Meknes
Strutture ritmiche e moduli melodici*

Ragionare

119 Virgina Napoli, *Tra antropologia e psichiatria: le ricerche ultime di Ernesto de Martino*

129 Gastón Julián Gil, *Las influencias de Ernesto de Martino en la antropología argentina.
El caso de la etnología tauteológica de Marcelo Bórmida*

145 Donatella Schmidt, *Femen. Movimento politico o gruppo performativo?*

165 Leggere - Vedere - Ascoltare

185 Abstracts

Il repertorio delle *m'almat* di Meknes

Strutture ritmiche e moduli melodici

1. Premessa

Circa tre anni fa, l'etnomusicologo Nico Staiti e l'antropologa Silvia Bruni hanno avviato in *équipe* un'indagine sui riti femminili di possessione a Meknes, in Marocco, portando alla luce l'attività di gruppi musicali paraconfraternali di matrice *ṣūfī*¹ composti da donne e da uomini effeminati: le *m'almat*². Tra l'estate del 2013 e quella del 2014, a tale ricerca fui invitato a collaborare per occuparmi in particolare dell'analisi e della valutazione dei due repertori sacri poetico-musicali – *masmūdi* e *sūsṣīa* – rivendicati da queste compagini, proiezione della loro identità mitica, della loro memoria “storica” e fulcro dei rituali da esse officiati. In un lavoro ancora non pubblicato, Silvia Bruni ne ha già affrontato alcuni aspetti preliminari³; ne ha spiegato, cioè, le funzioni rituali e ha tentato di ricostruirne i possibili itinerari storici sulla base dell'accertamento e della disamina attenta delle fonti disponibili. Il mio contributo non ha potuto pertanto prescindere dalle osservazioni dell'antropologa, né dall'impostazione storiografica della sua ricognizione, per entrare a più riprese in dialogo con essa fino a costituirne una sorta di complemento. Ma, si badi, un complemento che, commisurato alle mie competenze, si orienta alla dimensione musicale di un fenomeno culturale ben altrimenti esteso, inscritto in un sistema di credenze, di significati, di modi di essere e di pensare denso di accumulazioni storiche e sociali.

Ciò premesso, il presente scritto vuole essere l'analisi delle strutture ritmiche e dei moduli melodici di *masmūdi* e *sūsṣīa*, repertori morfologicamente differenti ma contigui sul piano rituale. E repertori poetici quanto musicali, l'uno fondato sulla declamazione di *qaṣṣīda* dialettali, l'altro sulla giustapposizione di brevi *zajal*, i cui apparati testuali meriterebbero indagini approfondite⁴. *Masmūdi* e *sūsṣīa* restano tuttavia individuabili quali aggregati di brani musicali che poggiano su una forma di canto responsoriale accompagnata da tamburi, ed è precisamente questa la prospettiva di studio dalla quale mi sono limitato a indagarli. *Masmūdi* e *sūsṣīa* sono il perno dell'attività delle *m'almat* di Meknes,

che sanno risolverne la diversità costitutiva in sede cerimoniale dove i due repertori si incontrano, si scontrano e si mescolano, dove l'uno non può prescindere dall'altro. Dalla loro concertazione si rende infatti possibile l'evocazione dei *ḡinn*⁵, entità invisibili che invasano di sé le proprie devote, tra i quali è Lalla Malika, la “regina”, a collocarsi al centro dei culti femminili officiati dalle *m'almat*⁶.

Per circa metà del mio soggiorno a Meknes sono stato ospitato nel *rihad* di uno dei nostri principali interlocutori, CD, un giovane musicista effeminato, oggi padre di famiglia, il cui duplice ruolo di direttore di un ensemble *m'almat* e di sacerdote officiante dei culti femminili mi ha consentito di accedere in breve tempo a tante e importanti informazioni sulla prassi esecutiva e sull'impiego rituale di *masmūdi* e *sūsṣīa*. Grazie alla mediazione di CD ho potuto inoltre assistere ad alcune cerimonie di possessione femminile organizzate in casa sua, la cui osservazione è stata determinante nel mio tentativo di dar conto del senso e delle implicazioni dei due repertori qui esaminati. A CD devo dunque moltissimo, come pure a sua moglie ID che, digiuna di musica, ha voluto piuttosto mettere a mia disposizione la sua grande familiarità con il mondo invisibile popolato dai *ḡinn*, entità alle quali, come molte altre donne della *madīna* di Meknes, è sinceramente devota. L'universo parallelo dei *ḡinn* si configura come una sorta di filtro permeabile del reale che, una volta rappresentato in sede rituale, permette l'elaborazione collettiva del disagio psichico e fisico, della diversità di genere, e la gestione dei rapporti sociali ed economici. E se è vero che le varie compagini confraternali – o paraconfraternali – che offrono su commissione le proprie performance musicali a Meknes sono dotate di specifici repertori inerenti l'evocazione di specifici *ḡinn*, si assiste oggi all'intersezione e alla rielaborazione di tali repertori di gruppo in gruppo⁷. La sporadica frequentazione di AY, un maestro *ḡnawa*⁸, e di sua moglie NY, musicista *m'almat*, mi ha messo in condizione di avvicinare tale processo di compenetrazione, in specie per quel che riguarda le modalità di assimilazione di *sūsṣīa* nei repertori *ḡnawa* e l'annessione di brani *ḡnawa* ai repertori delle *m'almat*. Tuttavia, in queste pagine alla questione si farà soltanto cenno, poiché incroci,

confluenze, giustapposizioni e sovrapposizioni costituiscono da soli un'area di esplorazione di portata vastissima e ancora pressoché vergine.

La mia analisi musicale di *masmūdi* e *sūsṣṭa* si pone dunque come una verifica musicologica delle ipotesi formulate dalla Bruni (2013: 109-27) secondo le quali i due repertori sacri rappresenterebbero il punto d'arrivo di tragitti culturali distinti, la cui confluenza avrebbe successivamente concorso a forgiare l'apparato mitico-rituale di musiciste donne e musicisti effeminati di Meknes. Seguendo la ricognizione dell'antropologa, *masmūdi* si sarebbe costituito a Fes nel XVII secolo quale prodotto di un andirivieni tra corte e *madina* mediato dai poeti di *malḥūn*⁹, mentre *sūsṣṭa* avrebbe invece ascendenze popolari, forse ascrivibili alla tradizione musicale del Sūs. Mi sono perciò occupato della scorporazione delle strutture ritmiche adottate dalle *m'almat* in *masmūdi* e *sūsṣṭa* e della mappatura dei relativi moduli melodici. Sul versante ritmico, osservazioni e ascolti mi hanno consentito di discernere l'organizzazione interna di complesse poliritmie – talvolta di carattere polimetrico –, permettendomi altresì di illustrarne le continuità e le discontinuità nonché di valutarne i rispettivi impieghi e significati. Lo studio, poi, dei moduli melodici dei due repertori è servito ad approfondirne ulteriormente i fattori di divergenza, ma ne ha pure fatto emergere le zone di relazione che lo stesso uso rituale dei due repertori implica. Se dunque in alcuni casi prevale l'inconciabilità strutturale di *masmūdi* e *sūsṣṭa*, si assiste in altri all'instaurarsi di un insospettabile equilibrio.

Nell'intento di descrivere efficacemente *masmūdi* e *sūsṣṭa* ho scelto di avvalermi di trascrizioni su pentagramma. Tale operazione mi ha messo in condizione di impostare un'indagine meticolosa dei poliritmi e dei moduli melodici utilizzati delle *m'almat*.

2. Le strutture ritmiche e il loro utilizzo¹⁰

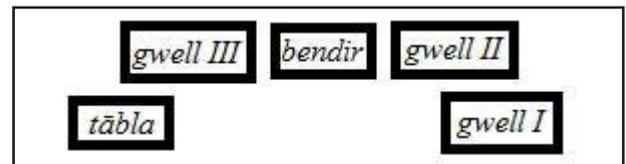
Uno dei tratti che caratterizzano gli ensemble femminili *m'almat* è individuabile sul piano ritmico. Non potendo infatti dotarsi di strumenti musicali cordofoni e aerofoni, poiché associati all'universo maschile e pertanto riservati ai professionisti di tal sesso¹¹, a differenza di altri gruppi musicali confraternali operanti a Meknes le *m'almat* fondano il proprio repertorio su complesse strutture di carattere poliritmico¹². Tuttavia – lo si vedrà in dettaglio – non si tratta soltanto di poliritmia nel senso etimologico del termine, giacché ogni tamburo della compagine esprime una diversa figurazione ritmica nell'ambito di un metro dato, bensì, in casi ben precisi, addirittura della coesistenza di metri distinti o, per meglio dire, di polimetria.

Sono tre le strutture ritmiche sulle quali si articolano i due repertori sacri delle *m'almat*. Le *qaṣṭda* di *masmūdi* e i *zajal* di *sūsṣṭa* vengono di norma declamati su due specifici ritmi che da tali repertori prendono, per contrazione, il nome. Vi è poi un agglomerato ritmico detto *rafda* o *l'amara* che – lo si constaterà più avanti – assolve di volta in volta a funzioni rituali differenti.

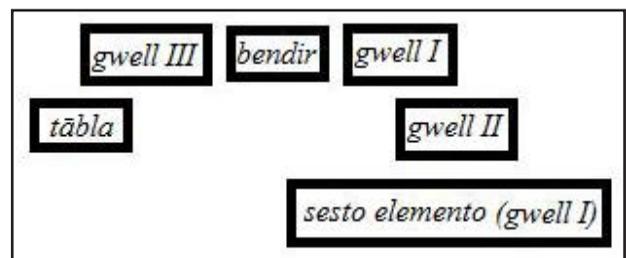
2.1. *Masmūdi*

Per *masmūdi* si intende quel repertorio di poemi spirituali, o *qaṣṭda*, che attraverso l'encomio del Profeta o di santi personaggi cari alle *m'almat* (della città di Meknes, ma anche del Marocco tutto), affronta una varietà di temi, quali ad esempio l'amore, l'esilio, la lontananza, la precarietà della vita, l'emarginazione, la malattia¹³. Tale repertorio, del tutto sistematizzato – ove cioè non vi è traccia di libertà improvvisative se non in termini di macrostruttura, vale a dire di ordinamento e numero di poemi cantati nel procedere di un rituale –, è inscindibile da una precisa struttura poliritmica qui notata in 5/4. *Masmūdi* è dunque il termine che circoscrive la struttura stessa, i cui protagonisti sono *bendir*¹⁴, *tābla*¹⁵ e *gwell*¹⁶.

La distribuzione dei tamburi nella disposizione semicircolare della *tā ifa* (o gruppo musicale confraternale) osserva lo schema seguente:



Mette tuttavia conto rilevare che ai componenti di base dell'ensemble se ne può aggiungere uno – o talvolta più di uno – che si integra nella formazione collocandosi vuoi a destra, vuoi a sinistra. La possibilità di estensione dell'organico riguarda però solo il *gwell*, poiché *bendir* e *tābla* non possono essere raddoppiati. Inoltre, le figure ritmiche eventualmente espresse dai componenti aggiuntivi non fanno che replicare una tra quelle già prerogativa dei tre *gwell* di base¹⁷:



Di norma il *gwell* aggregato raddoppia la figurazione ritmica esposta dal primo *gwell*. In questo modo, ad un ulteriore aggiunta nell'organico – che

occuperà allora l'estrema sinistra del semicerchio – corrisponderà il raddoppio anche del secondo *gwell* e così via.

Sebbene la configurazione dell'ensemble sia generalmente quella sopra indicata, non è raro che in *masmūdi* – come pure in *rafda* e *sūssā* – l'ensemble si doti di un *darbūka*¹⁸ nel ruolo di terzo *gwell*. Di fatto, questa prassi non implica alcun mutamento nella tessitura ritmica complessiva giacché il *pattern* normalmente assegnato al terzo *gwell* viene conservato dal nuovo strumento, anche sul piano dell'articolazione. Il cambiamento sostanziale è di carattere timbrico. Stando alle informazioni di CD, il *darbūka* viene introdotto in *masmūdi* là dove la sezione vocale della *tā'ifa* sia stata amplificata, per ragioni di volume insomma, nell'intento di evitare che il canto sovrasti troppo le percussioni. Se è vero che così accade in presenza di microfoni, è altresì vero che l'impiego del *darbūka* sembra essere del tutto lecito anche nello svolgimento di performance non elettrificate¹⁹.

Masmūdi, si diceva, è caratterizzato da una struttura poliritmica in 5/4 diretta dalla suonatrice – o dal suonatore effeminato – di *bendir*, in posizione centrale. Prima di dare avvio all'esecuzione, è compito di chi dirige effettuare una chiamata a raccolta utilizzando due tipi di figurazione ritmica (esempi musicali 1 e 2). Tali figurazioni altro non sono che la scomposizione di ciò che per comodità denominerò *clave*²⁰, vale a dire di una precisa frase ritmica alla quale gli altri componenti della *tā'ifa* devono fare riferimento per effettuare il proprio ingresso in struttura. Ma la proposizione di un frammento della *clave* non corrisponde al ticchettio della bacchetta di un direttore d'orchestra sul leggio; infatti non si tratta solamente di un'apostrofe poiché in tale porzione sono già manifestate la sfumatura dinamica e la velocità di esecuzione del brano musicale *in fieri* (es. mus. 3). La *clave* può immediatamente seguire al frammento, senza cioè che il flusso ritmico instaurato da quest'ultimo venga spezzato; oppure, più frequentemente, le due componenti possono non essere oggetto di continuità ritmica.

Una volta palesata la *clave*, *tābla* e i tre *gwell* sono chiamati a fare il proprio ingresso secondo un ordine gerarchico definito. Nel caso di *masmūdi*, al *bendir* segue *tābla* e solo successivamente i tre *gwell*: «On ne peut jamais changer ça», afferma recisamente CD²¹. In effetti, durante l'esecuzione della *clave* la suonatrice di *bendir* – o il suonatore effeminato – si rivolge alla suonatrice di *tābla* che, effettuato il proprio ingresso, chiama a sua volta in causa i *gwell*. L'entrata di *tābla* non è repentino poiché viene annunciato da qualche colpo preliminare sulla *clave*, una consuetudine che a mo' di rincorsa ne facilita l'innesto nel flusso ritmico (es. mus. 4).

Se si osserva la tessitura poliritmica di *masmūdi* si noterà che a *bendir* e *gwell* II spettano figurazioni ritmiche della durata di 5/4, mentre quelle che competono a *tābla*, *gwell* I e *gwell* III si estendono a 10/4. Il *pattern* svolto da *tābla* contiene la reiterazione leggermente variata di una stessa cellula ritmica di 5/4. A ciò si aggiunge che nella prassi esecutiva *tābla* può scegliere con libertà se eseguire alternativamente le due figurazioni ritmiche di 5/4, come nella modalità da me trascritta (di fatto sempre rispettata nelle prime misure del brano), o se ripeterne invece consecutivamente una sola delle due (es. mus. 5), o, ancora, se alternarle ribaltandole (es. mus. 6).

Come si è detto, al *bendir* tocca una figurazione ritmica di 5/4, cosa che in concreto smarrisce sul nascere il particolare andamento della *clave* omettendone il terzo accento, posto sul IV quarto dei dieci complessivi (es. mus. 7). Ma osservando la tessitura generale del poliritmo, è possibile rilevare che l'accento omissso dal *bendir* sul IV quarto dei dieci previsti dalla macrostruttura sancita dalla *clave* viene comunque garantito dai *gwell* I e III nell'economia delle proprie figurazioni di 10/4 (es. mus. 8). Inoltre, il *bendir* può autonomamente decidere di alternare la propria figura ritmica di 5/4 alla *clave* nell'arco di alcuni spezzoni del brano musicale, ovvero di arricchire il proprio *pattern* aggiungendo alcuni accenti supplementari mutuati da *tābla* (es. mus. 9).

Non bisogna poi dimenticare che le performance delle *m'almat* – che si tratti dei culti dedicati a Lalla Malika, di cerimonie di matrimonio, di celebrazioni per il settimo mese di gravidanza della sposa, di una nuova nascita o di una circoncisione – sono avvenimenti che coinvolgono attivamente gli astanti anche sul piano della produzione musicale. Da un punto di vista squisitamente ritmico, tale partecipazione avviene per concussione dei palmi delle mani (evento sonoro notato come “Clap” in partitura) o dalla percussione della mano su una coscia, evenienza che riguarda in specie coloro che tra gli astanti restano seduti (es. mus. 10)²². Il semplice *pattern* espresso dal battito delle mani inizia sempre sul IV quarto di ogni misura e arricchisce ulteriormente la struttura poliritmica di *masmūdi*. E, d'altronde, è il più o meno ampio concorso dei partecipanti a questa inserzione ritmica a misurare il gradimento della performance musicale²³.

Va infine precisato che l'esecuzione di *masmūdi* difficilmente conserva lo stesso andamento dall'inizio alla fine della declamazione di una *qaṣīda*: una volta giunti agli ultimi versi del poema il *bendir* può imporre al resto della *tā'ifa* una repentina accelerazione, in modo tale da ancorarsi ad un nuovo e più rapido tempo nell'arco di poche misure.

2.2. *Rafda*

I termini *rafda* e *l'amara* si rapportano a una struttura poliritmica che – diversamente da *masmūdi* e, come vedremo, anche da *sūsṣṭa* – non viene esclusivamente usufruita nel quadro di un repertorio stabilito, bensì variamente impiegata dalle *m'almat* nei propri rituali²⁴. Terminata la declamazione cantata di una *qaṣīda*, l'esecuzione di *rafda* può fare seguito a quella di *masmūdi* senza soluzione di continuità o può fungere da vorticoso conclusione al martellante inanellarsi dei *zajal* di *sūsṣṭa*. Ma sovente costituisce il tappeto ritmico di brani musicali autonomi.

Il legame tra *rafda* e *masmūdi* parrebbe essere di carattere poetico più che di tipo ritmico poiché – come ci ricorda CD – «chaque *masmūdi* a son *rafda* exceptionnel»²⁵, ove per *masmūdi*, oltre che una struttura ritmica, si intende appunto ciò che circoscrive uno specifico contenuto poetico. In altre parole: sulla struttura ritmica *rafda* susseguente a quella di *masmūdi* vengono ripetuti alcuni frammenti della *qaṣīda* o una brevissima lode al santo cui il poema si rivolge. *Rafda* non è di per sé vincolato a questa o quella forma poetica o ad un preciso repertorio, e proprio in virtù di tale caratteristica può assolvere a diverse funzioni nell'arco di un rito. *Rafda* funge, allora, da coda vorticoso quando è connesso a *masmūdi* e a *sūsṣṭa*, ma funziona pure da struttura ritmica atta a delimitare le varie fasi rituali dei culti di Malika o di altre celebrazioni sacre²⁶. Infine, e più in generale, *rafda* è associato o implica un qualche tipo di movimento. Che si tratti dell'entrata della sposa durante i festeggiamenti di un nuovo nato o di una festa di circoncisione, che si tratti dell'ingresso in scena della committente di un rito consacrato a Lalla Malika o, in altre circostanze, di danza rituale e di *ḥaḍra* (la trance di possessione)²⁷, è questa struttura ritmica ad avere il compito di “contenere” lo specifico evento. La possibilità di adattare *rafda* a differenti situazioni e a diversissime durate è garantita dall'ampio margine di improvvisazione canora che vi viene condotta dalla *m'allema*²⁸ della *tā'ifa* a partire da una vasta scelta di moduli melodici²⁹ e di versi preconfezionati o composti estemporaneamente.

I tamburi suonati e la loro disposizione nell'ensemble sono per *rafda* – e per *sūsṣṭa* – gli stessi di *masmūdi*. La struttura poliritmica, notata qui in 6/8, viene ancora una volta avviata dal *bendir*-direttore con l'adozione di una *clave* di andamento sincopato (es. mus. 11).

Come in *masmūdi*, l'ordine gerarchico di accesso nella struttura poliritmica di *rafda* prevede che sia *tābla*, il secondo strumento, a inserirsi nel flusso instaurato dalla *clave*. *Rafda* viene però eseguito a

grande velocità, ciò che comporta, specie quando si tratta di innestarlo su una struttura ritmica precedente, l'aleatorietà della gerarchia d'ingresso degli strumenti a percussione, ridotta a consuetudine non più che teorica (es. mus. 12).

Ancora una volta, il *bendir* abbandona l'enunciazione della *clave* non appena gli altri strumenti hanno compiuto il proprio ingresso. Ma, a differenza di *masmūdi*, là dove il *bendir* costruisce il proprio *pattern* ritmico a partire da un frammento della *clave*, qui la situazione risulta completamente difforme: che la figurazione ritmica svolta dal *bendir* in *rafda* non sia riconducibile alla *clave* non ne implica tuttavia lo smarrimento, giacché è il secondo *gwell* ad incaricarsi di ribadirla nel proprio *pattern* (es. mus. 13).

