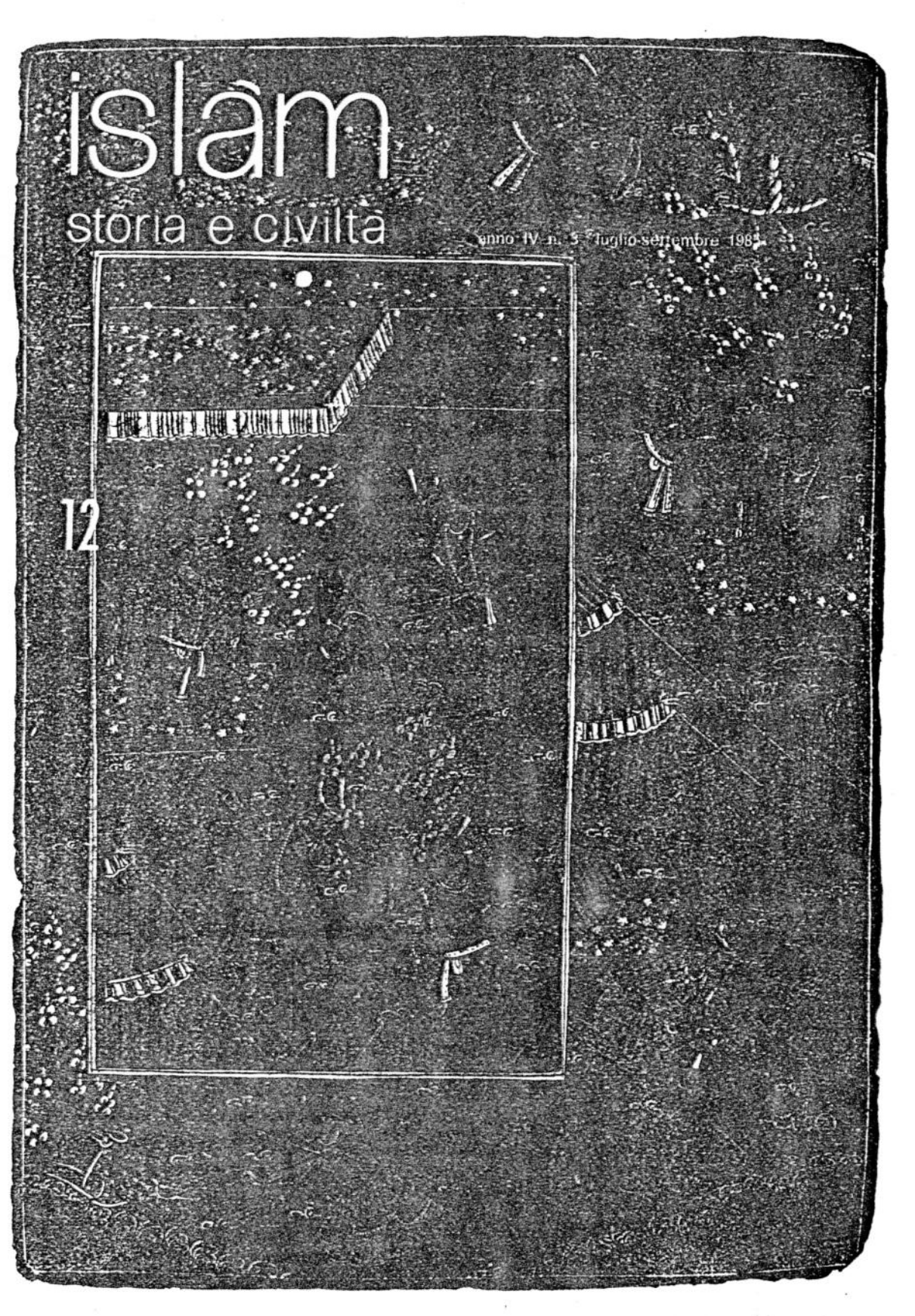
islàm

storia e civiltà

anno IV n. 3 luglio-settembre 1983



12

islàm
storia e civiltà

12

anno IV n. 3 luglio-settembre 1985

rivista trimestrale edita dalla
Accademia della Cultura Islamica (U.I.O.)
sotto l'egida della Società
per l'appello all'Islàm, Tripoli

