

antropologia e teatro

ARTICOLO

Ḥalqa, musicisti e danzatori a Marrakesh

di Silvia Bruni

Abstract – ITA

Questo articolo si occupa dei danzatori in abiti femminili che si esibiscono con dei gruppi musicali nella piazza Jāma' l-Fnā', a Marrakesh (Marocco), nominata dall'UNESCO Patrimonio Immateriale dell'Umanità nel 2008. Pur presenti in questo spazio da lungo tempo, i gruppi di musicisti e i danzatori hanno avuto una scarsa attenzione nella letteratura relativa agli spettacoli di strada. L'articolo è diviso in due parti. In primo luogo, esplora la *ḥalqa*, che è il principale spazio di esibizione dei danzatori in abiti femminili e dei musicisti. La *ḥalqa* è un incontro pubblico che prende la forma di un cerchio che circonda gli artisti. In secondo luogo, l'articolo esamina i due principali gruppi musicali che collaborano con i danzatori e indaga le loro pratiche musicali, danze e brevi scene comiche con altri personaggi in costume.

Abstract – ENG

This article focuses on male dancers and comedians in women's clothing who perform alongside musical groups in Jāma' l-Fnā' square in Marrakech, Morocco, which was declared a UNESCO Intangible Cultural Heritage in 2008. Despite being present in this space for a long time, the groups of musicians and dancers have received little attention in the literature on street performances. The article is divided into two parts. Firstly, it explores the *ḥalqa*, which is the main performance space for male dancers in women's clothing and musicians. The *ḥalqa* is a public gathering in the shape of a circle surrounding the performers. Secondly, the article examines the two main musical groups collaborating with male dancers, analysing their musical practices, dances, short comedy skits with other costumed characters.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 15 (2023)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/16723

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Ḥalqa, musicisti e danzatori di Marrakesh

di Silvia Bruni

Ḥalqa e gli artisti di Jāma' l-Fnā'

Il termine *ḥalqa* (letteralmente “cerchio” o “anello” [di una catena]; pl. *ḥalqāt*)¹ indica una rappresentazione teatrale che ha luogo in uno spazio pubblico e prende la forma di un cerchio di spettatori radunati intorno a uno o più artisti (*ḥlayqiya*; *ḥlayqi* al singolare)².

In Marocco sotto questo termine vengono racchiuse diverse forme di spettacolo popolare che includono la narrazione di storie, le esibizioni acrobatiche, l’oratoria pubblica, la musica e la danza. Il repertorio della *ḥalqa* è vario e combina “fantastic, mythical, and historical narratives from *A Thousand and One Nights* and *Sirat Bani Hilal*, stories from the holy Qu’ran and the Sunna of the prophet Mohammed [...], and witty peasant narratives” (Amine, Carlson 2012: 28).

La *ḥalqa* è tradizionalmente eseguita in spazi aperti: le piazze, i mercati o le antiche porte delle città; è caratterizzata dall’interazione e dalla negoziazione tra gli *ḥlayqiya* e il pubblico. Gli astanti sono invitati a creare un cerchio che circonda l’artista, a commentare e a partecipare attivamente, come parte della catena di significato della narrazione e dello spettacolo. “The spectators are not simply a boundary and stage backdrop but may be recruited as actors or as a chorus commenting on the events. Most important, each spectator is a potential contributor [in the performance event]” (Schuyler 1993: 278).

Khalid Amine (2001: 58) rileva come, contrariamente alla tradizione teatrale occidentale in cui il tempo e lo spazio della rappresentazione sono chiaramente definiti, lo spettacolo della *ḥalqa* è imprevedibile, è un processo in movimento piuttosto che un prodotto finale presentato a un consumatore passivo. L’autore, inoltre, esamina l’importanza della *ḥalqa* come configurazione fisica che può essere occupata da persone di diversa estrazione sociale, ma anche come uno spazio in bilico tra le cosiddette culture alte e basse della società, tra sacro e profano, tra alfabetizzazione e oralità. Va rilevato che in realtà le diverse realizzazioni della *ḥalqa* mostrano

¹ Il sistema utilizzato per la traslitterazione dei termini arabi è quello dell’International Journal of Middle Eastern Studies con alcuni adattamenti che rispecchiano la pronuncia locale in Marocco.

² La *ḥalqa*, affermano Amine e Carlson (2008: 72) “is very ancient, dating back at least to ninth-century Sufi practice, where the term was applied to the circle of students that gathered around a religious master for instruction”. Tuttavia, rilevano altrove gli autori (2012: 18), diverse forme di oratoria pubblica e privata erano già presenti nel Nord Africa prima dell’invasione musulmana nel VII secolo. La *ḥalqa* rimane oggi una delle forme di spettacolo più diffuse in Marocco e in tutto il Maghreb (Amine, Carlson 2012; Salhi 2003) e ha avuto un impatto significativo anche sul teatro moderno in Nord Africa (Box 2005: 35).

notevoli elementi di continuità con la tradizione dello spettacolo di piazza in Europa (cantastorie, imbonitori, giocoleria ecc.), già a partire dalle modalità partecipate, tra attori e pubblico, di formazione del *treppo* (il cerchio di spettatori). Sebbene i linguaggi e i repertori musicali siano fortemente connotati sul piano locale, le forme di messa in scena, esse pure, mostrano contiguità modali con le tradizioni europee³.

Per Deborah Kapchan (1996) la *halqa*, che l'autrice identifica con l'area del mercato (*suq*) riservata agli spettacoli popolari, è il più iconico degli spazi performativi in Marocco; caratterizzata da un comportamento festivo, da una teatralità giocosa e improvvisata, essa è anche il luogo del carnevalesco e dell'umorismo, della transizione e della trasgressione, un "cerchio ibrido" che acquisisce il suo significato in contrasto con l'immaginata omogeneità della società.

The *halqa* is space of play and leisure, [...] a place for the unemployed to pass the time drinking tea and listening to epic tales. It is also a place for women who frequent clairvoyants, herbalists, and *fqihs* - men learned in the Qur'an, who write charms for them and give them counsel. [I]s the public arena for social license, a site where almost anything can be said with impunity. Because of the expressive liberties taken in the *halqa*, it is a marginal site; a man of honor would be embarrassed to be found there. [...] The physical and symbolic space of the *halqa* calls up imagery of performance and unethical behavior, associated with lies, physical dirt, chicanery, and 'cheap' entertainment (*ivi*: 38).

Kapchan si concentra sulle performance popolari nei mercati, luoghi percepiti come caotici, imprevedibili e intrinsecamente sovversivi. Un proverbio popolare marocchino, riportato dall'autrice (*ivi*: 40), recita "tieniti lontano dai mercati affollati [e] sfuggirai a ogni male", a sottolineare la percezione negativa di questi spazi. Tuttavia, in essi hanno luogo forme di espressione e di comunicazione libere, non soggette a censura e radicate nella tradizione orale.

