Lo *zikr* della confraternita sufi del villaggio rom del Poderaccio (Firenze)[1]

Marco Romano Coppola

Abstract

Presso il villaggio rom del Poderaccio, nella periferia ovest di Firenze, la confraternita sufi che fa capo allo šejh Baba Dževat porta avanti la propria attività religiosa dal 1988. Fulcro della vita rituale della confraternita è lo *zikr*, eseguito coralmente a voce alta (*jahrī*) dai dervisci, che unisce principalmente caratteristiche *halveti* e *rifâ'i*. La ripetizione delle formule è accompagnata dall'esecuzione di repertori musicali quali *ilahije* e *kaside* in lingua romané, bosniaca, albanese, turca, araba e dalla percussione di tamburi a cornice (*def*). Nel presente articolo vengono descritti i repertori musicali, le loro modalità di apprendimento e trasmissione ed il loro rinnovarsi nel tempo. Viene quindi proposta una descrizione dell'esecuzione dello *zikr-i kiyam* (eseguito in posizione eretta) con una breve analisi fenomenologica delle tecniche sonore e intercorporee impiegate per esperire e trascendere la dialettica tra unità e molteplicità.

The Sufi* zikr *at the Poderaccio Roma Camp. *A halveti Sufi brotherhood leads its religious activities at the Poderaccio Roma village, situated in the western suburb of the city of Florence, since 1988, under the guide of the Macedonian šejh Baba Dževat. The* zikr *represents the core of the brotherhood's ritual life, which is chorally performed by the dervishes with a*

[1] Il presente articolo nasce da una ricerca di campo iniziata nel marzo 2018 ed esitata nella mia tesi di laurea magistrale in Antropologia Culturale ed Etnologia presso l'Università di Bologna, dal titolo *La tarikat halvetiyye del villaggio rom del Poderaccio*, realizzata con la supervisione della Prof.ssa Cristiana Natali e del Prof. Nico Staiti. Il materiale qui presentato raccoglie dati tratti dall'osservazione di oltre venti *zikr* eseguiti dalla confraternita, cui ho partecipato in modalità differenti: dall'essere solo uno spettatore al riprendere l'intero rituale con la videocamera al prendere parte al rito partecipandovi attivamente. Durante la ricerca ho realizzato alcune interviste semi-strutturate ai membri della confraternita ed ho impiegato alcune interviste realizzate tra marzo e dicembre 2014 dai fotografi Gabriele Berti e Luca Hosseini, che mi hanno concesso di utilizzarle. Per un precedente articolo sullo *zikr* della confraternita del Poderaccio, vedi Speziale e Passalacqua 1998.

*loud voice (*jahrī*), presenting mainly* halveti *and* rifā'i *elements. The formulas' repetition is accompanied by the execution of musical repertoires such as* ilahije *and* kaside *in Romani, Bosnian, Albanian, Turkish or Arabic languages and by the percussion of frame drums (*def*). The present article offers a description of the musical repertoires, their learning and transmission modalities and their renewal over time. Then, I describe the execution of a* zikr-i kiyam *(in a standing position), along with a brief phenomenological analysis of the sonic and intercorporeal techniques employed in order to experience and transcend the dialectic between unity and multiplicity.*

1. Introduzione

Il villaggio rom[2] del Poderaccio ha concluso nell'estate 2020 la sua lunga storia, iniziata nell'autunno 1988. Situato nella periferia ovest di Firenze, in area golenale del fiume Arno, tra discariche, fabbriche e campi, il villaggio è stato residenza di numerose famiglie di *romá* macedoni, kosovari e bosniaci. Dapprima "campo nomadi",[3] il Poderaccio divenne "villaggio temporaneo" nel 2004, quando le istituzioni cittadine fornirono l'area di un complesso di 74 abitazioni in legno; il campo è stato infine definitivamente smantellato nell'agosto 2020, con il trasferimento delle ultime famiglie rimaste in alloggi temporanei o in case popolari.

L'ultimo edificio ad oggi ancora in piedi è una spaziosa casa in legno che ospita la moschea della confraternita sufi[4] del campo, guidata dallo *šejh*[5] Baba Dževat Rufat, rom džambasi macedone arrivato in Italia nel 1986 e residente al Poderaccio dal principio alla fine della storia del campo. Originario di Šutka, quartiere a maggioranza rom e musulmana di Skopje, Dževat venne iniziato alla confraternita (*tarikati*, albanese, dall'arabo

[2] I termini "rom" e "*romá*" sono in questo caso autonimi, nonostante il termine di uso corrente "rom" comprenda al suo interno anche gruppi che non si definiscono tali (Staiti 2018: 191).

[3] Un "campo rom" o "campo nomadi" è la soluzione residenziale fornita dalle istituzioni italiane a partire dalla metà degli anni Ottanta per i rom che tra gli anni Sessanta e Novanta attraversarono l'Adriatico dai paesi ex-jugoslavi. L'esistenza dei campi rom, tipologia d'insediamento ad oggi in via di superamento, si basa su un assunto culturalista per il quale tutti i rom sarebbero nomadi, il che ha contribuito a produrne l'esclusione organizzata in una termporaneità cronicizzata all'interno di aree semiurbane marginali.

[4] I termini "sufi" e sufismo", derivati rispettivamente dai termini arabi *ṣūfī* e *taṣawwuf*, vengono comunemente impiegati per designare varie forme di tendenze mistiche ed esoteriche interne all'islam. Il sufismo rappresenta l'aspetto interiore e intimo della rivelazione islamica, il nocciolo celato (*bāṭin*) oltre l'esteriorità (*ẓāhir*) della legge e dell'osservanza religiosa. Per una introduzione storica alle molteplici forme e correnti del sufismo, si veda in particolare Knysh 2019.

[5] *Šejh* (bosniaco), dall'arabo *shaykh*. Letteralmente "anziano", lo *šejh* è la guida spirituale di una confraternita sufi, cui i discepoli sono tenuti a sottomettersi, come vuole un noto proverbio, "come un cadavere nelle mani del lavatore di morti". Il termine turco *baba*, letteralmente "padre", è impiegato in questo contesto con analogo significato. I termini di ambito islamistico che da qui in avanti vengono riportati restituiscono la forma in cui essi vengono impiegati dai membri della confraternita del Poderaccio. All'interno dei contesti linguistici turco, bosniaco, albanese e romané i termini di origine araba, persiana o turco-ottomana hanno assunto forme differenti, delle quali più di una viene regolarmente impiegata dai miei informatori, talvolta anche da una stessa persona a seconda, ad esempio, delle competenze linguistiche dell'interlocutore. La forma qui riportata è quella più frequentemente riportata per ciascun termine; per agevolare la lettura non viene sempre indicata l'origine dei termini, che un conoscitore della lingua araba può facilmente rinvenire; ove non specificato, i termini sono in arabo, come in arabo sono tutti i termini non riscontrati tra i miei interlocutori.

ṭarīqa) *halveti*[6] negli anni Settanta dal suo *šejh* Baba Nejip (m. 2007); anch'egli originario di Šutka, Nejip aveva ricevuto l'investitura dallo *šejh* turco Haydar Baba (m. 1988), presso la cui loggia (*tekija*, bosniaco) era custode. La loggia in questione è la *tekija rifā'ī*[7] "Haznatar Baba", che fu un centro importante della vita culturale e religiosa della città, fondata all'inizio del XIX secolo ed ancora attiva: lo *šejh* è oggi il figlio del figlio di Haydar Baba, ed è frequentata per la maggior parte da rom (Biegman 2007: 15). Il successo che le confraternite sufi hanno avuto tra i rom nei paesi ex-jugoslavi è da mettersi in relazione al fatto che gli *šejh* turchi che emigrarono dai Balcani nel corso del Novecento in svariati casi designarono propri successori loro discepoli rom, che divennero in tal modo *šejh* e nominarono a loro volta altri discepoli, come Baba Nejip fece con Dževat. In tal modo i rom permisero a molte logge di continuare ad esistere e ad altre di nascere.

