
N. 2. 2008

A stylized blue line drawing of a person's head and shoulders, holding a globe. The person's head is represented by a circle with a smaller circle inside, and their body is a simple outline. The globe is a grid of lines. The word "MONDI" is written in large, bold, green capital letters, with the person's head and shoulders integrated into the letter 'O'. The word "migranti" is written in a smaller, green, italicized font, overlapping the person's body.

MONDI
migranti

*Rivista di studi e ricerche
sulle migrazioni internazionali*

**LE MIGRAZIONI
NEL MEDITERRANEO**

A cura di **Giovanni Semi**
e **Roberto Alzetta**

FrancoAngeli

Sommario

Prospettive

- Il Mediterraneo migrante, di *Ian Chambers* pag. 7

Incursioni

Le migrazioni nel Mediterraneo

a cura di Giovanni Semi e Roberto Alzetta

- Introduzione, di *Giovanni Semi e Roberto Alzetta* » 15
- La Libia nel sistema migratorio mediterraneo. Dinamiche di mobilità e risposte politiche, di *Ferruccio Pastore e Luca Trinchieri* » 21
- Esperienze di migrazione in Turchia: una prospettiva storico-geografica, di *Tüzün Baycan-Levent, Seda Kundak e A. Ahu Gulumser* » 55
- Dalle *pateras* al transnazionalismo. Forme sociali ed immagine politica dei movimenti migratori nel Marocco contemporaneo, di *Michel Peraldi e Ahlame Rahmi* » 75
- Identità e confini. Il Mediterraneo terra di frontiera per la nuova Europa, di *Chiara Dallavalle* » 89

Contributi di ricerca

- Flussi globali, integrazione locale: il caso delle associazioni di migranti in provincia di Milano, di *Marco Caselli* » 109

Arti migratorie

- Una panoramica sulle musiciste professioniste in Marocco, di *Alessandra Ciucci* » 133

Storie

- ▶ Il *Kanun* della tradizione nell'Albania di oggi, di Deborah Erminio pag. 159

Débats et Combats

- ▶ Unione Europea, europeità ed euro-turchi: identità composite e multiple, di Ayhan Kaya » 177

Recensioni

- ▶ *L'alternativa Mediterranea*, a cura di Franco Cassano e Danilo Zolo (2007), recensito da Davide Caselli » 199
- ▶ *In and out of Morocco: Smuggling and Migration in a Frontier Boomtown*, di David A. McMurray (2001), recensito da Roberto Alzetta » 202

- Libri ricevuti* » 205

Una panoramica sulle musiciste professioniste in Marocco

di *Alessandra Ciucci***

1. Introduzione

Era stato un cd di Fatna Bent el Houchine – una delle più famose *shikha* (cantanti-danzatrici professioniste) del Marocco, ad accendere il mio interesse per l' *'aita*¹ (un genere di poesia cantata). Le sue sonorità, le qualità vocali ed espressive delle sue interpreti femminili – che mia madre, cosa piuttosto singolare, aveva identificato come napoletane – e altre ragioni non facilmente descrivibili mi avevano attratto verso questo genere.

La mia ricerca sul campo incominciò nel 1998 a Parigi, una città pervasa dalla cultura della sua grossa comunità magrebina e franco-magrebina dove le musicassette delle *shikhat*, le principali interpreti dell' *'aita*, sono vendute in ogni negozio di musica di Barbès e di altri quartieri maghrebini. Mentre andavo da un negozio all'altro per acquistare musicassette, comunicando con i negozianti di sesso maschile, incominciai a raccogliere alcune loro opinioni sulle *shikhat*. Queste spaziavano dal sarcasmo alla disapprovazione e in esse non venne mai mostrato interesse, né, perlomeno a questo riguardo, rispetto per i miei gusti musicali: «Sono tutte uguali, sono tutte *shikhat!*». D'altra parte i negozianti non erano gli unici marocchini a esprimere sentimenti del genere nei confronti di queste musiciste.

«Alessandra, rimarrai scioccata dal comportamento delle *shikhat!*». Prevedendo la mia reazione, il mio insegnante marocchino di arabo, mi aveva messo in guardia sulle *shikhat*. Allo stesso tempo mi aveva implicitamente trasmesso

*. Titolo originale: Moroccan Professional Female Performers: An Overview; traduzione dall'inglese a cura di Costantino Pes e Roberto Alzetta.

** . Columbia University, New York.

1. Nella scrittura dei termini arabi è stata utilizzata una traslitterazione semplificata in uso nel contesto linguistico anglofono: *sh* (ش), *'* (ع), *gh* (غ), *w* (و). Toponimi, tribù e nomi propri sono stati lasciati nella traslitterazione francese che è più comunemente usata in Marocco.

dei giudizi di ordine morale su queste musiciste. Ricordo di aver pensato che lui era proprio come altri accademici, che descrivevano le *shikhat* come prostitute che ballavano e danzavano. A differenza dei suoi colleghi, però, il professore in seguito mi aveva chiesto in prestito dei nastri di musica *shikhat* e aveva proposto di tradurre alcuni testi, dicendomi di essere interessato all' *'aita*.

Furono tali atteggiamenti, ambigui e contraddittori, sulle *shikhat* e sull' *'aita*, la differenza tra le dichiarazioni pubbliche e i comportamenti privati, tra il detto e il non detto, che finirono per costituire un aspetto chiave della mia ricerca.

* Un anno più tardi, quando mi recai a Fez per completare la mia formazione linguistica all'inizio della mia ricerca sul campo, le reazioni dei marocchini al tema della mia tesi continuavano a sconcertarmi. Gli uomini ridevano, mi lanciavano sguardi perplessi, esprimevano disapprovazione o incredulità sulla scelta della mia ricerca, si prendevano gioco delle *shikhat* e delle loro danze, e mi dicevano che i testi delle loro canzoni non avevano senso ed erano piene di allusioni erotiche, così come lo erano le loro performance: «*mashi musiqa*» (non è musica). Come il mio professore marocchino di arabo a Parigi, però, anche questi uomini, dopo aver pubblicamente espresso la loro disapprovazione e i loro giudizi morali, invariabilmente mi chiedevano se avevo musicassette delle *shikhat*, mi cantavano versi delle *'aita* o mi domandavano se conoscessi personalmente delle *shikhat*, offrendomi la loro collaborazione.

Le donne, dal canto loro, non manifestavano una disapprovazione così aperta verso le *shikhat*. Sebbene fossero divertite e sconcertate dall'argomento della mia ricerca, arrivando a chiedermi se io stessa volessi diventare una *shikha*, finivano molto spesso per confessarmi la loro passione per le *shikhat*, ne mimavano le danze, facevano battute a sfondo sessuale ed esprimevano giudizi sulla professione, con un misto d'invidia e compassione allo stesso tempo. A differenza degli uomini, comunque, nessuna donna si offrì di aiutarmi nella mia ricerca.

2. Musiciste e patriarcato

Per analizzare lo status della *shikhat*, e quindi anche quello delle altre musiciste in Marocco, è essenziale contestualizzare questo fenomeno in una società il cui sistema di relazioni di genere dà rilievo a una forte polarizzazione delle identità sessuali, dei ruoli e comportamenti di uomini e donne. L'organizzazione delle relazioni di genere in Marocco è innanzitutto e soprattutto basata sul patriarcato², termine generalmente usato per riferirsi a

2. Nella sua analisi dei rapporti tra genere sessuale e cambiamenti sociali in medio oriente,

una relazione di tipo asimmetrico tra uomini e donne in cui i primi dominano e le seconde sono sottomesse. Nel patriarcato, comunque, va ricordato che, così come le relazioni tra uomini servono a riprodurre e mantenere il controllo patriarcale, le relazioni, l'acquiescenza, e la competizione tra le donne sono altrettanto importanti nella perpetuazione di questo tipo di controllo (Hatem, 1986: 252).