Sommario

149 *A. Masala* Il tesbîh in Turchia

157 *M. Arribas Palau* I Moriscos spagnuoli. Tragico destino d'una minoranza

165 *T. Battain* Architettura e misticismo sufi: la Tekke Mawlawi del Cairo

175 *V. Strika* Il Baḥrain dalla pesca delle perle all'industria petrolifera

185 *D. Bredi* La santità nell'Islàm e nel Cristianesimo. Un colloquium a Roma

191 *Recensioni*

201 *Notizie*

Autori

Anna Masala ordinario di Lingua e Letteratura Turca nella Facoltà di Lettere dell'Università di Roma

Mariano Arribas Palau già professore titolare nella Facoltà di Filologia dell'Università Complutense di Madrid

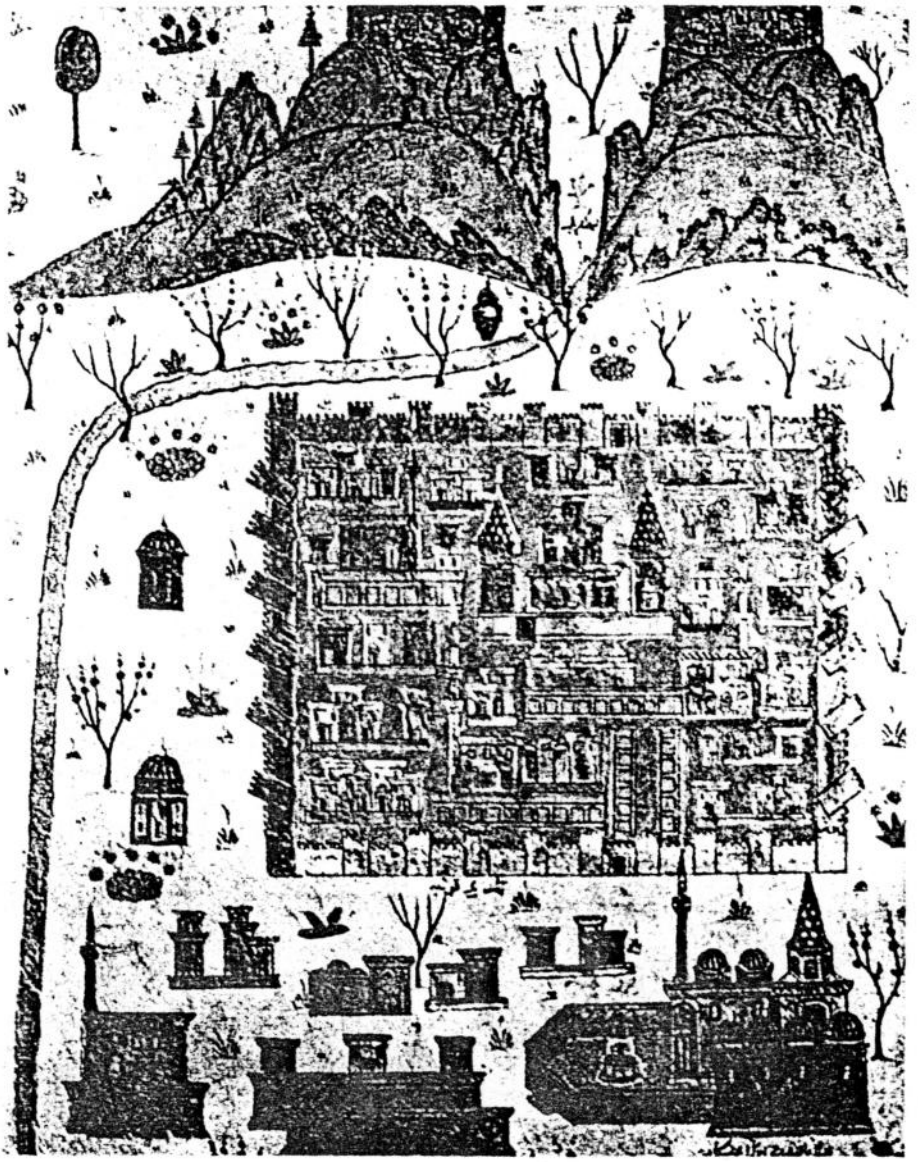
Tiziana Battain studiosa di arte islamica

Vincenzo Strika ordinario di Storia contemporanea dei Paesi arabi nella Scuola di Studi Islamici dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli

Daniela Bredi ricercatrice presso la cattedra di Islamistica nella Facoltà di Lettere dell'Università di Roma

Recensioni di

S. Bono, I. Camera d'Afflitto, C. Collarile, F. Cresti, C. Lo Jacono, O. Sangiovanni



Takyah maulawî, Konya, Turchia, XV sec.