Momento centrale della vita religiosa delle confraternite è il rituale dello *zikr* (o *zikir*, *zikrullah* in turco, dall'arabo *dhikr*), "ricordo" o "menzione" di Allāh, effettuato mediante tecniche afferenti a diversi registri sensoriali, agli ambiti sonoro, visuale, propriocettivo, vestibolare e immaginale. Al rito partecipano tutti i membri ed aspiranti tali della confraternita; tra questi la maggior parte sono rom macedoni residenti nella provincia di Firenze e variamente imparentati con la famiglia allargata dello *šejh*, oltre ad alcuni rom kosovari e *gagé*[8] italiani e albanesi. Nella sua forma collettiva lo *zikr* implica la ripetizione incessante del nome di Allāh, di alcuni dei Suoi 99 nomi (*al-asmā' al-ḥusnā*) o del pronome di terza persona singolare arabo *Hū* (*Huwa*), dei nomi del Profeta, della sua famiglia (*ahl-al Bayt*) e dei santi sufi del passato, dell'affermazione dell'unicità divina (*kalimāt at-tawḥīd*) nella formula *Lā 'ilāha 'illā llāh* (non c'è divinità all'infuori di Allāh); durante il rito la formula recitata cambia sotto la direzione dello *šejh* o dei partecipanti da lui autorizzati. Le modalità di esecuzione dello *zikr* variano notevolmente tra confraternite, rami, logge ed epoche diverse, con differenze che riguardano principalmente i nomi divini ripetuti, il numero di ripetizioni, le deambulazioni rituali eseguite dal gruppo di adepti (*devran*, turco), la posizione dei partecipanti (in piedi o seduti, posizione delle mani, ecc.), i movimenti effettuati (*raks*, turco), l'impiego di strumenti musicali e l'esecuzione di canti; confraternite differenti praticano *zikr* collettivi in cui i nomi vengono scanditi a voce alta (*jahrī*, sonoro, o *jalī*, palese) oppure vengono ripetuti internamente (*khāfī*, occulto, o *qalbī*, del cuore).

Il rito di Dževat unisce principalmente caratteristiche dei riti *halveti* e *rifā'i* similmente al modo in cui, presso la loggia Haznatar Baba,[9] faceva *šejh* Haydar Baba, anch'egli iniziato ad entrambe le vie mistiche. Il contributo più tipicamente *halveti* del rito è

[6] La confraternita *halvetiyye* (turco, *khalwatiyya* in arabo), sviluppatasi tra XIV e XV secolo, prende il nome dal santo eponimo 'Umar al-Khalwatī (m. 1397/1398 a Tabriz, Iran) (Clayer 1996: 484).

[7] La confraternita *rifā'iyye* (turco, *rifā'iyya* in arabo) ha avuto origine dall'insegnamento di Ahmad al-Rifā'ī (m. 1182 a Wāsiṭ, Iraq) (Popovic 1996: 492).

[8] Con il termine romané *gagel gagé* viene indicato, sia in letteratura sia tra i miei interlocutori, chi non è considerato rom.

[9] Il documentario *Les Derviches* realizzato nel 1955 presso la loggia Haznatar Baba di Skopje restituisce l'esecuzione di uno *zikr* (Petrovski 1955). Per una descrizione dello *zikr* qui eseguito, vedi Mašulovic-Marsol 1992 e, per un libro fotografico, Biegman 2007.

rappresentato dalla preghiera di apertura (*vird-i šerif*), mentre la caratteristica più spiccatamente *rifā'i* è l'esecuzione della pratica dello *zarf* (romané, in arabo *burhān*, *shish*, in turco *ijrah*), "prova di fede" (Bria 2017: 128) durante la quale il praticante si perfora uno o più punti del corpo senza che – idealmente – fuoriesca sangue;[10] gli oggetti rituali impiegati sono degli spilloni metallici (*zarf*, *zarpi*) lunghi circa 40 cm dotati di un manico ligneo a forma di sfera cui sono attaccate delle catene, oppure degli spilli più sottili che vengono impiegati dai più giovani membri della confraternita.

Gli *zikr* eseguiti dai membri della confraternita possono essere ricondotti a due tipologie: *zikr* eseguiti in posizione seduta (*zikr-i kaiden*, turco), ad alta voce, senza accompagnamento musicale; *zikr* eseguiti in piedi (*zikr-i kiyam*, turco), con canto di *ilahije* (bosniaco, inno sacro) e impiego di tamburi a cornice (*def*, turco) da parte di esecutori specializzati, durante i quali può aver luogo la pratica dello *zarf*;[11] quest'ultima tipologia, oggetto del nostro studio, viene eseguita di preferenza in occasione di eventi importanti come le festività di *sultan nevruz*[12] e *'āshūrā'*[13] o in occorrenza del conferimento di titoli spirituali a membri della confraternita.

In queste occasioni lo *zikr* rappresenta il culmine di una giornata di incontro tra dervisci, alcuni dei quali percorrono diverse centinaia di chilometri per arrivare al Poderaccio; tra questi spesso sono presenti *šejh* di varie confraternite (*rifā'i*, *kaderi, sa'di*, *nakšibendi*), sia rom sia *gage*, provenienti dai Balcani e dall'Europa occidentale (Fig. 1). Le donne della confraternita sono coinvolte solo marginalmente durante il momento rituale, al quale partecipano da un'area della moschea loro riservata separata dalla stanza principale da una tenda; questi tipi di ritrovo rappresentano per le donne un'occasione per incontrarsi, mentre passano lunghe ore in cucina preparando il cibo per tutti i convitati, aiutate anche da alcuni uomini.

Durante il giorno i presenti discutono lungamente di argomenti spirituali, e prima o dopo l'esecuzione dello *zikr* a tutti viene offerta una ricca cena, consumata all'interno della moschea. In queste occasioni alcuni dervisci che padroneggiano repertori di *ilahije*

[10] La stessa pratica la troviamo anche in altre confraternite, come la *sa'diyye* ed alcuni rami *kaderiyye*. Tale pratica può essere eseguita solo alla presenza di uno *šejh* iniziato ad una confraternita in cui essa viene tradizionalmente eseguita. Benché la *halvetiyye* non sia una di queste, Dževat può guidare lo *zarf* perché è stato riconosciuto anche *šejh rifā'i*, nonché *kaderi* e *nakšibendi*.

[11] Alcuni *zikr* possono inoltre iniziare come *zikr-i kaiden* e proseguire come *zikr-i kiyam*. Tra gli *zikr-i kiyam* troviamo anche quegli *zikr* che i membri della confraternita eseguono pubblicamente su invito di associazioni culturali o di sufi *gagi*, nei quali però non viene mai eseguito lo *zarf*.

[12] *Sultan nevruz* (bosniaco, albanese), in persiano *nawrūz*, cade nel giorno di equinozio di primavera, primo giorno dell'anno solare persiano; a questo giorno vengono associati vari avvenimenti di ordine storico e cosmogonico, tra cui, secondo quanto riportato da un membro della confraternita: la nascita dell'*imām* 'Alī, la sua investitura a *šejh* e il suo matrimonio con Fatima, il giorno in cui Allāh mise in moto il mondo e in cui Muḥammad ricevette l'ordine di annunciare la sua missione (comunicazione personale di Usein Rufat, 35 anni, 20 settembre 2019).

[13] *'Āshūrā'* cade nel decimo giorno del mese di *muḥarram*, primo mese dell'anno islamico; in esso viene ricordato il martirio di al-Ḥusayn b. 'Alī e dei suoi 72 compagni per mano delle truppe del califfo omayyade Yazīd b. Mu'āwiya a Karbalā' (Iraq) nell'anno 680; la celebrazione di *'āshūrā'* ha luogo al termine dell'osservanza di un periodo di dieci giorni di lutto (*matem*) (Plessner 1993: 464).

FIGURA 1. Momento di discussione su argomenti di ordine spirituale (*sohbet*, turco) prima dell'inizio dello *zikr* per la celebrazione di *sultan nevruz* presso la *tekija* del villaggio del Poderaccio (16 marzo 2019). Da sinistra a destra: *šejh rifa'i* di Tiranë; *šejh sa'di* di Bolzano; *šejh kaderi* di Skopje; *šejh sa'di* di Pisa; *šejh sa'di* di Skopje; *šejh rifa'i* di Tiranë; Baba Dževat; *šejh kaderi* di Bremen; *šejh kaderi* di Lyon; *šejh halveti*. Gli unici gage sono gli *šejh rifa'i* di Tiranë padre e figlio (foto: M. R. Coppola).

eseguono i canti da solisti, cui si aggiungono gli altri presenti se i canti sono conosciuti, per l'intero inno o solo per il ritornello (Fig. 2, Esempi audio 1-5).