There is a public in the marketplace at easy access to anyone interested in rallying sentiment, provoking criticism, and inciting rebellion. What is more, in the marketplace it is possible to disseminate information

³ Non è evidentemente possibile fornire compiuti riferimenti al teatro e alla musica di piazza in Europa, né è questa la sede per farlo. Si rinvia in termini generali all'opera datata ma storicamente rilevante di Paolo Toschi (1976). Sugli spettacoli dei cantastorie in Italia, anche da un punto di vista etnomusicologico, si veda lo storico saggio di Roberto Leydi (1959: 275-389) e, anche per una ricognizione bibliografica, Staiti (2021: 13-20). Una vivace descrizione del treppo è contenuta nello scritto del cantastorie romagnolo Lorenzo De Antiquis (1980: 3-6). Sulla piazza e l'imbonimento si vedano anche le belle pagine dedicate all'argomento da Bruno Pianta (1985: 7-31).

undercover, as it were, discursive practices working more like gossip than like an official tract. Unhinged from print, opinion rises like a wave, its source untraceable, its author unknown. [...] The Moroccan marketplace is first and foremost a ‘communication network,’ [...] characterized [...] by the active diffusion of information that may enlighten, delude, or mislead (Kapchan 1997: 166).

La *ḥalqa* rappresenta anche uno spazio in cui diverse frontiere simboliche imposte dalla società vengono sfidate, come evidenziato dall’autrice. In questo contesto, ad esempio, uomini e donne possono interagire liberamente e trasgredire i codici d’onore e i principi religiosi che, seppur invocati, non vengono rispettati (Kapchan 1996: 40).

In epoca precoloniale le performance della *ḥalqa* svolgevano un ruolo sociale che andava ben oltre l’intrattenimento. Come osserva Philip Schuyler (1993: 277): “The itinerant entertainers acted as journalists, carrying news from one market to the next. Public preachers offered moral guidance and explanations of religious texts to a largely illiterate public. Comedians provided political and social commentary. Storytellers gave lessons in history. Musicians put all these messages into song”.

La *ḥalqa* ha quindi avuto un ruolo importante nell’affermazione dell’identità marocchina. Durante il periodo del Protettorato francese (1912-1956), questi spettacoli pubblici divennero strumenti di resistenza al colonialismo, ma furono presto confinati dalle autorità francesi nelle case private (Feuillebois-Pierunek 2011: 37), relegati “to the sphere of folklore” (Salhi 2004: 53) e considerati una minaccia a causa della loro imprevedibilità: “[t]he colonists felt that it was essential to substitute the western theatre for Halqa [...] because these were too free in content and form. They were felt to be of no use to society” (*ibidem*)⁴.

Con la penetrazione europea in Marocco, osservano Amine e Carlson (2012: 82):

[o]rality (including the pre-colonial masquerades and performance cultures) was strategically overshadowed [...] through a whole apparatus of folklorization and auto-exoticism. Such orality was construed as a museum piece, or even an inert repository of a disappearing culture that needed to be preserved for following generations as a projection of the old Moroccan society.

⁴ Nei primi decenni del XX secolo, l’arresto dell’attività teatrale fu all’origine della nascita di un teatro radiofonico che, a causa del controllo imposto dalle autorità coloniali, non si sviluppò come un teatro politicamente impegnato ma trattò piuttosto temi sociali popolari (Ouzri 1997; Karl 2012). Le trasmissioni radiofoniche e le registrazioni commerciali favorirono l’ascesa alla ribalta nazionale di musicisti come Houcine Slaoui (Husīn Slāwī) che a partire dagli anni Trenta raggiunse la notorietà in Marocco esibendosi nelle *ḥalqāt* e in seguito ampliò la sua popolarità anche in Francia, Tunisia e Algeria (Fuson 2001; Bargach 1999).

Negli anni successivi all'indipendenza del Marocco, la crescente scena teatrale cadde sotto il controllo dell'amministrazione locale, che continuò la strategia coloniale di promuovere un teatro ufficiale e innocuo, vietando invece le opere più "trasgressive" della scena amatoriale. Feuillebois-Pierunek (2011: 38) osserva che: "Il existait clairement une orientation politique visant à réduire le théâtre à un simple divertissement facile, sans prétention ni projet artistique". Inoltre, fino all'inizio degli anni Settanta, il teatro divenne, almeno apparentemente, esclusivamente una forma d'intrattenimento, distante dalle lotte politiche e sociali dell'epoca e caratterizzato da un'attenzione al patrimonio culturale e alla memoria popolare. Da allora, l'intera storia del teatro marocchino è stata segnata dalla dualità: da un lato, un teatro amatoriale, libero, impegnato, di ricerca, e dall'altro, un teatro di Stato, composto da funzionari (Feuillebois-Pierunek 2011: 37).

Il teatro amatoriale, creato principalmente da giovani produttori, studenti o insegnanti, ha rinnovato e modernizzato le pratiche teatrali attraverso la sperimentazione e l'adattamento di opere occidentali (Box 2005: 47-49). Lo sviluppo del teatro in Marocco nella seconda metà del XX secolo riflette le lotte del Paese appena indipendente per ridefinirsi e trovare il proprio posto nel periodo postcoloniale. Come parte di questo processo, alcuni tra i grandi interpreti, tra cui Abdelkrim Berrechid, Tayeb Saddiki e Ahmed Tayeb El-Alj, hanno cercato di riaffermare una fragile identità marocchina erosa da decenni di colonialismo e di creare un teatro che fosse allo stesso tempo "autentico" e adattato al nuovo contesto del Paese (*ibidem*; Berrechid, Bendaoud 2008). Saddiki, in particolare, creò diverse opere, rappresentate su palcoscenici teatrali in stile occidentale e ispirate dalla pratica della narrazione orale e dallo stile performativo della *halqa*, in cui venivano impiegati anche gli strumenti musicali tradizionali e la danza popolare marocchina (Clément 2008: 68-69). "For the first time in the brief history of Moroccan theatre, Saddiki transposed *al-halqa* as an esthetic, cultural, and geographical space, from a theatre building as the space of the Western Other (transplanted into Morocco as a subsidiary colonial institution)" (Amine, Carlson 2012: 140).

L'intervento coloniale in una vivace scena popolare locale, da un lato, e la rinascita delle tradizioni del passato, dall'altro, hanno contribuito alla creazione di uno spazio eterogeneo, con una storia complessa e un insieme variegato di modelli e influenze (Ouzri 1997). Il teatro contemporaneo in Marocco si è dunque costruito all'interno di uno spazio liminale e ibrido, che giustappone tradizioni diverse e in cui la *halqa* si configura come un elemento centrale (Amine, Carlson 2008, 2012).

In Marocco, la *halqa* continua ad essere eseguita nelle piazze e nei mercati di città. È abitualmente presente a Fez, Meknes, Marrakesh, Oujda, Taroudant, Safi, Essaouira. La piazza Jāma' l-Fnā', che funge da ingresso e punto focale della città vecchia di Marrakesh, rimane uno dei luoghi "that celebrate al-halqa's cultural diversity and richness" (Amine, Carlson 2012: 31). La piazza è lo spazio principale di esibizione di diversi gruppi di artisti, quali:

cantastorie, acrobati, musicisti, comici, incantatori di serpenti, intrattenitori itineranti. La *halqa* è anche popolata da guaritori tradizionali, da chiaroveggenti e da erboristi che vendono rimedi casalinghi utilizzando un’oratoria elaborata (si veda anche Kapchan 1996)⁵.

Questo sito è il cuore del turismo di Marrakesh ed è stato nominato dall’UNESCO Patrimonio Immateriale e Orale dell’Umanità nel 2008; affollato tutto l’anno da visitatori locali e turisti, fornisce agli *hlayqiya* un pubblico fisso e una fonte di reddito, certo esigua ma costante.