Architettura e misticismo sufi: la Tekke Mawlawi del Cairo

di Tiziana Battain

Da molti anni emeriti orientalisti hanno indirizzato i propri studi verso il sufismo: quella tendenza religiosa che pone l'accento sull'aspetto più mistico e spirituale della religiosità musulmana e che ha attratto numerosi adepti di qualunque classe sociale, in ogni epoca e area islamizzata. L'approccio ad uno studio esauriente è stato tentato, a volte con successo, da studiosi di varie tendenze critiche e su numerosi temi. Molte sono le traduzioni di testi arabi e persiani dei padri dello spiritualismo sufi e altrettanti i trattati sull'argomento.

Più complessa è l'analisi sociologica di tale movimento, affrontata spesso più come raccolta di dati, denominazioni, caratteristiche delle varie confraternite, in cui si raccolgono tali mistici, sotto la guida spirituale di un capo eponimo detto *šaiḫ*. Mi riferisco, ad esempio, alle catalogazioni curate da Coppolani e Depont già a fine '800 [1] o a quelle degli anni 50/60 di Bannerth, Gardet, Anawati ecc. [2], fino a quelle più recenti in cui spicca anche l'intento interpretativo dell'importante funzione, non solo religiosa, ma sociale, economica e perfino politica di tali confraternite. A tale riguardo accenno all'interessantissimo testo di De Jong [3], che chiarisce, con ricchezza di dati, la posizione delle confraternite in Egitto nel XIX sec. Interessanti spunti sono offerti dalla lettura degli articoli pubblicati a cura dell'Unesco nel 1980 a seguito di una conferenza organizzata dal W.I.F.T. sulla città islamica, cui hanno partecipato studiosi di fama internazionale [4]. Il giordano Jusuf Ibish nel suo articolo, dal titolo *Economic Institutions* [5], analizza l'organizzazione di quasi tutta la popolazione cittadina in corporazioni artigianali, mercantili ed artistiche, che erano integrate in sistemi concettuali e sociali connessi agli ordini sufi.

Anche la burocrazia governativa, gli ufficiali militari e gli *'ulamà*, erano membri di qualche ordine sufi e di conseguenza ricadevano sotto l'autorità somma, lo *šaiḫ al-Mašaiḫ*. Già Piemontese in un articolo del 1964 [6] ha cercato il legame di certi gruppi sociali persiani musulmani con le corporazioni dei mestieri della *Futuwwa*, anch'esse influenzate negli intenti e nel cerimoniale dalle *Tâ'ifa* sufi. Esse apprendevano dalle corporazioni le forme organizzative come, ad esempio, la gerarchia dello *šaiḫ*, degli apprendisti detti *mubtadi*, dei compagni *ṣani* e dei maestri *muallim*. Erano delle organizzazioni religiose che santificavano le corporazioni, in quanto legate ad un santo protettore. I loro capi spirituali, quali lo *šaiḫ al-Mašaiḫ* e il *naqíb al-Ašraf*, presiedevano alle cerimonie di iniziazione, molto affini a quelle tenute dagli ordini sufi e davano i certificati di professionalità detti *iǧaza*, oltre ad armonizzare la produzione e i prezzi. Questo legame mostra che l'artigianato doveva riflettere lo stato « intimo » dell'artigiano, enfatizzando la base morale e spirituale dell'abilità tecnica. La valutazione durante la cerimonia avveniva non soltanto sulla base dell'abilità manuale, ma soprattutto dell'evoluzione spirituale dell'artigiano durante il suo apprendistato. È proprio questa valutazione la ragione di questo articolo, che intende verificare le modalità di influenza del pensiero sufi sull'espressione artistica in genere.