2. I repertori musicali e la loro trasmissione

La *ilahije*, dall'arabo *ilāhī*, "divino", è un genere vocale e strumentale di carattere devozionale che si compone di un testo e di una melodia stabiliti. I testi delle *ilahije*, appartenenti alla tradizione di musica religiosa ottomana (*dinî mûsîkî*), al Poderaccio vengono cantati in lingua turco-ottomana (Esempio audio 1), in romané (Esempio audio 2), in bosniaco (Esempio audio 3) e in albanese (Esempi audio 4 e 5); ai testi della tradizione – molti dei quali portano il nome di Yunus Emre (m. 1320) – si aggiungono testi di più recente creazione, alcuni composti dagli interpreti stessi. Le melodie si basano sui *makam* turco-ottomani,[14] principalmente nei pentacordi dei *makam hüseynî*, *hicaz*, *rast*, *bûselik*,

[14] Il concetto di *makam* comprende modi musicali e gerarchie di altezze che si esprimono in forma microtonale, monofonica, eterofonica (De Zorzi 2010: 29-31, 199), nonché una serie di regole riguardanti la

FIGURA 2. Canto di *ilahi* prima dell'inizio dello *zikr* (*Sultan nevruz*, 16 marzo 2019, frame da video di M. R. Coppola).

segâh, *uşşak* (Esempi audio 2, 3, 5), *sultani yegah* (Esempio audio 4). I più giovani esecutori di *ilahije* accompagnano il canto percuotendo i *def*,[15] su cui eseguono diversi *usûl* (turco), ovvero modalità di esecuzione dei cicli ritmici, in 4/4 (*usûl sofyan* e *ayub*; Esempi audio 1 e 5), 7/8 (*usûl devr-i hindi*;[16] Esempio audio 2), 9/8 (*usûl aksak*; Esempio audio 1; vedi Erguner 2010: 279-281). I *def* impiegati al Poderaccio non presentano piattini lungo la cornice, mentre alcuni presentano una fila continua di anelli metallici lungo la parte interna del telaio che sfregano sulla pelle mentre questa viene percossa con le dita delle due mani. La modalità esecutiva delle *ilahije* riprende quella turco-ottomana a cui si uniscono elementi ritmici e melodici di altri repertori musicali come le danze popolari macedoni (*oro*, macedone; Esempio audio 2) o le canzoni d'amore bosniache (*sevdalinka*, bosniaco; vedi Pennanen 1994a: 53).

Un altro genere eseguito durante questi incontri è la *kaside* (Feldman 1993), interpretata da un solista che allo stesso tempo percuote il *def*, consistente in un'improvvisazione

progressione melodica di una composizione e il ruolo di ciascuna nota all'interno di questa. Molti *makam* prevedono una divisione interna dell'ottava in un tetracordo e un pentacordo, i cui intervalli possono assumere intonazioni diverse nei movimenti ascendenti e discendenti.

[15] Il termine arabo *daf* è impiegato dal Nord Africa al Turkestan per indicare diverse tipologie di tamburi a cornice monopelle di varie dimensioni, dotati o meno di coppie di piattini metallici (*zil*) sul telaio. Nel contesto balcanico questi tamburi hanno un diametro di oltre 40 cm per 6 di altezza della cornice (Staiti 2012: 557).

[16] L'*usûl devr-i hindi* deve il proprio nome alla sua reputata derivazione indiana: in effetti il tempo in 7/8, largamente impiegato nella musica classica dell'India settentrionale, noto come *rupak tāl*, presenta la stessa suddivisione 3-2-2. L'*usûl devr-i hindi* è inoltre noto in area balcanica come *makedonsko* perché largamente impiegato in area macedone, mentre la suddivisione 2-2-3 è nota come *bulgarsko* (ringrazio i musicisti Diego e Fabio Resta per la segnalazione).
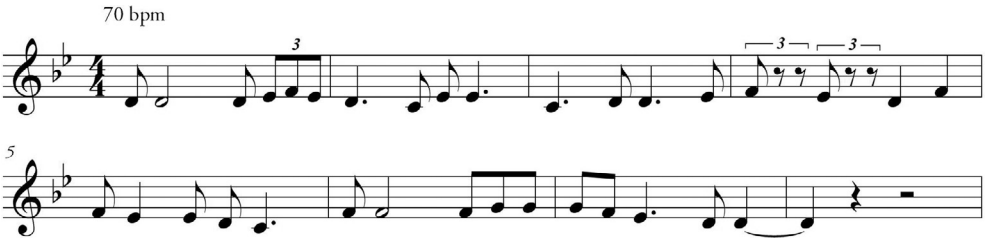
FIGURA 3. *Tekbir* in *makam segâh*.

sia melodica sia testuale, sempre basata sul *makam*, in cui vengono glorificati Allāh, il Profeta e i santi sufi; la natura improvvisativa di questo genere permette agli esecutori di avventurarsi in passaggi temporanei su tetracordi e pentacordi di altri *makam* con notevole creatività. I termini *ilahije* e *kaside* vengono usati quali sinonimi dai loro esecutori, come avviene in generale in ambito serbofono (Pennanen 1994a: 53), mentre la *kaside* è definita anche *mekam* (bosniaco); sovente, un interprete intento ad eseguire un'*ilahije* accompagnandosi con il *def* prosegue ininterrottamente ad eseguire una *kaside*, per poi eventualmente tornare ad eseguire *un'ilahije.* Altri generi registrati sono l'*ezan* (turco), la chiamata alla preghiera realizzata da un solista in differenti *makam*, che viene udita nell'intero villaggio tramite l'altoparlante della moschea, e il *tekbir* (turco, letteralmente "magnificazione") in *makam segâh* (Esempio audio 7), cantato coralmente in momenti specifici del rito (Fig. 3).

Ilahije e *kaside* vengono inoltre eseguite, oltre che prima e dopo lo *zikr*, durante la ripetizione dei nomi divini, la quale ripetizione fornisce la base ritmica per l'esecuzione del canto dei solisti, che impiegano microfoni e *def* (Esempio audio 6); durante le fasi di maggior eccitazione del rito qualcuno sbatte reciprocamente una coppia di cembali *halîle*, piatti in lega metallica di grossa dimensione con protuberanza centrale. L'impiego dei tamburi a cornice nell'accompagnamento del canto e durante il rito, che si attesta in numerose confraternite del mondo turco-ottomano, rappresenta al Poderaccio un'introduzione degli ultimi due decenni, operata dalle più giovani generazioni, che è andata a sostituirsi all'impiego del timpano *küdum*[17] (turco); questo presenta un corpo di terracotta oppure di metallo e viene percosso con una correggia di cuoio mentre l'esecutore lo sorregge sotto il braccio, oppure una striscia di stoffa inchiodata sul fondo dello strumento permette di inserire la mano al di sotto di esso per tenerlo sul palmo; se il timpano non è disponibile, un tamburo a cornice di piccolo diametro può essere impiegato allo stesso modo. Lo strumento viene tipicamente impiegato nel rito *rifā'i*, compreso quello eseguito nella *tekija* Haznatar Baba di Skopje, dove si è formato Dževat; l'impiego dei

[17] Il termine *küdum* identifica due diversi tipi di timpani impiegati in ambito rituale sufi: il primo è una coppia di piccoli timpani, generalmente intonati diversamente tra loro, impiegati soprattutto in ambiente *mevlevi*, che vengono posti sul pavimento e suonati con delle bacchette; il secondo è quello qui descritto (Pennanen 1994b: 4).

küdum, e non dei *def*, è inoltre attestato nei riti di altre confraternite rom in Italia, a Pisa (Lelli 2013) e a Palermo (Staiti 1997). Questo strumento è ritenuto ormai obsoleto dai più giovani cantori, che al suo impiego durante il rito prediligono l'esecuzione di *ilahije* e *kaside* con accompagnamento di tamburi a cornice e impiego di microfoni.

Mentre gli interpreti più anziani eseguono repertori canori appresi nelle loro *tekije* di provenienza nei Balcani Occidentali (Esempio audio 4), per i più giovani esecutori l'apprendimento avviene principalmente mediante scambi con altri cantori della vasta rete di conoscenze della confraternita, sia dal vivo sia attraverso le tracce presenti in rete. La presenza di interpreti di *ilahije* giovani e talentuosi è fortemente incoraggiata e ritenuta un elemento di vitalità della vita religiosa della confraternita, i cui elementi rituali e codici performativi vengono plasmati in rapporto dialettico con altre confraternite presenti sull'altra sponda dell'Adriatico. Attraverso i canali multimediali (YouTube, Facebook) delle *tekije* e di singoli dervisci le pratiche musicali e rituali vengono messe a disposizione di una sfera pubblica transnazionale (Roy 2002) che fortifica i legami di una comunità translocale di devoti mentre elabora, rinnova e diffonde pratiche musicali. L'impiego dei social network per condividere contenuti di argomento religioso, repertori musicali e rappresentazioni di sé all'interno di reti sufi transnazionali è peraltro un elemento assai diffuso tra gli ordini confrerici del XXI secolo (Leccese 2017: 147).