Rispetto al più pacato *masmūdi*, nel cui contesto per chiudere definitivamente un brano è sufficiente che la suonatrice di *bendir* – o il suonatore effeminato – volga lo sguardo agli altri musicisti per far loro intendere che il successivo ciclo ritmico sarà l'ultimo, *rafda*, a causa dell'estrema velocità che si diceva contrassegnarlo, prevede un fraseggio conclusivo dato (es. mus. 14).

Venuto il momento dell'ultimo ciclo ritmico di 6/8, la suonatrice di *bendir* segnala alle altre musiciste della *tā'ifa* l'esigenza di chiudere sollevando rapidamente il tamburo, per predisporle così all'esecuzione della conclusione. La particolarità di questa figurazione è di essere espressa in un altro metro (qui notata in 4/4, ove alla croma puntata del 6/8 corrisponde una semiminima).

Ad un'analisi più accurata di *rafda* viene in chiaro che al suo interno esso raccoglie svariati spostamenti d'accento, rispettivamente sincopi e contrattempi relativi al 6/8 scelto per la notazione. Di fatto, *bendir* e *tābla* sembrano attuare figurazioni derivanti da una suddivisione ternaria del metro, soprattutto se si considerano le possibili variazioni³⁰ operate dal primo (es. mus. 15).

Ma la duina eseguita dal *bendir* nel proprio *pattern* di base, qui trascritta in semicrome puntate, informa già di un'ambiguità metrica tra binario e ternario che si espliciterà in maniera dirompente nella conclusione del brano.

Se poi si prende in esame il *pattern* affidato al terzo *gwell*, ci si accorge che la figurazione ritmica qui esposta è formata sostanzialmente da quattro crome puntate, cioè da una suddivisione in quattro parti uguali del 6/8. La regolarità binaria di tale *pattern* è però anomala, poiché la sua esecuzione inizia sul secondo ottavo della misura anziché in battere. Al vago trasparire di un nuovo metro nel *pattern* di *bendir*, estrinsecato in ultima analisi in sede di conclusione, si somma allora un'ulteriore scansione, quella del terzo *gwell*, basata sì su una suddivisione in

quattro parti del 6/8, ma a partire da un andamento ternario (es. mus. 16). Stante questa nuova suddivisione in dodici del 6/8 (quella notata in basso) possiamo dunque rivedere la trascrizione del *pattern* del terzo *gwell* in modo da restituirne l'autonomia metrica (es. mus. 17). Vi è inoltre il non trascurabile apporto fornito dalle partecipanti ai riti che all'avvio di *rafda* battono le mani raddoppiando gli accenti espressi dal terzo *gwell* (es. mus. 18).

Pur non soggetto a variazioni di carattere ritmico, il *pattern* svolto dal terzo *gwell* è però regolarmente variato sul piano dell'articolazione. Nella fattispecie, l'accentuazione di un colpo ogni quattro o di un colpo ogni due del *pattern* produce rilevanti conseguenze timbriche sulla generale tessitura di *rafda*, sempre associandosi ad un incremento generale della dinamica inteso ad assecondare le esigenze delle astanti, sia nell'evenienza di una danza disimpegnata, sia in quella di *ḥadra* (es. 19).

Un'altra sovrapposizione metrica è quella assicurata dalla figurazione ritmica assegnata al primo *gwell* poiché i tre colpi di cui è composta si trovano rispettivamente sul secondo, sul quarto e sul sesto ottavo della misura. Tale andamento sincopato nasconde un'ulteriore interpretazione del 6/8, che diviene così un 3/4, nel quale ogni colpo scandito sul *gwell* è posto in contrattempo rispetto agli accenti forti del nuovo metro (es. mus. 20). Detto altrimenti, se si parte dall'assunto che il 6/8 e il 3/4 siano due diverse interpretazioni di una stessa durata complessiva, si comprenderà che il *pattern* sincopato del primo *gwell* celi un 3/4 in cui la figurazione ritmica espressa risulta essere caso di contrattempo.

Per riassumere, *rafda* non è soltanto una struttura poliritmica nel senso etimologico del termine, nella quale cioè ogni strumento esegue una diversa figurazione ritmica, ma altresì polimetrica in quanto vi convivono quattro distinti metri: un 6/8, un 4/4 esplicitato in sede di conclusione, una suddivisione addizionale in terzine di sedicesimi su base quattro e un 3/4. Stando perciò a quanto illustrato fin qui, si può allora riproporre la trascrizione di *rafda* tenendo conto del suo accavallarsi metrico (es. mus. 21).

2.3. *Masmūdi* e *rafda*

Si è già detto che *rafda* può venire subordinato all'esecuzione di *masmūdi*, impiegato cioè alla stregua di una coda agitata della più pacata struttura ritmica in 5/4. In questa sede si vedremo dunque di illustrare analiticamente il passaggio da una struttura ritmica all'altra.

Se, dopo la declamazione di una *qaṣṣida* di *masmūdi*, il direttore della *tā'ifa* ritiene opportuno passare a *rafda*³¹ si adopera di norma per evitare che

tra le due strutture vi sia iato. All'esaurirsi del testo poetico cantato, la suonatrice di *bendir* – o il suonatore effeminato – chiama a sé l'attenzione delle altre musiciste e, alzando il proprio strumento in modo tale da renderlo a tutte visibile, segnala l'entrata nell'ultimo ciclo ritmico di *masmūdi*, completato il quale procede ad innestare la *clave* di *rafda* sul battere di un nuovo ipotetico ciclo (es. mus. 22).

Se si considera la terza misura della presente trascrizione³², quella in cui accade la transizione, si noterà che risulta più lunga di due ottavi (8/8) rispetto alle successive (di 6/8), giacché l'esposizione della nuova *clave* inizia su ciò che, arrivando da *masmūdi*, si percepisce come battere. Il successivo ingresso in struttura delle altre percussioni produce infatti un effetto straniante, poiché il battere trova inaspettatamente una nuova collocazione tradendo così la percezione. Il passaggio da *masmūdi* e *rafda* è insomma segnato da una sorta di cortocircuito ritmico che evidenzia la profonda diversità delle due strutture, tanto da non riuscire a trovare un comune denominatore pur nell'innesto dell'una nell'altra. Non si dimentichi però che *rafda* viene generalmente subordinato anche all'esecuzione di *sūsṣā*, e proprio con quest'ultima struttura poliritmica sembra invece intrattenere una speciale relazione, oggetto di analisi delle pagine che seguono.

2.4. *Sūsṣā*

Quando si menziona *sūsṣā* si fa per lo più riferimento alla *ḥadra*, ma non ad una qualsiasi *ḥadra*: «*sūsṣā* est la *ḥadra* de Lalla Malika, pas d'exceptions!», sentenza a questo proposito CD³³. *Sūsṣā* è però un termine suscettibile di polisemia, del quale le *m'almat* si servono per descrivere proiezioni diverse di uno stesso concetto. *Sūsṣā* designa di per sé un repertorio determinato di *zajal* che chiama in causa, come *masmūdi*, Allah, il Profeta e i santi marocchini; la differenza sta nell'esplicita inclusione – ove in *masmūdi* parrebbe implicita³⁴ – di Lalla Malika alla sacra elencazione³⁵. Al pari delle *qaṣṣida* di *masmūdi*, i *zajal* di *sūsṣā* vengono cantati su di una precisa struttura ritmica omonima, anche se sarebbe forse meglio dire che ambo i ritmi risultano inscindibili dal loro *pendant* poetico-canoro. *Sūsṣā*, come detto poco sopra, è associato alla *ḥadra*³⁶ di Lalla Malika, ma è pur vero che esistono brani analogamente denominati che coinvolgono altri *ḡinn* femminili. Presso le *m'almat* il significato di *sūsṣā* può dunque estendersi a una fase rituale concernente la *ḥadra*, che si tratti di Lalla Malika o di *ḡinn* ulteriori. Resta, e mi sembra importante sottolinearlo, che Malika e *sūsṣā* godono di un rapporto elettivo, confermato in ultima istanza dall'uso che del repertorio fanno altri

gruppi confraternali operanti a Meknes³⁷, in specie gli *Gnawa*, che in uno specifico brano volto all'evocazione di quel *ġinn* sono soliti incorporare alcuni dei *zajal* di pertinenza *m'almat*.

In *sūsṣṣā* si ravvisa la consueta distribuzione degli strumenti a percussione nella disposizione semicircolare della *tā'ifa*, cui consegue la medesima gerarchia tra gli strumenti e il rispettivo ordine d'ingresso sulla *clave*, come sempre enunciata dal *bendir*, il direttore. Curiosamente, la *clave* è però quella stessa normalmente utilizzata in *rafda*, sebbene venga subito leggermente variata (es. mus. 23). Ma se in *rafda*, una volta avviata la struttura poliritmica, il *bendir* abbandona la *clave* in favore di un nuovo *pattern*, in *sūsṣṣā* è proprio l'imminente variazione della *clave* a costituire la figurazione ritmica adottata dallo strumento nel corso del brano musicale, presto arricchita sul piano dell'articolazione (es. mus. 24).

Rispetto a *rafda*, caratterizzato da un tempo di esecuzione molto rapido, *sūsṣṣā* esibisce per l'appunto una condotta più moderata, che consente l'esecuzione di *pattern* meno essenziali nonché la rinuncia ad un preciso fraseggio ritmico conclusivo. Peraltro, analogamente a *masmūdi*, *sūsṣṣā* non è nel suo complesso soggetta a rilevanti modificazioni della dinamica.

Ma, tornando alla *clave*, è importante soffermarsi sull'identità che sussiste tra quella di *rafda* e quella di *sūsṣṣā*. Per di più, le due strutture ritmiche condividono il *pattern* affidato al secondo *gwell*, deputato a restituire l'andamento della *clave* alla tessitura complessiva del pezzo. Ancora, il terzo *gwell* si trova in *sūsṣṣā* come in *rafda* ad eseguire un diverso tipo di figurazione ritmica non riconducibile al metro principale. Prima però di soffermarsi sul rapporto che pare intercorrere tra le due strutture poliritmiche, prima cioè di giustapporre *sūsṣṣā* a *rafda*, sarà bene procedere ad una disamina accurata della prima.

La corrispondenza tra la *clave* eseguita senza abbellimenti dal secondo *gwell* e il *pattern* attribuito al *bendir* – una variante della *clave* medesima – conferisce omogeneità al poliritmo, tanto più se si considera che pure il primo *gwell* condivide con entrambe le figurazioni gli stessi accenti, con l'aggiunta di una sincope (es. mus. 25). Proprio tale uniformità ritmica garantisce a *bendir* la possibilità di modificare all'occorrenza il proprio *pattern* senza che ciò comporti ricadute apprezzabili sulle sorti della macrostruttura ritmica (es. mus. 26). Ma è il terzo *gwell* ad essere investito del ruolo più rilevante nella poliritmia di *sūsṣṣā* giacché, come in *rafda*, il *pattern* che gli compete risponde ad un'altra interpretazione del 6/8. Ancora una volta il terzo *gwell* si dissocia dalla pulsazione sottesa al 6/8 per abbracciarne una binaria terzinata, dando così luogo

ad un nuovo metro (ess. mus. 27-28). Riproponiamo allora il *pattern* in una differente trascrizione, in modo tale da rendere conto della diversità ritmica che vi soggiace (es. mus. 29).

Il ricorso a tale *pattern*, già in sé significativo, si spinge tuttavia ben oltre la questione metrica. Le sue possibili variazioni sono infatti di estremo interesse, da una parte perché riconducibili a quelle di *rafda*, dall'altra perché assai articolate, al punto da sfociare nei più complessi fraseggi ritmici di tutto il repertorio delle *m'almat* (es. mus. 30).

Come si vede, il terzo *gwell* può scegliere di variare il proprio *pattern* in risposta a due modalità di base, la cui particolarità è però di essere suscettibili di sviluppo, nel qual caso disponendosi in due distinte macrostrutture (es. mus. 31). In sostanza, la più o meno marcata aderenza alla *clave* da parte di *bendir* e di primo e secondo *gwell* consente al terzo di suonare con ampio margine di libertà, concretamente espressa nella pressoché costante modificazione del proprio *pattern*. Sebbene anche il *bendir* abbia gioco nell'infrangere l'omogeneità ritmica di *sūsṣṣā* mediante l'adozione di varianti, è senza dubbio il ruolo affidato al terzo *gwell* a essere di importanza capitale per la buona riuscita di *sūsṣṣā*³⁸, vuoi per l'introduzione di un nuovo metro nel poliritmo, vuoi per la sua imprevedibilità.

In conclusione occorre menzionare l'intervento ritmico delle partecipanti ai rituali officiati dalle *m'almat*, il cui contributo è non scevro di interesse. Nella fattispecie, chi accompagna il ritmo di *sūsṣṣā* con il battito delle mani effettua di fatto il raddoppio degli accenti sanciti dal terzo *gwell* nel suo *pattern* di base, esaltando così l'aspetto polimetrico della struttura ritmica (es. mus. 32).

2.5. *Sūsṣṣā* e *rafda*

Se, come abbiamo segnalato, *rafda* può venire eventualmente eseguito in calce a *masmūdi* nelle veci di coda, simile operazione appare del tutto sistematizzata dopo l'esecuzione di *sūsṣṣā*. In questo secondo caso la congruenza ritmica derivante dalla giustapposizione delle due strutture è davvero sorprendente³⁹ (es. mus. 33).

Quando la suonatrice di *bendir* – o il suonatore effeminato – intende transitare a *rafda*, ne esegue la *clave* incrementando la dinamica, talvolta accelerando repentinamente. Nell'arco di due di cicli di 6/8 gli altri strumenti si adeguano al nuovo tempo, al nuovo colore e alle nuove rispettive figurazioni, in un incastro perfetto. Nel caso in cui il passaggio da una struttura ritmica all'altra abbia determinato l'aumento della velocità di esecuzione, va sottolineato che tale esito è sempre il frutto del dialogo

tra le musiciste e le astanti. Esperibili variazioni di tempo sono cioè sottolineature narrative dell'accadimento presente, oppure ne costituiscono un'anticipazione o una provocazione. Ho già accennato al fatto che *sūsṣā* è la struttura ritmica – nonché, più in generale, il repertorio – cui è assimilata la *ḥadra* dedicata (prevalentemente) a Lalla Malika. In questo senso il movimento da *sūsṣā* a *rafda* risponde necessariamente alle esigenze di colei o colui che nel frangente si trova in stato di trance. Un brano di *sūsṣā* della durata, più o meno, di una ventina di minuti dà adito alle musiciste di condurre gradualmente la *ḥadra* fino all'apice. L'insorgere di *rafda* rappresenta quindi il tramite per il raggiungimento del *climax*, ove ogni eventuale cambiamento della velocità di esecuzione della struttura ritmica è sempre funzionale al corretto svolgimento della *ḥadra*⁴⁰.

Ritornando all'analisi, si noterà che la giustapposizione delle due strutture non prevede, al contrario di *masmūdi*, un esplicito iato tra esse, ma anzi, osservando attentamente il passaggio, risulta subito evidente come al di là della sostanziale continuità metrica vi siano rilevanti similitudini tra i *pattern* espressi nell'una e nell'altra. Anzitutto, la *clave* è sostanzialmente la stessa in entrambe le strutture: in *sūsṣā* il suo immediato sviluppo porta il *bendir* ad adottarne una versione più ricca sul piano dell'articolazione in guisa di *pattern*; pure in *rafda* si accenna a tale sviluppo, sfruttato però come ponte tra la *clave* e la nuova figurazione ritmica eseguita in struttura (es. mus. 34). Inoltre, le variazioni fatte proprie dal *bendir* tendono in ambo le strutture ritmiche alla medesima figurazione (es. mus. 35).

Se si tiene conto che *rafda* è generalmente più movimentato di *sūsṣā*, il *pattern* svolto dal *bendir* nel primo potrebbe intendersi come una funzionale semplificazione di quello svolto invece nel secondo. Anche la figurazione ritmica espressa da *tābla* sembra suggerire in *rafda* una semplificazione del *pattern* di provenienza (es. mus. 36). La rinuncia al timpano più acuto e l'omissione di un accento permettono infatti maggiore agio nella lunga e frenetica reiterazione della figurazione ritmica. Nemmeno il secondo *gwell* sembra sottrarsi allo stesso tipo di ragionamento, dato che nell'una e nell'altra struttura è suo compito perpetuare la *clave* nella forma più limpida. Semmai, la differenza tra *sūsṣā* e *rafda* concerne la diversa articolazione interna del *pattern*, che anche in questo caso risulta semplificarsi nella transizione dal primo al secondo (es. mus. 37).

Tutto ciò vale anche per il terzo *gwell*, che in *rafda* continua ad eseguire il *pattern* espresso precedentemente in *sūsṣā*, semplificandone l'articolazione (es. mus. 38). Le complesse variazioni, soggette a sviluppo, apportate alla figurazione ritmica svolta in *sūsṣā* vengono inoltre abbandonate nel transito

al più agitato *rafda*, in cui il terzo *gwell* ne adotta di nuove. Tuttavia, proprio il raffronto delle variazioni operate nelle due strutture permette di rimarcare ancora una volta la corrispondenza che sembra susistere tra *sūsṣā* e *rafda* (es. mus. 39).

La prima variazione eseguita dal terzo *gwell* combacia nelle due strutture ritmiche, mentre la seconda variazione relativa a *rafda* risulta identica al *pattern* di base di *sūsṣā*. Se si accetta il presupposto che i due *pattern* di base rappresentino il medesimo ritmo, semplicemente diversificato in termini di articolazione, si comprenderà bene come di nuovo si produca in *rafda* uno snellimento della figurazione ritmica a vantaggio di una maggiore velocità di esecuzione. In dettaglio, il consueto *pattern* svolto in *sūsṣā* dal terzo *gwell*, caratterizzato appunto da due tipi differenti di colpo, riesce appiattito nel passaggio a *rafda*: a questo punto la variazione non riguarda più uno spostamento di accenti, difficile a praticarsi in velocità, bensì l'impiego di una nuova articolazione che, come ho precedentemente illustrato, comporta in *rafda* funzionali oscillazioni della dinamica.

Solo il primo *gwell* non trova alcuna corrispondenza tra i *pattern* espressi rispettivamente in *sūsṣā* e in *rafda* (es. mus. 40). La figurazione ritmica proposta dal primo *gwell* è però di fondamentale importanza, giacché dota la struttura di *rafda* di un'ulteriore scansione metrica del poliritmo. Resta tuttavia che nonostante la mancanza di conformità tra il *pattern* eseguito in *sūsṣā* e quello eseguito in *rafda*, il secondo sia tecnicamente più semplice di quello che lo precede, per meglio adattarsi a una superiore rapidità esecutiva.

Detto questo, è lecito supporre che la congruità metrica e ritmica che sussiste tra *sūsṣā* e *rafda* possa testimoniare un qualche tipo di nesso tra le due strutture. Di fatto *rafda* appare complessivamente come una semplificazione di *sūsṣā*, adatta dunque ad una maggior velocità di esecuzione. Se, allora, si accetta il presupposto che le due strutture ritmiche siano l'una la variazione dell'altra, pare ammissibile affermarne la parentela e la comune provenienza. A partire da due repertori distinti, *masmūdi* e *sūsṣā*, che – propone Bruni (2013: 109-27) sulla base delle principali fonti storiche e dei dati raccolti sul campo – potrebbero avere origini differenti, *rafda*, la declinazione di *sūsṣā* funzionale all'espletamento della *ḥadra* e perciò stesso connessa al movimento, diviene così una struttura ritmica a sé stante che contempla per estensione il movimento nel senso più ampio. Ma *rafda* entra in relazione anche con *masmūdi* e, innestandosi al suo interno, viene così a colmare lo iato geografico e storico tra i due repertori musicali. Come si vedrà, questa ipotesi sembra avvalorata dallo studio delle formule melodiche impiegate in *masmūdi* e *sūsṣā*.

3. Moduli melodici

Lo studio dell'apparato canoro di *masmūdi* e *sūsṣā* sembra attestare la netta frattura fra le due tipologie già affiorata nel corso dell'analisi delle relative strutture ritmiche. I circa quarantasei poemi cantati in *masmūdi*⁴¹ presentano infatti tipi melodici eterogenei, mentre le concatenazioni di *zajal* che costituiscono i brani di *sūsṣā* tendono invece a svolgersi su uno stesso riferimento scalare⁴². Né ritmo né melodie accomunano perciò i due repertori, il cui unico punto di contatto, quanto meno esplicito, pare essere la forma di canto responsoriale in cui ad ogni strofa declamata dal solista fa riscontro un *refrain* ribadito dal resto dell'ensemble, tecnica che avvicina inoltre le *m'almat* ad altri gruppi musicali confraternali operanti a Meknes, quali *Gnawa*, *Ṭsāwa* e *Ḥamadshā*⁴³. Ogni *maya*⁴⁴ di *masmūdi* rimanda al Profeta o ad un particolare santo⁴⁵, dunque ad una specifica *qasīda*, ad una melodia peculiare con velocità di esecuzione e sfumatura dinamica predeterminate. Dal canto suo, anche *sūsṣā* può rinviare ai santi marocchini nonché contemplare *zajal* rivolti ad Allah o a Maometto, ma si sostanzia essenzialmente nell'encomio di Lalla Malika⁴⁶, ove alle metamorfosi del modulo melodico corrisponde il passaggio da un *zajal* all'altro.