Come Titus Burckhardt ben dice: « L'arte (o l'artigianato) ha due aspetti che la predispongono a divenire il supporto di un metodo di realizzazione spirituale. L'arte consiste da una parte nella laboriosa trasformazione di un materiale informe in uno formato in accordo ad un modello ideale. Questa forma è indiscutibilmente una immagine del lavoro che l'uomo, aspirando alla contemplazione divina, deve compiere in sé e nella sua anima, che gioca il ruolo di un materiale rozzo, confuso e amorfo, ma potenzialmente nobile. Da un'altra parte il reale oggetto della contemplazione è prefigurato nella bellezza appresa con i sensi che non è altro, in profondità, che la bellezza stessa, unica e illimitabile nella sua natura » [7].

In questi ultimi decenni sono state condotte ricerche di interpretazione di prodotti artistici su basi teoretiche-spirituali cercando di individuare questo intervento diretto della spiritualità sufi. Più o meno criticamente si sono individuate simbologie sufi in oggetti artistici quali metalli, ceramiche, miniature, tessuti, nelle stesse decorazioni floreali e geometriche islamiche. Nel campo dell'architettura le metodologie sono state differenti e gli interventi di maggior rilievo sono ad opera di Bakhtiar e Ardalan [8] con una interpretazione dell'assetto urbanistico di alcune città iraniane oltre che di Konia. Nell'area egiziana invece vi sono stati frequenti

articoli di due studiosi quali Behrens e Fernandes [9] che hanno condotto studi su alcuni edifici sufi di periodo mamelucco. Le loro considerazioni riguardano più l'aspetto funzionale di tali edifici alle esigenze organizzativo-architettoniche delle confraternite.

Tali edifici sono caratterizzati da una pianta a forma quadrata, sormontata da una cupola; ciò li diversifica completamente dagli altri edifici dell'epoca. Inoltre, pur essendo definiti come *qubba*, cupola, termine che generalmente indica il mausoleo, non avevano alcuna funzione funeraria. Secondo la testimonianza di viaggiatori e storici dell'epoca erano o sede di culto o di convivi di mistici sufi.

Un altro spunto è offerto dall'architetto Fanfoni, che attualmente sta lavorando all'opera di ristrutturazione di un monastero sufi del Cairo del periodo ottomano, quale la *Takiya Mawlawiyya*, detta anche mausoleo di Hasan Sadaqa. In un articolo raccolto nel catalogo della mostra sull'architettura islamica, organizzata dalla Biennale di Venezia, dice testualmente: « ...la particolare disposizione planimetrica degli elementi che la compongono e la configurazione del *sama'ḫana* che ne costituisce il fulcro rappresentano la visualizzazione architettonica ed il punto d'arrivo della complessa concezione religiosa e simbolica dell'ordine *mawlawi* » [10].

Per comprendere tale affermazione si deve avere una chiara idea di quali fossero le finalità e soprattutto le modalità del rito di tale ordine sufi, il suo significato simbolico ed infine analizzare architettonicamente l'edificio in cui esso si svolgeva, il cosiddetto *Sama'ḫana* o Teatro della Tekke Mawlawi.

Il *Sama'ḫana* è un edificio a pianta quadrata di metri 15 per 15, la cui parte centrale, per le rappresentazioni, è coperta da una cupola di legno del diametro di metri 10,65. L'interno è diviso in due piani concentrici che si aprono sull'area centrale con delle balaustre di legno. Il primo piano e il tetto poggiano su una fila di dodici colonne, la struttura è di mattoni di sabbia pannellati parzialmente di legno, la cupola è dipinta a motivi paesaggistici e floreali e con iscrizioni che nascondono le originarie otto finestre successivamente murate. Due porte ora bloccate mettevano in comunicazione il teatro con il convento adiacente [11]. La funzione del teatro è prettamente rituale: vi si svolgeva la danza dei Dervisci Mawlawi, tramite cui il derviscio, in uno stato di estasi, raggiunge la verità, *ḥaqiqa*, la confessione dell'unità e unicità di Dio, il perfetto *tawhid*, che è lo scopo della vita religiosa per il musulmano e per il sufi in particolare.