In questa ricerca, il termine patriarcato si riferisce in modo più specifico al controllo maschile sulla sessualità femminile, dal momento che l'onore³ degli uomini e delle famiglie di cui sono a capo è legato alla capacità di questi ultimi di controllare il comportamento e la sessualità delle donne⁴, garantendo così che queste si conformino agli standard ideali di femminilità del Marocco, in cui si dà rilievo alla modestia della donna e al suo distacco dalla sessualità. In Marocco gli individui, per ottenere rispetto, devono impersonare gli ideali di un sistema morale definito in base all'aderenza ai principi di onore (*sharaf*) e di vergogna (*hasham*). Generosità, onestà, sincerità, lealtà verso gli amici, rispetto della parola data, orgoglio, autocontrollo, coraggio, forza fisica, ragione, atti di valore, nonché il controllo delle donne sono tutti elementi costitutivi del codice d'onore maschile (vedi anche Caton, 1985). Fintanto che dimostrano queste qualità, gli uomini hanno diritto a quel rispetto che convalida la loro dignità morale e, di conseguenza, all'autorità che in genere è associata al possesso di tali virtù.

Seppure le donne condividano parte di questi valori, il loro status meno elevato non permette loro concretamente di realizzare queste forme ideali di comportamento; quindi una strada per aver accesso all'onore è quella di manifestare deferenza verso i detentori dell'autorità. Ecco il contesto in cui la nozione di *hasham* diventa centrale. Lila Abu-Lughod ha argomentato come le parole della radice *hashama* vengono usate per riferirsi a uno stato interiore e a una modalità di comportamento,

hasham implica sia un sentimento di vergogna in presenza di colui che ha maggiore potere, sia gli atti concreti di deferenza che ne conseguono... È un'espe-

Valentine Moghadam prende da Hisham Sharabi il concetto di neopatriarcato, definendolo «come il prodotto dell'incontro tra modernità e tradizione in un contesto di capitalismo dipendente; è un patriarcato modernizzato (2003: 129)». Utilizzo qui il termine patriarcato, mettendone in rilievo la continuità con il passato. 'Neo', infatti, potrebbe suggerire l'idea di una rinascita o di una ripresa del fenomeno.

3. «Il valore di una persona ai propri occhi, ma anche agli occhi della società (Pitt-Rivers 1966: 9)».
4. La nozione di sessualità che ho qui adottato non è basata su un'accezione puramente biologica ma piuttosto su una di natura sociale: ciò che Foucault immagina come «un discorso, un insieme di pratiche sociali istituzionalizzate costruite in relazioni ad altri discorsi (Foucault in Walby, 1990: 116)».

rienza di disagio, legato a un senso di timidezza, imbarazzo o pudore, e le azioni conseguenti sono quelle legate a un codice di modestia: un linguaggio di autocontrollo e riserbo formale (1986: 107-8).

Nel linguaggio quotidiano in Marocco il termine *hshuma* si riferisce all'idea di vergogna e viene usato per rimproverare qualcuno che si comporta in modo inappropriato, mentre il termine *hshumiya* si riferisce a una donna con un atteggiamento modesto che evita qualsiasi comportamento che implichi una forma pubblica di disubbidienza o scarso rispetto verso il marito o un parente maschio; in questo contesto il rifiuto della sessualità da parte di una donna è inevitabilmente cruciale nel mantenimento della sua deferenza. Le donne che si attengono ai valori insiti nell'idea di *hasham* non solo acquistano onore, ma sono parte, loro stesse, di quel codice d'onore. Pertanto sarebbe meglio pensare a onore e vergogna non tanto in termini di opposizione binaria, ma piuttosto come concetti interdipendenti, come dei valori culturali su cui, in Marocco, sia uomini che donne devono continuare a negoziare.

Dal momento che l'onore è così intimamente legato alla sessualità femminile, la sessualità stessa si trasforma in uno strumento attraverso cui gli uomini competono per il controllo sulle donne, al fine di raggiungere rispettabilità e controllo sugli altri uomini. Se la sessualità diventa centrale per il potere sociale, la castità femminile è trasformata in un bene che viene «trasmesso in linea diretta sotto vigilanza maschile e che accresce il patrimonio familiare (Gilmore, 1987: 4)». La sessualità comunque è cruciale anche per le stesse donne. Infatti, così come la sua manifestazione è vista come un atto di sfida, la sua negazione è ritenuta un atto di deferenza, una maniera di esprimere rispetto verso il sistema sociale, un modo per le donne di affermare la propria moralità e avere accesso all'onore.

Nella discussione che segue analizzo il ruolo delle donne come intrattenitrici e il loro comportamento durante le loro performance. Gli eventi musicali sono considerati delle occasioni privilegiate per la costruzione e rappresentazione pubblica delle differenze di genere e delle relazioni di genere nella società; una costruzione che non è soltanto regolata dai discorsi sul genere che caratterizzano una cultura, ma è anche espressiva di tali discorsi (Magrini, 2003: 5-6). Il mio obiettivo è quello di mostrare come le attività musicali delle donne siano influenzate da una struttura sociale costruita intorno a degli estremi, a due modelli di comportamento definiti come propri e impropri per una donna, e conseguentemente di stabilire come i ruoli musicali influenzino lo status sociale delle singole categorie di artisti.

3. Donne e professione musicale

È raro trovare in Marocco qualcuno che approvi apertamente o che sia felice della scelta della figlia di seguire la professione di musicista,⁵ o perfino del fatto che un membro della famiglia ne sposi una. Non stupisce dunque che gran parte delle musiciste finiscano per abbandonare la loro attività una volta sposate, salvo che il marito non sia uno del mestiere o che non siano costrette a continuare per motivi finanziari. Sebbene quest'atteggiamento cambi a seconda del contesto (urbano, rurale, regionale), della condizione sociale della famiglia, dello stile musicale, dell'età,⁶ della fama, e in particolare dei guadagni della cantante, è difficile per una musicista professionista⁷ essere del tutto accettata dalla famiglia. All'inizio tensioni e disapprovazione sono inevitabili, e nella maggior parte dei casi l'ingresso nella professione è seguito da un periodo di allontanamento dalla famiglia.

Da un lato esiste in Marocco un ricco contesto di produzione musicale – competizioni canore mandate in onda dalla televisione marocchina (Rtm e 2M), programmi che trasmettono quotidianamente video di musica araba e occidentale, un numero crescente di festival nazionali e internazionali, una florida industria musicale – che continua a diffondere voci femminili e a mostrare cantanti donne per tutto il paese, incoraggiando giovani ragazze, probabilmente attratte più dalle apparenze e dal presunto stile di vita che da vera vocazione artistica, a portare avanti una carriera nel canto. D'altra parte la reazione sociale nei confronti di questa attività è fondamentalmente rimasta la stessa che in passato. Le ragioni soggiacenti a questi giudizi della società sono molteplici e inevitabilmente collegate a codici culturali relativi a ciò che è ritenuto corretto per il comportamento femminile.