Le registrazioni di *ilahije* in lingua romané presenti in rete sono sovente accompagnate da video che mostrano la devozione dell'interprete, momenti di vita religiosa di una *tekija*, nonché disegni, immagini statiche e video editi su argomenti relativi alla religiosità sufi, specialmente riguardanti il martirio di Ḥusayn ibn *'*Alī a Karbalā*'* e più in genere riferiti alle tematiche del *matem* (vedi nota 13). L'estetica religiosa del lutto contenuta nei testi delle *ilahije* e nelle iconografie a questi associate giova a rafforzare una «comunità emozionale» (Rosenwein 2011) che si riconosce in quello che Michael Fischer definisce il «paradigma di Karbalā*'*» (Fischer 1980: 21-27), un artificio retorico attraverso il quale gli sciiti – nel nostro caso i sufi – affermano e reiterano il proprio discernimento della storia del mondo e della missione profetica, anche mediante elaborazioni rituali, in contrapposizione con i sunniti.

Le versioni disponibili in rete di *ilahije* in romané interpretate da dervisci di Šutka ed altri quartieri di città dei Balcani Occidentali presentano spesso arrangiamenti che oltre all'impiego del *def* prevedono l'utilizzo di sintetizzatori, *ney* (flauto singolo a imboccatura semplice o terminale), chitarre e *saz* (liuto a pizzico);[18] in modo simile, strumenti musicali quali sintetizzatori, clarinetti e sassofoni vengono impiegati durante gli *zikr* eseguiti in alcune *tekije* di Šutka (Islam, Zelenkovska Leshkova 2012), effetto di un passaggio organologico dai repertori di orchestrine moderne di cui i rom sono interpreti specializzati in ex-Jugoslavia.

Così i rom dei Balcani, anche per quanto riguarda la trasmissione del sufismo e delle pratiche musicali ad esso collegate, risultano «interpreti specialmente qualificati

[18] Per alcuni esempi di quanto illustrato, si veda Ilahije Ehlibejt 2016 e Grup Tesavvuf 2019.

del rapporto tra continuità e trasformazione […]. Interpretano in modo particolare il ruolo, ad un tempo, di conservatori e innovatori esercitato da certi gruppi sociali e, al loro interno, da alcuni agenti specializzati» (Staiti 2012: 52). Nuovi repertori e gusti musicali vengono così rielaborati dalle nuove generazioni di dervisci rom mescolando una varietà di repertori, tra cui il *makam* turco-ottomano, le danze popolari macedoni e i repertori di orchestrine moderne, in un repertorio etnicamente e religiosamente definito, comprendente elementi del passato e del presente, delineando le traiettorie identitarie del sufismo rom, attualizzando il mito attraverso il rito sonoro.

3. L'esecuzione dello Zikr[19]

Lo *zikr* ha solitamente inizio dopo le 23, dopo l'esecuzione della *ṣalāt* (preghiera canonica), e può andare avanti per due e fino a quattro ore; la preghiera di apertura (*vird*, turco), la cui intera esecuzione dura fino a un'ora e mezzo, può essere recitata in parte oppure omessa, secondo le circostanze. Ciascuno è vestito in abito da cerimonia e indossa il copricapo (*tac*, turco, letteralmente "corona") della propria confraternita di appartenenza (nero per gli *halveti* e i *rifā'i*, verde per i *kaderi*, giallo per i *sa'di*); vi è generalmente un'accurata attenzione al proprio aspetto, che ognuno personalizza a suo gusto. Nelle parole di Usein, figlio ed erede spirituale di Dževat Rufat: "Quando faccio *zikr* mi piace vestirmi, ecco insomma, è come quando vai a lavorare e ti metti la divisa insomma, stessa cosa".[20]

Ad un richiamo di Baba Dževat i dervisci si alzano in piedi formando un cerchio (*halka*, turco) lungo il perimetro della stanza; lo *šejh* presta attenzione affinché tutti siano disposti nello spazio formando un cerchio perfetto e che le gerarchie vengano rispettate, con gli *šejh* e gli ospiti d'onore presenti disposti fianco a fianco davanti alla nicchia della moschea (*miḥrāb*). Se lo *zikr* ha luogo in una circostanza particolarmente importante, come la nomina di un nuovo *šejh*, una telecamera riprende l'intera cerimonia dall'alto di un piedistallo, altrimenti vi è sempre qualcuno che riprende il rito con il cellulare. Dževat dà inizio allo *zikr* con la cantillazione della prima formula da ripetere, ovvero l'affermazione dell'unicità divina, *Lā 'ilāha 'illā llāh*, eseguita con una melodia che si compone di tonica, settimo grado minore e secondo grado maggiore, ad una velocità di 90 battiti per minuto (Fig. 4).

Il resto del gruppo si unisce alla ripetizione della formula eseguendo un movimento basculante con il busto, che viene flesso verso destra, quindi torna al centro, viene flesso verso sinistra e torna al centro, a tempo (*ḍarb*) con la scansione ritmica in 4/4 della formula. Quindi dopo pochi minuti lo *šejh* batte le mani per indicare una nuova, aumen-

[19] La descrizione qui fornita non è da intendersi come idealtipo dell'esecuzione di uno *zikr* ma come una panoramica sulle modalità esecutive riscontrate. I dati sono stati raccolti durante *zikr* eseguiti presso la moschea del Poderaccio, al villaggio rom di Coltano (Pisa), ad una loggia *naqshbandī ḥaqqānī* in provincia di Torino.

[20] Intervista a Usein Rufat, 35 anni, 7 settembre 2014, Firenze.
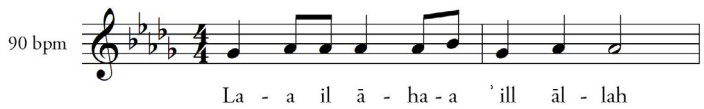
FIGURA 4. Modalità di esecuzione melodica del *tahlīl*.

tata velocità (120 bpm): al suo grido "*Qalbī!*" i dervisci in cerchio iniziano ad eseguire i movimenti del busto in modo più ampio e sostituiscono all'esecuzione melodica della formula un'esecuzione su un solo tono e con una scansione ritmica più netta, unita ad una modalità di emissione che prevede un uso regolato ed accentuato della respirazione (Fig. 5, Esempio video 1).
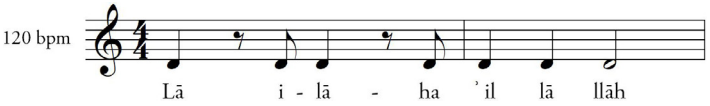
FIGURA 5. Esecuzione "*qalbī*" del *tahlīl*, in cui una ritmica netta si sostituisce alla melodia, mentre un contributo melodico elaborato viene fornito dagli esecutori di *ilahi* e *kaside*.

"*Qalbī*" in questo caso non indica lo *zikr* "del cuore", silente, bensì uno *zikr* sonoro che emana dal cuore, centro spirituale del corpo e «sede del Respiro di Dio» (Nasr 2014: 37, traduzione di chi scrive). Con l'inizio della nuova modalità di emissione la ripetizione della formula perde il suo contenuto melodico, che adesso presenta solo una componente ritmica, mentre i giovani cantori vengono autorizzati dallo *šejh* a percuotere i *def* e intonare *kaside* e *ilahije*, alle quali alcuni altri possono unirsi per cantarne i ritornelli; qualcuno inizia a battere il tempo con i cembali *halîle*, mentre il movimento del busto dei dervisci diviene più ampio e vi si aggiunge il movimento ritmico delle braccia che si estendono verso il centro del cerchio e tornano al torace. Il ritmo tenuto con i *def* è l'*usûl ayub*, in 4/4 che, con variazioni, accompagna l'intera esecuzione dello *zikr*.