Come si svolge tale danza, e che cosa simboleggia? Le descrizioni sono molte sia ad opera di autori musulmani che di visitatori occidentali, che in tempi recenti hanno partecipato a tali riunioni rituali dette *sama'*

Derviscio danzante

(audizioni), o *ḥaḍra* (presenza). La riunione, secondo una descrizione mawlawi, avviene in una sala che comprende un *miḥrab* e un *minbar*, nel mezzo. La parte più grande della sala è separata da una periferica per mezzo di una balaustra ottagonale, o circolare, che delimita lo spazio riservato ai Dervisci da quello per gli spettatori, le donne e l'orchestra, spesso posti in una galleria sovrastante o sottostante. La porta d'entrata si trova in faccia al *miḥrab* e nella stessa parte c'è un portale della balaustra. Davanti al *miḥrab*, dentro la balaustra, c'è il posto riservato allo *šaiḫ*, simboleggiato da un tappeto, *saǧǧara*, dove si siede.

La seduta inizia con una preghiera rituale, dopodiché i Dervisci che hanno compiuto il noviziato si siedono a destra del portale, i novizi a sinistra con la testa in avanti si preparano alla contemplazione. Recitano qualche versetto del Corano, poi un versetto del *Matnani*, poi tutti insieme una preghiera in onore del Profeta, dei quattro califfi ben diretti, della famiglia del Profeta, del fondatore dell'ordine, dei sovrani. Uno dei mistici si alza a cantare una lode per il Profeta detto *na'at-i šerif*. Il capo dei flautisti canta allora una improvvisazione detta *taqsim*, il cui tono varia a seconda dei giorni. Dopo il *taqsim* tutti i flautisti accompagnati dai tamburini cominciano il primo preludio, *pechraw*, mentre i Dervisci si alzano ed eseguono la danza detta *davr-i waladi*, cioè fanno tre volte il giro

Dervisci danzanti, miniatura, Iran, XV sec.

della sala in senso antiorario. Lo *šaiḫ* resta al suo posto. Quando il *davr* è terminato si alza per mettersi a sinistra del tappeto con il viso rivolto in senso di marcia e si inchina in avanti. Un altro derviscio detto *sama'zan* continua a mantenere il posto dove si trova lo *šaiḫ*; si inchinano insieme, dopodiché continuano il giro seguiti dagli altri Dervisci. Alla fine dei tre giri lo *šaiḫ* si risiede al suo posto dopo essersi inchinato davanti ad esso. Il capo flautista suona un *taqsim* accompagnato dal suono dei tamburi e canti: poiché il canto termina con un saluto, *salàm*, questa parte della cerimonia viene definita *salàm* e di questa ne vengono svolte tre o quattro.

All'inizio del canto i dervisci, eccetto lo *šaiḫ* e il *sama'zan*, gettano via il mantello rimanendo con il solo abito bianco, *tennure*, cinto da una cintura. Si mettono in senso di marcia dietro il *sama'zan*. L'ultimo avanza verso lo *šaiḫ*, gli bacia la mano e chiede il permesso di iniziare la danza disponendosi in una delle orbite del recinto. Girano lentamente attorno al loro asse, con il piede sinistro che funge da perno, le braccia distese con il palmo della mano destra rivolto verso l'alto, quello sinistro verso il basso, la testa ripiegata sulla spalla destra in estasi, le vesti formano delle ellissi che mai si toccano tra loro, compiono il giro mentre il derviscio più vecchio gira su se stesso al centro delle orbite. Alcuni fanno 40 giri al minuto, altri 60.

Il *sama'zan* sorveglia la regolarità dei movimenti, il ritmo cambia, i

Dervisci dell'orbita inferiore si ritirano verso la periferia, poi tutti si fermano. Lo *šaiḫ* avanza verso i Dervisci salutandoli. Dopo un intermezzo, *tarannum*, comincia il secondo *salàm* e così via. Alla fine i dervisci riprendono i loro posti avvolgendosi nei mantelli. Viene letto un passo del Corano, dopodiché il *sama'zan* recita una preghiera per il Profeta, i compagni, i fondatori e i capi dell'ordine, poi la *fàtiha* per i morti. Infine lo *šaiḫ* saluta i Dervisci che gli rispondono insieme all'orchestra e tutti si ritirano. Altre volte i Dervisci si prostrano a terra pronunciando un *hou (lui)* prolungato, prima di ritirarsi [12].