In Marocco lo status di una donna è stabilito sulla base di un sistema morale in cui la sua reputazione sociale è legata alla sessualità. L'onore (*sharaf*) di una donna, e quindi quello della sua famiglia, deriva dalla sua purezza sessuale, ed è espresso con l'equazione culturale tra castità/purezza

5. La mia analisi sulle performers musicali femminili si limita esclusivamente alle aree di influenza araba e non berbera. Per maggiori informazioni su quest'ultimo fenomeno si rimanda ai lavori di Philip Schuyler, 1979 e Miriam Roving-Olsen, 1997.
6. Il maggiore numero di cantanti giovani (adolescenti o ventenni) che partecipano a competizioni canore, sia di musica araba che occidentale, è una conferma che questa professione può essere accettata, perfino incoraggiata, dalla famiglia, se la figlia è relativamente giovane; con l'avanzare dell'età, questa professione non è più ritenuta adatta per la musicista, che non viene più accettata dalla famiglia.
7. Il termine francese *professionnelles* (sing. fem. *professionnelle*) e l'arabo *hraiifyat* (sing. fem. *hraiifya*) sono entrambi usati per indicare le musiciste professioniste.

femminile e valore sociale⁸. Piuttosto che prescritto e ottenuto una volta per sempre, l'onore va consolidato nel comportamento femminile quotidiano (Mernissi, 1987: 234-5).

La persistenza di questa equazione è causata dal fatto che il patriarcato ha mantenuto le tipiche modalità di controllo su un importante aspetto relativo alla dominazione maschile su quella femminile: la sessualità. Queste modalità continuano a incidere sulla realtà femminile di tutti i giorni, a prescindere dal fatto che si siano adattate a nuove situazioni o che abbiano generato conflitti.

Se da un lato l'ideologia di stato, lo sviluppo economico e la classe sociale sono alcuni dei fattori determinanti per la valutazione dello status delle donne in un Marocco in via di modernizzazione, i dati etnografici raccolti sul campo mostrano che la sessualità femminile è rimasta una preoccupazione culturale primaria nella società locale, il fattore più significativo nel valutare la reputazione di una donna.

Collegando quanto appena detto con l'argomento di questo articolo, è da rilevare come la sessualità femminile venga in genere associata ai vari ruoli delle donne nelle loro attività musicali. Infatti, in Marocco le donne possono assumere ruoli musicali diversi, a seconda dei quali viene dato rilievo alla loro sessualità – e, di conseguenza, un'associazione, implicita o esplicita, con la prostituzione – o ne viene limitata l'esibizione.

In modo simile ad altre società islamiche, le attività musicali delle donne in Marocco sono regolate dal contesto e dal modo di eseguire la performance, dal tipo di strumento e dallo stile musicale; elementi che, anche in questo caso, finiscono inevitabilmente per condizionare lo status delle musiciste.

Se si esclude la partecipazione femminile all'Orchestre Philharmonique du Maroc e simili gruppi musicali, che eseguono un repertorio classico occidentale in contesti occidentali, le musiciste professioniste del Marocco possono essere riunite nelle seguenti categorie (vedi tab. 1):

- orchestre femminili (*firqat l-'yalat*),
- cantanti soliste (*mughanniyat*),
- gruppi femminili (*haddarat, maddahat, fqirat, huwariyat, m'allamat, 'awniyat, haddawiyat, l'abat*);
- le *shikhat*.

8. La castità/purezza femminile come indice di valore sociale, e il corrispondente controllo maschile sulla sessualità femminile, pur essendo legittimati dalle ideologie religiose, hanno un'esistenza autonoma. La mia analisi, quindi, non è incentrata sulla visione musulmana della sessualità. Ritengo questo approccio abbastanza convincente, se si considera l'esistenza, in passato come adesso, di atteggiamenti simili verso analoghe musiciste professioniste anche in società non-islamiche.

10. Nota anche come *al-musiqa al-andalusyya*.

4. Orchestre femminili: *Firqat l-'yalat*

Le orchestre femminili che si trovano nelle città di Tangier, Tetouan e Oujda fanno parte della tradizione musicale urbana tipica del nord, zona del Marocco considerata la roccaforte dell'*al-ala*¹⁰ e di una tradizione musicale particolare nota come *gharnati* (da Grenada).

Esempio di musica profana colta che può essere fatto risalire al periodo della Spagna musulmana (VIII-XV secolo), basato su un sistema di ventiquattro modi, in cui si fa uso di due forme di poesia araba (*muwashshah* e *zajal*), l'*al-ala* è grandemente apprezzato in Marocco, al punto di beneficiare anche del patrocinio reale. (Schuyler, 2001: 137-8). Il repertorio delle orchestre solo femminili è principalmente basato su questa tradizione musicale, e più specificamente su brani vocali tratti dalle *nubat*¹¹, sebbene possa includere anche lo *sha'bi*¹² e altri generi di musica tradizionale tipici del nord del Marocco.

Un'orchestra, il cui numero di componenti può variare a seconda della magnificenza dell'occasione e della disponibilità finanziaria, arriva a essere formata da un massimo di quindici musiciste, che cantano accompagnandosi con diversi strumenti. La strumentazione di base è costituita dall'*'ud* (il liuto arabo), la *kamanja* (violino o viola europei, suonati verticalmente), la *ta'rija* (piccolo tamburo a calice di argilla a membrana singola), il *tar* (piccolo tamburo a cornice tonda, con cembali inseriti in quest'ultima), la *darbuka* (grande tamburo a calice a membrana singola) il *bendir* (grande tamburo a cornice tonda), la mandola e il mandolino per i gruppi specializzati nello stile *gharnati*, e di recente la tastiera elettronica. In gruppi più numerosi può essere presente anche un gruppo di vocaliste di supporto, che va da due a quattro persone.

Sebbene suonare in un'orchestra sia tradizionalmente una professione ereditaria, al giorno d'oggi gran parte delle musiciste entra a far parte di un'orchestra e affronta una carriera professionale dopo aver ricevuto un minimo di preparazione formale presso i conservatori locali¹³.

Originariamente create per rimpiazzare le orchestre maschili di musicisti ciechi che intrattenevano ricche clienti, le orchestre femminili si esibiscono, sedute e riccamente vestite nel costume tradizionale locale, in occasione di celebrazioni familiari o private a casa delle clienti.

11. Il repertorio dell'*al-ala* è una raccolta di pezzi vocali e strumentali ordinati in undici *nubat* (sing. *nuba*, suite) e identificati in base al loro modo musicale principale (*tab'*, pl. *tubu'*). Ogni *nuba* è divisa in cinque sezioni, ognuna con un modo ritmico diverso. Ogni sezione (*mizan*) è a sua volta divisa in un'introduzione lenta, un passaggio intermedio in cui il ritmo accelera e un rapido finale.
12. In Marocco il termine *sha'bi* (da *sha'b*, popolo, gente) è usato come termine generico per indicare praticamente tutti gli stili della musica popolare marocchina.
13. Ahmed Aydoun, comunicazione personale 5 maggio 2003.

Tab. 1 - Elenco delle caratteristiche più rilevanti associate alle varie categorie di musiciste

<i>Strumenti</i>	<i>Repertorio</i>	<i>Istruzione</i>	<i>Contesto della performance</i>	<i>Gruppo</i>	<i>Audience</i>	<i>Danza</i>
Orchestre femminili (<i>firqat l-'yalat</i>)	<i>Al-ala, gharnati, sha'bi</i> , e musica tradizionale	Un po' di preparazione formale	Feste di famiglia di ricchi clienti	Solo femminile	Solo femminile	Poca o niente
Cantanti soliste (<i>mughanniyat</i>)	Canzoni arabe classiche, <i>musiqa 'asriya, malhun, musica andalusa</i>	Vari livelli di preparazione formale	Sale da concerto, sedi minori, grandi alberghi, televisione, radio e festival	Orchestra o gruppo solo maschile	Misto	Niente
Cantanti soliste (<i>mughanniyat</i>)	<i>Sha'bi</i>	Vari livelli di preparazione formale	Sale da concerto, sedi minori, feste di famiglia, alberghi, cabaret, televisione, festival	Gruppo solo maschile	Misto	Un po'
Gruppi femminili (<i>haddarat, maddahat, fqirat</i>)	Musica tradizionale	Nessuna preparazione formale	Celebrazioni familiari più serie, celebrazioni di santi e altri raduni religiosi	Solo femminile	Solo femminile	Niente
Gruppi femminili (<i>huwaryat, m'allamat, 'awniyat, haddawiyat, l'abat</i>)	Musica tradizionale e <i>sha'bi</i>	Nessuna preparazione formale	Feste di famiglia e celebrazioni di santi	Solo femminile	Solo femminile	Si
<i>Shikhat</i>	<i>'aiita, sha'bi</i>	Nessuna preparazione formale	Feste di famiglia, celebrazioni di santi, feste private, alberghi e cabaret	Musicisti uomini e altre <i>shikhat</i>	Solo femminile, misto, solo maschile	Si