I primi resoconti su Jāma’ I-Fnā’ risalgono alla seconda metà del XVI secolo e suggeriscono come questo luogo abbia avuto un ruolo economico e commerciale importante fin dai primi tempi (Deverdun 1959; UNESCO 1997: 8-9; Triki 2011: 159)⁶. Tuttavia, fu solo in seguito che la piazza assunse la funzione di spazio di espressione della cultura popolare. La prima testimonianza diretta su Jāma’ I-Fnā’ che riferisce degli spettacoli popolari è ad opera di Hassan al-Youssi, uno studioso marocchino del XVII secolo. Come rilevano Amine e Carlson (2012: 31), il resoconto di Al-Youssi:

shows that the *halqa* performances were already well established there. [...] Al Youssi reports that: ‘In my quest for knowledge I arrived in the year 1060 (CE 1650) of the Hegra in Marrakech. There I went one day to the grand esplanade (Jemma-el-Fna) to hear the praises of the Prophet. I took a place in an imposing circle (halqa) made up of those curious to hear an old man who told them comic stories’.⁷

La piazza, e con essa gli spettacoli popolari, ha catturato l’attenzione e l’immaginazione degli scrittori europei dell’inizio del XX secolo, che l’hanno ritratta all’interno di una vasta letteratura di viaggio (Chevrillon 1919; Célarié 1923; Tharaud & Tharaud 1932; Warthon 1920)⁸. Con l’instaurazione del Protettorato francese nel 1912,

⁵ Come sottolinea anche Beardslee (2015: 2), sebbene non tutti gli artisti utilizzino la *halqa* come strategia di performance, essi sono indicati collettivamente come *hlayqiya*.

⁶ Lo storico spagnolo Luis de Marmol Carvajal (1573) descrive una grande piazza di Marrakesh, senza però menzionare esplicitamente Jāma’ I-Fnā’. De Marmol, inoltre, non accenna agli spettacoli popolari che molto probabilmente si svolgevano già allora (Skounti, Tebbaa e Nadim 2005: 26).

⁷ Più precisamente, Al-Youssi colloca la scena in una *rahba* (“spiazzo; cortile [di una moschea]”), termine che compare già nelle cronache medievali marocchine scritte tra il XII e il XIV secolo e, ancora, nelle cronache del XIX secolo del francese Paul Lambert (Deverdun 1959) in riferimento ad una vasta spianata situata nelle vicinanze della moschea Kutubiyya (Triki 2011: 160). Questi scritti riferiscono di *rahbat al-qaṣr* (“cortile del palazzo”), un ampio spazio che già nel XII secolo fungeva da luogo di commercio, utilizzato anche per le manifestazioni pubbliche come le parate militari e le esecuzioni. Il palazzo in questione corrisponde al *qaṣr al-ḥajar* (“palazzo di pietra”), il primo nucleo urbano di Marrakesh, costruito alla fine dell’XI secolo dagli Almoravidi e le cui rovine si trovano oggi ai piedi della moschea Kutubiyya (Triki 2011: 160; Skounti, Tebbaa e Nadim 2005: 25).

⁸ Per un’analisi della produzione letteraria coloniale su Jāma’ I-Fnā’ si veda: Borghi e Minca 2003; Borghi 2004. Val la pena notare che la maggior parte delle opere su Jāma’ I-Fnā’ sono state prodotte quasi esclusivamente da europei, mentre la letteratura araba

infatti, Jāma' l-Fnā' divenne un centro economico e un luogo di convergenza all'interno del tessuto urbano della città ancor più importante rispetto al passato. L'aggiunta di nuovi elementi (ad esempio, la costruzione di edifici pubblici e amministrativi), scrive Rachele Borghi (2004: 748):

rafforzò il suo ruolo di punto di incontro di gente che trovava nelle *halqa* un momento di sosta o un passatempo prima di cominciare o continuare il proprio viaggio. Alla luce di ciò non stupisce che nei primi decenni del 1900, periodo nel quale si stabilì definitivamente in Marocco l'autorità francese, le *halqa* godessero di grande considerazione, data l'affluenza di viaggiatori europei che cominciarono a produrre descrizioni delle rappresentazioni popolari alle quali assistevano.

Sarà invece solo dalla seconda metà del XX secolo che si moltiplicheranno le menzioni di cantastorie, musicisti, prestigiatori e altri artisti che si esibiscono nella piazza (Warnock Fernea 1980; Citron 2004; Hanai 1989; Mouline 2003; Schmitt 2005; Skounti, Tebaa, Nadim 2005).

Lo scrittore Elias Canetti, che soggiornò in questa città nel 1954, nel romanzo *Le voci di Marrakech* (1983: 64) descrive così la formazione del cerchio della *halqa* intorno a un cantastorie: "Il seguito più vasto ce l'hanno i cantastorie. [...] Le loro esibizioni durano a lungo, gli spettatori che stanno accovacciati per terra formano un primo cerchio, e non si rialzano tanto in fretta. Altri, in piedi, formano un secondo cerchio; anch'essi si muovono pochissimo, pendono affascinati dalle labbra e dai gesti del cantastorie".

Lo scrittore spagnolo Juan Goytisolo – che contribuì a far dichiarare Jāma' l-Fnā' Patrimonio Immateriale e Orale dell'Umanità – dedica il capitolo conclusivo del suo romanzo *Makbara* (1981) a una rappresentazione esuberante e caotica della piazza e dei suoi protagonisti. Nella sua "lettura dello spazio" (ivi: 241), l'autore esprime il fascino esercitato dalla piazza, ma anche come essa sia un luogo di esclusione sociale. Nell'immaginario degli abitanti di Marrakesh, afferma Borghi (2004: 756), la piazza ha una connotazione negativa, "legata alla povertà, all'ignoranza e all'arretratezza. Dire a qualcuno 'figlio di Jāma' l-Fnā'" è sempre stato considerato un insulto, perché questa espressione viene usata per definire i delinquenti e i ladri".

L'espressione "figlio di Jāma' l-Fnā'" è utilizzata, ad esempio, in riferimento ai danzatori in abiti femminili che si esibiscono nella piazza e il cui ruolo pubblico, tollerato solo all'interno di questo spazio, appartiene a una lunga

concede uno spazio molto limitato alle descrizioni della piazza (Borghi 2004, Minca 2006). Il silenzio degli scrittori marocchini riflette anche la percezione negativa di questo spazio che, se menzionato, è descritto come luogo di borseggiatori e di truffatori, di prostituzione, di bambini orfani e di una povertà diffusa (Hanai 1989. Si veda anche Schimdt 2005).

tradizione in Marocco⁹. In quanto segue si darà conto delle pratiche musicali e delle forme di spettacolo di due gruppi di danzatori che tuttora si esibiscono a Jāma' l-Fnā'¹⁰.

Danzatori e musicisti a Jāma' l-Fnā'

Gli interpreti della *halqa* e le forme di spettacolo tendono a rientrare in una serie di categorie, ciascuna con un particolare repertorio, approccio con il pubblico, tempo e luogo di esibizione¹¹. I documenti dell'UNESCO (Skounti, Tebbaa e Nadim 2005), così come gli scritti di viaggio e gli studi accademici, forniscono un elenco delle diverse performance che hanno luogo a Jāma' l-Fnā' e che comprendono gli spettacoli musicali accompagnati da canti e danze (ad esempio: *ahwash*, *rwais*, *al-haouzi*, *gnawa*); gli spettacoli teatrali; le esibizioni acrobatiche (Sidi Hmad ou Moussa); quelle in cui sono coinvolti animali (incantatori di serpenti, cacciatori di piccioni, ammaestratori di scimmie); le performance individuali (erboristi, scrivani); i cantastorie¹². Nessuno si è occupato specificamente delle azioni teatrali e di danza in cui agiscono uomini travestiti da donna.