Al tempo di Rumi sembra che la danza avesse un carattere spontaneo e passionale e la tesi che essa riproducesse i movimenti del firmamento non può essere rifiutata. Secondo Rumi è dalla rivoluzione delle sfere che originano le melodie, sono i movimenti del firmamento che gli uomini riproducono con il canto. Il *sama'* è lo stato per eccellenza dove si realizza l'estasi ed è di conseguenza l'attualizzazione dell'avvenimento metafisico che caratterizza tale estasi. Per i sufi l'esperienza mistica attualizza sia il *mithak* che l'escatologia. Il *mithak* è il patto o appello primordiale (« Non sono dunque il vostro Signore? ») in base al quale l'uomo uscito dal fianco di Adamo riconosce Dio come suo signore. Rievocando la sua origine si ricorda anche della sua finalità ultima. La musica accende in lui questi ricordi: così il derviscio scuotendo la gabbia del corpo al ritmo musicale, libera la sua emozione che si manifesta nella danza.

Il *sama'* simboleggia anche il paradiso speciale riservato ai Dervisci e agli gnostici cui accede il cercatore di verità nei momenti in cui muore di morte volontaria prima di quella naturale. La danza nella sua complessità di regole e schemi provoca il raggiungimento dell'annichilimento, *fana'*, dell'uomo in Dio e la sua perseveranza in lui. È l'esplicazione del concetto dell'origine e del ritorno dell'uomo a Dio.

Per i sufi l'essere ha la forma di un cerchio, l'essenza dell'unico è un punto e l'uomo e il mondo possono essere comparati al cerchio prodotto dal movimento del punto. È lungo tale circonferenza che le creature viaggiano, dall'inizio alla fine. La danza indica il movimento circolare dello spirito lungo il cerchio degli esistenti. Il derviscio abbandona il punto iniziale della circonferenza per tornare a questo,come tutte le cose ritornano al loro punto di partenza. L'essenza del punto del giro e della circonferenza è unico. Tutto ciò che è altro rispetto a Dio è apparenza, non c'è che un cerchio che gira a grande velocità.

I dervisci che si trovano a sinistra del cerchio, che simboleggia il mondo interiore, sono comparati agli spiriti separati che stanno per apparire. Lo *šaiḫ* rappresenta il punto d'origine dell'essere. I dervisci

iniziano a girare attorno al proprio asse a destra del cerchio e ne percorrono la metà che simboleggia il mondo esteriore per arrivare di fronte allo *šaiḫ* che simboleggia lo stato d'animo. Viaggiano nella parte sinistra per risalire per gradi allo stato della trascendenza assoluta a Dio. Tutto ciò nelle tre o quattro fasi della danza, *salàm*.

I dervisci sono anche detti cercatori di verità della via ciclica, poiché il loro cammino circolare è di Dio, verso Dio, con Dio e in Dio. Nel XVIII secolo inoltre si fa strada la spiegazione simbolica che vede nella danza la riproduzione dei movimenti dei pianeti che, mossi dall'amore, girano attorno all'origine comune. Con la mano destra verso l'alto i dervisci accolgono l'emozione divina che passa attraverso il corpo e con la sinistra verso il basso la trasmettono alla regione inferiore, con la braccia distese abbracciano Dio.

La spiegazione è basata sull'idea ellenistica e neoplatonica rielaborata dai cristiani, degli angeli delle sfere che, spinti dall'amore per l'assoluto, fanno girare gli astri [13]. Secondo Mustafa Dede (sec. XII E.H.) nel Sefine-i Nefise-i Mevleviyah [14], la danza rappresenta il moto del cielo supremo che avvolge tutto. Dopo il primo *salàm* rappresenta quello del cielo dei fissi che implica quello dell'anima nel mondo angelico *malakut*, dopo il secondo *salàm* è il moto del cielo del sole che implica quello dello spirito nel mondo delle potenze *ǧabarut*, dopo il terzo rappresenta il moto del cielo e della luna che implica quello del segreto nel mondo della divinità *lahut*, dopo il quarto il moto proprio dell'uomo cui non corrisponde nulla nel mondo esteriore. Nel *sama'* in generale sono rappresentati i cieli, gli astri, gli elementi e gli esseri composti, minerali, animali, piante: lo *šaiḫ* è il polo, i dervisci dapprima sono le stelle fisse poi i pianeti.