Baba Dževat si pone al centro del cerchio e ne percorre il perimetro in senso antiorario muovendosi a tempo, per elargire benedizioni (*barakāt*) a tutti i presenti (Fig. 6); si pone quindi al centro della *halka* dove invita lo *šejh* più autorevole tra i presenti a raggiungerlo; qui i due si tengono a due passi di distanza e guardandosi negli occhi eseguono gli stessi movimenti del busto e delle braccia che esegue il cerchio esterno, mentre si muovono lateralmente in senso antiorario; quindi si avvicinano, intrecciano le mani destre e, con le braccia sinistre estese, ruotano su loro stessi in senso antiorario; uniscono tra loro anche le mani sinistre e continuano a girare aumentando la velocità, spostando le mani unite verso l'alto e verso il basso oppure l'uno verso l'altro, sempre guardandosi negli occhi. Si separano, si inchinano l'uno di fronte all'altro, il secondo sopravvenuto riprende il suo posto nel cerchio e Baba Dževat chiama un'altra persona a raggiungerlo. Dževat può invitare anche più di una persona per volta ad aggiungersi al centro, ed allora l'intero gruppo unito esegue le rotazioni. Quando Dževat rimane solo al centro del cerchio, compie una danza in cui si sposta lateralmente percorrendo il perimetro in senso antiorario, oppure

FIGURA 6. Baba Dzevat al centro della *halka* percorre il perimetro del cerchio in senso antiorario elargendo benedizioni a tutti i presenti (*'Āšūrā'*, 14 settembre 2019, frame da video di M. R. Coppola).

inizia a girare vorticosamente su se stesso al modo dei *mevlevi*,[21] con il braccio destro esteso che tiene in mano un lembo della giubba (*khirqa*), quindi con entrambe le braccia perpendicolari al busto, fino a togliersi la giubba tenendola nella mano destra mentre continua a girare. Quando si sono avvicendati al centro tutti i dervisci più vicini alla confraternita, Dževat prende per mano una persona del cerchio al quale si uniscono gli altri, per compiere alcune deambulazioni rituali (*devran*, turco): il cerchio o i cerchi venutisi a formare girano in senso antiorario compiendo passi incrociati, mentre la formula recitata si abbrevia sempre di più, e diviene dapprima *'illā llāh* (Fig. 7), quindi *Hū Hū* (Fig. 8).

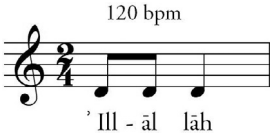

FIGURA 7. Esecuzione "*qalbī*" del *tahlīl*, nella sua versione abbreviata.

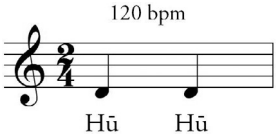

FIGURA 8. Il *tahlīl* si contrae ulteriormente per divenire il pronome di terza persona singolare *Hū*.

Può accadere che qualcuno svenga durante la pratica: secondo i miei interlocutori, questo significa che la persona "è andata in estasi", espressione da loro usata anche per descrivere i mutamenti nell'esperienza durante la partecipazione allo *zikr*. Nel corso dello

[21] La confraternita *mevlevi* ebbe origine dall'insegnamento di Jalāl ad-Dīn Rūmī (m. 1273 a Konya, Turchia); la notorietà del movimento rotatorio intorno al proprio asse eseguito durante la cerimonia del *sema* (turco, concerto mistico) *mevlevi* (*âyin-i Şerif*) ha portato questa "danza" ad essere considerata metonimico per il sufismo ottomano (Leccese 2017: 47).

FIGURA 9. Il giovane Hasan gira su se stesso come un derviscio *mevlevi* (frame da video di M. R. Coppola).

zikr anche i bambini prendono il centro della *halka*, dove girano vorticosamente su se stessi come dervisci *mevlevi* (Fig. 9), dei quali alcuni vestono gli abiti.

Il cerchio scioglie le mani e ciascuno riprende una posizione fissa, lo *zikr* continua ancora per qualche tempo e al momento opportuno lo *šejh* dà segno di interrompere la recitazione dei nomi, con un *Yā Allāh!* emesso ad alta voce, seguito da una preghiera. I dervisci si fermano, si rivolgono verso il *miḥrāb*, Dževat recita una preghiera (*du'ā'*) seguita dalla cantillazione corale di una salutazione al Profeta (*salwāt*) (Fig. 10, Esempio audio 8).

Dopo il turno di Baba Dževat spetta a un altro dei presenti guidare lo *zikr* con modalità simile a quella descritta, con la recitazione di una nuova formula (Esempio video 2). Tra le formule registrate, riportiamo: *Allāh Allāh*, che in seguito può diventare *Hū Hū*, quindi *Allāh Allāh Ḥayy*,[22] quindi *Ḥayy Ḥayy Allāh Ḥayy*; *Allāh Hū Hū Allāh*; *Allāh Ḥayy Ḥayy Ḥayy*; *Yā Imām Yā 'Alī Yā Ḥasan al-Baṣtrī*; *Yā Allāh Yā Muḥammad Yā 'Alī Yā Ḥasan Yā Ḥusayn*; *Yā Qahhār*[23] *Yā Allāh*; *Yā Allāh Yā Qahhār*; *Allāh Allāh Yā Daim*;[24] *Allāh Ḥaqq*[25] *Daim Muhaymin*;[26] *Anta la Hādī Anta la Ḥaqq lā isā la Hādī 'illā Hū*;[27] *Lā 'ilāha 'illā Ente Yā Jalīl-w Yā Jabbār*;[28] *Hū Hū Hū Ḥaqq*. Queste formule possono venire eseguite

[22] *al-Ḥayy*, il Vivente (62; tra parentesi, la posizione occupata tra i 99 nomi divini).
[23] *al-Qahhār*, Colui che prevale (15).
[24] *al-Daim*, l'Eterno.
[25] *'al-Ḥaqq*, il Vero (51).
[26] *al-Muhaymin*, il Custode (7).
[27] «Tu sei la Guida (*al-Hādī*, 94), Tu sei la Verità, non c'è altra Guida se non Lui». Questa formula è la prima parte dell'inno noto come *Antalho*, che viene spesso cantato per intero durante lo *zikr*; questo inno è assai diffuso tra le confraternite eurasiatiche (De Zorzi 2013: 194-195).
[28] «Non c'è divinità se non Tu oh Sublime (*al-Jalīl,* 41), oh Colui che costringe al suo volere (*al-Jabbār*, 9)».
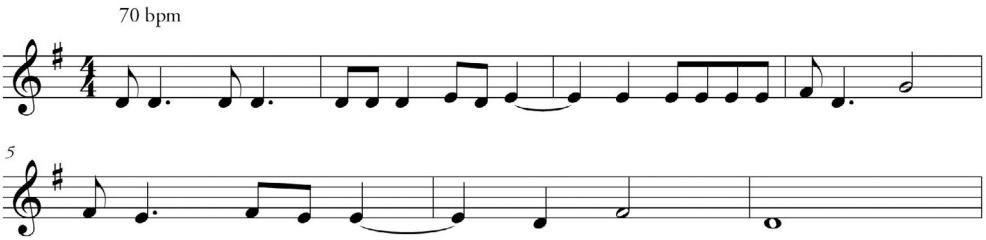
FIGURA 10. *Ṣalwāt* per il Profeta e per ʿAlī.

sempre nella medesima tonalità oppure aumentare di un tono nel corso dell'enunciazione, che inizia sempre in forma melodica per poi diventare *qalbī*; Dževat talvolta esorta i presenti a recitare con la bocca serrata, e al grido "*Khāfi!*" i dervisci, intenti a recitare *Lā 'ilāha 'illā llāh*, cominciano ad emettere un *m-mmm-mm-m-m*, mentre un cantore esperto esegue un'*ilahije*.

Se lo *šejh* ritiene che vi siano le condizioni adatte, viene eseguita la pratica dello *zarf*; è lui a decidere chi sono le persone che devono perforarsi, che gli si avvicinano dietro sua richiesta; baciano la mano o i piedi dello *šejh* che distribuisce loro gli strumenti dei quali bagna la parte metallica con la propria saliva dopo aver recitato internamente alcune formule, garantendone così l'innocuità. Mentre i dervisci in cerchio ripetono *Allāh Ḥ ayy Ḥ ayy Ḥayy,* coloro che hanno ricevuto gli strumenti si trovano al centro della *halka*, dove fanno roteare le catene attaccate all'impugnatura degli spilloni; ad un ordine dello *šejh* i dervisci si mettono in ginocchio e si perforano uno dei seguenti punti del corpo: la guancia, la lingua, la gola, il lobo dell'orecchio, sotto l'occhio, il fianco, il petto. I più esperti possono perforarsi con più di uno strumento in punti diversi contemporaneamente; i meno esperti, lasciano che sia lo *šejh* ad inserirlo. I dervisci si alzano in piedi e continuano a girare in cerchio con gli spilloni inseriti nella carne; uno di loro può porsi al centro del cerchio dove gira su se stesso mentre con una mano regge lo spillone per l'impugnatura. Ad un nuovo segnale di Dževat i praticanti si rimettono in ginocchio ed estraggono lo spillone (oppure è lo *šejh* a farlo per loro), per restituirlo allo *šejh* che bagna con la saliva il punto in cui è entrato lo strumento. Idealmente non dovrebbe esserci fuoriuscita di sangue e generalmente è così che avviene; talvolta può però presentarsi una fuoriuscita di sangue anche piuttosto copiosa: lo *šejh* allora interviene con un tampone e la pratica non ha più seguito. Le testimonianze da me raccolte sulla pratica dello *zarf* riportano che il trafiggersi senza ferirsi è prova della potenza di Dio e dello *šejh*, oppure che vengono perforati punti del corpo dai quali non esce sangue. Tutti riportano che la pratica non è dolorosa perché lo *šejh* esegue alcune preghiere prima che la pratica venga effettuata, il che rende innocuo l'atto di ferirsi.