Condotte dalla componente più anziana del gruppo, la cantante principale, che in genere suona anche l' *'ud*, questa classe di musiciste rappresenta un'eccezione nel panorama musicale marocchino, in cui è raro vedere donne suonare strumenti che non siano percussioni. Sebbene in genere non ballino nel corso delle performance, se presente il gruppo delle cantanti, questo può eseguire con contegno una piccola danza. Il pubblico, tutto femminile, di solito si unisce alle cantanti durante il pezzo, battendo le mani per sostenere e arricchire il ritmo, e più in particolare ballando tra loro, in modo allo stesso tempo sensuale, calmo e aggraziato.

5. Le cantanti soliste: *Mughanniyat*

Con il termine generico di *mughanniyat* (cantanti, sing. *mughanniya*) si intendono tutte quelle cantanti che, accompagnate da un'orchestra o da un gruppo di soli uomini, sono specializzate in uno dei seguenti generi, o in una combinazione di questi: canzoni arabe classiche, *musiqa 'asriya*,¹⁴ brani cantati dalla tradizione musicale andalusa e più di recente il *malhun*¹⁵.

Le *mughanniyat* sono considerate un fenomeno musicale abbastanza nuovo che, cominciato negli anni Sessanta, ha raggiunto il suo apice negli anni Ottanta. Le cantanti possono raggiungere svariati livelli di preparazione musicale formale nel canto classico occidentale – lo stile arabo è assente dai programmi dei conservatori marocchini – in Marocco e a volte all'estero, prima di affrontare una carriera come professioniste, in genere lanciate da competizioni o provini di canzoni arabe classiche. Questi sono organizzati da istituzioni musicali nazionali, in particolare dai conservatori, dalla radio e dalla televisione marocchina¹⁶. Una volta selezionata, grazie

14. Termine usato per definire la musica leggera moderna del Marocco, ispirata alla musica egiziana del XX secolo, in cui si usa l'arabo classico nei testi, grandi orchestre e linguaggi musicali mediorientali e marocchini, per esempio nei modi e nei ritmi. Lo sviluppo di questo genere può essere diviso in tre periodi: (1) imitazione dello stile orientale ed egiziano (anni Trenta – primi anni Cinquanta); (2) Reazione al primo periodo e successiva ricerca di un'identità marocchina (primi anni Cinquanta – tardi anni Sessanta); e (3) il periodo finale, in cui si è formato lo stile definito come la classica canzone moderna del Marocco (tardi anni Sessanta – giorni nostri).

15. Tipo di canzone urbana, tradizionalmente eseguita negli ambienti operai, esclusivamente maschili, delle corporazioni artigianali. In origine una creazione letteraria in arabo dialettale, il *malhun* è uno stile di canto a strofe, con schema complesso di rime, testo lungo, cantato in un arabo dialettale ricco, arguto, con occasionali arcaismi (si veda Schuyler, 1974).

16. Ahmed Aydoun, comunicazione personale 5 Maggio 2003.

alle sue qualità musicali o in seguito alla vittoria in una competizione¹⁷, una cantante comincerà a esibirsi con un'orchestra o con un gruppo, il che le permetterà di progredire nella sua educazione musicale.

Solo un piccolo gruppo di cantanti è riuscito a farsi un nome e ad avere una carriera di successo in Marocco, con compositori d'orchestra che scrivono canzoni per loro, da eseguire per trasmissioni speciali¹⁸ o in occasione di eventi di rilievo, come esibizioni in teatro e festival in grandi spazi. Le altre, che costituiscono la maggioranza, portano avanti la loro attività attraverso una serie di attività meno "prestigiose": possono continuare a fare apparizioni in serate speciali e gare musicali, diventare una sorte di "voce anonima" per un'orchestra o per un gruppo e, in tal modo, essere completamente dipendenti dal successo di questo. Inoltre, possono promuovere la loro carriera attraverso incisioni e iniziative analoghe, o esibirsi nelle sale di grandi alberghi e luoghi simili.

La performance e il contesto in cui si esibisce questa categoria di *mughanniyat* sono simili a quelli di una cantante classica occidentale. Una *mughanniya* – che rimane in piedi, cantando nel microfono, quasi immobile al centro del palco, con un'orchestra o un gruppo di soli uomini alle sue spalle – stenderà le braccia e le mani solo per tradurre in gesti il dramma della canzone eseguita. I temi, in genere di carattere amoroso o patriottico, faranno grande effetto sul pubblico, sessualmente misto, che da seduto incoraggerà verbalmente i musicisti, darà risalto e parteciperà attivamente alla performance, unendosi in coro al ritornello, battendo le mani, o lanciando degli entusiastici "Allah" in segno di profondo apprezzamento.

Il termine *mughanniyat* è usato anche per indicare le cantanti che eseguono lo *sha'bi*. Questo tipo di artiste, che hanno poca o nessuna educazione musicale formale, in genere cominciano la carriera esibendosi da dilettanti tra amici, nel vicinato, o nei matrimoni, prima di essere "scoperte" dal grande pubblico grazie alle incisioni commerciali.

Le cantanti sono accompagnate da un piccolo gruppo maschile di soli uomini, che si esibisce con una mescolanza di strumentazione occidentale e tradizionale marocchina, oppure solo con la prima, come un gruppo pop. La loro esibizione può ricordare molto quella delle nostre cantanti pop. Vestite

17. Nel corso della mia ricerca sul campo ho incontrato varie *mughanniyat* e ho avuto modo di discutere con loro della professione. Nei loro resoconti si sono tutte lamentate delle difficoltà di entrare nel circuito di affari, controllato da gruppi chiusi e corrotti di persone, il cui unico interesse sta nel promuovere le cantanti più attraenti e "disponibili" o nel chiedere una ricompensa per "aiutare" l'ascesa dell'artista.

18. Ogni sabato sera, dalle 9:00 alle 11:00, i due canali televisivi nazionali trasmettono gare o serate musicali, dedicate a un particolare genere, a un cantante, o a una tradizione regionale del Marocco.

di abiti occidentali, e accennando qualche movimento sul palco, molte di queste *mughanniyat* sono distinguibili da queste ultime solo in base alla musica che interpretano – uno stile ibrido di canzoni d’amore con influenze di musica popolare occidentale e non – e al modo di cantare.

La carriera di queste cantanti ricorda quella delle loro controparti occidentali. Da un produttore o un manager all’altro, da un gruppo all’altro, sempre in corsa verso il concerto successivo, il livello della loro carriera è in genere misurato in base al loro successo commerciale. Siccome poche lo ottengono, la maggioranza di queste *mughanniyat* smetterà di esibirsi oppure continuerà a cantare per celebrazioni familiari o private, in sale d’albergo e simili, modificando il loro aspetto e il tipo di performance a seconda del contesto.