Dopo aver definito il significato cosmologico della danza mawlawi non resta che ritrovarne la sua esplicazione architettonica. Il *sama'ḫana* ottomano della *tekke mawlawi* del Cairo rappresenta l'esempio più chiarificatore di questa realizzazione, perché costruito in un periodo in cui lo sviluppo della forma liturgica aveva raggiunto la sua quasi completezza. Esso rappresenta, anche dal punto di vista architettonico, lo stadio culminante di questa evoluzione, la cui forma primitiva è da ricercare nelle piante quadrate e ottogonali delle *tekke* di Konia e di Istanbul. Nel *sama'ḫana* del Cairo, l'aver delineato l'intero spazio con balaustre circolari che delimitano la piattaforma della danza e racchiudono l'area riservata agli spettatori — uomini donne e musicisti — in gallerie circolari, mostra una soluzione al problema della partecipazione dei membri presenti alla cerimonia. Essi infatti si affacciano direttamente sulla piattaforma della danza, che è messa in stretta relazione con la cupola tale da divenire un

« microcosmo dell'universo animato dai danzatori che rappresentano le sfere celesti nelle loro orbite. Il *sama'ḫana* quindi è la stanza in cui si odono i suoni celesti e il girare dei dervisci è la musica delle sfere » [15].

Nel simbolismo della cupola celestiale sono da ricercare gli elementi fondamentali su cui si basa l'intero edificio. Esso è l'esplicazione della coincidenza di due assi, quello orizzontale dell'Islàm exoterico e quello verticale dell'Islàm esoterico. Come dice Dickie « lungo l'asse orizzontale che ha determinato l'intero corso dell'architettura musulmana, è sempre esistito un asse verticale implicito che è l'*axis mundi* islamico. La ka'ba, edificio religioso per eccellenza, è l'esplicazione di tale asse, attorno cui si svolge il pellegrinaggio » [16].

Anche nella danza ciò diviene esplicito in quanto il derviscio gira attorno al suo asse e contemporaneamente attorno all'asse centrale invisibile, *quṭb* o polo. L'asse orizzontale è il risultato della coincidenza di due assi: quello della *qibla* delineato dal *miḥrab* e la linea dell'equatore mistico che va dal tappeto dello *šaiḫ* al cancello di entrata della balaustra; questa coincide con l'asse principale della moschea che va dal *miḥrab* alla porta. Tale costruzione a cupola, la cui piattaforma della danza è descritta dal movimento circolare di un punto che rappresenta Dio come unità indifferenziata, simboleggia il cerchio dell'esistenza lungo il quale si muove il derviscio per divenire parte della totalità cosmica. Il diametro del cerchio rappresenta l'equatore che unisce l'uomo a Dio dai vari punti della circonferenza. Il cancello della balaustra, dove al derviscio non è permesso fermarsi, definisce il punto dell'uomo cui corrisponde, dalla parte opposta, quello dello *šaiḫ*. Tale equatore mistico separa il cerchio in due emisferi, quello di destra che rappresenta il mondo materiale e quello di sinistra il mondo spirituale.

Il derviscio che si muove lungo il cerchio, passando dall'emisfero di destra a quello di sinistra, intraprende il viaggio mistico di ascesa dell'anima tesa al congiungimento con Dio. Quando attraversa il tappeto dello *šaiḫ*, che indica il punto di iniziazione, cioè la posizione morale fissa dell'autorità legale, riceve l'assenso alla danza che si svolge in senso antiorario come il *Tawaf*, la circoambulazione della Ka'ba o della tomba di un santo. Come osserva Dickie il derviscio nel suo movimento circolare « si unisce alla corrente mistica che fluisce nell'Universo in modo da divenire canale e veicolo sacramentale attivo per la trasmissione della grazia ricevuta dall'alto » [17].

Il rapporto qui delineato tra l'architettura e il pensiero sufi non si limita soltanto all'aspetto funzionale dell'edificio alle esigenze rituali. Dimostra, piuttosto, che l'ideazione architettonica è essa stessa l'attualiz-

zazione di concezioni filosofiche, simboliche e mistiche. Questa analisi può, quindi, offrire spunto ad un nuovo e originale indirizzo di critica artistica in una visione completa dell'espressione islamica.

---

1 O. DEPONT - X. COPPOLANI, *Les confréries religieuses musulmanes*, Alger, Typographie A. Jourdan, 1897, pp. 576.

2 G.C. ANAWATI - L. GARDET, *Mystique Musulmane*, Paris 1961. ARBERRY, *An introduction to the history of sufism*, Longmans, L. Green and Co., London 1943. E. BANNERTH, *La khalwatiyya en Egypte*, M.I.D.E.O. n. 8, Le Caire 1964-66. CORBIN H., *Storia della filosofia islamica*, Adelphi, Milano 1973. GARDET L., *La mention du nom divin, dhikr, dans la mystique musulmane*, Revue Thomiste, Paris 1952-3. MACDONALD D.B. *The religious attitude and life in Islam*, Khayats, Beyrouth 1965. MASSIGNON L., *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, Librarie Orientaliste Geuthner, Paris 1922. MORENO, *Le dottrine dell'Islàm*, Cappelli, Bologna 1935. NICHOLSON R., *Studies in islamic mysticism*, Cambridge University Press 1967. AA.VV., *Scholars saints and sufis, muslim religious institutions in the middle east since 1500*, N.R. KEDDIE ed., University of California Press 1972. SCHIMMEL A., *Mystical dimension of Islam*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1975. TRIMINGHAM J.S., *The sufi orders in Islam*, Oxford University Press, Clarendon Press 1971. V. VACCA, *Aspetti politici e sociali dei sufi musulmani, da testi arabi egiziani e yemeniti del XIV e XVI sec.*, in « Oriente Moderno », 1955, n. 35.

3 F. DE JONG, *Turuq and turuq-linked institutions in 19th. century Epypt*, Brill, Leiden 1978.

4 AA.VV., *The islamic city*, selected papers from the colloquium held at the middle east centre, Faculty of Oriental Studies, Cambridge, United Kingdom from 19 to 23 july 1976, edited by Serjeant, United Nations Educational, Scientific and Cultural organization 1980.

5 JUSUF IBISH, *Economic institutions*, in « The islamic city », op. cit.

6 A. PIEMONTESE, *L'organizzazione delle "zurxane" e la "futuuwa"*, in « Annali dell'Istituto Orientale di Napoli », n. XIV, 1964.

7 T. BURCKHARD, *Art of Islam: language and meaning*, London 1976.

8 L. BAKHTIAR-N. ARDALAN, *The sense of unity: the sufi tradition in Persian architecture*, Chicago 1971.

9 D. BEHRENS, in « Annales Islamologiques », n. 17, Cairo 1981; n. 18, 1982; n. 19, 1983. L. FERNANDES, in « Annales Islamologiques », n. 17, 1981; n. 18, 1982.

10 G. FANFONI, *Restauri del complesso architettonico dei Dervisci Mewlewi al Cairo*, in *Architettura nei Paesi islamici, Seconda Mostra Internazionale di Architettura*, ed. La Biennale di Venezia, Electa ed., Milano 1982.

11 G. FANFONI - C. BURRI, *The Mawlawiyya and the madrasa of Sunqur as-Sadi with the mausoleum of Hasan Sadaqa*, in « Art and Archeology Research Papers », London 1980.

12 M. MOLE', *La danse extatique en Islam*, in « Les danses sacrées », Sources orientales, vol. 6, Paris 1963.

13 RITTER H., *Der Reigen der tanzenden Derwische*, Zeitschrift fur vergleichende Musikwissenschaft 1, 1931.

14 MOLE', *op. cit.*, pp. 247-8.

15 DICKIE J., *The Mawlawi Dervischery in Cairo*, in « Art and Archeology Research Papers », n. 15, ed. Meinecke, London 1979, p. 11.

16 DICKIE J., *Allah and eternity: mosques, madrasas and tombs*, in « Architecture of the islamic world », Thames and Hudson, London 1978.

17 DICKIE J., *The Mawlawi Dervishery in Cairo*, op. cit.