Tuttavia, lo si diceva, lo iato storico e geografico che separa *masmūdi* e *sūsṣā* risulta superato in ambito rituale dalla consequenzialità dei due repertori che ottempera alla mediazione della struttura poliritmica *rafda*⁴⁷. Quest'ultima – che, come si è visto, appare essere una variazione ritmica di *sūsṣā* – agisce effettivamente da anello di congiunzione tra i due repertori sacri delle *m'almat*; un'attitudine – la affronteremo nelle pagine seguenti – che viene confermata dall'analisi delle formule melodiche ivi impiegate.

3.1. *Masmūdi*

La grande varietà dei moduli melodici, l'adozione di intervalli non temperati e il generale carattere pacato e contemplativo che contraddistinguono *masmūdi* danno adito all'ipotesi di ricostruzione storica di Brunì (2013: 109-27), secondo la quale esso deriverebbe dall'incontro di livelli culturali diversi. Le successioni intervallari su cui si articolano le melodie di questo repertorio sono sovente il risultato di giustapposizioni di tricordi, tetracordi o pentacordi. Questi ultimi, lungi dall'essere esplicitamente riconducibili ai più complessi *maqām* o *tab'* utilizzati in ambito musicale "classico"⁴⁸, danno però conto di un uso raffinato dell'espressione melodica, lasciandovi presumibilmente traccia di un mondo colto, cortigiano.

Dal confronto di un buon numero di brani musicali del repertorio *masmūdi* ho potuto constatare quanto sorprendentemente ampia sia la gamma dei modi melodici in uso in tale ambito. Sebbene l'analisi che ne propongo non possa certo pretendere di esaurire l'argomento⁴⁹, mi auguro che riesca quantomeno a fornire degli elementi utili alla comprensione del sistema melodico di *masmūdi*, qui abordato attraverso lo spoglio di alcuni esempi a mio avviso emblematici.

Come già accennato, *masmūdi* obbedisce ad una forma di canto responsoriale nel quale il solista, che il più delle volte si identifica nel direttore della *tā'ifa*, cioè in colui o colei che suona il *bendir*, espone un modulo melodico la cui reiterazione è spezzata da un *refrain* eseguito dagli altri componenti dell'ensemble. Lungo il decorso di tale reiterazione il solista declama in successione le strofe del testo letterario, mentre l'intervento del resto della *tā'ifa* ne costituisce una sorta di ritornello. Sul piano musicale strofa e ritornello sono sovente identici e si dispongono sul medesimo numero di cicli ritmici, distinguendosi tuttavia nell'articolazione ritmica interna, il più delle volte perché subordinati alla scansione sillabica di un diverso testo corrispondente. Al solista è inoltre consentito di operare di volta in volta abbellimenti e ornamentazioni eseguiti attraverso l'impiego di tecniche di cantillazione che possono contemplare anche intervalli più piccoli di un semitono⁵⁰. Come si vede nella trascrizione riportate⁵¹ (es. mus. 41), a ogni frase musicale del solista ne corrisponde una di uguale lunghezza e struttura cantata dal "coro". Ognuna di esse si svolge su quattro cicli ritmici di *masmūdi*⁵² e si suddivide in due semifrasi molto simili (es. mus. 42). Le semifrasi possono inoltre essere concepite come la somma di due incisi di differente lunghezza. Il dispiegarsi della frase intera si compie lungo un percorso melodico che ha per poli d'attrazione le note Do e Sib⁵³. Il primo inciso relativo alla prima semifrase porta dunque dal primo polo Do al secondo Sib, successivamente assicurato nel secondo inciso. Il primo inciso della seconda semifrase, sostanzialmente identico quello equivalente nella prima, omette però il Do iniziale, ancora una volta a vantaggio del polo d'attrazione Sib. Spetta dunque al secondo inciso della seconda semifrase il compito di ricondurre a Do.

Il confronto tra le due versioni dello stesso modulo melodico, espresse alternativamente da solista e "coro", ne mette immediatamente a fuoco le differenze (es. mus. 43). La partizione interna delle due semifrasi operata dal "coro" si mostra per l'appunto diversa da quella agita dal solista, giacché i due incisi che le compongono si presentano della medesima lunghezza. Per di più, il Fa acuto che il

solista tange nella propria enunciazione è del tutto tralasciato dal “coro”, che mai si spinge oltre il Mib. In ogni modo, tutti questi aspetti non intaccano la struttura del discorso musicale pronunciato dal “coro”, che rispetta *in toto* la traiettoria che da Do riconduce a Do passando per Sib.

Ove si ordinino in una scala le altezze sulle quali è costruito il modulo melodico si ottiene quanto riportato nell'es. mus. 44. Ma tale successione di altezze cela tuttavia la sovrapposizione di un tricordo e di un tetracordo originati dai due poli d'attrazione del modulo melodico, Do e Sib (es. mus. 45). In effetti, anche se l'insieme delle altezze utilizzate nel brano può a prima vista ricordare il nostro modo maggiore, il modulo melodico in questione è al contrario caratterizzato dall'intervallo di terza minore Do-Mib, che rinvia, appunto, ad una sonorità minore, ove la funzione di Sib riesce assimilabile a quella del settimo grado di un modo dorico.

Assai diverso si presenta il secondo esempio qui preso in esame⁵⁴ (es. mus. 46). Ordinando in scala le altezze qui adottate, ne consegue infatti quanto si vede all'es. mus. 47. A un primo sguardo, l'insistenza del modulo melodico sulle altezze di La e Sib parrebbe improntarlo ad un tricordo discendente Do-La e ad un tetracordo discendente Sib-Fa. Tuttavia, l'intervallo di quinta giusta (Fa-Do) che avvia l'intervento del “coro” smentisce una tale interpretazione del modulo, lasciando piuttosto pensare ad un unico pentacordo discendente Do-Fa. L'itinerario melodico conduce appunto da Do (acuto) a Fa (grave), in un andamento che pur sottolineando le altezze La (a distanza di terza maggiore da Fa) e Sib (a distanza di quarta giusta) nel corso del suo svolgimento, sancisce infine il Fa quale baricentro della frase musicale. L'introduzione del Mi grave, che il solista impiega a guisa di nota di volta, ne è indubbiamente una conferma.

Anche in questo secondo caso le frasi intonate da solista e “coro” si equivalgono per durata e struttura, ancora una volta presentando qualche lieve differenza nell'articolazione interna. Complessivamente, le due frasi si sviluppano, come nell'esempio precedente, su quattro cicli ritmici di *masmūdi*, divergendo però nella modalità di reiterazione, qui doppia (es. mus. 48). La prima semifrase consente tanto al solista quanto al “coro” di avviarsi lungo il tragitto melodico che da Do arriverà a Fa, senza tuttavia portarlo ancora a termine, ruotando cioè nel primo inciso intorno a La e nel secondo intorno a Sib. È appunto nella seconda semifrase che si compie l'agognata discesa, realizzata nel relativo primo inciso senza interruzione della continuità. Il secondo inciso altro non fa che riaffermare la medesima soluzione melodica, pur rimarcando l'importanza che le altezze La e Sib rappresentano nell'economia del modulo tutto.

Al di là di eventuali abbellimenti e ornamentazioni che il solista può liberamente applicare ad un qualsiasi modulo melodico, non è raro che in *masmūdi* vengano impiegati intervalli non temperati. L'esempio seguente ne costituisce all'uopo una testimonianza⁵⁵ (es. mus. 49).

La presenza di due intervalli di seconda neutra (La-Sib e Sib-Do) nel tetracordo costruito su Sol è ciò che caratterizza il brano sopra trascritto. Come avveniva nei casi precedenti, solista e “coro” esprimono sostanzialmente il medesimo fraseggio reiterandolo due volte ciascuno e, una volta di più, il dipanarsi complessivo del modulo melodico viene a coprire quattro cicli ritmici di *masmūdi*. Ma, diversamente dal solito, tra la frase cantata dal solista e quella eseguita dal “coro” vi è un'importante differenza, ancorché – più che altrove – si dia una maggiore continuità sul piano dell'articolazione interna (es. mus. 50).

Il confronto tra le due frasi palesa l'identità della seconda semifrase eseguita dal solista con quella eseguita dal “coro”, nelle quali si osserva il dispiegarsi del pentacordo discendente Re-Do-Sib-La-Sol. Ad osservare il secondo inciso, oltre al Sol – donde il pentacordo sorge –, anche il La sembra godere di particolare rilevanza. Nel primo inciso della prima semifrase il solista evidenzia le altezze Sol e Do e attribuisce a Re funzione di nota di volta. Nel secondo inciso il Re viene però trasformato da nota di volta in estremo di un tetracordo che scaturisce da La. Il bilancio generale è quello di due tetracordi sovrapposti, uno implicito Sol-La-Sib-Do ed uno esplicito La-Sib-Do-Re, espressi contemporaneamente nella seconda semifrase (es. mus. 51). Ma se si esamina invece la prima semifrase nella versione offertaci dal “coro” la questione si complica. Rispetto a quanto operato dal solista, nel primo inciso il “coro” si spinge fino al Mi acuto, informandoci così di un'ulteriore possibilità melodica che poggia su di un nuovo tricordo Do-Re-Mi. Da quest'ultima considerazione si giunge dunque ad una nuova e più completa schematizzazione delle altezze utilizzate nel brano musicale qui analizzato, che credo dia conto dell'idea architettonica sulla quale la sua peculiare linea melodica è concepita (es. mus. 52).

Seppure per sommi capi, gli esempi fin qui proposti paiono sufficienti a descrivere la complessità e la varietà dei tipi melodici impiegati in *masmūdi*, permettendo altresì di formulare qualche considerazione generale sull'argomento. *De facto*, tutti i moduli melodici esaminati fino ad ora si dipanano attraverso quattro cicli ritmici di 10/4 e sovente vengono ripetuti due volte di seguito. E sempre contemplano frasi che cominciano e finiscono a cavallo di battuta o, per meglio dire, in levare. Ciascuno di essi condivide lo stesso tipo di organizzazione

del discorso musicale articolato in due semifrasi conseguenti e suddivise a loro volta in due incisi che ne determinano l'effettivo andamento e le relazioni formali interne. Ma l'ultimo caso di studio che intendo sottoporre al lettore è probabilmente il più interessante proprio perché non è riconducibile ai precetti formali di cui sopra, ponendosi perciò quale *unicum* nel repertorio sacro di *masmūdi*⁵⁶ (es. mus. 53). Come si evince dalla trascrizione, si ha qui a che fare con un modulo melodico che supera abbondantemente i quattro cicli ritmici, coprendone addirittura sei con l'aggiunta di 2/4. Di più, esso si organizza in maniera del tutto differente dagli altri fin qui trattati. A ciò si aggiunga che il blocco melodico composto da proposta solistica e risposta corale si sfasa di reiterazione in reiterazione rispetto alla generale organizzazione ritmica in 5/4, proprio in ragione del citato esubero di 2/4. Ne consegue un regolare ritardo, appunto di 2/4, che si somma a ogni ripresa della macrostruttura. Ma l'apparente disordine microstrutturale è risolto a livello macrostrutturale: le strofe che compongono la *qasīda* declamata in questo brano sono in tutto sei, così che alla fine dell'esecuzione dell'intero poema si ritorna alla posizione di partenza rispetto al ritmo soggiacente (es. mus. 55).

La sovrapposizione delle due versioni del modulo melodico intonate da solista e "coro" ne rende lampante la diversa durata, pur evidenziandone paradossalmente la comune organizzazione strutturale, ben più complessa di quella normalmente adottata in altri brani di *masmūdi*. In questo particolare caso il modulo melodico è infatti bipartito: all'enunciazione di una frase musicale, il cui discorso si articola come di consueto su due semifrasi, corrisponde uno sviluppo della frase stessa analogamente strutturato. Nell'economia di questa peculiare architettura formale, soltanto la prima semifrase relativa alla frase principale si presenta suddivisa in due incisi complementari.

Da un punto di vista squisitamente melodico il brano propone un nuovo colore modale marcato dalla presenza dell'intervallo di seconda aumentata Do-Re# (es. mus. 55). La frase principale del modulo insiste proprio su tale intervallo e sancisce l'altezza Si quale polo d'attrazione melodica. Il La funge da appoggiatura di Si nel primo inciso della prima semifrase e nella seconda semifrase, mentre nel secondo inciso della prima semifrase è invece usato per ottenere un effetto di sospensione del discorso musicale, disvelando peraltro la sovrapposizione dei due tricordi che compongono il modo melodico ivi impiegato (es. mus. 56). La sezione di sviluppo introduce nella sua prima semifrase il Mi acuto e si chiude sul La grave, illustrando cioè tutto il potenziale espressivo del modo melodico. Infine,

la seconda semifrase recupera la centralità dell'altezza Si, dalla quale l'intero svolgimento melodico sembra in ultima analisi scaturire (es. mus. 57).

Nonostante quest'ultimo esempio di studio esibisca sul piano formale delle evidenti discontinuità con il resto del repertorio *masmūdi*, vi rientra tuttavia perfettamente quanto ad organizzazione del discorso melodico, ciò che permette di proporre un'ultima considerazione di ordine generale. Sulla base di quanto fin qui emerso è infatti possibile assumere che i percorsi tracciati dai moduli melodici impiegati in *masmūdi* tendono sempre a ruotare intorno ad un'altezza sulla quale è costruito il principale tricordo, tetracordo o pentacordo cui il modulo si riferisce. A tale altezza ne viene spesso contrapposta una seconda, generalmente collocata un tono sotto alla principale. La creazione di questo ulteriore polo d'attrazione garantisce l'alternanza di momenti di sospensione a momenti di stasi nello sviluppo del modulo melodico, instaurando il più delle volte un tricordo, tetracordo o pentacordo secondario e dunque un differente colore a complemento del principale.

3.2. *Masmūdi* e *rafda*

Nel paragrafo precedente si è accennato al fatto che, per dirla con CD, «chaque *masmūdi* a son *rafda* exceptionnel». Ma essendo *rafda* termine che afferisce ad una precisa struttura poliritmica e polimetrica, la peculiarità di uno specifico *rafda* va forse ricercata sul piano melodico o su quello poetico.

Se chi dirige la *tā'ifa* ritiene opportuno eseguire *rafda* dopo la declamazione di una *qasīda* di *masmūdi*, ne innesta la *clave* sulla struttura ritmica in corso di esecuzione in maniera tale da ridurre al minimo lo iato procurato dalla giustapposizione di poliritmi tra loro assai diversi. Il superamento dell'incompatibilità ritmica tra *masmūdi* e *rafda* è il più delle volte solo il frutto di una relazione di senso prodotta dai testi che vi vengono cantati. Nemmeno il significante viene perpetuato in *rafda*, in quanto ai lunghi versi di *masmūdi* – di norma suddivisi in due emistichi – succede un brevissimo inciso testuale ossessivamente ripetuto e raramente posto in continuità melodica con il testo poetico cui fa seguito.

Prendiamo allora in esame due brani di *masmūdi* e vediamo in concreto come la transizione da *masmūdi* a *rafda* venga risolta dal punto di vista canoro⁵⁷. Il primo esempio che mi accingo ad illustrare rappresenta uno di quei rari casi nei quali è possibile rintracciare una spiccata continuità melodica tra il modo impiegato in *masmūdi* e quello che gli corrisponde in *rafda* (es. mus. 58). Questa trascrizione comincia nel momento in cui in *masmūdi* il "coro"

ripropone per l'ultima volta il modulo melodico enunciato dal solista, evento che segna l'esaurirsi del testo poetico della relativa *qaṣīda*. Dopo che chi suona il *bendir* si è occupato di assicurare la corretta transizione da *masmūdi* alla nuova struttura ritmica, può dunque avere luogo la ripetizione ossessiva del brevissimo inciso melodico che contrassegna *rafda*. Vale la pena di notare che, nella fattispecie, i due poli d'attrazione La e Do, altezze dalle quali originano i due tricordi su cui poggia il canto intonato in *masmūdi*, vengono in *rafda* abbandonati in favore del Sol, che da appoggiatura di La diviene la base di un nuovo tetracordo (es. mus. 59).

In *rafda* la reiterazione di un modulo melodico non è, come in *masmūdi*, funzionale alla declamazione di una qualche forma poetica, ma coincide anche sul piano letterario ad una martellante ripetizione della stessa peculiare formula testuale esplicitamente collegata nel suo contenuto alla *qaṣīda* che la precede. Non vi è regola quanto al numero di ripetizioni che debbono venire compiute prima di poter chiudere il brano musicale. Quando il solista-direttore lo giudica conveniente, provvede all'introduzione di un ulteriore modulo melodico ancora più conciso del precedente ed organizzato ritmicamente su di un'unica altezza. Tale operazione conduce il brano musicale verso il suo apice tensivo e funge contemporaneamente da chiamata a raccolta della *tā'ifa* che si predispone all'esecuzione della figurazione ritmica conclusiva in 4/4. Quest'ultimo modulo melodico di una sola nota è sovente funzionale alla ripetizione di uno dei novantanove appellativi di Allah, cui segue, in calce al brano e ormai parlando, l'indicazione di Maometto quale suo profeta⁵⁸ (es. mus. 60).

Il secondo esempio⁵⁹ che sottopongo al lettore riguarda invece la più comune frattura melodica prodotta dall'incontro di *masmūdi* e *rafda*, giacché quest'ultimo si impernia generalmente su moduli melodici sviluppati nello spazio sonoro di una terza maggiore (suddivisa in due seconde maggiori), cui possono venire aggiunti un semitono all'acuto a guisa di nota di volta o appoggiatura e/o un semitono al grave con identiche funzioni, sia che la struttura ritmica segua quella di *masmūdi* (o di *sūssā*), sia che venga eseguita autonomamente (es. mus. 61).

Lo scarto prodotto dalla giustapposizione di un modulo melodico scaturito dalla somma di distinti tetracordi e di un sistema melodico basato sulla combinazione di tre altezze contigue può essere talvolta addirittura aggravato dalla generale relatività delle altezze. Ciò significa che, proprio in ragione della difformità dei moduli melodici adottati in *masmūdi* e *rafda*, è possibile che vi vengano intonati a partire da altezze differenti, senza cioè preoccuparsi di stabilire tra queste ultime alcun tipo

di relazione. La brusca cesura melodica che ne può derivare è ben documentata dal nostro secondo esempio, nel quale la già netta rottura innescata dal passaggio da un modo costituito dalla sovrapposizione di due differenti tricordi (in *masmūdi*) ad uno ridotto a tre sole note (in *rafda*) viene ulteriormente accentuata dall'intonazione di quest'ultimo a distanza di una terza minore dal precedente (es. mus. 62). La specifica formula melodica qui cantata in *rafda* obbedisce in primo luogo ad esigenze metriche, dunque sul piano ritmico è funzionale al testo associato, nella fattispecie fisso. In altri casi – propaggini di *masmūdi* o brani a sé stanti costruiti su *rafda* – il percorso melodico La-Si-Do#-Si-La può infatti riapparire, ancorché scandito diversamente; del resto le possibilità risultano piuttosto limitate se ci si avvale solamente dell'ausilio di tre altezze.

Il compito di *rafda* non è però quello di reiterare all'infinito un solo modulo melodico né un testo fisso, sebbene, una volta subordinato a *masmūdi*, sia questo l'impiego principale che se ne fa. In effetti, qualora sia utilizzato a mo' di coda, *rafda* può essere sviluppato ulteriormente, inanellando una dopo l'altra brevi battute testuali precostituite o improvvisate su diversi moduli melodici. *Rafda* – lo si è detto ripetutamente – non sottostà, al contrario di *masmūdi* e *sūssā*, ad un preciso repertorio poetico, ma si pone quale struttura ritmica duttile, facilmente adattabile a diversi contesti e occorrenze rituali, sulla quale si cantano brevi moduli melodici costruiti nello spazio sonoro di una terza maggiore. Con *rafda* la musica delle *m'almat* entra in contatto diretto con il contesto esecutivo e ad esso si adegua, descrivendolo o modificandolo. L'elasticità melodico-testuale che lo connatura⁶⁰ consente ai musicisti di perpetuare a piacimento l'esecuzione di un brano rendendone possibile l'adattamento a precise esigenze cerimoniali e permette loro altresì di chiamare direttamente in causa le astanti⁶¹.

Si noti che il metodo corrente di ultimare una sessione di *rafda* è quello di adagiarsi sull'altezza intermedia delle tre principalmente utilizzate nei moduli melodici per innestarvi un ultimo modulo articolato su quella sola altezza. Tuttavia, in momenti di particolare tensione musicale, mentre sul versante strumentale si operano variazioni ritmiche e si orientano le cavità dei *gwell* verso i convenuti, il solista può decidere di spostare un tono sopra (o più) il modulo melodico cantato, traslandovi anche i successivi. Infine, il processo che conduce all'epilogo di un brano costruito su *rafda* riduce via via la durata dei moduli melodici in esso impiegati, in modo tale da incrementarne gradualmente la percussività. Il brano tende dunque a chiudersi una volta che il vertice tensivo, determinato dall'ultima figurazione melodica svolta, sia stato raggiunto. Ma

se una determinata situazione rituale lo richiede – specialmente nei casi di possessione – è possibile evitare di giungere fino al modulo melodico conclusivo, recuperando repentinamente un fraseggio più ampio e magari un baricentro tonale più grave, così da poter svolgere un'ulteriore *escalation* ritmica che da un relativissimo stato di quiete porta al raggiungimento di un *climax* tensivo. Questo procedimento elastico può essere riproposto svariate volte prima che si proceda alla chiusura del brano musicale, talvolta arrivando addirittura oltre i quaranta minuti di accesissima performance.

3.3. *Sūsṣṭā*

Lo studio delle strutture ritmiche «purement *m'almat*», per usare un'espressione di CD⁶², ha consentito di mettere a fuoco quel concorso di elementi che determinano la discontinuità tra *masmūdi* e *rafda*, del tutto affine a quella emersa nell'indagine sui moduli melodici svolta nelle pagine precedenti. Come però si è visto, la distanza tra *masmūdi* e *rafda* non investe soltanto la dimensione prettamente musicale poiché al primo corrisponde un repertorio vero e proprio, rigido, invariabile ed estremamente formalizzato, mentre il secondo si costituisce quale struttura ritmica fondante una forma elastica, modellata nelle maniere più disparate a seconda delle circostanze rituali. Per converso, l'analisi delle strutture ritmiche *m'almat* è servita anche a rintracciare delle spiccate similitudini tra *sūsṣṭā* e *rafda*, che sembrano suggerire un qualche tipo di parentela. L'ipotesi avanzata nel paragrafo precedente, secondo cui *rafda* potrebbe essere una variazione – o, per meglio dire, una semplificazione – di *sūsṣṭā*, sarà ciò che nelle prossime pagine sarà sottoposto a verifica, osservandolo però dal punto di vista dell'espressione vocale.

Sūsṣṭā è un repertorio a sé stante, parallelo e complementare a *masmūdi*, la cui esecuzione complessiva, stando alle asserzioni di CD, richiede circa cinque o sei ore⁶³. Si è già detto che, diversamente da *masmūdi*, esso contempla lunghi brani musicali – la cui durata media si aggira intorno ai venti minuti – nei quali si cantano uno dopo l'altro dei brevi componimenti poetici detti *zajal*. Analogamente a *rafda*, i pezzi musicali di *sūsṣṭā* si caratterizzano per la forma flessibile, ove all'estemporanea determinazione di quest'ultima è chiamato a provvedere il cantante solista, libero di reiterare o di affiancare specifici moduli melodici. Ma tali moduli non sono, come in *rafda*, l'adeguamento musicale di un testo di poche sillabe, bensì di coppie di emistichi. A differenza di *rafda*, *sūsṣṭā* è però un repertorio parzialmente formalizzato, giacché l'ordine di esecuzione dei moltis-

simi *zajal* che lo compongono non può, quantomeno in linea teorica, essere mai modificato⁶⁴. Sta di fatto che la prassi invalsa asseconda la formazione di distinte *suites* poetico-melodiche, vale a dire di brani musicali diversi per il cui mezzo si configurano dei percorsi poetici il più delle volte predeterminati.

Al contrario dei moduli melodici propri di *masmūdi*, quelli di *sūsṣṭā* non si fondano su modalità diverse, ma afferiscono sempre ad un comune riferimento scalare. Il numero di ripetizioni di ciascun modulo varia di esecuzione in esecuzione, ma soprattutto di *tā'ifa* in *tā'ifa*, dando conto della duttilità della forma poetica *zajal*, non immutabile come la *qaṣṭda* associata a *masmūdi*. Anche *sūsṣṭā* prevede infine una forma di canto responsoriale ove ad ogni intervento del solista ne corrisponde uno del “coro” e nel quale il *refrain* poetico espresso dal “coro” è svolto sullo stesso modulo melodico impiegato dal solista.

Veniamo allora allo svolgimento di un brano di *sūsṣṭā* del quale si esamineranno, tuttavia, solo alcuni dei moltissimi moduli ivi impiegati⁶⁵. Il primo sul quale intendo soffermarmi è il terzo in ordine di apparizione, che denominerò A⁶⁶ (es. mus. 63). A, sostanzialmente identico nelle sue due interpretazioni solistica e corale, è – sul piano ritmico – il frutto della reiterazione di una stessa formula sempre leggermente variata (es. mus. 64). Esso copre lo spettro sonoro che da Fa giunge sino a Mib⁶⁷, giocando nel suo incedere temporale tra i due poli d'attrazione melodica Sib e Fa stesso (es. mus. 65).

Il primo inciso relativo alla prima delle due semifrasì appare interamente dislocato nello spazio sonoro di una terza maggiore (Sib-Do-Re), con il Mib nella funzione di appoggiatura di Re. Il secondo inciso introduce dunque due nuove altezze, Sol e Fa, trovando su quest'ultima occasione di arresto. Infine, la seconda semifrase ripropone lo stesso schema della precedente.

Se si ordinano in successione scalare le altezze fin qui citate se ne ottiene la schematizzazione riportata nell'es. mus. 66. Siamo perciò al cospetto di una scala pentatonica, la stessa su cui vengono elaborati tutti i moduli melodici del repertorio di *sūsṣṭā*.

Ma avanziamo nel nostro brano di due moduli, così da pervenire a ciò che si denominerà B⁶⁸ (es. mus. 67). Anche in questo caso la versione del solista e quella del “coro” si equivalgono, divergendo solo riguardo all'articolazione interna. Il solista, come di consueto, tende appunto a concedersi maggiori libertà interpretative, sia sotto il profilo ritmico, sia sotto quello dell'uso degli abbellimenti. Al lettore non sfuggirà però che questo secondo modulo si differenzia sensibilmente dal precedente in termini di durata e di struttura: la lunghezza e la forma dei moduli melodici impiegati in *sūsṣṭā*

è in effetti assai variabile. Considerando però che tale repertorio concerne la *ḥadra* di Lalla Malika, la danza estatica dedicata al *ḡinn*, va da sé che i brani ad esso afferenti debbano sempre essere finalizzati al raggiungimento di un apice tensivo – o, talvolta, più di uno – in virtù del graduale accorciamento dei moduli melodici utilizzati, resi in tal maniera via via più martellanti (es. mus. 68).

Rivenendo a B, ripulito di ogni orpello melodico esso si mostra composto da due semifrasi formalmente e ritmicamente identiche, condotte però a un diverso esito melodico. La prima semifrase svolge nel suo primo inciso tutta la scala pentatonica che dal Re acuto va al Fa grave, per poi, nel secondo, risalire al Re in un percorso ad arco. La seconda semifrase è invece formata da un primo inciso, la cui discesa melodica risulta perfettamente conforme all'omologo precedente, al quale fa seguito un secondo che insiste sull'altezza di Sib, quella stessa da cui origina la scala pentatonica adottata.

L'ultimo esempio (C) che si affronterà qui⁶⁹ è utile ad illustrare come la varietà dei moduli utilizzati in *sūsṣṭā* non riguardi solamente i diversi itinerari melodici tracciativi, né soltanto la loro estensione temporale, ma possa anche concernere l'organizzazione interna (es. mus. 69). In effetti, quantunque sia possibile suddividere C in due semifrasi complementari e, ad un livello inferiore, in quattro incisi, il dialogo interno tra i diversi elementi racconta di una peculiare organizzazione del discorso musicale (es. mus. 70). La prima semifrase non è qui il prodotto di due incisi complementari, bensì un periodo del tutto unitario. La mia arbitraria suddivisione di C va intesa soltanto quale strumento analitico atto a distinguere una prima sezione, in cui si percorre ad arco la terza maggiore Sib-Re, ed una seconda nella quale dal Re si scende al Fa omettendo il Sib. Nella semifrase viene di fatto illustrata tutta la scala pentatonica, facendone prima percepire all'ascoltatore il nucleo Sib-Do-Re, vale a dire l'intervallo di terza maggiore insito nella scala, e poi l'intervallo di quinta che separa il Re dal Sol e il Do dal Fa. La seconda semifrase non controbilancia strutturalmente la prima, ma ne rappresenta innanzitutto una contrazione – e perciò una reiterazione – in quello che ho segnalato come primo inciso, mentre nel secondo si assiste a un ribadimento del Sib quale altezza fondante il modulo melodico.

Ogni brano del repertorio di *sūsṣṭā* prevede la concatenazione di circa una dozzina di moduli melodici – ovvero, sul piano testuale, di una dozzina di *zajal* – ai quali di norma segue l'avvio di *rafda* e delle sue formule responsoriali martellanti senza soluzione di continuità. In questa sede ho scelto, per ragioni di spazio, di sviscerarne solo tre, un lavoro che – per quanto limitato possa sembrare – consen-

te comunque di formulare alcune considerazioni generali in materia. Il primo dato significativo che emerge dalla disamina dei moduli melodici di *sūsṣṭā* è che il riferimento modale dal quale provengono può essere schematizzato in una scala pentatonica. Se già la struttura poliritmica alla base di *masmūdi* e quella relativa all'esecuzione di *sūsṣṭā* risultano tra loro molto distanti, l'impiego in *masmūdi* di formule melodiche scaturite dalla sovrapposizione di tetracordi – la cui eterogeneità timbrica pare portare con sé le tracce di una dimensione musicale colta – stride se confrontato con l'uso in *sūsṣṭā* di moduli esclusivamente originati da un unico riferimento scalare pentatonico. *Sūsṣṭā* costituisce peraltro un repertorio diversamente concepito rispetto a *masmūdi*. Alla rigidità di quest'ultimo, che può considerarsi un sistema modulare solo se per modulo si intende un intero brano musicale, fa da contraltare l'elasticità formale di *sūsṣṭā*, nel quale la modularità risiede invece nella possibilità di giustapporre in uno stesso brano un buon numero di formule melodiche distinte. In ambito rituale, l'estemporanea costruzione del senso fondata sulla scelta dei testi poetici cantati avviene in *masmūdi* a livello macrostrutturale, nella declamazione cioè di singoli brani musicali uno dopo l'altro, laddove in *sūsṣṭā* si comprime nella microstruttura di una sola, ancorché lunga, esecuzione. In ultima analisi, alla staticità dei moduli melodici impiegati in *masmūdi* si contrappone la fluidità determinata dall'inanellamento estemporaneo di formule melodiche difformi operato in *sūsṣṭā*, formule le cui durate e strutture risultano variamente assortite.

3.4. *Sūsṣṭā* e *rafda*

Nel paragrafo precedente si è illustrato come la transizione da *sūsṣṭā* a *rafda* avvenga senza iato, in un perfetto incastro ritmico. Dato tale accertamento, è stato inoltre possibile dimostrare la parentela delle due strutture, in conclusione l'una la variazione dell'altra. Resta dunque da provare se la suddetta affinità si riverberi in qualche modo anche sul versante melodico.

Se, come si è più volte ribadito, l'esecuzione di un brano di *sūsṣṭā* comporta generalmente la *ḥadra*, la danza estatica in onore di Lalla Malika, si comprenderà come la transizione a *rafda* segnali l'estrema manifestazione del *ḡinn* nel corpo di una o più delle astanti. Terminata o meno che sia l'elencazione prevista di *zajal*, è compito di chi dirige la *tā'ifa* assecondare le esigenze delle convenute e di virare perciò a *rafda* qualora venga implicitamente o esplicitamente richiesto. Il passaggio si predispose allora sulla struttura ritmica di *sūsṣṭā*, ove vengono adottati

moduli melodici più brevi e pulsanti. Di lì a poco può dunque essere compiuto l'innesto della nuova struttura ritmica sulla precedente, accompagnato da un incremento della velocità e della dinamica. Prendiamo quindi in esame il finale tensivo di un nuovo brano musicale di *sūssta*⁷⁰ e vediamo come tutto questo concretamente avvenga (es. mus. 71). Nonostante la lunghezza, questa trascrizione – come d'altronde qualsiasi altra – non può rendere giustizia all'effettivo svolgimento di una transizione da *sūssta* a *rafda*, né può davvero evocare la realtà di un brano di *sūssta* pervenuto all'apice tensivo. Tutt'al più può dare ragione della maniera in cui i moduli di *sūssta* si intersecano con quelli di *rafda*, cosa del resto non insignificante a volerne verificare la continuità.

Qual è dunque la relazione tra le formule melodiche che rimbalzano sulle note di una scala pentatonica assimilabili a *sūssta* e i brevi o brevissimi moduli melodici che demarcano *rafda*? Di fatto, quelli di *rafda* appaiono contrazioni degli omologhi espressi in *sūssta* e non solo in termini di estensione temporale, ma pure in termini di estensione melodica. Se la maggior parte dei moduli melodici di *sūssta* esplora le possibilità della scala pentatonica, in *rafda* ci si limita allo spazio sonoro di una terza maggiore, intervallo già insito nella scala pentatonica medesima⁷¹ (es. mus. 72). Tutto ciò non fa che ricondurci alle medesime conclusioni alle quali si era giunti in sede di analisi ritmica e, anzi, le conferma: *rafda* è l'esito di una semplificazione di *sūssta* e ne rappresenta perciò una sorta di variazione. Lo studio dei moduli melodici consente però di ampliare di molto la portata di tale asserzione, anzitutto precisando che quanto si è definito come semplificazione atta a garantire maggiore agilità esecutiva a tempi più elevati è invero concepita come contrazione di *sūssta*. *Sūssta* e *rafda* sono, insomma, due strutture ritmiche complementari dotate di moduli melodici tra di loro consequenziali, la cui diversità si può cogliere solo se se ne accetta lo statuto di parti contigue e inscindibili di una stessa cosa. *Rafda* altro non è che la seconda parte di ogni brano di *sūssta* e ne costituisce la fisiologica conseguenza, variamente connotata a seconda delle circostanze. E l'adattamento di *rafda* alla contingenza è garantito dalla sua indipendenza da forme precise di espressione poetica. La semplicità dei moduli melodici concepiti entro i confini di una terza maggiore assicura la possibilità di muoversi con grande libertà ritmica, di avvalersi cioè di linee melodiche efficaci che possono all'uopo venire facilmente adattate a non sempre prevedibili necessità metriche. Infine, questi moduli melodici possono essere eseguiti a partire da altezze diverse⁷², allo scopo di controllare la tensione musicale vocalmente oltre che strumentalmente.

Rafda, altrimenti detto *l'amara*, è centrale nella prassi musicale delle *m'almat* di Meknes poiché, oltre a rappresentare l'estrema propaggine di *sūssta*, è una struttura ritmica autonoma che assolve a svariate funzioni rituali ed è pure ciò che di *sūssta* riesce ad entrare in rapporto con *masmūdi*. In *sūssta*, *rafda* incarna la *hadra* nella sua essenza, nella sua più esplicita manifestazione, e per questo la riassume e la ipostatizza. Non stupisce allora che in molti casi concreti documentati da Bruni e Staiti le *m'almat* possano addirittura prescindere dall'elencazione di *zajal* nell'accompagnamento della *hadra* di Lalla Malika, sviluppando cioè il brano musicale direttamente su *rafda*⁷³. L'autonomia di quest'ultimo è tale da poter dare luogo anche a brani musicali a sé stanti: ne fa fede il già menzionato *salatu salam*, utilizzato soprattutto per scandire le fasi rituali delle diverse cerimonie officiate dalle *m'almat*, ma che all'occorrenza può costituire il materiale melodico-testuale di base per una benedizione o un saluto indirizzato a qualcuno tra gli astanti, vuoi alla sposa in concomitanza con i suoi frequenti cambi d'abito durante le feste di matrimonio, vuoi ad una qualche importante personalità giunta sul luogo di culto o di festa. In definitiva, *rafda* è il cardine che connette i due repertori sacri delle *m'almat*. In quanto contrazione di *sūssta* sul piano strutturale e in quanto sintesi dello stesso in termini di prassi, *rafda* ne segna l'incontro con *masmūdi* acquisendo una propria, terza declinazione, ancorché instabile. Ma la più artificiosa interpolazione di *rafda* in *masmūdi* trova la sua ragion d'essere sul terreno della narrazione poetica – giacché, lo ricordo, «chaque *masmūdi* a son *rafda* exceptionnel» –, fornendo altresì uno spunto per la danza e configurandosi ancora una volta quale contenitore di movimento. Che si tratti di danza rituale o spensierata, che si tratti di incorniciare arrivi o partenze o, ancora, di marcare il succedersi di differenti fasi rituali, *rafda* ha sempre a che fare con il divenire, controbilanciando la stasi contemplativa di *masmūdi* e forzando o assecondando gli stadi estremi delle cerimonie di possessione appannaggio di *sūssta*.

4. Conclusioni

Si è visto che *masmūdi* e *sūssta* si articolano su strutture poliritmiche profondamente difformi, improntate a modi melodici tra di loro non contigui. *Masmūdi* si presenta come un repertorio del tutto formalizzato, un agglomerato di brani musicali costruiti su uno stesso raffinato poliritmo in in 5/4 dal carattere pacato e contemplativo. Se a ciò si somma la grande varietà dei moduli melodici che vi vengono impiegati, frutto di giustapposizioni di tricordi, tetracordi e pentacordi, vedere in *masmūdi*

il riflesso di modelli colti, cortigiani, acquista una certa verosimiglianza. *Sūsṣṭa*, viceversa, afferisce a una struttura poliritmica più agitata, il cui impianto polimetrico produce frequenti spostamenti d'accento tali da renderla funzionale al movimento, sia che si tratti di danza disimpegnata, sia che si tratti di *ḥaḍra*. I brani di *sūsṣṭa* sono assai più lunghi di quelli che compongono *masmūdi* e tendono generalmente al raggiungimento di un apice tensivo. I moduli melodici che lo contraddistinguono sono moltissimi, ma tutti si informano al medesimo riferimento scalare pentatonico. Diversamente da *masmūdi*, essi sono inanellati uno dopo l'altro nel corso dell'esecuzione di uno stesso brano.

Ma l'analisi musicale non ha soltanto consentito di mettere in rilievo le differenze costitutive di *masmūdi* e *sūsṣṭa*; ha permesso altresì di prendere atto delle modalità di intersezione dei due repertori sacri nei contesti rituali finalizzati all'evocazione dei *ḡinn*. È dunque emerso che *rafda*, una delle strutture poliritmiche rivendicate dalle *m'almat*, funge da collante tra *masmūdi* e *sūsṣṭa*, collocandosi generalmente in calce ai brani di ambo i repertori, nel primo caso in guisa di coda, nel secondo alla stregua di uno stretto ritmico atto al raggiungimento del *climax* musicale. Il poliritmo su cui *rafda* è concepito presenta una morfologia molto simile a quello che connota *sūsṣṭa*, fatto che già di per sé autorizza a supporre che tra i due vi sia un qualche tipo di parentela. La comparazione dei rispettivi moduli melodici non fa che confermare la continuità tra *rafda* e *sūsṣṭa*, giacché quelli intonati nel primo si configurano quali contrazioni di quelli utilizzati nel secondo. Se si assume allora che *rafda* sia, in termini ritmico-melodici, una compressione di *sūsṣṭa* – quindi una sua variazione –, si può dire che il suo innesto in *masmūdi* è davvero il vettore dell'incontro dei due repertori sacri delle *m'almat*. Tale intersezione è tuttavia problematica, poiché *rafda* implica una struttura poliritmica e polimetrica difficilmente conciliabile con quella su cui è imperniato *masmūdi*. E se il più delle volte la transizione da *masmūdi* a *rafda* ne evidenzia le fisiologiche differenze, in alcuni specifici e osservabili casi essa sancisce tra i due una sorta di equilibrio, quando cioè *rafda* rinuncia ai propri congeniti moduli melodici fondati sull'esplorazione dell'intervallo di terza maggiore – contrazione appunto della scala pentatonica di *sūsṣṭa* – per adottare una porzione del modo utilizzato nel brano di *masmūdi* cui fa seguito. In definitiva, la messa a confronto di *masmūdi* e *sūsṣṭa* racconta della loro strutturale divergenza, tanto ritmica che melodica, laddove la considerazione della prassi esecutiva delle *m'almat* dà invece conto di un *tentata*, e per certi versi realizzata, confluenza.

I testi poetici declamati in *masmūdi* sono organizzati in *qaṣṭda*, forma poetica archetipica della cultura islamica, ciascuna contenuta in un peculiare brano musicale la cui unicità è garantita dall'impiego di un preciso modulo melodico. Nel corso delle cerimonie dedicate ai *ḡinn* le *qaṣṭda* di *masmūdi* circoscrivono una prima fase rituale con funzione evocativa (di santi, profeti, eroi, del *ḡinn* Lalla Malika) e narrativa (miti di fondazione, descrizione di problemi, questioni di identità, ecc.). Quanto a *sūsṣṭa*, è anch'esso un repertorio poetico-musicale, ma strutturato in lunghi brani nei quali si affiancano molteplici *zajal*, tipo poetico di matrice andalusa. Ancora, il termine *sūsṣṭa* individua pure una seconda fase rituale che concerne l'incorporazione dei *ḡinn* da parte degli astanti. Sebbene, durante lo svolgimento delle *lila*, in *sūsṣṭa* possano venir convocate entità disparate, femminili come maschili, CD – il principale interlocutore di questa ricerca – dichiara che «*sūsṣṭa* est la *ḥaḍra* de Lalla Malika»⁷⁴, instaurando tra il *ḡinn* e il repertorio musicale sacro un nesso indissolubile. Si ascolti a questo proposito FA, un'anziana *m'allemma* di Meknes: «[...] qui a Meknes la nostra specialità è Lalla Malika, Lalla Ṭhuria hrzel e poi Lalla Mira. Ma la specialità per eccellenza è Lalla Malika. Tutte le altre restano a richiesta: se le invitate o quella che fa lo *ḥinnā* lo richiedono»⁷⁵. Se è vero, insomma, che *sūsṣṭa* costituisce lo stadio rituale votato alla trance di possessione, è altrettanto vero che, preso nella sua integralità di repertorio, *sūsṣṭa* ha per baricentro la figura di Lalla Malika.

Questo saggio, lungi dall'esaurire l'argomento della musica *m'almat*, va inteso tutt'al più quale introduzione alla materia. Per arrivare a conclusioni definitive si dovrebbero *in primis* mappare tutti i moduli melodici di *masmūdi* e *sūsṣṭa* fino ad essere certi di aver registrato la totalità dei brani poetico-musicali inerenti ai due repertori. Occorrerebbe poi discernere l'apparato testuale di entrambi, in maniera tale da poter esaminare da vicino e con conoscenza di causa il rapporto tra versificazione poetica e strutturazione dei modelli melodici. Ciò consentirebbe di mettere in chiaro le modalità di sillabazione dei testi poetici e la ripetizione o la frammentazione dei versi. La disamina sistematica delle *qaṣṭda* e dei *zajal* su cui poggiano i due repertori, ai quali si aggiungono i brevi incisi poetico-melodici intonati in *rafda*, darebbe inoltre la possibilità di approfondire le relazioni di senso tra le diverse parti che compongono uno stesso brano musicale, sia sul versante della transizione da *masmūdi* a *rafda*, sia su quello del significato delle sequenze poetiche di *sūsṣṭa*. A livello macrostrutturale, la conoscenza approfondita dei testi gioverebbe alla comprensione della costruzione del senso operata durante i rituali di trance, per stabilire, in altre parole, come

prenda forma la narrazione poetica di una cerimonia sulla scorta della successione dei brani eseguiti.

In fondo a questo contributo è d'obbligo, infine, spendere qualche parola sulle recenti peregrinazioni di *sūssta*, che – come si è fatto cenno – da repertorio di pertinenza esclusiva di musiciste donne e musicisti effeminati di Meknes si trova attualmente anche accorpato a quelli di *tā'ifa* maschili *gnawa* e *'isāwa*. Il fatto è di grande interesse, poiché testimonia di nuove possibili rimodellazioni di *sūssta* sulla base di altri stili musicali, segnando inoltre le attitudini rituali dei gruppi confraternali dai quali il repertorio viene accolto. Le odierne proiezioni di *sūssta* non sono però che un frammento di un più ampio processo di intersezione musicale tra le molte compagini musicali operanti a Meknes. Le osservazioni fatte sul campo da Bruni e Staiti⁷⁶ hanno stabilito che ogni *tā'ifa* è in grado di offrire *lila* di trance nelle quali vengono evocati tutti i principali *ġinn* del fitto “pantheon” cittadino, cosa che implica un generale livellamento delle peculiarità delle diverse consorterie sul terreno rituale. Un'indagine comparata delle modalità di convocazione dei *ġinn* da parte di *tā'ifa* di differente affiliazione attende ancora di essere intrapresa.

Nel corso del mio soggiorno in Marocco, la sporadica frequentazione di AY, un *m'alletm gnawa*, mi ha condotto – seppure marginalmente – in questo territorio liminare, nella fattispecie nel considerare come gli *Gnawa* interpretino *sūssta* e in che modo lo inseriscano nei loro repertori e, viceversa, di come le *m'alletm* convochino in sede rituale i principali *ġinn* di pertinenza *gnawa*. Ne è emerso che le compagini maschili fanno di Lalla Malika e di *sūssta* un tutt'uno, nella misura in cui inseriscono l'esecuzione di una porzione del repertorio *m'alletm* in una sezione di un brano musicale intitolato al *ġinn*. Già un raffronto preliminare tra la versione *gnawa* di *sūssta* e quella delle *m'alletm* porta alla luce questioni non prive di rilevanza. Le due interpretazioni ricorrono a sistemi di intonazione tra di loro diseguali: ove le *m'alletm* eseguono moduli melodici pentatonici afferenti a intervalli temperati, gli *Gnawa* si dotano di intervalli neutri,

conservando soltanto quelli di quarta e di quinta giusta⁷⁷. I gruppi maschili, che in *sūssta* non impongono di norma tamburi, ne trasformano inoltre il poliritmo originario. Si configura così un 12/8 condotto dal *hajbu*⁷⁸, strumento centrale nell'universo musicale *gnawa*, entro il quale l'apporto percussivo si limita alla concussione dei palmi delle mani sul III ottavo di ognuna delle quattro terzine che compongono il metro⁷⁹. Al contrario, presso le *m'alletm* l'evocazione di *ġinn* tradizionalmente associati agli *Gnawa*, come il nero Sidi Mimūn o il rosso Sidi Hammu, si avvale di una struttura poliritmica non inclusa tra quelle di pertinenza delle compagini femminili. Tale struttura, alla cui costituzione concorrono *tabla* (il direttore), *bendir*, *gwell*, *riq* e *darbūka*, ammicca esplicitamente alle due figurazioni ritmiche che gli *Gnawa* eseguono con i *qraqeb*⁸⁰, ornate dalle donne in virtù del proprio assetto percussivo votato alla poliritmia. Anche in questo caso si assiste nel passaggio da una *tā'ifa* all'altra al riadattamento dell'intonazione dei moduli melodici che ritrovano intervalli stabili nella loro declinazione femminile.

Per finire, i repertori sacri delle *m'alletm* di Meknes restano un oggetto di studio ben lontano dall'essere esaurito. Sul piano analitico vi è ancora molto da fare, soprattutto riguardo al rapporto tra testi poetici e moduli melodici. Porsi ad affrontare le recenti intersezioni musicali di *tā'ifa* di diversa affiliazione non potrà che giovare alla qualità delle ricerche sulla musica delle *m'alletm*, fungendo altresì da complemento utile alla comprensione dell'attuale conformazione dei riti femminili officiati da musiciste donne e da musicisti effeminati. Comparare gli svariati repertori dedicati ai *ġinn* significa aprire nuove prospettive, poiché guardare uno specifico corpus musicale e poetico o uno specifico brano musicale da molteplici angolature potrebbe essere la leva giusta per chiarire le ripercussioni che il recente processo di rimescolamento repertoriale ha determinato nei diversi sistemi mitico-rituali confraternali. L'esplorazione di questo spazio liminare, tra continuità e riplasmazioni, tra incontri e scontri, altro non attende se non di essere compiuta.

Note

¹ Riporto qui alcune considerazioni della Bruni (2013: 14, nota 31), che in poche righe inquadra i principali aspetti e implicazioni del sufismo: «Il termine *sūfi*, secondo le definizioni più diffuse, sembra provenire dalla parola araba *sūf* (“lana”) e veniva utilizzato in riferimento ai primi asceti musulmani che, come gli eremiti cristiani, indossavano capi di lana grossolana come segno di penitenza e di rinuncia alle vanità mondane. Il termine, sempre nella lingua araba, rinvia al concetto di “purezza”. Perciò *sūfi* significa anche “colui che ha un cuore puro” o “un eletto” (Nicholson 2002: 3). Storicamente, scrive Trimmingham (1971: 2-3): “Sufism was a natural development within Islam, owing little to non-Muslim sources, though receiving radiations from the ascetical-mystical life and thought of eastern Christianity. The outcome was an Islamic mysticism following distinctive Islamic lines of development. Subsequently, a vast and elaborate mystical system was formed which, whatever it may owe to neo – Platonism, gnosticism, Cristian mysticism, or other systems, we may truly regard, as did the Sufis themselves, as the inner doctrine of Islam, the underlying mystery of the Qur’ān’. [...] Sufism in practice is primarily contemplative and emotional mysticism. As the organized cultivation of religious experience it is not a philosophical system, though it developed such a system, but it is a ‘Way’, the Way of purification. [...] Sufi teaching and practice were diffused throughout the Islamic world through the growth of particular Ways which were disseminated among the people through the medium of religious orders, and as a religious movement displayed many aspects”».

² Letteralmente “maestre artigiane”. I primi riscontri etnografici di tale indagine sono pubblicati in Staiti 2012.

³ Si tratta di *Confraternite e riti femminili in Marocco: masmūdi e sūssiā* (Bruni 2013), ove si tratta inoltre dello statuto ambiguo delle compagini *m'almat*: musiciste professioniste di sesso femminile, per lo più donne sole o vedove, socialmente marginali in un Paese nel quale è evidente l'egemonia sociale e politica maschile, e musicisti effeminati, in un Marocco che condanna omosessualità e diversità di genere facendone dei reati penalmente perseguibili.

⁴ La *qaṣīda* è la forma poetica archetipica della letteratura islamica dalle sue origini ai giorni nostri (a tal proposito si vedano Krenkow e Lecomte 1976; Allen 2006: 83-161; Toelle e Zakharia 2010: 57-110 e Spearl e Shackle 1996) mentre il *zajal* è un componimento poetico di origine andalusa la cui invenzione è convenzionalmente attribuita al poeta *‘Abd Allah Muhammad al-Marwānī* (888-940), attivo presso la corte omayyade di Cordova (sull'argomento si vedano Schoeler 1992 e 2001; Guettat

1980: 126-37; Allen 2006: 101-4; Toelle e Zakharia 2010: 103-6).

⁵ I *ḡinn* sono esseri invisibili, simili agli uomini per attributi e organizzazione sociale. Al centro dei culti pagani della penisola arabica preislamica, trovarono successivamente spazio nel Corano tra le creazioni di Allah (Bauzani 2001: 544).

⁶ Si badi però che alle *m'almat* non pertiene soltanto l'ufficio dei rituali notturni finalizzati alla trance di possessione, le *lila*, giacché queste si esibiscono anche nel corso di feste di matrimonio, di nascita o circoncisione, in particolare durante gli spezzoni rituali squisitamente femminili, quali, ad esempio, l'applicazione del *ḥinnā* su mani e piedi della sposa. In questo scenario le attuazioni musicali delle *m'almat* si limitano al repertorio *masmūdi* e all'esecuzione di quei brani d'intrattenimento che concorrono alla costituzione di un ulteriore repertorio musicale, in questa sede tuttavia non trattato.

⁷ Sono molte le formazioni musicali confraternali che a Meknes prestano la loro opera a pagamento. Oltre a quelli femminili di *m'almat*, se ne annoverano molte altre, specie maschili, affiliate alle confraternite *Jīlāla*, *‘Isāwa*, *Hamadsba* e *Gnawa*. Ognuna di esse intrattiene tradizionalmente rapporti privilegiati con uno o più *ḡinn*, il cui culto necessita di peculiari competenze musicali e rituali. Stando alle informazioni raccolte da Bruni e Staiti, circa quarant'anni fa i diversi gruppi musicali confraternali hanno iniziato ad integrare nei propri repertori anche stralci di quelli altrui, rimodellandoli secondo il proprio stile musicale e le proprie attitudini cerimoniali, allo scopo di rendersi maggiormente competitivi sul mercato dei rituali di possessione intitolati ai *ḡinn*. Se ciò ha implicato un generale livellamento e una certa omologazione delle varie *tā'ifa* (o gruppi musicali confraternali), l'esame comparato delle modalità di scambio e di assimilazione dei repertori resta di grande interesse, specialmente nel rilevare cosa di essi venga conservato sul piano musicale e rituale nel passaggio da un gruppo confraternale all'altro e cosa invece venga riplasmato e come. Sui *Jīlāla* si veda Lahmer 1986, sugli *‘Isāwa* Nabti 2010, sugli *Hamadsba* Crapanzano 1973 e sugli *Gnawa* Pâques 1991, Hell 2002 e Claisse 2003. Tuttavia, sebbene la bibliografia sulle confraternite marocchine sia ben nutrita, resta lacunosa la prospettiva etnomusicologica sull'argomento. Eccezion fatta per alcune considerazioni di Maisie Sum (2011) sulla musica *gnawa* e una monografia di taglio piuttosto divulgativo sugli *‘Isāwa* di Meknes (il già citato Nabti 2010), non esiste ad oggi letteratura etnomusicologica che approfondisca analiticamente i repertori confraternali marocchini.

⁸ Gli *Gnawa* sono una confraternita maschile presente in tutto il Marocco che si ritiene discendente degli schiavi neri provenienti da un Sudan mitico. Secondo la rico-

gnizione storica di Pierre-Alain Claisse, gli *Gnawa* potrebbero effettivamente essere gli eredi di quegli schiavi portati in Marocco nel XVI secolo dopo la presa di Timbuctù da parte del sovrano sadiano Ahmed El Mansour (1578-1603), che la sottrasse all'impero Songhay (Claisse 2003: 33-35).

⁹ Per quanto essenziale, la definizione di *malhūn* proposta da Mohamed El Haddaoui (2014: 73) aiuta a cogliere i tratti fondamentali del genere: «Le *malhūn*, qui vient du mot 'talhin' (composition), consiste en une pièce de poésie chantée (*qaṣṣda*), souvent écrite en dialecte marocain». Nella *Guide Bibliographique de Melhoun*, Ahmed Amine Dellai (1996: 17-18) scrive: «Le poète de Melhoun ne compose pas, comme le poète du classique, sous l'œil du maître du panthéon poétique arabe [...], il compose dans sa langue maternelle une langue désacralisée à partir d'une tradition bien intégrée. Le Melhoun a connu, tant au niveau de la forme que des thèmes, des innovations successives qui l'ont fait passer de la *qacida* monorime et monothématique du type ancien à une prose poétique assonancée où s'entremêlent les thèmes, sans oublier une incursion sans lendemain dans le vers libre avec el-Mérini. Tour à tour grave, inspiré, amoureux, enjoué, burlesque, obscène, repent, sentencieux, mordant, humble, révolté, délicat, libertin, dévot, visionnaire, pornographe, courtisan, combattant, le poète de Melhoun puise à pleines mains dans la vie palpitante des gens qui l'entourent et dont il est le seul média et le théâtre» [citazione riportata in Bruni 2013: 111]. Va inoltre notato che con il termine *malhūna* ci si riferisce a tre dei sette generi poetici riconosciuti dai trattatisti arabi medievali, tra i quali figura il *zajal* (Allen 2006: 102). Con *malhūna* si definiscono infatti quei tipi di poesia che adoperano un arabo diverso da quello propugnato dai grammatici, cosa che forse spiega perché la *qaṣṣda*, della quale il *malhūn* fa largo uso, sia nota come *qaṣṣda zajaliyya* (Pellat 1991: 247). Ed è altrettanto conveniente rilevare che nell'impiantamento del *malhūn* marocchino ebbero gioco le comunità ebraiche provenienti dall'Andalusia dopo la cacciata, il cui principale centro di raccolta fu dal XVI secolo Fes (si veda El Haddaoui 2014). In Andalusia la tradizione poetica ebraica andò peraltro arabizzandosi nelle forme e nei generi, soprattutto a Cordoba (si veda Scheindlin 1996).

¹⁰ Il principale riferimento di tutte le trascrizioni qui riportate è una registrazione audio-video raccolta dal professor Staiti e da me in data 6/6/2013. In tale occasione CD ha riunito la propria *tā'ifa* (o gruppo musicale confraternale) in casa sua consentendoci di filmare l'esecuzione di tutte le strutture ritmiche del repertorio *m'almat* astratte dai repertori di pertinenza. Il confronto di questo materiale con le moltissime esecuzioni rituali di *tā'ifa m'almat* registrate da Bruni e Staiti mi ha dunque permesso di verificare le costanti della prassi esecutiva ritmica, così come le possibili variazioni dei singoli

pattern ritmici. Durante la sessione del 6/6/2013 CD ha inoltre fornito la nomenclatura delle diverse strutture ritmiche del repertorio delle *m'almat*, accennando anche alle funzioni rituali di ognuna di esse.

¹¹ Le informazioni orali raccolte da Bruni e Staiti indicano che, qualora una *tā'ifa m'almat* scelga di dotarsi di strumenti a corda (nella fattispecie l'*'ūd*) o a fiato, ciò implica necessariamente l'inserimento nell'organico di professionisti di sesso maschile. Tale evenienza non si è però mai concretamente presentata nel corso delle nostre ricerche sul campo. Parrebbe tuttavia ragionevole supporre che l'allargamento dell'ensemble *m'almat* rientri nella più ampia opera di rinnovamento della tradizione intrapresa da CD, soprattutto se si tiene presente che l'unica prova tangibile di questo arricchimento del tessuto sonoro si trova nella serie di registrazioni commerciali della *tā'ifa* da questi diretta. Mi sembra inoltre opportuno rimarcare che in questo caso l'introduzione di strumenti alieni alla consueta composizione di un ensemble *m'almat* non riguarda il repertorio sacro di *masmūdi*, bensì due brani di *sūssā* rispettivamente dedicati a Lalla Malika e a Lalla Mira (ulteriore entità invisibile femminile il cui culto è specialmente rivendicato dalla confraternita *Gnawa*: si veda in particolare Paques 1991).

¹² Occorre precisare che nell'area di Meknes la polirimia non concerne soltanto i gruppi musicali *m'almat*. Durante le mie ricerche sul campo ho potuto infatti constatare che anche le compagini maschili *hamadsha* possono talvolta far ricorso a poliritmi. Tuttavia, solo gli ensemble *m'almat* sono composti esclusivamente di tamburi, peculiarità che li rende particolarmente avvezzi a tessiture ritmiche complesse.

¹³ Sugli aspetti propriamente contenutistici dei poemi di *masmūdi* si vedano le interviste a CD riunite in appendice a Bruni 2013. Sulla dedica delle *qaṣṣda*, lo stesso CD mi ha spiegato che durante l'esecuzione di *masmūdi* il direttore dell'ensemble *m'almat* rende noto ai componenti del gruppo il brano che intende eseguire denominandolo *maya*, cui segue il nome del santo personaggio al quale è consacrato. Tutto ciò ha trovato conferma in una successiva conversazione tra me e NY. L'ascolto meticoloso di una porzione – circa una dozzina – delle quarantasei *qaṣṣda* di *masmūdi* in compagnia di Mohamed Said Moussamih, un caro amico di origine marocchina, mi ha permesso di verificare quanto affermato da CD e NY, fermo restando che per giungere a conclusioni definitive bisognerebbe prima passare in rassegna tutti i poemi che compongono il repertorio.

¹⁴ Tamburi a cornice rotondo monopelle, con o senza piattini applicati. «Quelli [...] privi di piattini sono detti in genere – come in tutto il Maghreb – *bendir*; quelli dotati di piattini se di grandi dimensioni sono detti *deff*, o anch'essi *bendir*. [...] Quelli la cui cornice è più alta

(anche 15 o 20 cm., su un diametro di 30-35 cm.) e i piattini più spessi e larghi (fino a 10-12 cm.) spesso sono impiegati nei riti *sūfi*. I tamburelli dotati di piattini e di piccole dimensioni (in genere circa 22 cm. di diametro x 5 o 6 di altezza del supporto) [...] vengono detti *riq* o *tar*. [...] All'interno corre, a contatto con la membrana, una doppia cordicella, che arricchisce con la propria vibrazione il suono dello strumento. A volte all'interno della pelle è racchiuso anche un corpo duro, con funzioni di crepitacolo» (Bruni 2013: 132, nota 329).

¹⁵ *Tābla* è costituito di una coppia di tamburi a caldaia. «*Tābla* è femminile, ma incorpora due parti: il timpano più grande della coppia è maschio, il più piccolo femmina. Sebbene il suono sia al contrario: 'dom' è femmina, 'tak' è maschio. [...] [I legacci delle membrane di *tābla*] sono d'intestino di capra, le membrane di pelle di cammello» (Staiti 2012: capitolo 1.8).

¹⁶ Il *gwell* è un tamburo a calice dotato di una sola membrana in pelle di capra.

¹⁷ L'aggiunta di un sesto elemento al nucleo primario della *tā'ifa* può talora coincidere con l'adozione di un apprendista, la cui gavetta musicale si svolge soprattutto in sede rituale.

¹⁸ Il *darbūka* è un tamburo a calice in terracotta dotato di una sola membrana in pelle di pesce o di capra. Le sue versioni più aggiornate, oggi maggiormente diffuse e più sonore, sono invece in alluminio e dotate di una membrana in fibra sintetica.

¹⁹ Mi sembra opportuno sottolineare che in *masmūdi*, *rafda* e *sūsṭa* il *darbūka* sostituisce esclusivamente il terzo *gwell*, valorizzandone perciò le figurazioni ritmiche ai danni di quelle proprie degli altri due. Tutto ciò dà conto della cruciale importanza dei *pattern* enunciati dal terzo *gwell*, i cui accenti risultano indispensabili alla determinazione di *masmūdi*, *rafda* e *sūsṭa*.

²⁰ Termine che nella musica afro-cubana definisce contemporaneamente uno strumento idiofono a percussione ed un preciso *pattern* ritmico, da esso prodotto, atto a predefinire gli accenti su cui poggerà la struttura ritmica del brano musicale (per approfondimenti si veda Ortiz 1952).

²¹ La spiegazione di CD nella già citata tornata di registrazioni del 6/6/2013.

²² Nell'occorrenza di certi rituali ai quali ho assistito sul campo, ho potuto constatare come il battito delle mani dei convenuti rispondesse in tutte le strutture ritmiche eseguite dalle *m'almat* a *pattern* precisi. Durante il mio soggiorno in casa di CD ho così deciso di interpellare alcune donne, facendomi spiegare in dettaglio le moda-

lità di tale prassi. Per quel che in particolare concerne *masmūdi*, ho avuto modo di ascoltare a lungo – e dunque di interiorizzare – la figurazione ritmica riportata in partitura nella circostanza di una cerimonia di *ḥinnā* intitolata a Malika in data 29/5/2014. Nell'occasione, su esplicita richiesta di ID – la protagonista del rito –, le *m'almat* hanno rinunciato alla loro consueta esibizione limitandosi ad intonare qualche *qaṣṭda* sostenuta soltanto dalla percussione dei palmi di interpreti e astanti.

²³ Stando poi alle informazioni che ID mi ha fornito durante una conversazione non registrata, nei rituali intestati a Lalla Malika l'adesione ritmica del pubblico andrebbe addirittura posta in relazione con l'avvento stesso del *ḡinn*. Non si dimentichi che *masmūdi* costituisce già di per sé un invito per Lalla Malika. Se dunque un'astante manifesta coinvolgimento e non può fare a meno di battere le mani o di percuotersi una qualsivoglia parte del corpo, ciò indica che il *ḡinn* sta "salendo" («c'est le *ḡinn* qui monte»). Secondo ID, la possessione rituale è *qualcosa* che dal basso tende ad andare verso l'alto, qualcosa che dalle estremità inferiori, poco a poco, raggiunge la testa. Se, allora, ascoltando *masmūdi* si inizia a scandire il ritmo con il piede, ciò è il segno della presenza di Malika a livello del piede medesimo, se invece ci si percuote la coscia significa che il *ḡinn* è quasi giunto alla metà della sua scalata e così via ascendendo. E allorché Malika sia arrivata alla testa, non sarà più possibile sfuggire alla *ḥadra*, la trance di possessione.

²⁴ Allo scopo di evitare di aggiungere confusione, adotterò di qui in avanti solo il termine *rafda*.

²⁵ Anche questa informazione è contenuta nella registrazione del 6/6/2013.

²⁶ Grazie al materiale audiovisivo raccolto da Bruni e Staiti ho potuto confrontare quanto da me direttamente osservato sul campo con molti altri rituali dedicati a Lalla Malika. Da tale studio comparato emerge chiaramente che il canto *salatu salam*, una benedizione rivolta al profeta Maometto, viene sempre intonato sulla struttura ritmica di *rafda* e replicato più volte nel corso di una stesso rituale a segnalare l'avvio di una nuova fase. Ad esempio, nel corso di una qualsivoglia cerimonia di *taifor* – che letteralmente designa un vassoio circolare metallico, deputato alla celebrazione, sul quale vengono disposti dolciumi di vario genere offerti a Malika e che dunque, per estensione, può ben definirsi un banchetto –, *salatu salam* dà avvio al rituale quando gli ospiti cominciano ad arrivare agli appartamenti della festeggiata, per poi essere riproposto al momento dell'ingresso in scena del vassoio sacro. Anche in contesti non direttamente collegati al culto dei *ḡinn*, quali matrimoni, circoncisioni ecc., *salatu salam* assolve alle medesime funzioni o viene eseguito per accogliere qualche importante invitato.

²⁷ Il termine *ḥadra*, letteralmente “presenza”, si riferisce alla pratica del *dbiker* – la ripetizione ossessiva del nome divino – generalmente svolta di settimana in settimana dai confratelli *sūfi* presso la propria *zā'wyya* (loggia confraternale). Va tuttavia specificato che la “presenza” che determina il *dbiker* non è però, come si potrebbe pensare, quella di Allah, bensì quella del Profeta (Rouget 1986: 354-8). Nel culto dei *ḡinn* il termine *ḥadra* afferisce alla “presenza” dell’entità chiamata in causa con il ricorso a musica, incensi e colori, che si rende così manifesta attraverso il corpo di chi ne è posseduto.

²⁸ Singolare di *m'almat*, dunque “maestra”.

²⁹ Si veda a questo proposito il capitolo successivo: *Moduli melodici*.

³⁰ Diversamente da *masmūdi*, il cui assetto dinamico complessivamente non va soggetto a cambiamenti rilevanti, l’esecuzione di *rafda* segue un andamento oscillatorio nel quale si tende ciclicamente al raggiungimento di un *climax*. A tale scopo le varianti ritmiche operate da *bendir* e, come si vedrà, quelle timbriche operate dal terzo *gwell* permettono di inspessire repentinamente la tessitura ritmica complessiva e di produrre un altrettanto improvviso incremento dinamico, sempre mediato da sguardi e segnali di vario genere del direttore della *tā'ifa*. Questa azione di rinvigorimento della dinamica compendia e dà conto del dialogo che durante la performance si instaura tra musiciste e astanti. Che si tratti di puro *divertissement* o di una sessione di trance, le varianti di *bendir* e *gwell* sono adottate quando il trasporto coreutico perviene all’apice, quasi a sostenerlo, o, altrimenti, per provocarlo. Ciò implica pure la modificazione dell’orientamento degli strumenti a percussione: i *gwell*, normalmente poggiati trasversalmente sulle ginocchia delle musiciste, vengono sollevati con la mano sinistra e percossi con la destra, in modo che le cavità dei calici siano rivolte verso le astanti, come a convogliarne su di esse le vibrazioni. A questo proposito, non è raro che durante l’evocazione dei *ḡinn* o la *ḥadra* una o più donne possedute dallo spirito si avvicinino alle percussioni protendendo il capo e che facciano con le mani il gesto di “raccolgere” il suono per portarlo alle orecchie.

³¹ Sebbene la giustapposizione di *rafda* a *masmūdi* sia sovente la prassi, è ben lungi dall’essere un obbligo. Ne fa fede, ad esempio, la registrazione del *taifor* di Malika organizzato nel *ribad* di CD in data 30/6/2014: nella fase rituale precedente al banchetto furono eseguiti dei brani di *masmūdi* seguiti puntualmente da *rafda*, viceversa, durante il convito *rafda* venne del tutto omesso.

³² Questa trascrizione è desunta da un brano di *masmūdi* eseguito in data 16/4/2014 dalla *tā'ifa* di CD nel corso di una cerimonia di *ḥinnā*. Va precisato che, sebbene nella maggior parte dei casi la concatenazione tra *masmūdi* a

rafda sia quella qui illustrata, non mancano delle eccezioni giacché l’incastro tra le due strutture ritmiche non sempre avviene o riesce senza che tra queste si verifichi una cesura.

³³ Informazione estrapolata dalla seduta di registrazione del 6/6/2013.

³⁴ A detta di NY, aperti riferimenti a Lalla Malika sarebbero circostanziati unicamente in *sūssīta*. Ma sebbene la traduzione di una porzione consistente di brani di *masmūdi* sembri avvalorare l’opinione della *m'allemma*, CD afferma invece il contrario (si vedano le appendici in calce a Bruni 2013).

³⁵ È fuori di dubbio che in *sūssīta* prevalga la figura di Lalla Malika. Nondimeno, come testimoniano le interviste a CD riunite in appendice a Bruni 2013 e la traduzione di un lungo spezzone di *sūssīta* (registrato il 16/7/2013), gentilmente messa a mia disposizione da Mohamed Said Moussamih, accanto a Malika possono venire nominate altre entità femminili, quali *Ṭhuria* e *Aisba*.

³⁶ Oltre alla citata asserzione di CD del 6/6/2013, che fa peraltro di *sūssīta* una prerogativa della *ḥadra* di Malika, in una conversazione avuta con una *ngāfa*, ospite stabile nel *ribad* di CD, è venuto senz’altro in chiaro il nesso tra *sūssīta* e *ḥadra*.

³⁷ Come già accennato altrove, non è raro che ensemble confraternali *isāwa* e *gnawa* eseguano su richiesta *sūssīta* nel corso di riti di trance. Mentre i primi ricorrono all’identica struttura poliritmica, ancorché semplificata, e agli stessi moduli melodici delle *m'almat*, i secondi rimodellano *sūssīta* per adattarlo al proprio organico e ne intonano diversamente i moduli melodici.

³⁸ Come ho precedentemente illustrato, l’ensemble *m'almat* consta abitualmente di cinque elementi. Tuttavia, mi è capitato di assistere ad una cerimonia dedicata al settimo mese di gravidanza di una sposa (9/5/2014) con il concorso di un gruppo musicale ridotto a sole quattro percussioniste. Questa formazione quadripartita – lo conferma l’archivio audiovisivo messo insieme da Bruni e Staiti – non è inconsueta e può dipendere da esigenze di committenza (si veda per esempio la cerimonia dell’*ḥinnā* registrata in data 16/4/2014). In questa sede è rilevante osservare che la rinuncia ad uno strumento si traduce sempre nella mancanza di un *gwell*. In tutti i casi, è il *pattern* normalmente conferito al primo *gwell* a farne le spese anche se, soprattutto in *rafda* e *sūssīta*, il secondo *gwell* può all’occorrenza alternare la propria figurazione ritmica a quella assegnata al primo. Tutto questo sembra suggerire l’importanza del terzo *gwell*, cui sono sempre attribuiti *pattern* imprescindibili: se in *masmūdi* si tratta di una figurazione ritmica svolta su 10/4, il cui accento sul IV quarto caratterizza l’intera struttura, in

rafda e in *sūssta* si ha invece a che fare con figurazioni espresse in un metro diverso, le cui variazioni danno luogo nell'uno ad un incremento della dinamica, mentre implicano nell'altro frequenti spostamenti di accento, utilizzati per spezzare la complessiva omogeneità ritmica della macrostruttura.

³⁹ Questa trascrizione attinge da una registrazione di *sūssta* dovuta a Bruni e Staiti in data 16/7/2013. La *tā'ifa* in questione è quella di ZZ, un'anziana *m'allema* di Meknes.

⁴⁰ È d'obbligo specificare che solo ed esclusivamente in *rafda*, nella danza o nello stadio culminante della *hadra*, le suonatrici sono solite riorientare le cavità dei propri *gwell* verso le astanti, quando più che mai c'è bisogno della partecipazione martellante del ritmo.

⁴¹ Stando alle asserzioni di CD raccolte da Bruni e Staiti e riportate in appendice a Bruni 2013, il numero di *qaṣṣda* che formano il repertorio di *masmūdi* sarebbe appunto di quarantasei. Ancorché non si tratti di un'informazione verificabile, dovrebbe tuttavia avvicinarsi alla verità poiché CD si è occupato in prima persona di recuperare presso le *m'almat* più anziane tutti i poemi conosciuti per salvarli dall'oblio. In una conversazione con il *muqaddam* ho appreso inoltre che ciascuna *m'allema* o *m'allem* (maschile, appunto di *m'allema*) a capo di una *tā'ifa m'almat* può decidere liberamente di comporre nuove *qaṣṣda*, inventandone i versi e la melodia. Se ciò mette in risalto l'instabilità costituzionale di *masmūdi*, è comunque una caratteristica che riguarda la maggior parte dei repertori di tradizione orale.

⁴² La mia disamina di *sūssta* contempla essenzialmente quella serie di brani musicali implicitamente o esplicitamente connessi all'evocazione di Lalla Malika e stabiliti sulla giustapposizione di *zajal* declamati a partire da moduli melodici distinti. Benché i brani intitolati a Ṭhurīa, Mīra e Mūlāy 'Abd al-Qādir al-Jīlānī passino anch'essi sotto il nome di *sūssta*, risultano tuttavia strutturati come canzoni ordinarie, sempre uguali a sé stesse, basate su peculiari moduli melodici e testuali reiterati ossessivamente, assimilandosi così, sul piano musicale, a tutto quel sub-repertorio consacrato a *ḡinn* alieni alle presumibili originarie specialità *m'almat*.

⁴³ Diversamente da *m'almat*, *Gnawa*, *Isāwa* e *Hamadsha*, i *Jlāla* paiono muoversi in altri orizzonti musicali, sia sul versante canoro, sia su quello ritmico. Per una bibliografia aggiornata sulle confraternite operanti a Meknes si veda Bruni 2013: 32-75.

⁴⁴ In un colloquio non registrato con CD è emerso che *maya* è il vocabolo generico cui segue il nome del santo al quale il poema si rivolge. Diversamente da *qaṣṣda*, che rinvia alla forma del testo poetico, il significato di *maya*

contiene ad un tempo tutti gli aspetti del brano musicale di *masmūdi* cui fa riferimento: melodia, velocità di esecuzione e, ovviamente, testo poetico.

⁴⁵ A Mohamed Said Moussamih, un caro amico di origine marocchina, devo la traduzione di una dozzina di *qaṣṣda* di *masmūdi* nelle quali non si rintraccia alcuna menzione di qualsivoglia *ḡinn*. A questo proposito CD dichiara che *masmūdi* è un agglomerato di poemi cantati in onore di Lalla Malika, ognuno esplicitamente dedicato ad un santo (Bruni 2013: 152). Opinione, questa, condivisa da NY, una *m'almat* di Meknes con la quale ho avuto modo di conversare, che conferma come *masmūdi* sia consacrato ai santi proprio perché spetta a *sūssta* di occuparsi dei *ḡinn*. Asserisce inoltre NY che nemmeno Malika è mai espressamente nominata nei testi di *masmūdi*, sebbene essa sia un *ḡinn* femminile che a tratti può assumere connotati di santità.

⁴⁶ Al gentilissimo Mohamed Said Moussamih devo anche la traduzione di un lungo brano di *sūssta* per Lalla Malika. Dalla disamina dei *zajal* che formano il complesso testuale si riscontra una certa libertà nella giustapposizione di versi dedicati ad Allah, al Profeta, ai santi marocchini, a Malika e ad altri *ḡinn* femminili, sebbene nella fattispecie il contesto rituale di esecuzione sia palesemente offerto al culto di Lalla Malika (16/4/2014 – audio: 010). Il pezzo in questione termina infatti, come suole avvenire, con una martellante sequenza responsoriale costruita su *rafda*, insistendo al suo apice tensivo proprio sulla reiterazione ossessiva del nome del *ḡinn* cui il rito è dedicato. Come si è detto più volte, *sūssta* è un repertorio dedicato al culto di Lalla Malika benché sulla sua stessa struttura ritmica siano costruiti brani musicali intitolati alla sorella minore Ṭhurīa, a Mīra e a Mūlāy 'Abd al-Qādir al-Jīlānī. Tutti gli altri *ḡinn* femminili e maschili oggi evocati dalle *m'almat* sono invece associati ad una sesta struttura ritmica che ammicca all'universo musicale *gnawa*.

⁴⁷ Per una descrizione dettagliata di *rafda* si rinvia al capitolo precedente: *Le strutture ritmiche e il loro utilizzo*.

⁴⁸ Il sistema melodico della musica araba colta si fonda sulla concatenazione di una serie di tricordi, tetracordi e pentacordi detti *jins*. Sia la scuola musicale orientale, sviluppata nella penisola arabica quale prodotto del processo di unificazione territoriale islamico, sia quella occidentale andalusa, fondata in epoca omayyade (756-1012) e affermata definitivamente (anche in territorio maghrebino) in epoca almoravide (1056-1141), subordinano ai modi melodici originati da tale concatenazione lo svolgimento di un brano musicale. Il concetto di "modo melodico" non è tuttavia sufficiente a descrivere i *maqām* peculiari della scuola orientale, né i *tab'* cui si rapporta quella occidentale, poiché gli uni e gli altri non sono affatto concepiti in quanto ordinamento scalare di un insieme di altezze, bensì in quanto sovrapposizione

di differenti nuclei timbrici già di per sé portatori di una precisa implicazione melodica (si vedano Schuyler 1978, Touma 1971 e Carmi-Cohen 1964), avvicinandosi perciò, eventualmente, ai *raga* della musica indiana. *Maqām* e *tabʿ* sono però termini relativamente recenti, la cui adozione conseguì all'affermarsi della mistica *sūfī* nell'universo islamico. Dal suo epicentro, la Persia, tale dottrina si propagò a macchia d'olio toccando l'apogeo della propria diffusione tra il XII e il XIV secolo. Non a caso, come illustrato da Guettat (1980: 114-5), la denominazione di *maqām* comparve per la prima volta nell'accezione di modo melodico proprio in un trattato orientale del XIV secolo. Il termine, traducibile con "stadio" o "stazione", si riferisce appunto ai diversi stadi che il mistico deve attraversare nel suo avvicinamento a Dio. Lo stesso vale per *tabʿ* – letteralmente "carattere", "natura" –, che in ambito musicale non solo designa un tipo melodico, ma pure le sue implicazioni psico-fisiologiche.

⁴⁹ Non si intendono qui classificare tutti i modi alla base delle melodie di *masmūdi* poiché tale operazione implicherebbe la raccolta sistematica di tutti i brani musicali del repertorio, cosa – fino a prova contraria – impensabile. La conoscenza mnemonica di più o meno *qaṣṣda* di *masmūdi* è infatti il punto fermo che stabilisce il rango di un *m'allem* o di una *m'allema*, cosicché i testi poetici diventano un sapere da custodirsi gelosamente, perfino rendendone incomprensibili all'ascolto determinati versi durante le performance. Nondimeno CD, il cui *modus operandi* lo annovera tra i riformatori della tradizione, si è preoccupato di radunare e trascrivere in gran segreto il patrimonio poetico delle *m'almat*, confrontandosi con altre – o altri – esponenti della paraconfraternita. Ancorché CD faccia spesso riferimento alla sua opera di trascrizione, ogni richiesta del professor Staiti di poter dare uno sguardo al *corpus* poetico di *masmūdi* è sempre stata infruttuosamente rimandata.

⁵⁰ In questa sede ho deliberatamente tralasciato lo studio dei possibili interventi del solista sul modulo melodico enunciato. Pur riconoscendo l'estrema importanza di abbellimenti, ornamentazioni e variazioni melodiche nel macrocontesto musicale arabo, ciò di cui mi preme dar conto è piuttosto la costituzione formale dei moduli melodici impiegati dalle *m'almat* in *masmūdi* e i principi generali sui quali sembra poggiarne la realizzazione.

⁵¹ In questo primo caso (si veda la registrazione della *lila* di trance del 22/5/2013: B1, 00000, da min. 6.40) ho scelto di riportare in trascrizione anche parte della sezione ritmica, in modo da palesare una volta per tutte il reale svolgimento di un brano di *masmūdi* a cominciare dall'enunciazione della *clave*. Negli esempi successivi tralascierò dunque l'introduzione strumentale al brano e limiterò ad un rigo l'apporto percussivo.

⁵² Si è visto nel capitolo precedente (*Le strutture ritmiche*

e il loro utilizzo) che ogni ciclo ritmico di *masmūdi* copre una durata complessiva di 10/4, ancorché la sua struttura sia notata in 5/4.

⁵³ Le altezze sulle quali stiamo ragionando sono precisamente quelle adottate nell'esecuzione del brano al quale afferisce la mia trascrizione, ma è opportuno segnalare che esse hanno in generale un valore del tutto relativo. CD, ad esempio, difficilmente esegue lo stesso brano a partire da una stessa altezza di riferimento, che può variare anche di molto. Sono eventualmente i rapporti intervallari tra le altezze ad essere sempre conservati.

⁵⁴ La trascrizione si riferisce ad un'esecuzione del brano avvenuta nel corso di una *lila* in data 19/4/2013 (C: 00001).

⁵⁵ La trascrizione del brano è ricavata dalla registrazione di una cerimonia di *taifor* in onore di Lalla Malika raccolta in data 30/6/2014 (C1: 00008).

⁵⁶ Nell'archivio audiovisivo messo insieme da Bruni e Staiti sono raccolte moltissime esecuzioni di *masmūdi* che consentono l'accesso ad un buon numero di brani musicali inclusi in tale repertorio. L'unicità del brano che mi accingo ad analizzare non è però verificabile fintanto che non si sarà certi di aver registrato l'intero *corpus* poetico-musicale di *masmūdi*. La trascrizione è ricavata dalla registrazione di un rituale di *hinnā* del 16/4/2014 (D: 00008, dal min. 5.00).

⁵⁷ Per ragioni di spazio limiterò la trascrizione della sezione ritmica a *bendir* e *tābla*. Il primo esempio qui illustrato si basa sulla performance della *tā'ifa* di CD registrata nel corso di una cerimonia di *taifor* da Bruni e Staiti in data 22/5/2013 (B1: 00007, min. 14.17), il secondo fa invece riferimento alla registrazione di una performance della stessa durante una cerimonia di *hinnā* avvenuta in data 16/4/2014 (audio: 004).

⁵⁸ Non mi sembra privo di interesse che nello stesso contesto in cui si invocano Lalla Malika o altre entità appartenenti all'universo dei *ḡinn* vengano utilizzate formule di preghiera rivolte ad Allah e al Profeta. Sebbene il culto dei *ḡinn* varchi abbondantemente il confine dell'eresia, l'esistenza di essi è certificata nel Corano (Sura LXXII), ove vengono però relegati nell'anonimato. Già in se stesso l'Islam contiene i *ḡinn*, o, per meglio dire, già in se stesso l'Islam prevede una possibile modalità di assorbimento di altre devozioni pur confinandole in un parallelo mondo invisibile (*gbayb*). Analogamente alle formule magiche e ai variopinti scongiuri lucani raccolti da De Martino (2008) negli anni Cinquanta, anche nel nostro caso l'esplicito riferimento alla religione ufficiale serve da un lato a legittimare pratiche altrimenti diaboliche e costituisce, dall'altro, una sorta di messa in sicurezza di culti che diversamente sfuggirebbero al controllo della fede dominante.

⁵⁹ Per la successiva trascrizione ho fatto riferimento alla già citata registrazione audio-video del 16/4/2014. Audio: 004, da min. 2.50.

⁶⁰ Conversando con CD ho avuto conferma che in *rafda*, all'esaurirsi dell'enunciazione di un testo dato, si comincia ad improvvisare, specialmente quando l'esecuzione viene tirata per le lunghe in ragione di particolari necessità rituali.

⁶¹ A questo proposito si veda, ad esempio, la registrazione audio-video del 22/5/2013, in cui R, la protagonista del rituale di possessione, viene direttamente interpellata durante l'esecuzione di *rafda* (B1: 00007, 25.8). Questo specifico caso è oltremodo interessante anche per via della sintesi che viene operata tra *masmūdi*, *rafda* e *ḥadra* di Lalla Malika. Il lunghissimo brano musicale che apre la fase di trance inizia con la declamazione di una *qaṣṣda* di *masmūdi* (B1: 00007, da min. 14.15 a min. 20.25), cui segue il tipico innesto di *rafda* (da 20.25). Su quest'ultima struttura ritmica si svolgono senza soluzione di continuità il modulo melodico-testuale che funge da coda a *masmūdi* (da 20.25 a 21.21) e tutta una sequenza di moduli ulteriori che progressivamente conducono alla trance di possessione di Lalla Malika alla quale R, una volta chiamata in causa, viene invitata dai musicisti (min. 25.8) – avvenimento sottolineato peraltro da un repentino cambiamento dell'intonazione dei moduli melodici di *rafda*.

⁶² Così CD definisce le tre strutture ritmiche precedentemente analizzate (*masmūdi*, *sūsṣṭa*, *rafda*) nel corso della registrazione del 6/6/2013.

⁶³ Nel corso delle numerose conversazioni da me intrattenute con CD durante il mio soggiorno in casa sua, questi ha più volte ribadito il concetto.

⁶⁴ Su questo punto si confrontino, ad esempio, le esecuzioni di *sūsṣṭa* della *tā'ifa* di CD (16/4/2014: audio, 010) e della *tā'ifa* di ZZ (16/7/2013: audio, 011). Se nella prima si ordinano alfabeticamente i diversi moduli melodici giustapposti nel brano musicale si ottiene: A (min. 0.05), B (5.49), C (7.26), D (8.49), E (11.19), F (12.51), G (13.55), H (14.50), I (16.02), J (17.14), K (18.40) e L (19.07), con L che segna il progressivo passaggio a *rafda* per mezzo della ripetizione ossessiva del nome di Lalla Malika. Nella seconda si ritrovano gran parte dei moduli suddetti, con l'aggiunta di altri, benché ordinati diversamente: C (0.17), D (2.22), E (5.15), M (7.25), A (8.57), N (10.49), F (14.20), G (14.38), F (15.16), I (15.59), J (17.12), K (18.53), O (19.51), ove in O viene innestato *rafda*. Al modulo L, si giungerà in seguito, a *rafda* già avviato (21.11). In una conversazione con CD e ID è stato riaffermato che ad ogni *zajal* di *sūsṣṭa* corrisponde una specifica melodia e che l'ordine di esecuzione dei *zajal* va sempre rispettato. Sebbene anche NY e AY mi abbia-

no confermato successivamente che la prassi esecutiva di *sūsṣṭa* esige un ordinamento rigoroso dei *zajal*, il raffronto qui proposto sembra tradire tale presupposto.

⁶⁵ Nel pur vastissimo archivio audio-video di Bruni e Staiti le esecuzioni di *sūsṣṭa* in sede di *lila* scarseggiano. La cosa dipende dal fatto che le registrazioni di tutti i rituali di pertinenza delle *m'almat* sono stati officiati dalla stessa *tā'ifa*, quella diretta da CD. Nell'atto di evocare Malika quest'ultimo omette quasi sempre *sūsṣṭa* – intesa quale precisa struttura ritmica sulla quale vengono inanellati moduli melodici sviluppati su uno stesso modo –, procedendo direttamente all'esecuzione di *rafda*, di norma situato in coda al brano musicale (si vedano a questo proposito la già citata *lila* del 22/5/2013: B1 00007-00008 o il *taifor* del 30/5/2014). CD tende comunque a eseguire *sūsṣṭa* in chiusura delle cerimonie di *ḥinnā* dedicate a Lalla Malika (si vedano 16/4/2014: 00012 oppure 10/7/2013). Tuttavia, la qualità delle poche registrazioni di brani di *sūsṣṭa* eseguiti in sede rituale da CD non mi ha consentito di ricavarne trascrizioni accurate: sono perciò dovuto ricorrere ad una registrazione di *sūsṣṭa* della *tā'ifa* di ZZ (16/7/2013: audio, 011) raccolta in un contesto non rituale, ove si ascoltano gli stessi moduli melodici mediamente impiegati da CD con l'aggiunta di moduli ulteriori. Tuttavia, non potrò qui proporre l'analisi di un intero brano di *sūsṣṭa*, poiché la mole ne richiederebbe uno studio dedicato, improponibile in questa sede.

⁶⁶ Nella trascrizione del primo esempio qui analizzato (16/7/2013: audio, 011, min. 2.22) mi avvalgo dell'apporto strumentale di *bendir* e *tābla*, nell'intento di illustrare chiaramente il rapporto tra figurazioni ritmiche e moduli melodici. Purtroppo, analogamente alla decisione già assunta nell'analisi dei moduli melodici di *masmūdi*, a partire dal prossimo caso sarò costretto per ragioni di spazio a limitare ad un rigo soltanto il contributo percussivo.

⁶⁷ È bene ribadire ancora una volta il valore relativo delle altezze impiegate in uno specifico brano musicale, che tendono infatti a variare di un tono e anche di più da esecuzione a esecuzione e, soprattutto, da solista a solista.

⁶⁸ 16/7/2013: audio, 011, min. 7.25.

⁶⁹ 16/7/2013: audio, 011, min. 5.15.

⁷⁰ La trascrizione si riferisce ad un brano di *sūsṣṭa* eseguito dalla *tā'ifa* di CD in data 16/4/2014 (audio, 010, da min. 17.03) durante un rito di *ḥinnā*.

⁷¹ Si noti in trascrizione (da misura 6) che la contrazione dei moduli melodici viene operata già in *sūsṣṭa*, in quella zona del brano musicale immediatamente precedente all'innesto di *rafda*.

⁷² Si rimanda, a questo proposito, alla misura 29 della precedente trascrizione.

⁷³ Si vedano la già citata *lila* di trance del 12/5/2013: B1, 00007, 20.25 e il *taifor* del 30/5/2014, nonché qui la nota 193.

⁷⁴ Si veda la registrazione del 6/6/2013, in cui si affrontano le strutture ritmiche delle *m'almat* e vengono altresì fornite informazioni di grande interesse sui repertori sacri delle donne.

⁷⁵ Stralcio di un'intervista estrapolato da Bruni 2013: 223.

⁷⁶ Si veda Bruni 2013: appendici.

⁷⁷ Malgrado la bibliografia sui *Gnawa* sia ben nutrita di studi socio-antropologici (tra i quali segnalo Pâques 1991, Hell 2002, Claisse 2003, Kapchan 2007, El Hamel 2013), scarseggia tuttavia di ricognizioni etnomusicologiche e analitico-musicali. Attualmente, l'etnomusicologa Maisie Sum (2011) è l'unica ad aver pubblicato uno studio interamente dedicato alla musica *gnawa* (2011). Quest'ultima non si è tuttavia occupata di analizzare i moduli melodici impiegati dai gruppi musicali, concentrandosi soprattutto sull'apparato strumentale della confraternita. Le mie analisi preliminari sulla vocalità *gnawa*, effettuate allo spettrogramma, hanno fatto emergere una peculiare tecnica canora basata su intervalli neutri

ancora del tutto trascurata in ambito scientifico.

⁷⁸ «Liuto a cassa a tre corde [...]. La cassa lignea è di forma oblunga, approssimativamente rettangolare ma con gli angoli arrotondati e una rastrematura centrale. Il piano armonico è di pelle. Il manico è inserito tra cassa e piano armonico, fino a circa 3/4 della sua lunghezza. Le corde, assicurate alla loro estremità superiore sul corpo del manico mediante corregge di cuoio, sono allacciate all'estremità inferiore alla parte terminale del manico, che è resa accessibile attraverso un'apertura praticata nel piano armonico. Spesso all'estremità superiore del manico è applicata una paletta di metallo cui sono assicurati dei cerchietti, anch'essi di metallo, che vibrano per scuotimento. È evidente la parentela di questo strumento con liuti presenti nell'Africa subsahariana, dal Mali al Senegal» (Bruni 2013: 71, nota 198).

⁷⁹ Si tratta della stessa figurazione ritmica eseguita dagli astanti durante le esecuzioni di *sūsṣā* delle *ṭā'ifa m'almat*.

⁸⁰ «I *qraqeb* sono degli idiofoni a percussione reciproca, composti da due coppie simmetriche di piastre metalliche a forma di due cerchi uniti da una barra, dotate di doppia calotta convessa. Le due parti della coppia sono legate tra loro con dei piccoli anelli anch'essi di metallo» (ivi: 72, nota 203).

Bibliografia

Allen R.

2006 *La letteratura araba*, trad. it. Il Mulino, Bologna (ed. orig. *An Introduction to Arabic Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000).

Asad T.

1986 «The Idea of an Anthropology of Islam», in *Occasional Paper Series: Center for Contemporary Arab Studies*, Georgetown University, Washington D.C.: 1-23.

Aubin E.

1904 *Le Maroc d'aujourd'hui*, Librairie Armand Colin, Paris.

Bausani A. (a cura di)

2001 *Il Corano*, BUR Milano (prima ed. Rizzoli, Milano, 1988).

Bentahar Z.

2010 «The Visibility of African Identity in Moroccan Music: from Gnawa to Ghiwane and Back», in *Wasafiri*, a. XXV, vol. 1: 41-8.

Brunel R.

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

Bruni S.

2013 *Confraternite e riti femminili in Marocco: masmūdi e sūsṣā*, tesi di laurea in Antropologia culturale ed etnologia (classe LM-1), a.a. 2012-2013, Università di Bologna, Scuola di Lettere e beni culturali, discussa il 25/11/2013.

Carmi-Cohen D.

1964 «An Investigation into the Tonal Structure of the Maqamat», in *Journal of the International Folk Music*, XVI: 102-6.

Cavicchi C.

2007 «Lamentazioni d'effeminati nella Fez del Cinquecento», in Paola Dessi (a cura di) *Per una storia dei popoli senza note*, Atti dell'Atelier del Dottorato di ricerca in Musicologia e beni musicali, Ravenna, 15-17 ottobre 2007, CLUEB, Bologna: 69-86.

- Cheikh M., Miller C.
2009 «Les mots d'amour: dire le sentiment et la sexualité au Maroc. De quelques matériaux», in *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*, XII: 173-99.
- Chlyeh A.
1998 *Les Gnaoua du Maroc: Itinéraires, Initiatives, Transe et Possession*, La Pensée Sauvage, Casablanca.
- Ciucci A.
2005 «Les musiciennes professionnelles au Maroc», trad. fr. in *Cahiers de musiques traditionnelles*, XVIII: 183-200.
- Claisse P. A.
2003 *Les Gnaoua marocains de tradition loyaliste*, L'Harmattan, Paris.
- Claisse-Dauchy R., Foucault B.
2005 *Aspects des cultes féminins au Maroc*, L'Harmattan, Paris.
- Crapanzano V.
1973 *The Hamadsha. A study in Moroccan Ethnopsychiatry*, University of California Press, Berkeley.
1995 *Tubami. Ritratto di un uomo del Marocco*, trad. it. Meltemi, Roma (ed. orig. *Tubami: Portrait of a Moroccan*, Chicago University Press, Chicago, 1980).
- Dellai A. A.
1996 *Guide Bibliographique de Melhoum*, L'Harmattan, Paris.
- De Martino E.
1958 *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Boringhieri, Torino.
1961 *La terra del rimorso. Contributo ad una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano.
2008 *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano (prima ed. Feltrinelli, Milano, 1959).
- Dermenghem É.
1954 *Le culte des saints dans l'Islam maghrébin*, Gallimard, Paris.
- During J.
1997 «African Winds and Muslim Djinns. Trance, Healing, and Devotion in Baluchistan» in *Yearbook for Traditional Music*, XXIX: 39-56.
- Doutté E.
1900a *Les Aissaoua à Tlemcen*, Marin Frères, Chalons sur Marne.
1900b *Les Marabouts. Notes sur l'Islam Maghrébin*, Ernest Leroux, Paris.
- El Haddaoui M.
2014 *La musique judéo-marocaine. Un patrimoine en partage*, La Croisée des Chemins, Casablanca.
- El Hamel C.
2008 «Constructing a Diasporic Identity: Tracing the Origins of the Gnawa Spiritual Group in Morocco», in *The Journal of African History*, XLIX: 241-60.
2013 *Black Morocco: A History of Slavery, Race and Islam*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- El Hamraoui M.
2007 «Au 'moussem' de Sidi Ali Ben Hamdouche (Meknès, Maroc): Des hommes se marient... avec des hommes», in *Le Reporter*, 29 aprile.
- El-Zerwâli M.
2002 «De l'inspiration de l'Encyclopédie», in *La poésie du malhun entre les cultures savante et populaire* (in arabo), Jama iyya, Hawat el-Malhûn, Marrakech: 139-46.
- Er Rachid B. R.
2008 *Sufisme au Maroc*, Déchra, Casablanca.
- Gabrieli F.
1967 *Storia della letteratura araba*, Sansoni, Firenze (prima ed. Accademia, Milano, 1951).
- Geertz C.
1987 *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. *The Interpretation of Cultures*, Basic Book, New York, 1973).
1988 *Antropologia interpretativa*, trad. it. Il Mulino, Bologna (ed. orig. *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, Basic Books, New York, 1977, con l'aggiunta di *Centers, Kings and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power*, tratto da J. Ben David e T.N. Clark (a cura di), *Culture and Its Creators: Essays in Honor of Edward Shils*, University of Chicago Press, Chicago, 1977, e passi tratti da Michael Novak, *Choosing Our King: Powerful Symbols in Presidential Politics*, Macmillan / McGraw-Hill School Division, New York, 1974).
2008 *Islam. Lo sviluppo religioso in Marocco e in Indonesia*, trad. it. Raffaello Cortina Editore, Milano (ed. orig. *Islam Observed. Religious Development in Morocco and Indonesia*, University of Chicago Press, Chicago, 1968).

- Geertz C., et al.
1979 *Meaning and Order in Moroccan Society: Three Essays in Cultural Analysis*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gernet L. J.
1932 «You-you, en marge d'Hérodote: le cri rituel», in *Cinquantenaire de la Faculté de Lettres d'Alger (1881-1931)*, Algiers Université, Faculté des Lettres, Société Historique Algérienne, Alger: 239-50 (ripubblicato in Id. *Les Grecs sans miracle. Textes 1903-1960*, a cura di R. Di Donato, La Découverte, Paris, 1983: 247-57; trad. it. «You-you. In margine a Erodoto», in R. Di Donato (a cura di), *I Greci senza miracolo*, Editori Riuniti, Roma, 1986: 295-304).
- Guardi J., Vanzan A.
2012 *Che genere di islam. Omosessuali, queer e transessuali tra shari'a e nuove interpretazioni*, Ediesse, Roma.
- Guettat M.
1980 *La musique classique du Maghreb*, Sindbad, Paris.
- Hell B.
2002 *Le tourbillon des Genies: au Maroc avec les Gnawa*, Flammarion, Paris.
- Herber J.
1923 «Une fête à Moulay Idriss (janvier 1916). Les Hamadcha et les Dghoughiyyin», in *Hesperis*, III, 2^{ème} trimestre: 217-35.
- Ikidid R.
2010 «Representations of 'Love' in the Moroccan culture: the Case of Chaabi Music», in *End of Studies Project* inedito, English Department, University Mohamed V, Rabat.
- Kapchan D.
2007 *Traveling Spirit Masters: Moroccan Gnawa Trance and Music in the Global Marketplace*, Wesleyan University Press, Middletown.
- Keene E.
1912 *My Life Story. By Emily, Shareefa of Wazan*, London, Edward Arnold (prima ed. Edward Arnold, London, 1911; nuova ed. s.l., HardPress Publishing, 2012).
- Krenkow F., Lecomte G.
1976 voce «Kasida», in C. Bosworth et al. (a cura di), *Encyclopaedia of Islam*, IV (IRAN-KHA), Brill, Leiden: 713-4.
- Lahmer A.
1986 *Le rituel thérapeutique de la hadra dans la confrérie marocaine des Jilala a El Jadida*, tesi di dottorato, 3^{ème} cycle: Éthnologie, Université Paris 7.
- Langlois T.
1998 «The Gnawa of Oujda: Music at the Margins of Morocco», in *The World of Music*, vol. 40, n. 1: 135-56.
- Lapassade G.
1998 *Derdeba: la nuit des Gnaoua*, Traces du Présent, Marrakech.
- Massignon L.
1924 «Enquête sur les corporations d'artisans et de commerçants au Maroc», in *Revue du Monde Musulmane*, LVIII (2^{ème} Section): 1-250.
- Mekki-Berrada A.
2013 *Le concept organisateur de baraka. Entre thérapie et herméneutique dans les traditions ethnomédicales marocaines*, Presses de l'Université de Laval, Laval.
- Michaux-Bellaire E.
1923. *Les confréries religieuses. Conférences faites au Cours de perfectionnement*, Direction des affaires indigènes et du service des renseignements, Imprimerie officielle, Rabat, poi in *Archives Marocaines*, XXVII, 1927: 1-86.
- Murray S., Roscoe, W. (eds)
1997 *Islamic Homosexualities: Culture, History and Literature*, New York University Press, New York-London.
- Nabti M.
2010 *Les Aissawa. Soufisme, musique et rituels de transe au Maroc*, L'Harmattan, Paris.
- Nicholson, R. A.
2002 *The Mystics of Islam*, World Wisdom, Bloomington (prima ed. G. Bell and Sons, London, 1914).
- Njoku R. C.
2006 *Culture and customs of Morocco*, Greenwood Press, Santa Barbara.
- Ortiz F.
1952 *Los instrumentos de la música afrocubana*, Dirección de cultura del Ministerio de educación, La Habana.
- Othman F.
2014 *L'homosexualité en Islam*, Afrique Orient, Casablanca.
- Paques V.
1991 *La religion des esclaves. Recherches sur la confrérie marocaine des Gnawa*, Moretti e Vitali, Bergamo.

- Pellat C.
1991 voce «Malḥūn», in C. Bosworth *et al.* (ed.), *Encyclopaedia of Islam*, VI (MAHK-MID), Brill, Leiden: 247-57.
- Rhani Z.
2013 *Le pouvoir de guérir. Mythe, mystique et politique au Maroc*, Brill, Leiden.
- Rouget G.
1986 *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, trad. it. Einaudi, Torino (ed. orig. *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard, Paris, 1980).
- Rowson E. K.
1991 «The Effeminate of Early Medina», in *Journal of the American Oriental Society*, a. CXI, vol. 4 (Oct.-Dec.): 671-93.
- Saccone C.
2005 *Il maestro Sufi e la bella Cristiana. Poetica della perversione nella Persia medievale*, Carocci, Roma.
- Sadiqi F.
2003 *Women, Gender and Language in Morocco*, Brill, Leiden-Boston.
- Scarcia G.
1998 *Storia di Josaphat senza Barlaam*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli.
- Scheindlin R. P.
1996 «The Hebrew Qasida In Spain», in *Qasida Poetry in S. Pearl e C. Shackle* (a cura di), *Islamic Asia and Africa*, 2 voll., Brill, Leiden, 1, *Classical Traditions & Modern Meanings*: 122-35.
- Schoeler G.
1992 «Muwashshah», in C. E. Bosworth *et al.* (a cura di), *Encyclopaedia of Islam*, VII (MIF-NAZ), Brill, Leiden: 809-13.
- 2001 «Zadjal», in P. J. Bearman *et al.* (ed.), *Encyclopaedia of Islam*, XI (V-Z), Brill, Leiden: 373-6.
- Schuyler, P. D.
1978 «Moroccan Andalusian Music» in *The World of Music*, VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, a. XX, vol. 1, *The Arab World*: 33-46. Spearl S., Shackle C. (eds)
- 1996 *Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa*, 2 voll., Brill, Leiden.
- Staiti N.
2012 *Kajda. Musica e riti femminili tra i rom del Kosovo*, Squilibri, Roma (ebook con dvd allegato).
- Sum M.
2011 «Staging the Sacred: Musical Structure and Processes of the Gnawa Lila in Morocco», in *Ethnomusicology*, a. LV, vol. 1: 77-111.
- Therme L.
2012 *Entre deux mondes: essai sur le rôle social de la musique dans le rituel de transe thérapeutique de la lila dans la confrérie des Hamadsba du Zerhoun (Maroc)*, Editions universitaires européennes EUE, Saarbrücken.
- Toelle H., Zakharia K.
2010 *Alla scoperta della letteratura araba dal VI secolo ai nostri giorni*, trad. it. Argo, Lecce (ed. orig. *À la découverte de la littérature arabe du VIe siècle à nos jours*, Flammarion, Paris, 2005).
- Touma H. H.
1971 «The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East», in *Ethnomusicology*, a. XV, vol. 1: 38-48.
- Trimingham S. J.
1971 *The Sufi Orders in Islam*, Oxford University Press, Oxford.
- Westermarck E.
1926 *Ritual and Belief in Morocco*, Macmillan & Co., London.

Materiali audiovisivi

22/5/2013

Videoriprese effettuate da Bruni e Staiti di una *lila* di trance officiata dalla *tā'ifa m'almat* diretta da CD.

6/6/2013

Videoriprese effettuate da Garino e Staiti di un incontro con la *tā'ifa* diretta da CD dedicato allo svisceramento delle strutture ritmiche impiegate dalle *m'almat*.

16/7/2013

Videoriprese effettuate da Bruni e Staiti di un'esecuzione informale di alcuni brani di *masmūdi* e *sūssīa* offerta dalla *tā'ifa m'almat* diretta da ZZ.

21/1/2014

Videoriprese effettuate da Bruni e Staiti di un'esecuzione informale di alcuni brani di *masmūdi* e *sūssīa* offerta dalla *tā'ifa m'almat* diretta da MK, musicista effeminato.

16/4/2014

Videoriprese effettuate da Bruni e Staiti di una cerimonia di *ḥinnā* dedicata a Lalla Malika officiata dalla *tā'ifa m'almat* diretta da CD.

9/5/2014

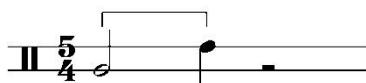
Audioregistrazione da me effettuata nel corso di una cerimonia di *ḥinnā* dedicata al settimo mese di gravidanza di una sposa. I brani dei repertori *masmūdi* e *sha'bi* che vi si ascoltano sono eseguiti dalla *tā'ifa m'almat* diretta da CD.

29/5/2014

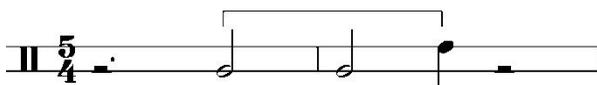
Videoriprese effettuate da Bruni, Staiti e Garino di una cerimonia di *ḥinnā* dedicata a Lalla Malika. In quest'occasione rituale, la protagonista ID ha preferito non avvalersi del supporto musicale della *tā'ifa* officiante, quella diretta dal marito CD. Ciò non ha tuttavia impedito alcune sporadiche performance canore di astanti e musiciste, sebbene non accompagnate dai tamburi come di consueto.

Esempi musicali

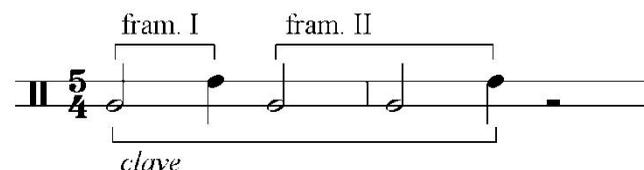
Es. 1



Es. 2



Es. 3



Es. 4

Chiamata a raccolta

clave

bendir

tābla

gwell I

gwell II

gwell III

si ripete fino alla fine del poema

Es. 5

1

2

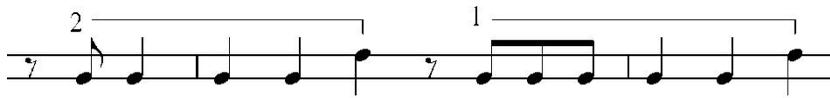
1

1

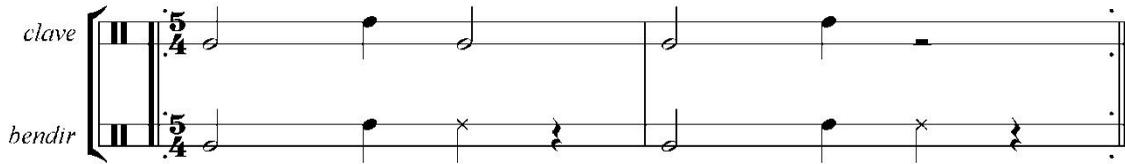
2

2

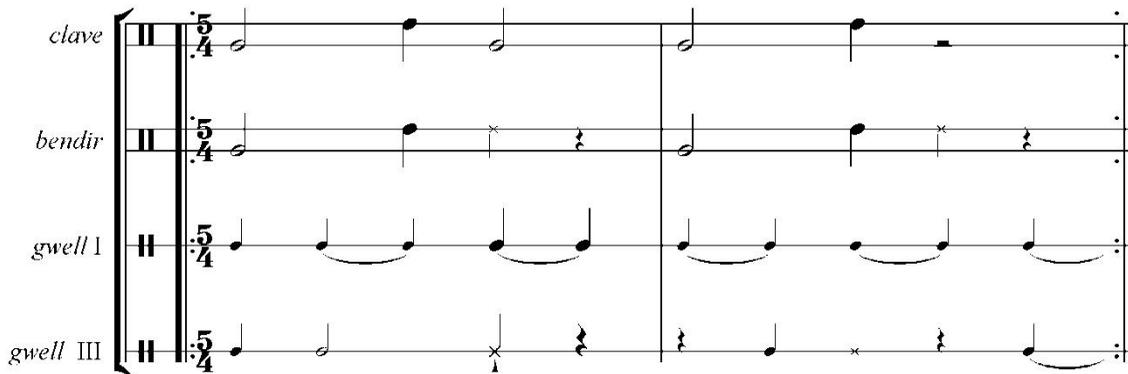
Es. 6



Es. 7



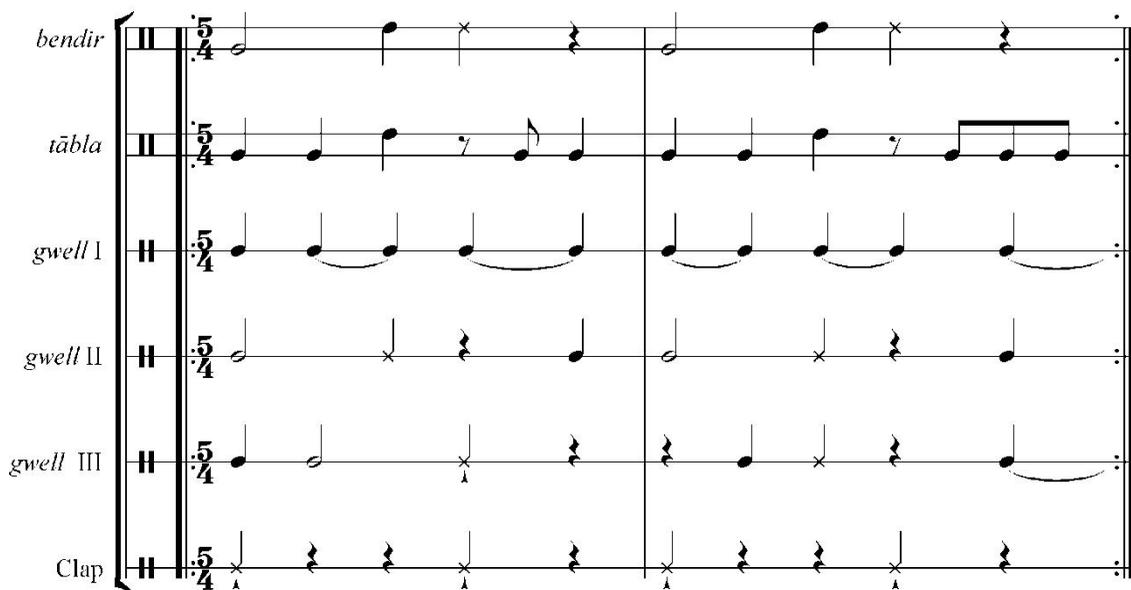
Es. 8



Es. 9



Es. 10



Es. 11

Example 11 shows a single staff of music in 6/8 time. The notation begins with a treble clef and a 6/8 time signature. A 'clave' marking is placed above the first measure, which contains a quarter rest followed by a dotted quarter note. The melody continues with eighth and quarter notes, some beamed together, and concludes with a quarter rest.

Es. 12

Example 12 is a multi-staff score for five instruments: bendir, tābla, gwell I, gwell II, and gwell III. All staves are in 6/8 time. The bendir part starts with a 'clave' marking. The gwell parts enter in the third measure. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Es. 13

Example 13 is a two-staff score for bendir and gwell II. Both are in 6/8 time. The bendir part has a 'clave' marking. The gwell II part enters in the third measure and has its own 'clave' marking below the staff. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

Es. 14

Example 14 is a multi-staff score for five instruments: bendir, tābla, gwell I, gwell II, and gwell III. The piece starts in 6/8 time but changes to 4/4 time in the second measure, indicated by a time signature change. The bendir part has a 'clave' marking above the first measure. The gwell parts enter in the third measure. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Es. 15

Example 15 shows musical notation for two instruments: *bendir* and *tābla*. The notation is organized into three distinct sections: "pattern base", "Var. I", and "Var. II". Each section contains a staff for the *bendir* (top) and a staff for the *tābla* (bottom). The *bendir* part consists of a sequence of eighth and quarter notes, while the *tābla* part features a rhythmic pattern of eighth notes. Vertical bar lines separate the three sections.

Es. 16

Example 16 illustrates internal subdivisions and pulses for two instruments. On the left, there are two staves. The top staff is labeled "pulsazione" (pulse) and "suddivisione interna" (internal subdivision), with arrows pointing to specific notes. The bottom staff is also labeled "pulsazione" and "suddivisione interna". The notation shows a sequence of notes with stems pointing up and down, indicating the timing and subdivision of the pulses.

Es. 17

Example 17 shows musical notation for three instruments: *bendir*, *tābla*, and *gwell III*. The notation is organized into two sections. The first section includes staves for *bendir*, *tābla*, and *gwell III*. The second section shows a continuation of the *tābla* and *gwell III* parts. The *bendir* part consists of a sequence of eighth and quarter notes, while the *tābla* and *gwell III* parts feature a rhythmic pattern of eighth notes.

Es. 18

Example 18 shows musical notation for three instruments: *bendir*, *gwell III*, and Clap. The notation is organized into two sections: "Var. I" and "Var. II". Each section includes staves for *bendir*, *gwell III*, and Clap. The *bendir* part consists of a sequence of eighth and quarter notes, while the *gwell III* and Clap parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The Clap part includes a sequence of eighth notes with stems pointing up and down, indicating the timing and subdivision of the pulses.

Es. 19

Example 19 shows musical notation for two instruments: *bendir* and *gwell III*. The notation is organized into two sections. The first section includes staves for *bendir* and *gwell III*. The second section shows a continuation of the *gwell III* part. The *bendir* part consists of a sequence of eighth and quarter notes, while the *gwell III* part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Es. 20

Example 20 consists of three systems of musical notation. The first system shows 'Pulsazione' (Pulsation) and 'Suddivisione interna' (Internal subdivision) in 6/8 time, which changes to 3/4 time. The second system shows 'Pulsazione' and 'gwell I' in 6/8 time. The third system shows 'Pulsazione' and 'gwell I' in 3/4 time.

Es. 21

Example 21 is a complex score for a group of instruments. The top section is in 6/8 time and includes parts for 'bendir', 'tābla', 'gwell I', 'gwell II', 'gwell III', and 'Clap'. The 'bendir' part has a 'clave' marking. The bottom section is in 4/4 time and features multiple melodic lines.

Es. 22

musical score for Es. 22, featuring five staves: *bendir*, *tābla*, *gwell I*, *gwell II*, and *gwell III*. The score is divided into two systems. The first system is in 5/4 time and includes markings for *masmūdi* and *clave*. The second system is in 4/4 time and includes a marking for *rafāa*.

Es. 23

musical score for Es. 23, a single staff in 6/8 time with a *clave* marking.

Es. 24

musical score for Es. 24, featuring five staves: *bendir*, *tābla*, *gwell I*, *gwell II*, and *gwell III*. The score is in 6/8 time and includes *clave* markings.

Es. 25

clave

bendir

gwell I

gwell II

Es. 26

Var.

Es. 27

pulsazione
suddivisione interna

pulsazione
suddivisione interna

Es. 28

tābla

gwell III

1 2 3 1 2 3

1 2 3 4

Es. 29

tābla

gwell III

1 2 3 1 2 3

1 2 3 4

Es. 30

Example 30 shows a musical notation in 6/8 time. It consists of two variations of a rhythmic motif. The first variation, labeled 'Var. I', starts with a quarter rest followed by a dotted quarter note, then a quarter note with an 'x' below it, and another quarter note with an 'x' below it. This is followed by a repeat sign. The second variation, labeled 'Var. II', starts with a quarter rest followed by a dotted quarter note, then a quarter note with an 'x' below it, and another quarter note with an 'x' below it. This is also followed by a repeat sign.

Es. 31

Example 31 shows two variations of a rhythmic motif in 6/8 time. The first variation, labeled 'Var. I', starts with a quarter rest followed by a dotted quarter note, then a quarter note with an 'x' below it, and another quarter note with an 'x' below it. This is followed by a 'sviluppo' section consisting of a quarter note with an 'x' below it, a dotted quarter note, and a quarter note with an 'x' below it. A bracket below this section is labeled 'Macrostruttura I'. The second variation, labeled 'Var. II', starts with a quarter rest followed by a dotted quarter note, then a quarter note with an 'x' below it, and another quarter note with an 'x' below it. This is followed by a 'sviluppo' section consisting of a quarter note with an 'x' below it, a dotted quarter note, and a quarter note with an 'x' below it. A bracket below this section is labeled 'Macrostruttura II'.

Es. 32

Example 32 is a multi-staff score for a traditional ensemble. The instruments are listed on the left: bendir, tābla, gwell I, gwell II, gwell III, and Clap. Each instrument has its own staff with musical notation. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and notes, indicating the specific parts for each instrument. The Clap part is particularly rhythmic, featuring a series of quarter notes with 'x' marks below them.

Es. 33

The musical score is divided into three systems. The first system shows the initial measures for the *bendir*, *tabla*, and three *gwell* instruments (I, II, III), along with a *Clap*. The *bendir* part features a melodic line with a *clave* marking. The second system continues the rhythmic and melodic development, with a *clave* marking above the *bendir* staff. The third system introduces a *rafda* section, marked with a double bar line and a change in time signature to 4/4. The *rafda* section features a more complex melodic structure for the *bendir* and a corresponding rhythmic pattern for the other instruments.

Ricerca

Es. 34

Es. 35

Es. 36

Es. 37

Es. 38

Es. 39

macrostruttura II

Var. II sviluppo

Var. II

Es. 40

süssia

rafda

Es. 41

Voce principale

Voci secondarie

bendir

tābla

clave

16

20

Es. 42

Es. 43

Es. 44



Es. 45



Es. 46



Es. 47



Es. 48

Piano accompaniment in 5/4 time. The score is divided into two systems. The first system has two staves (treble and bass clef). Brackets above the treble staff label the first four measures as 'I semifrase' and the last two as 'II semifrase'. The bass staff follows a similar structure. The second system starts at measure 6 and includes first and second endings for both staves.

Es. 49

Vocal and instrumental score in 5/4 time. It features three parts: 'Voce principale' (principal voice), 'Voci secondarie' (secondary voices), and 'clave' (clavichord). The score is divided into three systems. The first system shows the vocal lines and the clavichord accompaniment. The second system includes first and second endings for the vocal and clavichord parts. The third system starts at measure 11 and continues the vocal and clavichord parts.

16

Es. 50

Es. 51

Es. 52

Es. 53

The musical score is written for three parts: *Voce principale* (Principal Voice), *Voci secondarie* (Secondary Voices), and *bendir* (Bendir). The time signature is 5/4. The score is divided into five systems, with measure numbers 6, 12, 18, and 23 indicated at the beginning of their respective systems. The *Voce principale* staff uses a treble clef and contains the main melodic line, with an arrow pointing to a specific note in the first system and another in the fifth system. The *Voci secondarie* staff uses a treble clef and contains rests throughout the piece. The *bendir* staff uses a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of quarter notes.

Es. 54

Example 54 consists of two systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-5) is annotated with 'Frases' above the first staff and 'I semifrase' below the first and second staves. The second system (measures 6-10) is annotated with 'Sviluppo' above the first staff and 'II semifrase' below the first and second staves, and 'I semifrase' below the first and second staves of the second system. The third system (measures 11-15) is annotated with 'II semifrase' below the first and second staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Es. 55

Example 55 is a single staff of music containing five notes: G4, A4, B4, C#5, and D5. The key signature has one sharp (F#).

Es. 56

Example 56 is a single staff of music containing five notes: G4, A4, B4, C#5, and D5. The key signature has one sharp (F#).

Es. 57

Example 57 is a single staff of music containing five notes: G4, A4, B4, C#5, and D5. The final note (D5) is circled. The key signature has one sharp (F#).

Es. 58

masmūdi

Voce principale

Voci secondarie

bendir

tābla

5

fine del poema

10

rafda

Es. 59

masmūdi

rafda

Es. 60

Voce principale *modulo principale*

Voci secondarie

bendir

tābla

ad lib.

6 *contrazione melodica finale*

ad lib.

Es. 61

Es. 62

masmūdi

Voce principale

Voci secondarie

bendir

tābla

5

fine del poema

10

rafda

Es. 63

Voce principale

Voci secondarie

bendir

tābla

modulo A

fine del modulo di provenienza

6

10

14

18

Es. 64

Es. 65

Es. 69

Voce principale

Voce secondarie

clave

modulo C

fine del modulo che precede

6

11

Es. 70

I semifrase

II semifrase

4

Es. 71

modulo in corso

Voce principale

Voci secondarie

bendir

tâbla

5 Nuovo modulo (più compresso: si procede verso *rafda*) 1.

ad lib.

10 2. Nuovo modulo (ancor più stretto e bipartito)

15 2. Nuovo modulo (si invoca ossessivamente Malika)

accelerando

nuova clave

ad lib. accelerando

20

rafda

ad lib.

23

ad lib.

29

Di qui in avanti le parti vocali vengono traslate due toni sopra per aumentarne l'intensità

34

39

ad lib.

Es. 72

sūsīā

rafda

(b)