6. I gruppi femminili: *Haddarat, Maddahat, Fqirat*

Questi termini sono usati indifferentemente per definire quei gruppi solo femminili che eseguono un repertorio tradizionale di musica sacra, accompagnandosi con vari strumenti a percussione a feste di sole donne nel corso di cerimonie familiari più serie, come quelle di battesimo (*usbu’*), il quadragesimo di un lutto (*rab’ain*), il ritorno dal pellegrinaggio alla Mecca (*hajj*) e in occasione di eventi religiosi come l’ *Ashura* (il decimo giorno del primo mese del calendario musulmano) o nel corso dello *Sha’ban* (il mese che precede il *Ramadan*). Per circostanze più solenni, come i riti funebri (*gnazat*), le *haddarat* (sing. *haddara*) o le *maddahat* (sing. *maddaha*), le cantanti sono in genere definite *fqirat* (sing. *fqira*, donna istruita, nota per la sua devozione). In questi contesti le *fqirat* si esibiscono soprattutto cantando *a cappella* e non richiedono nessuna ricompensa formale, sebbene in genere gli venga data una sorta di retribuzione in forma di regalo.

Mentre nell’arabo marocchino il termine *maddahat* – dal sostantivo *maddah*, poesia in onore del Profeta e dei santi, o dal sostantivo *mdah*, cantare tale genere di poesia – definisce le donne che di fatto si esibiscono cantando poesie in onore del profeta, il termine *haddarat* può indicare sia le “spettatrici” di una festa per sole donne, e quindi le “ospiti” – dal verbo *hdar*, partecipare a una festa solo femminile – che le donne che partecipano a un *hadra*, cerimonia di associazioni religiose (*tariqat*) con canti e danze che portano a una condizione di estasi o di trance.

Prive di una preparazione musicale formale, queste musiciste in genere apprendono il repertorio suonando tra amiche, con donne della famiglia, o con donne della stessa associazione mistica che si esibiscono con questo tipo di gruppi.

Un gruppo di *haddarat/maddahat/fqirat* è formato da quattro a sei donne di età matura, le quali, spesso indossando foulard e abiti di colori sobri, siedono compostamente in semicerchio davanti agli ospiti. Condotte da un membro più anziano, accompagnano il canto con dei *tbilat* (un paio di tamburi in argilla), battuto di mani, *ta'rija*, *bendir* e *tara* (grosso tamburo a cornice rotonda con cembali inseriti).

Le *haddarat/maddahat/fqirat* si dispongono in cerchio, sedute per terra a gambe incrociate, quindi la loro performance non contiene nessun elemento di danza.

Lo stesso comportamento vale per il pubblico di sole donne, che restano sedute nel corso della performance, tranne quando raggiungono una condizione di estasi o di trance. Le partecipanti allora si alzano e iniziano a danzare, muovendo il corpo da una parte all'altra, il busto su e giù, facendo oscillare la testa, i capelli sciolti, avanti e indietro, mentre le altre ospiti le tengono da dietro per la cintura.

7. I gruppi femminili: *Huwariyat*, *M'allamat*, *'Awniyat*, *Haddawiyat* e *L'abat*

Questi sono alcuni dei termini più comunemente usati per indicare i gruppi femminili che si occupano dell'intrattenimento alle feste per sole donne (*haflat l-'yalat*) in occasione di matrimoni e di altre celebrazioni familiari, come la nascita (*zyadat*, *wladat*), le circoncisioni dei ragazzi (*khtain*), le cerimonie di battesimo e così via. In genere il nome del gruppo viene scelto in base alla regione, alla tribù, o alla città d'origine. Quindi il termine *huwariyat* (*Houara* è il nome di una tribù araba nella Valle del Sous del Marocco meridionale) è usato nelle regioni di Marrakech e Taroudant, il termine *m'allamat* (le maestre, dal verbo *'allam*, insegnare) nella regione di Meknes, *'awniyat* (*Aounat* è il nome di una tribù araba delle pianure atlantiche) è usato nella regione di Doukkala, *haddawiyat* (la tribù *Ouled Haddou* si trova nella regione sud-orientale di Casablanca) nella regione di Chaouia, e il termine *l'abat* (le suonatrici, dal verbo *l'ab*, suonare) in altre parti del Marocco.

Il repertorio di questi gruppi di sole donne consiste di musica sacra, profana e *sha'bi*. Lo stile *huwari*, influenzato dalla musica dell'Africa subsahariana, costituisce la base del repertorio delle *huwariyat*, che spicca per il suo carattere percussivo, le sue intense poliritmie, l'alternarsi di ritmi a 7/8 e a 5/4 nella stessa composizione, la sovrapposizione di cellule ritmiche binarie e ternarie, una melodia basata su una scala pentatonica anemitonica di estensione non superiore a un'ottava. Un brano in genere è formato da

due parti, in cui una struttura responsoriale è seguita da un finale caratterizzato da un andamento a *hochetus* e da un crescendo ritmico-dinamico (Baldassarre, 1999).

Anche il repertorio delle *m'allamat*, delle *'awniyat*, delle *haddawiyat* e delle *l'abat* è caratterizzato da un carattere percussivo, ma la loro musica ha poliritmie meno pronunciate, senza l'alternanza di ritmi a 7/8 e a 5/4. Il repertorio è meno influenzato dalle musiche dell'Africa sub-sahariana e le sue melodie non sono basate sulla scala pentatonica anemitonica. Però, la sovrapposizione di cellule ritmiche binarie e ternarie e la struttura responsoriale continuano a esservi presenti.

Le poesie brevi di origine beduina cantate in arabo dialettale sono note come *'arubi*. Ritenute di dominio esclusivamente femminile, costituiscono il repertorio poetico fondamentale di questi gruppi. Anche se vengono definite quartine (el-Fassi, 1967: 9), di fatto le *'arubi* sono spesso formate da un numero maggiore di versi. Il primo di questi, che introduce la forma metrica, la linea melodica e il titolo della canzone, forma un ritornello ripetuto a ogni verso, secondo una struttura ABACADAE... eseguita in forma responsoriale tra due cori o tra solista e coro. La cosa più importante da notarsi è che la metrica, il ritmo e la melodia hanno la funzione di struttura, su cui si basano la ripetizione, l'improvvisazione e la variazione poetica. I testi, che spesso contengono intercalari, proverbi ed espressioni tradizionali, vengono messi insieme come in un collage e adattati dalle interpreti a seconda della circostanza e dell'ispirazione. Immagini religiose, versi di estasi amorosa, lodi alla bellezza e panegirici dedicati agli ospiti e alle loro famiglie sono alcuni dei temi più tipici delle *huwariyat* (Baldassarre, 1999), mentre poesie con allusioni erotiche più esplicite possono far parte del repertorio delle *l'abat* e delle *'awniyat*.

Anche un altro genere musicale tradizionale, l'*'aita*, di cui si tratterà in seguito, fa parte del repertorio di questi gruppi.

La strumentazione di questi gruppi, che sono formati da un minimo di quattro o cinque musiciste, comprende una schiera piuttosto ampia di strumenti a percussione: *tar*, *tara*, *ta'rija*, *bendir*, *darbuka*, *naqus* (campana ottenuta dal freno a tamburo di un'automobile, percossa con due bacchette metalliche), *agwal* (tamburo a calice a membrana singola) e un disco metallico percosso con una serie di *nwiqsat* (cembali metallici da dito) tenuti tra il pollice e l'indice di ogni mano.

Una performance delle *huwariyat/m'allamat/'awniyat/haddawiyat/l'abat* è sensibilmente diversa da quelle delle musiciste discusse in precedenza, che sono caratterizzate da un comportamento piuttosto controllato. Nel gruppo le *huwariyat/m'allamat/'awniyat/haddawiyat/l'abat* possono essere tranquillamente descritte come vivaci, energiche, esuberanti, perfino auda-

ci, nel corso delle loro performance. Normalmente disposte in cerchio, sedute per terra a gambe incrociate, nel corso dell'esibizione un paio di loro si alzeranno danzando da una cliente all'altra per raccogliere mance. Queste donne avvicineranno con audacia e insistenza la cliente, in genere seduta, per coinvolgerla nella danza, o facendo sfoggio dei movimenti sensuali dell'addome e dei fianchi davanti a suoi occhi. Dopo aver raccolto mance da tutte le invitate, le musiciste-danzatrici si riuniranno alle altre per riprendere a cantare e suonare.