La maggior parte dei materiali prodotti su Jāma' l-Fnā' tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo menziona soprattutto i cantastorie, emblemi della visione del patrimonio della piazza – quella promossa nei materiali

⁹ La presenza di uomini effeminati in Marocco trova riscontro in alcune fonti storiche ed etnografiche del passato e della ricerca più recente (Staiti 2012). Uomini travestiti da donna avevano e hanno un ruolo riconosciuto anche nei riti domestici di possessione spiritica, all'interno delle confraternite e nei pellegrinaggi annuali alla tomba del santo Sidi 'Ali ben Ḥamdūsh (Crapanzano 1973; Bruni 2020).

¹⁰ Le descrizioni che seguono sui musicisti e danzatori di Jāma' l-Fnā' si basano su brevi soggiorni di ricerca a Marrakesh nel 2012, 2013 e 2015, e su materiali raccolti in audio e video con Nico Staiti.

¹¹ Il dinamismo e l'apparente disordine con cui si muovono gli artisti di Jāma' l-Fnā' sono regolati da una logica organizzativa che consente ai frequentatori della piazza di conoscere i tempi e gli spazi degli spettacoli. La piazza, infatti, è divisa spazialmente in vari livelli sovrapposti che comprendono singole *halqa*, aree di esibizione e di vendita, e sezioni più ampie (ad esempio l'area dei musicisti berberi). Gli artisti, inoltre, si esibiscono in tempi determinati, approssimativamente, dagli orari di preghiera (Schmitt 2005: 117; Citron 2004: 148-149)

¹² A Jama' al-Fna' trovano spazio anche donne specializzate nella decorazione con l'*henna* e veggenti che in genere non si esibiscono nella *halqa* e agiscono in spazi periferici rispetto al centro della piazza (sulle decoratrici di *henna* si rinvia a Spurles 2006). Nel suo studio sulle performance femminili nel mercato di Beni Mellal, Kapchan (1995: 486) scrive: "the *halqa* was masculine domain, with men comprising both performers and audience. Today the scene has changed. The *halqa* has undergone profound transformation: storytellers have diminished, orators and spiel makers have increased, and women have invaded a formerly male performative domain. The process whereby women orators have appropriated a traditional performance genre, revoicing and re-embodying it to effect a transformation of gendered practice, also reveals the way performances interact with daily life, ideology and physical and symbolic space. [...] This is a regional phenomenon. Women orators are found in the Middle Atlas region of Morocco in open-air marketplaces. They are also found in outlying metropolitan areas such as Temara, outside the capital of Rabat. In Marrekech, the city most renowned for its *halqa*, there were no women orators in 1994-95, but there were women clairvoyants (not a new phenomenon) and women performers (*shikhat*) dancing and singing in the *halqa*. This latter event is unprecedented in Morocco" (ivi, nota 19, p. 501). Si veda anche Kapchan (1994). Sulle performance femminili e la loro collocazione all'interno di diversi contesti sociali si vedano anche i lavori di Abu-Lughod (1986), Rasmussen (2010) e Davis (2014). Infine, val la pena menzionare Fatima Chebchoub, accademica e autrice teatrale marocchina. È stata una delle poche registe contemporanee a utilizzare le pratiche performative tradizionali, nonché l'unica donna *hlayqiya* proveniente da una famiglia di narratori e formatasi sotto la loro guida (Chebchoub 1995; Box 2005, 2006, 2008).

dell'UNESCO e negli opuscoli turistici – e la cui arte, come alcuni autori lamentano, sembra perdere slancio con la progressiva scomparsa dei grandi interpreti e maestri (Ladenburger 2010; Hamilton 2011; El Hadad 2015)¹³. Le prime descrizioni sulla vita musicale della piazza provengono da Theodore Grame (1970), che offre una breve panoramica dei gruppi musicali *gnawa*, *isāwa* e dei musicisti itineranti berberi provenienti dal sud del Marocco e, soprattutto, da Philip Schuyler che si concentra sui musicisti professionisti *rwais* (1984) e sulle forme di intrattenimento nei mercati (1993). Le descrizioni di Schuyler sono particolarmente interessanti, poiché rappresentano la piazza prima dei grandi cambiamenti che l'hanno interessata alla fine degli anni Ottanta e che hanno avuto effetti sulle attività degli artisti (Minca 2006; Beardslee 2015: 7-8).

Tra i gruppi di musicisti che si esibiscono nella piazza, ve ne sono due all'interno dei quali trovano spazio danzatori in abiti femminili. La letteratura che si è occupata delle attività degli *hlayqiya* a Jāma' l-Fnā' non fornisce dettagli sulle loro pratiche musicali, né sul ruolo dei danzatori, i quali, quando menzionati, compaiono sporadicamente e solo per accenni¹⁴. Goytisolò (1981: 262), ad esempio, nel romanzo sopra citato, descrive la seguente scena: “musicians recite chants destined to invoke the favors of a *salih* [“santo”] with miraculous powers: sinewy flute players, with swarthy complexions and bushy mustaches, accompany the movements of a transvestite in a filmy veil, female garments, and an embroidered sash, whose winks, waggings, cajoleries, giggles entrance and enchant the spectators who stand rooted to the spot”.

Una descrizione più accurata delle esibizioni dei danzatori è invece quella di Nico Stati (2012: 106):

A Marrakesh tra i cantori e suonatori che danno spettacolo in piazza Jemaa el Fnaa, per la gente locale più che per i turisti, agiscono un paio di gruppi di cui fanno parte dei danzatori effeminati, che si esibiscono in abiti femminili, il volto coperto da un velo. I musicisti, uomini non travestiti né effeminati, suonano vielle, liuti e tamburi; al suono di questi strumenti alcuni uomini, evidentemente effeminati, vestiti da donna, il volto

¹³ Tra i materiali prodotti sui cantastorie di Jāma' l-Fnā' vi sono articoli di viaggio, resoconti giornalistici (Simons 2006), saggi (Allen 1996; Hannoum 1999; Goytisolò 2003; Sehlaoui 2009), ma anche opere (Hamilton, Rogerson 2011; Boulghallat 2015) e film documentari (Ladenburger 2010; El Hadad 2015). Sui cantastorie e altre forme di narrazione in spazi pubblici si vedano anche: Rahmouni (2015), Amine e Carlson (2012), Webber (1991), per il Marocco e la Tunisia; Slyomovics (1987) e Wickett (2012) per l'Egitto.

¹⁴ Dei danzatori riferiscono in modo diretto i materiali audio e video accessibili su internet, ove è possibile reperire, ad esempio, un breve articolo corredato da un filmato di pochi minuti e incentrato sulle vicende biografiche di un danzatore di Jemaa el Fna. L'articolo e il video, ad opera del giornalista Paul Ackermann, sono consultabili al sito: https://www.huffingtonpost.fr/actualites/article/video-said-homme-danseuse-de-la-place-jemaa-el-fna-a-marrakech_57662.html (consultato il 7/2/2023).

coperto da un velo, si esibiscono nella danza del ventre. A volte qualcuna delle donne che assistono allo spettacolo danza con loro, dando luogo a delle scene ambigue, tra la rivalità e il corteggiamento.