Siamo alla fase finale dello *zikr*: le persone nel cerchio esterno si prendono per mano o sotto braccio, Dževat si stacca dal compagno alla sua destra e si inserisce all'interno del cerchio, seguito dalle persone dietro di lui, a formare una spirale intorno a sé; si scioglie la spirale e si riformano due cerchi concentrici; i dervisci si toccano ora la spalla sinistra

con la mano destra, Dževat si stacca di nuovo dal compagno alla sua destra e riforma la spirale; lo *šejh* si trova al centro attorniato da tutti gli altri che, toccandosi la spalla, saltellano sul posto scandendo *Hū Hū*, quindi dichiara la fine dello *zikr* pronunciando *Yā Allāh!* ad alta voce, recita una breve preghiera, chiude con *Hū*, *Hū*, *Hū*. Si riforma il cerchio e i dervisci siedono a terra. Dževat esegue una cantillazione della Sura 112 per tre volte e prega per la catena iniziatica della propria confraternita (*simsile*, romané, dall'arabo *silsila*), per i fondatori delle 12 confraternite, per i 12 *imām* e per gli *šejh* viventi a lui più vicini; ciascuno recita una *du'ā'* personale, che ogni volta termina con una *ṣalwāt* corale (Esempio audio 8). Infine viene eseguito più volte il *tekbir* in *makam segâh* (Esempio audio 7).

4. Il contenuto sonoro del rito come mezzo e istanziazione del "ricordo incorporato"[29]

> Cioè, te sei fermo in verità, gira tutto perché te sei sull'asse, e ti rendi conto che invece tutto il mondo è qualcosa che… gira… […] Ma tutto è fatto perché uno capisca attraverso l'intuizione.[30]

> Eh lo *zikr* è una cosa bellissima, che a me piace, quando uno mi chiede cosa significa lo *zikr*? È una cosa che può conoscerla solo una madre che fa nascere il figliolo, in quel momento la madre non pensa a nient'altro, pensa solo a liberarsi di quel figliolo perché la sta massacrando. Allora io penso la stessa cosa per me dico che in quel momento non penso a nient'altro, penso solo a… penso solo ad Allāh *jalla śāna Hū*, penso alle sue… al… penso in quel momento… che Lui sta davanti a me e che sta facendo *zikr* là, che poi quando c'hai giustamente il tuo *šejh*, il tuo *murshid* davanti, allora è uno specchio per te dove tu da lui, insomma vedendo lui, puoi vedere certe cose, puoi sentire certe cose, perché in uno *zikr*, se tu trovi uno *zikr*, se non senti niente allora non hai fatto *zikr*, non sei dentro, se non senti la libertà, perché quando fai *zikr* ti libera, devi liberarti di tutte le cose del mondo, le cose mondane come si dice.[31]

La partecipazione al rito provvede a rinnovare i legami tra gli appartenenti alla confraternita, a ribadire lo status dello *šejh* e a rinsaldare le alleanze con i membri di altre confraternite dei Balcani e dell'Europa occidentale, a ribadire le gerarchie tra gli adepti e ad apprendere norme di condotta e modalità interazionali (*edep*, turco, dall'arabo *ādāb*) che offrono una ricaduta significativa nell'ambito dei più vasti rapporti sociali. La ricercatezza dell'abbigliamento, l'attenzione posta dai partecipanti ad eseguire il rito al meglio e la presenza della telecamera presentano una comunità che mette in mostra se stessa mentre ribadisce e riordina l'identità familiare e di gruppo, similmente a quanto avviene durante

[29] Gli argomenti qui sommariamente trattati sono approfonditi in modo esteso in Coppola *in corso di pubblicazione*.
[30] Intervista a ex-membro (*gage*) della confraternita, 56 anni, 14 luglio 2019, Firenze.
[31] Intervista a Usein Rufat, cit.

le feste di nozze in Kosovo riportate dall'etnomusicologo Nico Staiti (2012: 52); i gesti compiti durante il rito, anche nei momenti di maggiore intensità, non sono quasi mai caotici e lasciati al caso, ma sempre pertinenti ai codici espressivi della *performance*, intesa come «produzione espressiva intenzionale in un genere stabilito localmente» (Schieffelin 1996: 60, traduzione di chi scrive): ne è un esempio l'atto codificato di disfarsi della giubba (During 1988) o l'accuratezza nel rispetto del tempo dettato dal *def* durante l'esecuzione dello *zarf* (Speziale, Passalacqua 1998: 174). In tal senso la *performance* non è da intendersi nell'accezione di rappresentazione quanto di attività produttiva sia nell'ambito delle relazioni sociali sia in quello dell'esperienza personale e collettiva del trascendente (Csordas 1996: 92).

La partecipazione allo *zikr* è volta a sovvertire le modalità abituali dell'esperienza attraverso la generazione di un'"iperestesia" – qui intesa come un'esperienza sensoriale amplificata – mediante l'esecuzione di tecniche intercorporee realizzate con intensità crescente. L'intessitura di una rete di corrispondenze tra i diversi registri sensoriali fornisce forma e significato alla pratica, generando una coerenza estetica volta ad enfatizzare e superare la dicotomia soggetto-oggetto mediante l'attuazione di un continuo interscambio di elementi corrispondenti, quali unità e molteplicità, sé e altro, eterno e contingente, stasi e movimento, ripetizione e variazione, canto singolo e corale.

L'elaborazione della modalità percettiva messa in atto nel corso dello *zikr* è nota in ambito sufi come "contemplazione dell'unità nella molteplicità e della molteplicità nell'unità" (*mushāhadat alwaḥda fī 'l-kathra wa 'l kathra fī 'l-waḥda*; Ventura 2017: 68-69); secondo le dottrine sufi infatti – nonché tema ricorrente nei discorsi di Dževat – è soltanto l'essenza divina (*al-dhāt al-ilāhiyya*) ad avere statuto ontologico di realtà e non gli esistenti, che si configurano come sue manifestazioni (*maẓāhir*) o modalità (*shu'ūn*), non essendo dotati di realtà se non in forma relativa e contingente (Ventura 2016: 69, Ventura 2017: 24-26): è il "ritorno" a questo Essere oltre gli accidenti terreni che il praticante cerca di realizzare durante il rito, in un trascendimento inteso non come fusione (*hulūl*) o identificazione (*ittihād*) (During 1987: 22), ma come consapevolezza estatica della Divina "presenza" (*ḥaḍra*), determinando un temporaneo annullamento del sé (*fanā'*).

Sul piano spaziale l'interscambio tra unità e molteplicità si realizza nella rotazione del cerchio dei presenti (molteplicità) intorno a un polo (*quṭb*) rappresentato dallo *šejh* (unità), che invita ciascuno a raggiungerlo muovendosi dalla circonferenza al centro, ovvero dalla molteplicità all'unità; il principio di unità rappresentato dallo *šejh* si riflette peraltro nel luogo fisico del processo di auto-oggettificazione dei partecipanti, ovvero nel cuore di ciascuno dei presenti. Inoltre colui che al centro della *halka* ruota assieme allo *šejh* guardandolo negli occhi percepisce il cerchio esterno in movimento e se stesso fermo, mentre dalla prospettiva del cerchio esterno avviene l'esatto contrario; in quel momento lo sguardo dello *šejh* è l'unico punto fermo, visione eidetica dell'affermazione di unicità divina.

Le dinamiche sonore attuate durante lo *zikr* si sovrappongono alle dinamiche spaziali nella generazione del "ricordo incorporato", agendo come istanziazione-di, e

strumento-per, il raggiungimento della "presenza". Il canto collettivo unisce il gruppo in un gesto sonoro simultaneo in cui il singolo si disperde nel molteplice, che in converso diviene un nuovo soggetto unitario.

Come abbiamo visto, i vari partecipanti (molteplicità) eseguono all'unisono la ripetizione dei nomi su un solo tono (unità), mentre il canto del solista (unità) si esprime in gerarchie di altezze (molteplicità). Con l'inizio della ripetizione *qalbī* della formula l'esperienza di unità del gruppo, unito in un solo, simultaneo respiro, ne risulta accentuata. Dunque un solista inizia ad intonare un'*ilahije* o una *kaside*, esprimendosi in gerarchie di altezze sull'*ostinato* fornito dalla ripetizione monotonale delle formule da parte dell'assemblea. Dunque, nel piano sonoro, la contemplazione dell'unità nella molteplicità e della molteplicità nell'unità è data dalla compresenza di diverse individualità unite in un solo gesto sonoro monotonale e di un solista che si esprime attraverso gerarchie di altezze.

La stessa progressione nella ripetizione della formula *Lā 'ilāha 'illā llāh* descrive e attua: l'attuazione di uno sforzo per discernere tra molteplicità e unità (*Lā 'ilāha* – molteplicità – *'illā llāh* – unità); l'affermazione della sola unicità, in cui gli oggetti dell'esperienza sono reintegrati in Allāh (*'illā llāh*); la sublimazione della tensione tra molteplicità e unità nell'emissione del pronome personale *Hū*, che rompe la tensione semantica tra significante/conoscente (*ālim*) e significato/conoscenza (*'ilm*), fondendosi nel referente/conosciuto (*ma'lūm*). Nell'esecuzione *qalbī* infatti il significato della formula *Hū* viene a coincidere con il suono dell'emissione respiratoria emanante dal cuore che, come abbiamo visto, è sede del respiro divino, stabilendo una corrispondenza biunivoca tra il soggetto ricordante e l'oggetto ricordato, unificando atto, suono e significato.

La pratica dello *zarf* è quindi prova (*burhān*) del raggiunto ossimoro esperienziale in cui il corpo del praticante si presenta come luogo dell'esperienza sensibile e del trascendimento di essa; più che come una pratica di mortificazione del corpo, dovremmo pertanto intendere lo *zarf* come una modalità di ulteriore vivificazione del corpo, culmine dell'iperestesia del rito, dimostrazione del raggiunto sovvertimento del proprio essere nel mondo. Verso il termine dello *zikr*, le deambulazioni rituali compiute dai dervisci terminanti in un unico insieme di corpi a contatto reciproco attorno allo *šejh* mettono in atto, da un punto di vista tanto sociale quanto metafisico, la rinnovata unità.

Esempi audio

Tutti gli esempi audio e video sono stati registrati dall'autore presso la *tekija* del villaggio del Poderaccio (FI).

1. Sequenza di 5 ilahije**.** [13:04]
Eseguite da Bastri Rufat e Muksin Rufat (voce, *def*) accompagnati dal coro dei dervisci presenti. Le cinque *ilahije* sono cantate in lingua turco-ottomana ed eseguite rispettivamente negli *usûl*: *aksak* (9/8), *sofyan* (4/4), *ayub* (4/4), *ayub*, *ayub*. Registrazione del 7 ottobre 2018.

2. *Ilahije* della confraternita *Halveti.* [05:28]
Eseguita da un derviscio macedone (voce, *def*) accompagnato dal coro dei presenti per il ritornello. La *ilahije* è cantata in lingua romané ed eseguita in *makam uşşak* e *usûl devr-i hindi*. Registrato il 17 marzo 2019.

3. *Ako pitaš za Derviše svijeta* (Se domandi dove si trovano i dervisci). [03:52]
Ilahije seguita coralmente dai dervisci presenti (voce). L'inno è cantato in lingua bosniaca ed eseguito in *makam uşşak*. Esso fu composto da Abdulvehab Ilhamija Žepčevi (1773-1821), poeta e derviscio bosniaco. Registrato il 7 ottobre 2018.

4. *Sensin yā ʿAlī medet Allāh.* [08:10]
Ilahije eseguita da Zecir, derviscio *rifāʿi* di Firenze di origine kosovara (voce). L'inno è cantato in lingua albanese ed eseguito in *makam sultani yegah*. Registrato il 16 marzo 2019.

5. *Ah mori lulja e sarit* (Ho chiesto al fiore giallo). [04:32]
Ilahije eseguita da Sidit Reka, figlio dello *šejh rifāʿi* Qemaluddin di Tiranë (voce, *def*), accompagnato dal coro dei presenti per il ritornello. L'inno è cantato in lingua albanese ed eseguito in *makam uşşak* e *usûl sofyan* (4/4). Esso rappresenta la versione in lingua albanese della composizione in lingua turca *Sordum sarı çiçeğe* attribuita a Yunus Emre, poeta e mistico vissuto nel XIII secolo. Registrato il 7 ottobre 2018.

6. *Zikr.* [19:33]
Estratto di uno *zikr* eseguito per la celebrazione di *ʿāshūrā'*. In questo caso lo *zikr* ha inizio dal canto corale di un'*ilahije*, cui si aggiungono i suonatori di *def* che eseguono l'*usûl ayub* (4/4) (0:34). Sotto la direzione di *šejh* Qemaluddin, al canto della *ilahije* si sostituisce la ripetizione della formula *Lā 'ilāha 'illā llāh* (01:00) nella sua forma melodica. Dopo poco tempo (01:20) lo *šejh* invita i presenti a pronunciare la formula nella modalità di esecuzione *qalbī*. Quindi un cantore solista riceve il permesso dello *šejh* di iniziare a cantare, ed intona una *kaside* (01:38). In una progressione ininterrotta alla *kaside* segue una *ilahije* (04:20), quindi un'altra (06:04). In seguito subentra un nuovo solista (08:33) che alterna sezioni improvvisate ed esecuzione di un'*ilahije*. Quindi la formula diviene *'illā llāh* (10:40). Qualcuno inizia a percuotere un paio di cembali *halîle* (11:55). Lo *sejh* invita i presenti a sostituire a *'illā llāh* la formula *Ḥayy* (il Vivente) (13:15). Un nuovo cantore intona una *kaside* e quindi un'*ilahije* (16:25). *Ilahije* eseguite nelle lingue albanese e osmanli. Registrato il 7 ottobre 2018.

7. *Tekbir.* [01:22]
Canto corale del *tekbir* in *makam segâh* eseguito in occasione dell'investitura a *šejh* di un membro della confraternita del Poderaccio. Il *tekbir* viene solitamente eseguito anche al termine dello *zikr*. Il *tekbir* in *makam segâh* fu composto dal derviscio *mevlevi* Buhurizade Mustafa Itri (1640-1712) ed è stato largamente impiegata nel rito sufi per giungere fino ai giorni nostri (De Zorzi 2010). Il testo recita: *Allāhu akbar Allāhu akbar lā 'illā llāh llāh w-Allāhu akbar Allāhu akbar wa lillah il-Hamd* (Allāh è il più grande, Allāh è il più grande, non vi è Dio al di fuori di Allāh, Allāh è il più grande, Allāh è il più grande, e ad Allāh sono rivolte tutte le preghiere). Registrato il 16 marzo 2019.

8. *Ṣalwāt.* [0:33]
Esecuzione corale della *ṣalwāt*. Il testo della *ṣalwāt* eseguita presso la confraternita di Dževat recita: *Allahumma ṣalli ʿalā seyyidinā Muḥammadin wa ʿalā ʿAlī seyyidinā Muḥammad* (Allāh, benedici Muḥammad e ʿAlī-Muḥammad!). Registrato il 14 settembre 2019.

Esempi video

1. Inizio dello *zikr* eseguito per la celebrazione di *sultan nevruz.* [06:37]
Fase iniziale dell'esecuzione dello *zikr*. I dervisci in cerchio eseguono il movimento oscillatorio a tempo con l'esecuzione della formula. Un cantore solista inizia ad eseguire una *kaside*, ma viene prontamente fermato dallo *šejh*, che non gli ha ancora concesso il permesso di iniziare a cantare: i due dervisci che si trovano a fianco del cantore, accortisi della volontà dello *šejh*, lo invitano perciò ad interrompersi ed attendere il permesso di Baba Dževat (01:20). Lo *šejh* introduce l'esecuzione *qalbī* della formula (01:50). L'esecutore di *kaside* ora può iniziare a cantare, e il suonatore di *def* a percuotere il tamburo a cornice (02:05). Baba Dževat inizia a percorrere il cerchio in senso antiorario elargendo ai presenti le proprie benedizioni (*barakāt*) (02:45). Vengono introdotti i cembali *halîle* (04:23). Baba Dževat invita lo *šejh rifā'i* Qemaluddin a raggiungerlo al centro della *halka* (05:20). I due, a distanza uno di fronte all'altro, eseguono a tempo una serie di movimenti rituali, quindi si prendono per mano, con il braccio sinistro esteso, ed iniziano a girare su loro stessi in senso antiorario. Registrato il 16 marzo 2019.