Le modalità della performance condizioneranno inevitabilmente l'atmosfera generale della celebrazione e il comportamento delle ospiti. Seguendo la performance e la musica delle *huwariyat/m'allamat/'awnyiat/haddawiyat/l'abat*, in cui la poesia cantata è chiaramente secondaria rispetto alla struttura del pezzo, orientata al ritmo e al ballo, le ospiti femminili danzeranno tra loro con abbandono abbastanza inusuale, facendo mostra della loro sensualità.

8. Le *Shikhat*

Le *shikhat* (leader femminili, sing. *shikha*) sono cantanti-danzatrici professionali che tradizionalmente si esibiscono con un gruppo di musicisti uomini a feste miste, a quelle di soli uomini, e a quelle di sole donne nel corso di celebrazioni legate al ciclo della vita o private (*qsarat*).

In assenza di una preparazione o di un'educazione musicale formale, una *shikha* giovane in genere si unirà a un gruppo, mettendosi sotto la guida, musicale e non solo, di uno *shikh* (leader maschio) più anziano ed esperto, e/o di un'altra *shikha*, che nel corso degli anni le insegneranno il repertorio e tutto quanto ritenuto necessario per la sua performance (danze, modi di abbigliarsi, trucco, eccetera). L'apprendista, che raramente supera i venti anni di età, avrà un ruolo da danzatrice nel gruppo prima di cominciare a salire lungo la gerarchia delle *shikhat* e, acquisita competenza, essere capace di formare lei stessa un suo gruppo.

Mentre le *shikhat* accompagnano il canto con piccole *ta'rijas*, i musicisti maschi utilizzeranno quasi sempre *'ud*, *kamanja*, *darbuka* e *bendir* per accompagnarle. Può succedere però che alcuni gruppi usino anche altri strumenti, come lo *swisdi* (piccolo liuto piriforme, a due o tre corde) o il *lotar* (liuto a tre o quattro corde, con cassa armonica piriforme, rivestita di pelle di capra).

Il repertorio delle *shikhat* è principalmente basato sull'*'aita* (grido; richiamo), genere di poesia cantata che è tradizionalmente praticata nella zone delle pianure atlantiche – un territorio che si estende da Larache fino a

Essaouira. I testi dell' *'aita*, in cui si fa uso di un arabo dialettale tipico della campagna e di un linguaggio poetico imbevuto di tradizione popolare, trattano vari temi: storia, natura, questioni socio-politiche, passioni, desideri e sofferenze amorose.

La performance di un poema dell' *'aita* può essere suddivisa in due parti. Nella prima, in cui il canto occupa un posto di rilievo, la *shikha* che svolge il ruolo di prima vocalista del gruppo canta i versi della poesia, spesso alternandosi con la vocalista comprimaria, mentre le altre *shikhat* accompagnano il canto, a volte insieme a dei musicisti maschi. Le danze delle *shikhat* hanno luogo nella seconda parte della composizione, in cui il ritmo in genere varia da un ritmo più lento a un più rapido tempo composto doppio che ha la funzione di dare rilievo alla danza. Il brano si conclude bruscamente dopo un finale segnalato da un rapido accelerando.

Sebbene le *shikhat* vengano definite delle cantanti-danzatrici, bisogna specificare che la prima *shikha* in genere non balla nel corso dell'esibizione; la danza è un'attività effettuata dalle *shikhat* più giovani, le coriste, le apprendiste.

L'esibizione delle *shikhat* è definibile come un crescendo, in termini musicali e non: il clima festivo determina un'eccitazione collettiva, uno stato di euforia, in reazione all'atmosfera generale che si è formata nel corso dell'esibizione, che addirittura porta alcuni degli ospiti a cadere in trance.

Nel corso delle feste per sole donne le *shikhat* diventano e/o si comportano come una sorta di medium, attraverso cui, con cui o davanti a cui le ospiti possono lasciarsi andare, abbandonarsi alla danza, trasmettere un'immagine di sé altamente seducente ed erotizzata, e forse assumere, entro certi limiti, loro stesse il ruolo delle *shikhat*. Uno scenario simile si presenta anche alle feste di matrimonio con presenza mista di uomini e donne. Però, man mano che col procedere della serata la partecipazione femminile alla celebrazione diminuisce, gli uomini assumono il controllo dello spazio dedicato alla danza, mentre le *shikhat* continuano a portare avanti la funzione di elementi catalizzatori della celebrazione.

Nelle feste solo maschili (*haflat r-rajjala*) le *shikhat* danzano in modo seducente, spostando la loro attenzione da un cliente all'altro, in modo da assicurarsi più mance possibili. Ogni uomo vorrebbe essere al centro delle attenzioni delle danze apertamente sensuali di una *shikha*, che in genere reagisce all'offerta di denaro di un cliente cantandone le lodi. La partecipazione e la socialità degli ospiti maschili, l'interazione tra performer e pubblico cresce con l'aumentare dell'intensità delle danze delle *shikhat*, dei ritmi e del volume della musica. Le performance per le feste per soli uomini sono notoriamente le più erotiche e, sebbene in generale le donne non vi siano ammesse, verso la fine della celebrazione – a seconda delle circostanze

ze e se l'atmosfera si è tranquillizzata – possono essere ammesse come spettatrici passive sedute ai margini.

9. Performance femminili

Nell'introduzione a *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, Ellen Koskoff afferma:

[...] la sessualità femminile, definita dal soggetto come da altri, influenza la performance musicale in tre modi: (1) l'ambiente della performance può fornire un contesto che incoraggia un comportamento sessualmente esplicito, al punto che la performance musicale diventa una metafora delle relazioni sessuali; (2) la perdita di sessualità, reale o avvertita come tale, può cambiare il ruolo e/o lo status musicale della donna; (3) le convinzioni culturali relative alla sessualità connaturata alla donna possono motivare la separazione o le restrizioni imposte alle attività musicali femminili (1987: 6).

La situazione delle musiciste professioniste in Marocco è una chiara e semplificazione dell'argomento della Koskoff.

Infatti, in Marocco l'ambiente della performance può fornire un contesto di comportamento sessualmente esplicito o allusivo, così che una performance musicale diventi metafora delle relazioni sessuali. Sebbene questa affermazione sia applicabile anche ad altre culture musicali, gli ideali sociali dei marocchini e le norme su una corretta interazione tra sessi – dettate dalle convinzioni culturali sulla sessualità connaturata alla donna – esasperano la funzione delle performance musicali come luoghi concettualmente separati dalla quotidianità, luoghi in cui i partecipanti possono concedersi maggiori libertà, oppure riprodurre norme sociali restrittive, in particolare quelle riguardanti la sessualità. Come? Attraverso due aspetti della performance che sono concentrati sul corpo della donna: il canto e la danza.

10. Sul canto femminile

Come evidenziato nella tab. 1, l'attività musicale delle donne è incentrata sul canto. In Marocco le donne in genere cantano solo se in compagnia di persone dello stesso sesso¹⁹: in contesti urbani cantano nell'ambito privato

19. Sebbene si possano vedere uomini e donne cantare insieme – tra membri della famiglia in casa, in occasioni pubbliche come manifestazioni politiche, a scuola e all'università, sui pullman durante le gite, o negli ambienti urbani delle classi media e alta in cui la se-

della casa, mentre in centri rurali cantano anche durante l'esecuzione di lavori fuori casa. In certe occasioni il canto può essere ritenuto un'alternativa alla conversazione. In un paese come il Marocco, in cui il discorso indiretto è il mezzo di comunicazione preferito, la poesia cantata è un ideale mezzo d'espressione in codice. Spesso i testi di una data canzone vengono cantati per commentare i fatti discussi, e poi intrecciati qua e là con il parlato. Quindi il canto è un tipo di discorso sia sociale che intimo con cui e attraverso cui le donne consolidano ed esprimono la loro interiorità, dichiarando inoltre il loro desiderio.