Come scrive Beardslee (2014: 49) questi due gruppi si suddividono in:

the Awlaad Hmri [...], who play music from the Hmri region that includes greater Marrakech and the Awlaad Haouzi [...] who play music from the Haouz region south of Marrakech". [...] Hmriya music features high-pitched tense-voice singing and the double-reed shawm, whereas Haouziya music sounds a bit more similar to other cha'abi styles like Marrakechi or Casablanca, with more relaxed singing accompanied by the fiddle.

I due gruppi musicali sono simili sotto diversi aspetti: entrambi sono numerosi e occupano un'ampia area a loro dedicata; le loro esibizioni combinano musica popolare (*sha'bi*), danza e comicità; sono caratterizzati da danzatori in abiti femminili. Entrambi i gruppi impiegano una serie di strategie recitative – che incorporano finte discussioni, preghiere, richieste di denaro formulate in termini religiosi (*fatha*) – presentate con ampi gesti e voce teatrale e riunite in un'unica performance (Schuyler 1984: 101-102; 1993: 278-279). Una volta formata la *halqa*, infatti, essa funge da cornice all'esibizione: qualsiasi enunciato o azione diventa parte dello spettacolo e tutti coloro che si trovano all'interno del cerchio sono partecipanti attivi.

Le differenze tra i due gruppi sono soprattutto sul piano musicale. Il gruppo awlad Haouzi è il più numeroso e si compone di otto musicisti così suddivisi: due suonatori di tamburo a cornice con membrana sintetica (*bendir*); quattro suonatori di tamburo a calice monopelle di terracotta, di piccole dimensioni (*ta'rīja*); un suonatore di tamburo a calice (*darbūka*) e uno di violino, che viene suonato in posizione verticale (secondo un uso locale che discende dalla tradizione di un altro cordofono ad arco: il *kamanja*). A questi si aggiungono un membro del gruppo, con il ruolo di coinvolgere il pubblico e di chiedere donazioni di denaro, e un danzatore.

Il gruppo awlad Hmar, invece, si compone di un suonatore di oboe (*gāyta*) e un suonatore di tamburo bipelle cilindrico percosso con due mazzuoli (*tbal*). Insieme a questi strumenti vi sono anche delle coppie di piatti a dita (*nuiqsat*) suonati dal danzatore. In alcune parti dello spettacolo si aggiunge un suonatore di tamburo a cornice. Lo stesso musicista, quando non impegnato nell'esecuzione, si aggira tra il pubblico con il tamburo rovesciato per raccogliere denaro tra gli astanti.

I danzatori (in genere uno o due per gruppo musicale) sono una parte integrante delle due grandi *halqāt*; a queste si uniscono nelle esibizioni serali. I danzatori indossano lunghi caftani (il tipico costume delle cantanti e

danzatrici *shikhat*) e una cintura intorno alla vita. Portano un copricapo di stoffa nera sulla testa – che serve a riprodurre lunghi capelli – e un velo nero sul viso. Eseguono passi di danza sopra a un piedistallo sonoro, un tamburo di metallo, ricavato da un barile cilindrico segato e rovesciato. La danza sul tamburo metallico assume una esplicita funzione musicale: il danzatore infila sulle dita dei piedi dei grossi anelli essi pure di metallo, che cozzano fragorosamente contro la superficie percossa. Il battito dei piedi, fenomeno sonoro e visivo che è parte integrante della performance, si verifica in diversi momenti. Può avere una funzione puramente musicale, utile a sottolineare un breve passaggio della musica, o dar luogo a passi ritmici udibili in un'esibizione virtuosistica in cui la velocità e il gioco di piedi hanno un ruolo centrale. Il battito dei piedi consiste nell'alternanza della punta e del tallone, o della pianta del piede, o di entrambi. I diversi passi possono essere combinati in schemi che ricordano i modelli di battito delle mani.

Le differenze tra i due gruppi sono anche nelle forme di spettacolo messe in scena. Tra gli *awlad Haouzi*, infatti, al centro della *halqa* vi è la danza accompagnata dalla musica con movimenti della testa, del bacino, delle mani e salti a piedi uniti. Le esibizioni degli *awlad Hmar*, invece, comprendono anche imprese di forza o di audacia ad opera di un componente del gruppo: un uomo, a torso nudo, teatralmente beve acqua bollente da una teiera di rame, ostentatamente scaldata sul fuoco¹⁵. Il suono dell'oboe unito al ritmo del tamburo può portare alcuni astanti ad esibirsi in una danza del ventre insieme ai danzatori, oppure a danzare di fronte ai musicisti con movimenti vorticosi della testa, che rimandano ai gesti e alle modalità della trance, sebbene qui sia assente l'apparato rituale della possessione (al quale tuttavia pur tangenzialmente rinvia l'ingestione di acqua bollente). Entrambi i gruppi occasionalmente mettono in scena uno spettacolo teatrale farsesco con personaggi in costume:

il capocomico o uno degli effeminati, con una finta barba bianca e un bastone, impersona il vecchio pretendente di uno dei travestiti, che fa la parte della sposa; altri suonatori impersonano il padre dello sposo, il padre della sposa, il sensale di matrimonio. Un altro travestito impersona la madre della sposa. La farsa mette in scena la contrattazione del matrimonio, che si conclude con una danza di festeggiamento. Si tratta di suonatori e danzatori di strada, evidentemente marginali: si direbbe qualcosa di analogo alla tradizione

¹⁵ Si tratta della versione spettacolarizzata dei riti praticati dai membri della confraternita *raḥaliyyin*, attiva particolarmente presso il mausoleo di Bouya 'Omar, nei quali—come spesso nei riti estatici—l'officiante esibisce il conseguimento di uno stato di trance ostentando l'insensibilità al dolore. Nei riti celebrati a Bouya 'Omar l'officiante sputa rivoli d'acqua bollente sui pellegrini che si recano da lui in visita. Il che vale come forma di benedizione ma anche come prova del fatto che non si tratta di un trucco: il tenue confine tra pratica sacra e spettacolo teatrale trova una plateale integrazione nella pubblica messa in scena sulla piazza di Jāma' l-Fnā'.

egiziana delle danzatrici e prostitute ‘ghawazi’, cui si affiancavano o sostituivano effeminati in abiti femminili, detti ‘khawals’ (Staiti 2012: 107).

Questo spettacolo teatrale mostra sorprendenti concordanze con un’analoga descrizione ad opera di Edmond Doutté (1909: 504) in Algeria, ove vengono rappresentati scene farsesche con un giudice che presiede un processo simulato:

Dans les Oulâd Rechâïch, du cercle de Khenchela également, on joue la petite scène suivante: six indigènes, généralement des jeunes gens, se travestissent, deux font le lion, l’autre es ten jeune femme, un autre jeune homme également bien habillé remplit les fonction du chaouch [ufficiale giudiziario] de la fête; le dernier, le plus intéressant, se costume en vieux mendiant en s’adaptant une barbe de laine blanche et en se couvrant de vieux habits [...]. On procède alors à la formation d’un tribunal qui se fait au choix par les spectateurs. [...] Ensuite paraît le jeune homme bien habillé et le jeune homme costume représentant sa femme. Le vieillard demand eau tribunal qu’il lui fasse donner la jeune fille exposant qu’elle e été épousée par son fils il y a cent ans, et que lui-même, se croyant aimé d’elle, désire qu’elle lui soit cédée. Le tribunal délibère, rend son jugement, repousse les prétentions du vieillard et laisse la femme à son premier mari. A peine le verdict rendu, les musiciens entonnent un air de danse, tous le plaideurs se mettent à danser et chaque assistant apporte son offrande.¹⁶

Ad oggi, le fonti scritte sulle *ḥalqāt* di Jāma’ l-Fnā’ non permettono di attestare la profondità storica che ha in questo spazio la tradizione dei danzatori in abiti femminili. Tra chi frequenta la piazza, l’area oggi occupata dai due gruppi che eseguono musica *sha’bi* è sempre stata di loro dominio, e quella che ora è sede di un gruppo rappresentativo di ciascun tipo regionale in passato pare esser stata un’area condivisa da molti di questi gruppi (cfr. Schuyler 1979: 295).

Richard McKewen (2000: 611) afferma che il Maghreb “has had a long tradition of male dancers and performers”. Il fenomeno del travestimento ha radici profonde nella storia delle pratiche sociali di questa regione, spesso usato come strumento per compensare l’impossibilità delle donne di mostrarsi in pubblico. “Belly dancing and singing in public [...] were deemed unfit for women. These roles were therefore frequently assumed by boys and young men. Often attired in women’s clothing, they would perform in cafés and cabarets

¹⁶ Doutté riferisce di questo e altri spettacoli farseschi durante la celebrazione della festa di ‘āshūrā’.

that doubled as brothels. When French colonial rule began, shocked colonial administrators closed many of this performance venues”.

Questa complementarietà dei ruoli è stata rilevata anche dai primi viaggiatori europei che hanno visitato il Marocco. A questo proposito, la città di Fez, quale è descritta da Leone Africano nel XVI secolo, illustra questa situazione. Mentre nei matrimoni si potevano trovare musicisti e danzatori professionisti o semi-professionisti che prestavano la loro opera per le cerimonie riservate alle donne – le quali, secondo Leone Africano “danzano separatamente dagli uomini, e hanno ancora elle a’ lor balli e cantatrici e sonatrici” (Ramusio 1588, I: 38) –, altre pratiche che richiedevano un’esibizione pubblica ricorrevano a uomini travestiti da donne. Leone Africano attesta l’esistenza di forme di travestimento incentrate sugli elogi funebri. Egli osserva la presenza di uomini “che vanno in abito femminile”, suonano il tamburello e cantano elegie in memoria dei morti (*ibidem*). Marmol Carvajal, nella sua opera del 1573 (1667, t. II: 161), descrive addirittura una situazione di prostituzione simulata. Poiché alle prostitute era vietato, sotto la minaccia dei censori della morale, uscire dagli ostelli in cui erano rinchiusi, erano uomini travestiti da donne, con la barba rasata e con voce camuffata, ad essere incaricati dell’adescamento. Costoro non solo potevano uscire e vagare per le strade in cerca di clienti, ma anche vendere vino, ospitare donne e giovani uomini nei “luoghi dedicati alla dissolutezza”. Queste prime testimonianze mostrano come i ruoli femminili strettamente circoscritti fossero incarnati nello spazio pubblico dagli uomini. La presenza di musicisti e danzatori effeminati in Marocco trova riscontro anche in alcune fonti dell’epoca coloniale. La descrizione fornita da Henri Bassett (1920: 328-329) negli anni Venti del Novecento attesta la presenza di giovani danzatori tra i *rwais*, gruppi itineranti di musicisti professionisti berberi provenienti dalle regioni di lingua *tashihit* (nel Marocco sud-occidentale).¹⁷ Bassett offre una testimonianza che informa sull’identità sessuale dei membri del gruppo: sono uomini di diversa età che occupano posizioni distinte e gerarchiche all’interno dell’ensemble musicale. L’autore, con ciò, conferma l’assenza delle donne.

Dans le Sous, il arrive que les chanteurs ambulants se promènent seuls, surtout ceux qui chantent la poésie légère; mais ils ont le plus souvent avec eux un orchestre. Celui-ci peut être fort rudimentaire, se composer d’un seul enfant qui répète d’une voix nasillarde les chants de son maître; mais ce sont d’ordinaire des

¹⁷ I *rwais* eseguono musica strumentale, danza, commedia e poesia cantata. I gruppi *rwais* urbani includono le cantanti-danzatrici *raysāt*. Le quali hanno sostituito i giovani musicisti effeminati, talvolta bambini, truccati e ornati di gioielli femminili, che si esibivano in questi gruppi all’inizio del XX secolo (Chottin 1938: 47) e interpretavano il ruolo di coristi e danzatori. La tradizione musicale dei *rwais* è stata oggetto di diversi studi, indagini o testimonianze: Chottin (1938); Galand-Pernet (1972); Schuyler (1978, 1984, 1985).

compagnies plus importantes qui parcourent les villes, les villages et les marchés. Orchestres de chant et de danse à la fois, ils obéissent à un raïs, qui tient le *rbab* (violon), autour de lui, se groupent des exécutants, en nombre plus en moins considérable : musiciens, qui sont des hommes faits ou des adolescents déjà barbus, munis d'instruments de musique divers : *loutar* (instrument à corde), tambours (*gououal*), tambourins (*alloun*) ; et surtout danseurs, petits garçons à la figure agréable volés à leurs parents ou achetés à des pauvres gens, munis de castagnettes, vêtus comme des femmes, couverts de bijoux et fardés.

A questo proposito El Khatir (2009/10: 9-22) sostiene che la presenza di giovani effeminati, incorporati nei gruppi *rwais* allo scopo di eseguire la danza in contesti pubblici, evoca una sostituzione simbolica, una sorta di strategia che compensa, in quel momento storico, l'impossibilità di un'esposizione pubblica delle donne. Il travestimento consente così di continuare la performance nello spazio proibito senza opporsi totalmente e apertamente alle convenzioni stabilite.

Val la pena riferire, inoltre, della tesi sostenuta da alcuni autori rispetto alla recente rappresentazione delle *shikhat* davanti ad un pubblico maschile. Secondo questa ipotesi, come scrive Soum-Pouyalet (2007: 43), le orchestre di *'ait* – un genere di poesia cantata tradizionalmente eseguito dalle *shikhat* e oggi classificato come musica popolare *sh'abi* – “étaient auparavant constitués par des hommes uniquement: chanteurs, musiciens et même danseurs. Cette théorie s'appuie sur une forme aujourd'hui disparue: la *'ayta 'aouir*”. Questa *'aita*, considerata l'antenata delle altre forme, era maschile. Perciò, in alcuni contesti, “[p]our compenser l'aspect exclusivement viril de leur spectacle, et pour faire rire, ces hommes se travestissaient souvent, symbolisant ainsi une présence féminine”. Ahmed Aydoun (1995: 108) afferma inoltre che le *'aita*: “sont souvent chantées par un groupe mixte d'hommes et de femmes. Dans le cas où celles-ci sont absentes, l'un des hommes du groupe revêt des habits féminins et imite la voix et la danse des femmes. La *'aita* de Wlad Hmar en est une bonne illustration”. Tuttavia, questa ipotesi e il riferimento agli *wlad Hmar* non sono stati approfonditi dagli autori che li hanno citati. I danzatori di Jāma' l-Fnā' continuano ad esibirsi nelle *halqa* in un contesto mutato rispetto alle testimonianze e alle pratiche sopra descritte. Lo spazio in cui oggi operano è, allo stesso tempo, di svago, di licenza sociale, di trasgressione e di marginalità, ma anche spazio di espressione della coscienza storica e dell'identità culturale del Paese (Amine, Carlson 2012: 29). È anche un luogo di intensa frequentazione turistica, con un notevole indotto complessivo. Una attenta osservazione del contesto mostra però come lo strato della fruizione turistica e quello della partecipazione da parte del pubblico locale (in buona misura costituito da abitanti dei quartieri popolari, che quotidianamente frequentano sempre i medesimi spettacoli, conoscono il repertorio e interagiscono con gli attori e i musicisti con competenza) si incrociano solo tangenzialmente. I turisti fotografano

e passano velocemente da un gruppo all'altro. Occasionalmente danzano brevemente con i componenti dei gruppi, in esibizioni non dissimili, sul piano del senso, dalle rapide fotografie che fanno, a pagamento, con i serpenti degli incantatori o con le scimmiette ammaestrate. I due insiemi coesistono e marginalmente interagiscono, ma non paiono confliggere né sopraffarsi a vicenda.