2. Porzione di *zikr* eseguito per la celebrazione di *'āshūrā'.* [06:08]
Un derviscio *sa'di* di Bolzano, al centro della *halka*, guida questa porzione di *zikr*, invitando i presenti a ripetere la formula *Yā Qahhār Yā Allāh*. Baba Dževat dà il permesso ai suonatori di *def* di iniziare a percuotere i tamburi (00:20). Un solista intona un'*ilahije* (00:47). Chi guida lo *zikr* dal centro della *halka* invita a raggiungerlo *šejh* Usein, figlio di Baba Dževat, e i due iniziano ad eseguire i movimenti rituali (01:00). Altre due persone vengono invitate a raggiungere il centro (01:50), cui si unisce anche Baba Dževat con un nuovo visitatore della *tekija* ed altre persone, formando un secondo cerchio che ruota in senso antiorario all'interno del cerchio esterno. Da questo cerchio interno quattro persone raggiungono il centro dove, uniti per le mani, girano su loro stessi in senso antiorario, sempre più velocemente (03:30). Chi aveva iniziato questa porzione di *zikr* ne decreta la fine, e ciascuno riprende il suo posto nel cerchio, mentre Baba Dževat invita i presenti a un maggior contegno (04:55). Quindi Dževat invita un nuovo derviscio a prendere il centro, e questi introduce la nuova formula, *Allāh Allāh Yā Daim* (05:20). Registrato il 14 settembre 2019.

Riferimenti

Biegman, Nicolaas H.
2007 *God's Lovers. A Sufi Community in Macedonia*, Londra, Kegan Paul.

Bria, Gianfranco
2019 "The Burhan Between Embodiment, Disciplines and Techniques of Self", *Occhialì. Rivista sul Mediterraneo Islamico*, V: 126-141.

Clayer, Nathalie
1996 "La Khalwatiyya (Khalvetiyye)", in Alexander Popovic e Gilles Veinstein (a cura di), *Les voies d'Allah. Les ordres mystiques dans le monde musulman des origines à aujourd'hui*, Parigi, Fayard: 484-491.

Coppola, Marco Romano
2021 "Sonic Ways to Embodied Remembrance in Sufi *Dhikr*", in Carola E. Lorea e Rosalind I. J. Hackett (a cura di), *Religious Sounds Beyond the Global North: Senses, Media and Power*, Amsterdam, Amsterdam University Press, *in c.d.s*.

Csordas, Thomas J.
1996 "Imaginal Performance and Memory in Ritual Healing", in Carol Laderman e Marina Roseman (a cura di), *The Performance of Healing*, New York, Routledge: 91-113.

De Zorzi, Giovanni
2010 *Musiche di Turchia. Tradizioni e transiti tra Oriente e Occidente*, Milano, Ricordi.
2013 "Uzbekistan: con dervisci naqshbandî-jahrî nella valle del Fergana", in Giovanni De Zorzi (a cura di), *Con i dervisci. Otto incontri sul campo*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni: 173-210.

During, Jean
1987 "Acoustic Systems and Metaphysical Systems in Oriental Traditions", *The World of Music*, XXIX/2: 19-29.
1988 *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, Parigi, Albin Michel.

Erguner, Kudsi
2010 "Sulla teoria, gli intervalli e i cicli ritmici del maqâm ottomano", in Giovanni De Zorzi, *Musiche di Turchia. Tradizioni e transiti tra Oriente e Occidente*, Milano, Ricordi.

Feldman, Walter
1993 "Ottoman Sources on the Development of the Taksîm", *Yearbook for Traditional Music*, XXV: 1-28.

Islam, Aida e Stefanija Zelenkovska Leshkova
2012 "The Islamic Mystical Spiritual Music Tradition in the Era of New Musical Tendencies", *Asian Social Science*, VIII/6: 170-175.

Knysh, Alexander
2019 *Sufism: A New History of Islamic Mysticism*, Princeton, Princeton University Press.

Leccese, Francesco Alfonso
2017 *Sufi network. Le confraternite islamiche tra globalizzazione e tradizione*, Milano, Editoriale Jouvence.

Mašulovic-Marsol, Liliana
1992 *Les Rifâ'îs de Skopje. Structure et impact*, Istanbul, Les éditions Isis.

Nasr, Seyyed H.
2014 "The Heart of the Faithful is the Throne of the All-Merciful", in James S. Cutsinger (a cura di), *Paths to the Heart: Sufism and the Christian East*, Bloomington, World Wisdom: 32-45.

Pennanen, Risto Pekka
1994a "All-Comprehending, United and Divine. The Myth of "ilahija" Hymns in Sarajevo", *The World of Music*, XXXVI/3: 49-67.
1994b "The God-Praising Drums of Sarajevo", *Asian Music*, XXV/1-2: 1-7.

Plessner, Martin
1993 "Muḥarram", in Clifford Edmund Bosworth, Emeri Van Donzel *et al.* (a cura di), *The Encyclopaedia of Islam*, vol. 7 (*Mif-Naz*), Leiden – New York, E.J. Brill: 464.

Popovic, Alexander
1986 *L'islam balkanique. Les musulmans du sud-est européen dans la période post-ottomane*, Berlin, Osteuropa-Institut.
1996 "La Rifâ'iyya", in Alexandre Popovic e Gilles Veinstein (a cura di), *Les voies d'Allah. Les ordres mystiques dans le monde musulman des origines à aujourd'hui*, Parigi, Fayard: 492-496.

Rosenwein, Barbara H.
2011 "Les communautés émotionnelles et le corps", *Médiévales. Langues, textes, histoire*, LXI: 55-76.

Roy, Olivier
2002 *L'islam mondialisé*, Parigi, Éditions de Seuil.

Schieffelin, Edward
1996 "On Failure and Performance. Throwing the Medium Out of the Seance", in Carol Laderman e Marina Roseman (a cura di), *The Performance of Healing*, New York – Londra, Routledge: 59-89.

Speziale, Fabrizio e Elisabetta Passalacqua
1998 "Stati 'sottili' di coscienza nei rituali sûfî *dhikr* e *shish*. Il caso della confraternita Khalwatiyya di Firenze", *AM. Rivista della Società Italiana di Antropologia Medica*, V-VI: 171-188.

Staiti, Nico
2012 *Kajda. Musiche e riti femminili tra i rom del Kosovo*, Roma, Squilibri Editore.
2018 "The 'Rose Garden': Against Racism in Ethnomusicology", *Etnografie Sonore/Sound Ethnographies*, I/1: 189-210.

Ventura, Alberto
2016 *Sapienza sufi. Dottrine e simboli dell'esoterismo islamico*, Roma, Edizioni Mediterranee.
2017 *L'esoterismo islamico*, Milano, Adelphi.

Videografia

Grup Tesavvuf
2019 *Romane Ilahije 2019 Grup Tesavvuf Ma Puc mo hali halov dikindor Official video*, col., 6:10, disponibile all'indirizzo web: <https://www.youtube.com/watch?v=DtAqeKLz7S8&list=RDDtAqeKLz7S8&index=1&ab_channel=KrieziDzemaatTesavvuf> (ultimo accesso: 27 gennaio 2021).

Ilahije Ehlibejt
2016 *Ilahije Romane 2016 Imam Ali (as)*, col., 5:57, disponibile all'indirizzo web: <https://www.youtube.com/watch?v=zwHnj__xKS8&ab_channel=S.Ibn.R> (ultimo accesso: 27 gennaio 2021).

Lelli, Silvia
2013 *Mevliti Zikir. Rito sufi in un campo di sosta rom*, 1 DVD, col., 60', Associazione AntropoLogiche.

Petrovski, Aco
1955 *Dervishes*, b/n, 11', Vardar film, disponibile all'indirizzo web: <https://www.youtube.com/watch?v=fSoEAPY4CaM> (ultimo accesso: 27 gennaio 2021).

Staiti, Nico
1997 Registrazione di uno *zikr* eseguito al campo rom della Favorita (PA), col., 22', archivio privato.