Gli uomini vengono esclusi dall'intimità di questo spazio, dato che il canto, o meglio la voce femminile, è automaticamente erotizzata a causa della sua associazione con il corpo della donna. Cantare infatti non è ridicolo a mero atto vocale, dato che il resto del corpo gioca un ruolo essenziale nella comunicazione dei testi, di conseguenza una cantante – una persona la cui voce e i cui gesti sono percepiti per mezzo del suono e dell'immagine – si mette in mostra in modi che, più o meno discretamente, attirano l'attenzione sul corpo, suggerendo un tipo di sessualità illecito e seducente (Webster-Goodwin, 1994: 67-8).

In qualità di catalizzatore di una celebrazione che in genere culmina in uno stato collettivo di euforia e perfino di trance, il corpo della cantante stabilisce una relazione d'intimità con il pubblico. Ascoltandola e guardandola, il pubblico ha quasi la sensazione di toccarla (Zumthor, 1990: 153): una vicinanza, reale o immaginaria che sia, fortemente erotizzata che suscita tra il pubblico un trasferimento progressivo del desiderio nei suoi confronti.

11. Sulla danza femminile

La danza, come il canto, è un'attività allo stesso tempo gioiosa, di socializzazione, liberatoria e sensuale. In Marocco è difficile immaginare un incontro tra sole donne senza danza. Anche se sono presenti donne più anziane o più devote, queste, pur astenendosi dal ballo, osserveranno con attenzione le danzatrici, incitandole, godendosi lo spettacolo dei loro movimenti, quindi partecipando alla celebrazione. Le donne, danzando e facendo pratica dei movimenti tra loro, incitandosi l'una con l'altra e sfoggiando la loro abilità, mostrano metaforicamente, ma anche esplicitamente, il loro *savoir faire* sessuale, in modi che non sarebbero normalmente accettati.

gregazione sessuale è meno pronunciata – cantare in questi contesti rafforza/stabilisce un senso di cameratismo più che d'intimità.

Durante una performance, la danza – «un'attività in cui il corpo è sia un luogo di esperienza (per il danzatore) che un segno (per chi lo guarda) profondamente caratterizzato dalla sessualità (Cowan, 1990: 4)» – è il principale mezzo espressivo di celebrazione attraverso cui i partecipanti si liberano dalle restrizioni sessuali. Come sostenuto da Hanna,

Sentimenti e idee relativi alla sessualità e ai ruoli sessuali (definiti anche come identità sessuali) prendono forma nella danza. Questi modelli visivi di cui il danzatore (uomo o donna) esegue il cosa, il quando, il dove, il come e il perché, da solo oppure con (o verso) un altro danzatore, riflettono, ma anche sfidano, le aspettative della società sulle attività specifiche di ciascun sesso (Hanna, 1988: XIII)

Quindi, nonostante sia denotazione di libertà, la danza resta un'attività fortemente aderente alle convenzioni sociali. Si tratta infatti di un'attività codificata che, se da un lato sfida le usanze della società, allo stesso tempo rispetta le stesse norme che regolano l'interazione quotidiana tra sessi. In Marocco, ogniqualvolta il ballo viene praticato fuori dagli abituali contesti monosessuali della casa o delle feste solo femminili, le donne danzeranno tra loro – in coppia, o formando un cerchio chiuso in cui un uomo, quando e se dovesse entrarci, non fa coppia con nessuna danzatrice in particolare – o con parenti maschi. Danzare in coppia con uomini con cui non si è imparentati, o ballare in maniera sessualmente troppo esplicita è considerato scandaloso e può comportare una perdita di reputazione. «*Hadik shikha*» (quella è una *shikha*), «*wili, wili!*» (espressione che denota indignazione), sono alcuni dei commenti – accompagnati da occhiate e da altre espressioni non verbali – che ho sentito fare da donne su delle danzatrici il cui comportamento alle celebrazioni di matrimonio era ritenuto inappropriato.

La danzatrice che si offre agli sguardi del pubblico è quindi inevitabilmente influenzata dalla rappresentazione e dai significati culturali del suo corpo, così come dall'esame attento a cui le donne sono soggette nella vita di tutti i giorni. Deviare dai costumi sessuali accettati denota immancabilmente un disonore, di conseguenza comportamenti più aperti sono ancora controllati dall'interno, attraverso «un ordine in cui si parla un linguaggio sociale-morale comune (Femia, in Cowan, 1990: 12)».

12. Conclusioni

Avendo dimostrato come il canto e la danza, o più precisamente le idee della società su tali attività, possano rendere la performance musicale un

contesto per comportamenti sessualmente espliciti o una metafora della relazione sessuale, è ora possibile applicare al Marocco la terza categoria di Koskoff, relativa alla separazione e alle restrizioni imposte alle attività musicali femminili. La tab. 2 elenca le restrizioni imposte ai due aspetti fondamentali della performance: il pubblico e la danza.

Tab. 2 - Elenco delle restrizioni imposte al pubblico e alla danza in una performance

	<i>Pubblico</i>	<i>Danza</i>
Orchestre femminili (<i>firma l-'yalat</i>)	Solo donne	Nessuna o minima
Cantanti soliste che interpretano canzoni arabe classiche (<i>mughanniyat</i>)	Misto	Nessuna
Cantanti soliste che interpretano <i>sha'bi</i> (<i>mughanniyat</i>)	Misto	Un po'
Gruppi femminili (<i>haddarat, maddahat, fqirat</i>)	Solo donne	Nessuna
Gruppi femminili (<i>huwariyat, m'allamat, 'awniyat, haddawiyat, l'abat</i>)	Solo donne	Sì
<i>Shikhat</i>	Solo donne, solo uomini, misto	Sì

Con l'eccezione delle *mughanniyat* e delle *shikhat*, tutte le altre musiciste si esibiscono solo tra donne, quindi in obbedienza agli ideali e alle norme sociali su ciò che costituisce una corretta interazione tra sessi: soprattutto la segregazione sessuale, dove comportamenti sessualmente espliciti sono accettati.

La restrizione principale imposta alle *mughanniyat*, che si esibiscono per un pubblico misto, è nella danza. Infatti, se chi canta tradizioni musicali colte limita la sua interpretazione alla gestualità, chi esegue lo *sha'bi*, pur recitando in modo molto simile a quello delle controparti occidentali, ha un modo più controllato di danzare.

Infine, le *shikhat*, che eseguono danze sensuali per un pubblico sia di sole donne, sia misto, sia di soli uomini, sono l'unica categoria di musiciste per cui apparentemente non esistono queste restrizioni.

Questo si collega alla seconda categoria della Koskoff, secondo cui il cambiamento nel ruolo e nel prestigio musicale delle donne dipende dalla perdita di sessualità, reale o avvertita come tale, delle musiciste. Se è vero che musiciste più anziane/sessualmente non attive occupano in genere ruoli più rispettabili, di solito quello di leader del gruppo, e se è anche vero che l'età ha un effetto positivo sul loro prestigio sociale, è anche vero che il ruolo delle musiciste più giovani/sessualmente attive, di conseguenza il loro prestigio, può avere variazioni significative. Come mai?