A partire da un'indagine sulla *ḥalqa* questo contributo ha tentato di far luce sulle pratiche musicali e di spettacolo dei danzatori effeminati di Jāma' I-Fnā' che, pur presenti in questo spazio da lungo tempo, hanno avuto una scarsa attenzione nella letteratura prodotta sulla piazza. In particolare, si è cercato di sottolineare come la tradizione dei danzatori in abiti femminili si intersechi con diversi registri: evoca l'emergere di una tradizione che precede – e convive con – l'affermazione di pratiche culturali e musicali femminili in contesti pubblici; solleva la questione della sua resistenza al cambiamento e del suo adattamento a nuovi contesti; fornisce informazioni su pratiche di inversione e travestimento, di cui è possibile seguire i percorsi prima del Protettorato, affidandosi alle fonti storiche disponibili e mettendole in relazione sia con le pratiche itineranti di musica o spettacolo del passato, sia con le mutazioni della società. Un'indagine su questi aspetti, ancora tutta da compiere, giova anche a offrire nuovi stimoli alla ampia e antica valutazione delle relazioni modali e funzionali tra riti e azioni sceniche.

Bibliografia

ABU-LUGHOD, LILA

1986 *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society*, University of California Press, Berkeley.

AMINE, KHALID

2001 *Crossing Borders: Al-halqa Performance in Morocco from the Open Space to the Theatre Building*, in «The Drama Review», n. 45 (2), pp. 55-69.

AMINE, K., CARLSON, M.,

2008 *Al-halqa in Arabic Theatre: An Emerging Site of Hybridity*, in «Theatre Journal», 60 (1), pp. 71-85.

2012 *The Theatres of Morocco, Algeria, and Tunisia. Performance Traditions of the Maghreb*, Palgrave Macmillan, New York.

AYDOUN, AHMED

2001 *Musiques du Maroc*, Casablanca, EDDIF.

BARGACH, JAMILA

1999 *Liberatory, Nationalizing and Moralizing by Ellipsis: Reading and Listening to Lhussein Slaoui's Song Lmirikan*, in «The Journal of North African Studies», n. 4 (4), pp. 61-88.

BASSETT, HENRY

1920 *Essai sur la littérature des Berbères*, Alger, Jules Carbonel.

BEARDSLEE, THOMAS

2014 *Questioning Safeguarding: Heritage and Capabilities at the Jemaa el Fnaa*, Dissertation, The Ohio State University.

2015 *Whom does Heritage Empower, and Whom Does it Silence? Intangible Heritage at the Jemaa el Fnaa, Marrakech*, in «International Journal of Heritage Studies», 22 (2), pp. 89-101.

BERRECHID, ABDELKRIM

1999 *Morocco*, in Rubin D. (a cura di), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, vol. IV (The Arab World), Routledge, London, pp. 168-179.

BERRECHID, A. – BENDAOU N.

2008 *Le théâtre cérémoniel (al Ihtifaliyya)*, in in «Horizons Maghrébins», 58, pp. 75-81.

BORGHI, RACHELE

2004 *Riflessioni sul senso del luogo: il caso della Piazza Jamaa al Fna di Marrakech*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», n. 3, pp. 745-764.

BORGHI, R. – MINCA, C.

2003 *Le lieu, la place, l'imaginaire: discours colonial et littérature dans la description de Djemaa el-Fna, Marrakech*, in «Expressions maghrébines», 2 (1), pp. 155-173.

BOX, LAURA C.

2005 *Strategies of Resistance in the Dramatic Texts of North African Women*, London, Routledge. 2006 *Outrageous behavior: women's public performance in North Africa*, in «Meridians», 6 (2), pp. 78-92.

2008 *North Africa's performing women: notes from the field*, in «Al-Raida Journal», 1, pp. 8-16.

BRUNI, SILVIA

2020 *“O tu che viaggi e lì ritorni”. Pratiche rituali e tradizioni musicali femminili a Meknes*, Nota, Udine.

CANETTI, ELIAS

1983 *Le voci di Marrakech*, Adelphi, Milano (ed. or. *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise*, 1968).

CÉLARIÉ, HENRIETTE

1923 *Un mois au Maroc*, Hachette, Paris.

CHEBCHOUB, FATIMA

1995 *The female artist in Morocco: with references to actresses*, in «Australasian Drama Studies», 27, pp. 27: 53-62.

CHEVRILLON, ANDRÉ

1919 *Marrakech dans les palmes*, Calman-Lévi, Paris.

CHOTTIN, ALEXIS

1938 *Tableau de la musique marocaine*, Geuthner, Paris.

CITRON, LISA

2004 *Continuity and Change: Anthropological Perspectives on the Informal Economy in Marrakech, Morocco*, PhD diss., Columbia University.

CLÉMENT, JEAN-FRANÇOIS

2008 *Tayeb Saddiki et l'essence du théâtre*, in «Horizons Maghrébins», 58, pp. 65-74.

CRAPANZANO, VINCENT

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

DAVIS, CORALYNN

2014 *Maithil Women's Tales: Storytelling on the Nepal-India Border*, University of Illinois Press, Urbana.

DE ANTIQUIS, LORENZO

1980 *Il Treppo*, in «Il Cantastorie. Rivista di tradizioni popolari», 30 (50), pp. 3-6.

DEVERDUN, GASTON

1959 *Marrakech: Des Origines à 1912*, Rabat, Éditions Techniques Nord-Africaines.

DOUTTÉ, EDMOND

1909 *Magie et religion*, Alger, Adolphe Jourdan.

EL HADAD, HORIA

2015 *Filmmakers's Review*

(reperibile al sito: <https://www.aljazeera.com/program/witness/2015/1/31/a-marrakech-tale>).

EL KHATIR, ABOULKACHEM

2009/2010 *Des chanteuses et des danseuses amazighes: vecteurs de culture en milieu urbain*, in «Awal, Cahiers d'études berbères», 40-41, pp. 9-22.

FEUILLEBOIS-PIERUNEK, EVE

2011 *Le théâtre dans le monde arabe* (reperibile al sito: <https://hal.science/hal-00652080>).

FUSON, TIMOTHY

2001 *Slaoui, Houcine*, in Grove Music Online, Oxford, Oxford University Press (reperibile al sito: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.unibo.it/grovemusic/>).

GALAND-PERNET, PAULETTE

1972 *Recueil de poèmes chleuhs, I: Chants de trouveurs*, Éditions Klincksieck, Paris.

GOYTISOLO, JUAN

1981 *Makbara*, New York, Seaver Books.

2003 *Cinema Eden: Essays from the Muslim Mediterranean*, Eland Press, London.

GRAME, THEODORE

1970 *Music in the Jma Al-Fna of Marrakesh*, in «The Musical Quarterly», 56 (1), pp. 74-87.

HAMILTON, R. – BARNABY, R.

2011 *The Last Storytellers: Tales from the Heart of Morocco*, I. B. Tauris, London.

HANAI, ABDELLAH

1989 *Les Mecanismes de la Marginalisation Socio-Culturelle. Place Djemaa El Fna* (Marrakech: Vision et Repere, thèse de doctorat, université René Descartes-Paris V-Sorbonne).

HANNOUM, ABDELMAJID

1999-2000 *The Storyteller*, in «Mediterraneans/Méditerranéennes», 11 (42), pp. 189-193.

KAPCHAN, DEBORAH

1994 *Moroccan Female Performers Defining the Social Body*, in «The Journal of American Folklore», 107 (423), pp. 82-105.

1995 *Performance*, in «Journal of American Folklore», 108 (430), pp. 479-508.

1996 *Gender on the market: Moroccan women and the revoicing of tradition*, University of Philadelphia Press, Philadelphia.

2001 *Gender on the Market in Moroccan Women's Verbal Art: Performative Spheres of Feminine Authority*, in Seligmann L. (a cura di), *Women traders in cross-cultural perspective*, Stanford, Stanford University Press, pp. 161-184

KARL, BRIAN

2012 *Technology in Modern Moroccan Musical Practices*, in «International Journal of Middle East Studies», 44 (4), pp. 790-93.

LADENBURGER, THOMAS

2010 *Al-Halqa: In the Storytellers Circle* (film. 87 min. Germania).

LEYDI, ROBERTO

1959 *Cantastorie*, in Leydi R. (a cura di), *La Piazza. Spettacoli popolari italiani*, Gallo Grande, Milano, pp. 275-389.

MARMOL CARVAJAL, LUIS DE

1667 *L'Afrique de Marmol*, t. II, Paris, Thomas Iolly (ed. or. Primera parte de la descripción general de África, 1573).

MCKEWEN, RICHARD

2000 *Morocco*, in Haggerty G. (a cura di), *Gay histories and cultures: an encyclopedia*, Garland, New York, pp. 611-612.

MINCA, CLAUDIO

2006 *Re-inventing the "Square": Postcolonial Geographies and Tourist Narratives in Jamaa el Fna, Marrakech*, in Minca C., Oakes T. (a cura di), *Travels in Paradox: Remapping Tourism*, Rowan & Littlefield Publishers, Lanham, pp. 155-184.

MOULINE, SAID

2003 *Jama' al Fna entre art et bazar*, in *Jama' al Fna entre art et bazar. Actes des journées d'étude, 13 et 14 juin 2003*, Collection Dialogues sur la ville, pp. 10-19.

OUZRI, ABDELWAHED

1997 *Le théâtre au Maroc: structures et tendances*, Editions Toubkal, Casablanca.

PIANTA, BRUNO

1985 *Vendere le parole. Marginali e mondo ambulante nella cultura popolare*, in Della Peruta F., Leydi R., Stella A. (a cura di), *Milano e il suo territorio*, Silvana, Milano, pp. 7-31.

RAHMOUNI, AICHA

2015 *Storytelling in Chefchaouen Northern Morocco: An Annotated Study of Oral Performance with Transliterations and Translations*, Brill, Leiden.

RAMUSIO, GIOVANNI BATTISTA

1588 *Delle navigationi et viaggi*, vol. I, De Givnti, Venezia.

RASMUSSEN, ANNE

2010 *Women, the Recited Qur'an, and Islamic Music in Indonesia*, University of California Press, Berkeley.

SALHI, KAMAL

2003 *Morocco, Algeria and Tunisia*, in Banham M. (a cura di), *A History of Theatre in Africa*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 37-76.

SCHMITT, THOMAS

2005 *Jema El Fna Square in Marrakech: Changes to a Social Space and to a UNESCO Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity as a Result of Global Influences*, in «The Arab Geographer», 8 (4), pp. 173-195.

SCHUYLER, PHILIP

1979 *A repertory of ideas: The music of the western "rwais", Berber professional musicians from southwestern Morocco*, PhD diss., University of Washington, Seattle.

1984 *Berber Professional Musicians in Performance*, in Béhague G. (a cura di), *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*, Westport, Greenwood Press, pp. 91-148.

1993 Music in the Marketplace, in Bowen D. (a cura di), *Life in the Muslim Middle East*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 276-280.

SEHLAOU, ABDELILAH

2009 *Moroccan Professional Public Storytellers: An Endangered Species*, in «Storytelling, Self, Society», 5 (3), pp. 193-217.

SIMONS, MARLISE

2006 *Marrakech Journal. Keeping a Moroccan Tradition Alive, One Tale at a Time*, in The New York Times, 27 febbraio.

SKOUNTI, A. – TEBBAA, O. – NADIM, H.

2005 *La Place Jemaa El Fna: Patrimoine Culturel Immateriel de Marrakech, Du Maroc, et de l'Humanité*, Rabat, UNESCO.

SLYOMOVICS, SUSAN

1987 *The Merchant of Art: An Egyptian Hilali Oral Epic Poet in Performance*, University of California Press, Berkeley.

SOUM-POULAYET, FANNY

2007 *Le corps, la voix, le voile. Cheikhat marocaines*, CNRS éditions, Paris.

SPURLES, PATRICIA

2006 *"This is Different, this is the Plaza": Space, Gender, and Tactics in the Work of Moroccan Tourist Sector Henna Artisans*, in «Research in Economic Anthropology», pp. 99-123.

STAITI, NICO

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

2021 *"Ascoltate miei cari signori". Le musiche di tradizione orale in Italia*, Nota, Udine.

THARAUD, J. – THARAUD J.

1932 *Le Maroc*, Flammarion, Parigi.

TOSCHI, PAOLO

1976 *Le origini del teatro italiano. Origini rituali della rappresentazione popolare in Italia*, Torino, Boringhieri.

TRIKI, HAMID

2011 *Si La Place Jamaâ El Fna M'était Contée*, in Skounti A., Tebbaa O. (a cura di), *De L'immatérialité Du Patrimoine Culturel*, Bureau régional de l'UNESCO à Rabat, *Culture, patrimoine et tourisme de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines*, Université Cadi Ayyad, Marrakech, Imprimerie Walili, pp. 158-61.

UNESCO, COMMISSIONE NAZIONALE MAROCCHINA

1997 *Les arts populaires de Marrakech: oralité et musique à Jamaa' el-Fna*, Consultation internationale sur la préservation des espaces culturels populaires. Déclaration du Patrimoine Oral de l'Humanité, Marrakech, 26-28 giugno.

WARNOCK FERNEA, ELISABETH

1980 *A Street in Marrakech: A Personal Encounter with the Lives of Moroccan Women*, Garden City, Anchor Books.

WHARTON, EDITH

1920 *In Morocco*, New York, C. Scribner's sons.

WEBBER, SABRA J.

1991 *Romancing the Real: Folklore and Ethnographic Representation in North Africa*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

WICKETT, ELIZABETH

2012 *Seers, Saints and Sinners: The Oral Tradition of Upper Egypt*, London, I.B. Tauris.