Come illustrato all'inizio di questo articolo, il concetto di onore è un aspetto estremamente importante della cultura marocchina, in particolare per le donne, che per mantenere la loro rispettabilità devono mettere a tacere la loro sessualità. Nella vita quotidiana questo è mostrato per mezzo di atteggiamenti del corpo associati alla moralità. Così, se da un lato si sostiene che un comportamento timido e riservato denota rispetto e deferenza alla "pervasività del discorso maschile", dall'altro un comportamento aperto e libero asserisce la propria libertà da quel discorso (Kapchan, 1996: 185). La libertà, però, denota cattiva reputazione, e quindi, proprio come nella vita di tutti i giorni, in cui atteggiamenti fisici sono associati alla moralità, nel corso della performance la danza – espressione aperta della propria sessualità – costituisce l'elemento di separazione tra una musicista rispettabile e una che non lo è.

Le attività musicali femminili sono quindi influenzate da una struttura sociale basata su due elementi opposti, due tipi di comportamento, l'uno designato come proprio, l'altro come improprio, per la donna. Le musiciste associate con il polo della purezza – caratterizzata da performance in spazi privati, tra sole donne, modestia nel comportamento durante la performance, quindi dall'astenersi o dal limitarsi nel ballo – ottengono un prestigio sociale più alto di quelle associate con il polo della promiscuità – caratterizzate da performance in spazi aperti, alla presenza di uomini, comportamenti audaci nel corso della performance, presenza della danza – che sono invece relegate a un prestigio sociale inferiore e ritenute musiciste di scarsa reputazione. Le *haddarat*, *maddahat*, *fqirat* e le *shikhat* rappresentano rispettivamente il polo della purezza e quello della promiscuità. In mezzo si trovano le orchestre femminili (*firqat l-'yalat*), le *mughanniyat*, e le *huwariyat/m'allamat/'awnyiat/haddawiyat/l'abat*.

Bibliografia di riferimento

- Abdeljamil K. (1993), "L'énonciation dans la chanson populaire arabe de femmes au Maroc (chikhat)", Tesi di Dottorato, Université Lumière-Lyon II, Lyon.
- Abu-Lughod L. (1986), *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society*, University of California Press, Berkeley.
- Ahmed L. (1992), *Women and Gender in Islam. Historical Roots of a Modern Debate*, Yale University Press, New Haven.
- Aydoun A. (2001), "La musique au féminin: les femmes musiciennes de Tétouan", *Le Temps du Maroc*, 9-15 marzo, 28-29.
- Aydoun A. (1995), *Musiques du Maroc*, Éditions Eddif, Casablanca.

- Baldassarre A. (1999), "With the Daughters of the Houara (Morocco): From Fieldwork to World Music", *Music and Anthropology*, n. 4, <http://www.muspe.unibo.it/period/MA>.
- Belarbi A. (a cura di), (1996), *Femmes rurales*, Éditions Le Fennec, Casablanca.
- Bouzenirh F. (2002), "Le no woman's land: 'l'espace individuel de la femme'", *L'Opinion*, 5 dicembre.
- Caton S. C. 1985. "The Poetic Construction of Self", *Anthropological Quarterly*, 58 (4): 141-51.
- Chebel M. (1984), *Le corps dans la tradition au Maghreb*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Cherki S. (1981), *Musique marocaine/Moroccan music*, Imprimerie de Fedala, Mohammedia.
- Chottin A. (1939), *Tableau de la musique marocaine*, Paul Geuthner, Paris.
- Colin G. S. (1994), *Le dictionnaire Colin d'arabe dialectal marocain*, Editions Al Manahil, Rabat.
- Cowan J. (1990), *Dance and the Body Politic in Northern Greece*, Princeton University Press, Princeton
- Dunn L. C. e Jones N. A. (a cura di), (1994), *Embodied voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 65-79.
- Ennaji M. (1999), *Serving the Master: Slavery and Society in Nineteenth-Century Morocco*, St. Martin's Press, New York.
- el-Fassi M. (1967), *Chants anciens des femmes des Fès*, Seghers, Paris.
- Gilmore D. D. (a cura di), (1987), *Honor and Shame and the Unity of the Mediterranean*, American Anthropological Association 22, Washington, D.C.
- Guettat M. (2000), *La musique arabo-andalouse: l'empreinte du Maghreb*, Éditions el-Ouns, Éditions Fleurs Sociales, Paris, Montreal.
- Haddad L. (1999), "Women and the Sacred Capital: Women Singers (Shikhat) and the Notion of Nashat in Moroccan Popular Culture." Paper presentato alla Annual Conference of the American Institute for Maghrib Studies, Fes, 3-5 giugno.
- Hanna J. L. (1988), *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, The University of Chicago Press, Chicago e Londra.
- Hatem M. (1986), "The Politics of Sexuality and Gender in Segregated Patriarchal Systems: The Case of Eighteenth- and Nineteenth-Century Egypt", *Feminist Studies* 12 (2), 250-74.
- Homo-Lechner C. e Rault C. (1999), *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalus*, Fondation Royaumont/CERIMM, [France].
- Ibn 'Abd al-Jalil, 'Abd al-'Aziz (1983), *Madkhal ila tarikh al-musiqa al-magribiyya*, al-Majlis al-Watani lil-Thaqafah wa-al-Funun wa-al-Adab, Kuwait.
- al Jirari, 'Abbas Ben 'Abdallah (1969), *al-Quaida: al-zajal fi al-maghrib*, Maktaba al-Talib, Rabat.
- Kapchan D. (1996), *Gender on the Market*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

- Koskoff E. (a cura di), (1987), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, Greenwood Press, New York.
- Koskoff E. (1987), "An Introduction to Women, Music, and Culture", in Koskoff Ellen (a cura di), *cit.*, 1-24.
- Lortat-Jacob Bernard (1994), *Musiques en fête*, Société d'ethnologie, Nanterre.
- Magrini T. (a cura di), (2003), *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, University of Chicago Press, Chicago.
- Magrini T. (2003), "Introduction: Studying Gender in Mediterranean Cultures", in Magrini Tullia (a cura di), *cit.*, 1-31.
- Malti-Douglas F. (1992), *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*, Princeton University Press, Princeton.
- Mernissi F. (1987), *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society* (edizione rivista), Indiana University Press, Bloomington.
- Moghadam V. M. (2003), *Modernizing Women: Gender and Social Change in the Middle East*, Lynne Rienner Publishers, Boulder.
- Najmi H. (2007), *Ghina al-'aita: al-sh'ir al-shafawi wa al-musiqā al-taqlidia bi al-maghreb*, Éditions Toubkal, Casablanca.
- Peristiany J. G. (a cura di), (1966), *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*, University of Chicago Press, Chicago.
- Pitt-Rivers J. (1966), "Honour and Social Status," in Peristiany John G. (a cura di), *cit.*, 9-77.
- Raggoug A. (2000), *al-Ghina al-sh'abi al-maghribi: anmat wa tajalliyat*, Maktaba al-Talib, Rabat
- Rovsing-Olsen M. (1997), *Chants et danses de l'Atlas (Maroc)*. Cité de la musique/Actes sud, Paris.
- Sbaï N. (1996), "Eternelles oubliées: les chanteuses publiques", in Belarbi Aïcha (a cura di), *cit.*, 159-65.
- Schuyler P. (2001), "Morocco" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, 135-142.
- Schuyler P. (1979), "A Repertory of Ideas: The Music of the Rwais, Berber Professional Musicians from Southwestern Morocco," Tesi di Dottorato, University of Washington.
- Walby S. (1990), *Theorizing Patriarchy*, Blackwell, Oxford.
- Webster-Goodwin S. (1994) "Wordsworth and Romantic voice: the poet's song and the prostitute's cry", in Dunn Leslie C. e Jones Nancy A. (a cura di), *cit.*, 65-79.
- Zumthor P. (1990), *Oral Poetry: an Introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis.