

La professionalizzazione dell'industria musicale araba indipendente: contro il paradigma della *music of resistance*

Fernanda Fischione

Sapienza Università di Roma

Université Internationale de Rabat

Abstract (Italiano) Questo contributo intende gettare luce su due aspetti dell'industria discografica araba indipendente degli ultimi dieci anni: da un lato, la perdita di credito del paradigma accademico della *music of resistance*; dall'altro, l'inizio di una politica e di una poetica della professionalità, abbracciata trasversalmente da tutte le figure che operano nel settore dell'industria musicale. Nell'articolo si passano in rassegna gli studi di settore più recenti che hanno cercato di decostruire il paradigma della resistenza come cornice interpretativa dominante. Si ricostruisce, inoltre, una breve storia dell'industria discografica nel mondo arabo, che nei suoi oltre cent'anni di storia ha attraversato trasformazioni materiali e simboliche radicali, entrando a far parte a tutti gli effetti della storia culturale ed economica della regione. Infine, si esamina la questione della professionalizzazione dell'industria musicale indipendente araba, messa a tema dai musicisti e dai lavoratori dell'industria musicale come un antidoto alla retorica della resistenza, attraverso il quale contribuire alla formazione di una nuova nozione di *agency*.

Abstract (English) This article aims to shed light on two aspects concerning the independent Arab record industry in the last ten years: on the one hand, the decline of the academic paradigm of music of resistance; on the other hand, the growing role played by a politics and a poetics of professionalism, embraced by all the categories operating in the music industry. The article reviews the most recent studies that have tried to deconstruct the paradigm of resistance as a predominant interpretative framework. It also recaps the century-old history of the recording industry in the Arab world, which has undergone radical material and symbolic transformations, taking part in the cultural and economic history of the region. Finally, the article tackles the issue of the professionalization of the independent Arab music industry, which musicians and workers of the music industry often see as an antidote to the obsolete rhetoric of resistance, and through which they seek to build a new notion of agency.

Keywords Arab pop music; protest music; Arab record industry; music of resistance; independent music professionalisation.

1. Introduzione

Lo sguardo occidentale sulla pop music indipendente araba dell'ultimo decennio è stato a lungo viziato da una parzialità che ha portato i media e spesso anche l'accademia a occuparsi in via pressoché esclusiva degli aspetti esplicitamente "militanti" delle produzioni artistiche e culturali provenienti dall'area mediorientale. La propensione a concentrarsi in maniera quasi ossessiva su alcuni aspetti, ignorandone del tutto altri, ha creato in alcuni casi delle narrative distorte su quanto accadeva nelle scene musicali arabe all'indomani delle proteste del 2011, in cui risultavano magnificati i proclami verbali espliciti e i gesti eclatanti di alcuni artisti e rimpiccioliti tutti gli altri aspetti pertinenti alla sfera della produzione musicale.

Tale distorsione non si limita all'aspetto discorsivo, ma si insinua anche all'interno della pratica musicale, creando inattesi legami tra accademia e musica pop. Si tratta del risultato di tendenze globali di marketing culturale a cui l'accademia non è estranea e anzi, per quanto possa di primo acchito sembrare implausibile, è persino accusata di esercitare la propria influenza sui musicisti stessi. La critica culturale, infatti, è ormai spesso indistinguibile dal feticismo dei beni di consumo, soprattutto quando ipostatizza l'alterità dell'Oriente (saidianamente inteso) in narrazioni che possono essere fruite nei mercati globali (Huggan 2001). Inoltre, esiste un certo legame tra accademia, *coolness* e capitale sociale che, per quanto non ancora estesamente indagato dalla sociologia, viene testimoniato da varie fonti (Beer 2009). Non si esclude, insomma, che ci sia tra questi due campi una permeabilità più alta di quanto sembrerebbe a un primo sguardo. Per esempio, ecco come un musicista egiziano descrive in un post di Facebook i *write-up* sempre più sofisticati, cervellotici e simil-accademici scritti per descrivere, corredare e promuovere certi album musicali:

I blame academia and the encouragement of the press and media festivals for the pseudo-academic pretentious albums' write ups. They are in a way feeding on the write ups more than the music even if the music is average. The rest after that is a peer pressure between the listeners who get really fascinated with this average music hyped by the media, and listening without any critical ears. This is all feeding back to the artists with pseudo-academic pretentiousness that is keeping them musically and conceptually in a non-adventurous comfort zone (Abadir 2022)

Ritenendo necessario un ampliamento dello sguardo accademico sulle pratiche artistiche della regione araba, con questo contributo si intende gettare luce su due aspetti particolarmente interessanti che ruotano intorno all'industria discografica araba indipendente degli ultimi dieci anni: da un lato, la perdita di credito del paradigma della *music of resistance*; dall'altro, l'inizio di una politica e di una poetica della professionalità, abbracciata trasversalmente da tutte le figure che operano nel settore dell'industria musicale.

Questo articolo rappresenta la cornice metodologica e la fase introduttiva di uno studio più ampio e ancora in corso dedicato alle case discografiche indipendenti arabe. Nelle pagine che seguono si passeranno in rassegna gli studi di settore più recenti che hanno cercato di decostruire il paradigma della resistenza come modello interpretativo dominante usato dall'accademia occidentale quando si appresta a studiare la pop music indipendente. Si ricostruirà, inoltre, una breve storia dell'industria discografica nel mondo arabo, che esiste da più di cent'anni e che ha attraversato trasformazioni materiali e simboliche radicali, entrando a far parte a tutti gli effetti della storia culturale ed economica della regione. Infine, si esamina la questione della professionalizzazione dell'industria musicale indipendente araba, messa a tema dai musicisti e dai lavoratori dell'industria musicale come un antidoto alla retorica della resistenza, attraverso il quale contribuire alla formazione di una nuova nozione di agentività politica.

2. I limiti del paradigma della *music of resistance*

2.1. Un feticismo neoliberista

L'etnomusicologa iraniana Laudan Nooshin (2017) parla di “fetishisation of resistance” per descrivere la tendenza dell'accademia e della stampa occidentali a ridurre la musica dell'area MENA a una “singular metaphor – what might be called ‘music as resistance’ – to the exclusion of other possible meanings” (Nooshin 2017: 5). La legittimazione di questo impianto discorsivo è data dal fatto che le sottoculture del Global South sono spesso considerate espressione di resistenza politica e culturale in sé e per sé, a prescindere dal posizionamento dei singoli attori che si muovono all'interno dei diversi campi artistici e culturali, come hanno notato diversi studiosi negli ultimi anni, recependo parzialmente la critica del concetto di *autenticità* già da tempo percorsa dall'etnomusicologia (Bendix 1997, Peterson 1997). In un articolo dedicato alle politiche di

resistenza del rap palestinese, per esempio, Ted Swedenburg (2013: 18) osserva come studiosi e attivisti progressisti “tend to regard the Palestinian ad synonymous with the counter-hegemonic”, compromettendo così la possibilità di dare conto della complessità e della varietà della scena musicale palestinese, nonché di apprezzare le modalità con cui il valore estetico della musica locale viene costruito dai suoi autori e fruitori.

Soprattutto nel caso di generi come il rap, comunemente percepiti come più impegnati politicamente di altri – ma anche in questo caso ci si dimentica che la cultura hip hop nasce come “a culture of entertainment and fun” (Krimms 2000: 55) e che, nella rosa dei sottogeneri del rap, esiste una varietà di temi e stili che certamente non si riducono ai soli esplorati dal *conscious rap* –, la distorsione è spesso talmente intensa da pregiudicare la comprensione del contesto. Come si evince dagli esempi forniti da Moreno Almeida (2017: 1-2, 10) in uno studio che problematizza le categorie di *protest music* e *music of resistance* (Laing 2003: 345) in riferimento al rap marocchino contemporaneo, diversi studi accademici si concentrano su singole figure di musicisti che diventano improvvisamente famosi a causa di vicende extra-artistiche e vengono studiati come se fossero paradigmatici di un’intera scena, sebbene di fatto non lo siano. Moreno Almeida, per esempio, menziona il caso di Don Bigg, uno dei rapper più consolidati della scena marocchina, che durante le proteste del 2011 si scagliò duramente contro gli attivisti del Movimento del 20 febbraio (*Harakat ‘iṣrīn fibrāyir*). Nella canzone *Mabghitch* (*Mā bğitš*), il rapper si appella ai tre pilastri del motto nazionale marocchino – *Allāh, al-Waṭan, al-Malik*, ovvero *Dio, Patria, Re* – per delegittimare le rivendicazioni degli attivisti, bollati come *Ḥizb al-ḥimār* (il Partito degli asini) e accusati di essere un composito manipolo di miscredenti e islamisti (Moreno Almeida 2017: 74-75). In questo modo, Don Bigg abbraccia le posizioni dello Stato sulle proteste del 2011 e si allinea alla narrativa ufficiale del patriottismo marocchino più acritico.

Questo e altri casi analizzati da Moreno Almeida evidenziano l’impossibilità di parlare del rap come di un genere necessariamente contro-egemonico e la necessità di portare in primo piano anche quei casi in cui, al contrario, i rapper si fanno portavoce di posizioni politiche assolutamente appiattite su quelle egemoniche. Secondo la studiosa, infatti, per avere un quadro completo delle dinamiche di potere che si articolano all’interno del campo del rap marocchino, bisogna guardare a “the politics behind the notion of ‘resistance’” (Moreno Almeida 2017: 14) e superare “the lack of interest for the politics of music that does not respond to the dissent versus power dynamic” (Moreno Almeida 2017: 14).

Dietro alla tendenza ad astrarre singoli individui dal contesto e farne dei simboli eclatanti di resistenza, Rayya El Zein (2017: 88-92) vede la persistenza di una concezione normativa di politica – di cui la teorizzazione arendtiana della *vita activa* rappresenta l'epitome –, fondata sul ruolo ipertrofico accordato all'azione e alla parola e dimentica di tutti quei soggetti che, apparentemente, non parlano e non agiscono, risultando quindi improduttivi. Il soggetto improduttivo fatica a essere visto come soggetto politico, finendo dunque per essere escluso dalle narrative sociali e culturali e diventando un “ignorable subject” facilmente oscurato da pochi “spectacular individuals” (El Zein 2017: 91). Come afferma El Zein (2017), l'incapacità da parte dell'accademia di riconoscere e sottrarsi a questa dinamica ha generato una pletora di studi che escludono qualsiasi forma di politica radicale non rientri nella nozione neoliberista di resistenza:

There is a growing literature in English and French about the colourful, creative expression in graffiti created by individual Arab youth in Beirut and Cairo, for example, but very little about the subcultural practices among youth affiliated with the Islamist political group Hamas. Surely this is not because the behaviours of these latter youths are less political or less capable of subversion than their more cosmopolitan counterparts. Rather, it reflects how these youths do not fit into the neoliberal model of resistant subjects performing their resistance in a presentable way. (El Zein 2017: 95)

Quando le rivoluzioni del 2011 hanno portato alla luce una sfera pubblica araba, il paradigma a cui l'accademia ha fatto più ampiamente ricorso per leggerla è stato quello habermasiano, secondo cui – ancora una volta – “political participation is enacted through the medium of talk” (Fraser 1992: 110, cit. in Kraidy 2017: 113). Questo aspetto ha portato spesso a sottovalutare o addirittura a ignorare l'importanza degli aspetti non verbali e ad accordare maggiore considerazione alle forme di dissenso politico esplicitamente espresse attraverso la parola o attraverso atti immediatamente riconoscibili come di protesta.

Tuttavia, seguendo la lezione di Lila Abu-Lughod (1990: 41) – che già tre decenni fa notava come l'accademia avesse iniziato a nutrire un grande interesse verso “previously devalued or neglected forms of resistance” –, emerge come la nozione di resistenza sia molto più ampia di quanto si sia spesso inclini a concedere.

Durante il suo lavoro di campo con due generazioni di donne beduine dell'Alto Egitto, Abu-Lughod si rese conto del fatto che la resistenza di queste donne alle pressioni sociali patriarcali non si esprimeva solo attraverso i canti, le storie e le barzellette con cui le più anziane si facevano beffe degli uomini, ma anche attraverso la passione delle più giovani per la biancheria intima succinta e lo smalto per unghie o la loro volontà di indossare il velo integrale in contesti urbani. Le forme di resistenza delle donne beduine, in buona sostanza, mutavano al mutare del potere a cui si opponevano: se la generazione più vecchia doveva fare i conti con le imposizioni della famiglia d'origine prima e dei mariti poi, la nuova generazione doveva trovare strategie di affermazione che tenessero conto di processi come l'inurbamento, la nascita della società dei consumi e l'inasprirsi dell'isolamento femminile in città. Pertanto, concludeva Abu Lughod (1990: 53), "we should learn to read in various local and everyday resistances the existence of a range of specific strategies and structures of power".

Gli atti di resistenza, dunque, ci parlano inevitabilmente del potere a cui resistono e, analizzati nella loro varietà e sul lungo periodo, ci dimostrano quanto quest'ultimo sia cangiante.

2.2. Neo-orientalismo e classismo

Applicando il discorso appena esposto al campo della musica araba underground dell'ultimo decennio, aiutati dalla relativa distanza temporale che ci separa oggi da quei primi atti di rivendicazione dello spazio pubblico e di riappropriazione del *soundscape* urbano compiuti nel 2011, possiamo guardare alle trasformazioni che hanno interessato la musica non mainstream della regione in maniera meno distorta e meno condizionata dai facili entusiasmi della prima ora.

Oggi sembra difficile negare che, per i musicisti indipendenti della regione araba, l'uso del paradigma della *music of resistance* per leggere la loro attività artistica sia diventato un'ennesima forma di potere a cui resistere. Si tratta, infatti, di un modello interpretativo tutt'altro che neutrale, spesso rigettato dagli artisti stessi. Un musicista egiziano, durante un'intervista tenuta nel 2015, rispose come segue a una domanda sul legame tra musica e cambiamento sociale:

Guarda, non voglio essere una persona pessimista, ma sento che la musica è tutta una forma di intrattenimento e che non cambia le cose. [...] Ho incontrato gente per strada e c'è gente che mi ha mandato messaggi

dicendomi: “Sapessi quanto hai cambiato la mia vita!”. [...] Cioè, tu ascolti una mia canzone adesso e domani dici “Io voglio essere così”? [...] Ok, cambio la tua consapevolezza, ti spingo a pensare in modo diverso alla vita, ma tutto questo è individuale: per la collettività che cosa cambia? (Fischione 2015: 127)

Innanzitutto, quello della musica come resistenza è un modello interpretativo che si fonda sull'offuscamento sistematico delle differenze di classe e che tende a ignorare che, nella maggior parte dei casi, quella che l'accademia occidentale tratta come *music of resistance* localmente viene vista come “a mimicking of western culture by an elite for whom liberation means something very different from those struggling with day-to-day economic and social pressures” (Nooshin 2017: 13). Come sottolinea Polly Withers (2021) analizzando la scena rave di Ramallah e Haifa, l'intrattenimento “alternativo” è perfettamente inquadrato nel neoliberalismo post-Oslo e può essere fruito solo se si ha disponibilità di tempo e denaro, tipicamente preclusi alle classi sociali più basse:

Often university educated in the diaspora, they have the material and discursive capitals to buy into and put on private parties in Ramallah's recently established ‘underground’ bars. With money and time at their relative disposal, these young adults can afford the entrance tickets, drinks, music equipment, drugs, ‘hip’ fashion items, and travel needed to participate in alternative music rituals such as raves. [...] Parties, in other words, are sutured to Ramallah's post-Oslo political economy. Scenesters' self-proclaimed alterity to ‘mainstream’ culture is therefore stabilized to the neoliberal order from which they use ‘non-commercial’ music to perform distance. (Withers 2021: 101)

In secondo luogo, il cosmopolitismo coltivato dalle classi medio-alte le pone in contiguità con gli ambienti di cooperanti, studenti, ricercatori, giornalisti e altre figure professionali che spesso contribuiscono a veicolare una cultura da “cittadini del mondo” che rimane profondamente classista, sebbene ciò risulti occultato da una retorica tipicamente universalista. Queste aporie sono già state ampiamente trattate da diversi rapper arabi, che hanno rivolto delle critiche affilate all'atteggiamento di certe comunità di expat, viste come intrusive e orientaliste (Fischione 2019: 371-373; Fischione 2020: 81-83; Puig 2020: 4-5).

Infine, sebbene il paradigma della *music of resistance* venga a volte sfruttato consapevolmente dai musicisti stessi per poter entrare nei circuiti dei festival europei di World music (Withers 2017), esso è sostanzialmente escludente nei confronti di quegli artisti e generi musicali che non prevedono un ricorso a temi

politici espliciti e immediatamente intellegibili. Inoltre, è un approccio che tende a sottostimare le funzioni estetiche e di intrattenimento delle produzioni musicali, non rendendo così piena giustizia ai loro autori, che vengono in questo modo cristallizzati nella loro funzione di feticci culturali e oggettificati. Come afferma ancora Polly Withers (2015, cit. in Nooshin 2017: 7): “Almost always, their musical output is made sense of through the ‘resistance’ paradigm, which is taken to mark out the ‘authenticity’ of the performers, effectively exoticising and othering them to their audiences”.

3. Breve storia dell’industria discografica nei paesi arabi tra evoluzioni materiali e mutamenti simbolici

In queste pagine si intende dare alcune coordinate generali e non esaustive per ripercorrere la storia dell’industria musicale araba, con la consapevolezza che le trasformazioni che hanno interessato questo settore a livello globale sono sempre state al contempo materiali, ossia legate allo sviluppo tecnologico e industriale e alla proprietà dei capitali economici, e simboliche, ossia impregnate di valori estetici, etici e politici. Collocandosi all’intersezione tra questi due aspetti, dunque, rappresentano un oggetto di indagine interessante per tante discipline – dalla storia all’etnomusicologia, dai cultural studies alla storia economica alla giurisprudenza –, che hanno dato tutte un apporto prezioso alla costruzione delle informazioni riportate qui di seguito.

Sebbene proponga una lunga digressione rispetto al contenuto dell’articolo, la presente sezione è necessaria alla luce del fatto che questo saggio inquadra metodologicamente e prepara il terreno ad alcuni casi che verranno presentati in un successivo studio. Sarebbe impossibile mettere in evidenza il *proprium* delle case discografiche indipendenti di oggi senza fare una disamina della storia dell’industria discografica araba, compito che – fra l’altro – fornisce il pretesto per accennare ad alcuni argomenti collaterali ma molto importanti in vista degli ampliamenti futuri di questo studio, come per esempio il diritto d’autore, i supporti di riproduzione e distribuzione della musica e il ruolo della stampa musicale nel dare forma alle scene.

Come si apprende dagli studi di Racy (1976, 1978), El Shawan (1980), Gronow (1981), Frishkopf (2008), Al Wassimi (2010) e altri, l’industria discografica nel mondo arabo prende il via nei primi anni del Novecento all’interno di una più vasta operazione di creazione e sfruttamento di mercati culturali transcoloniali. Si tratta di un’industria che nasce sulla scia di una serie di invenzioni e ritrovati tecnologici che cambiano profondamente in tutto il

mondo l'esperienza di fruizione della musica, che per la prima volta può essere svincolata dal contesto dell'evento dal vivo, con tutto ciò che ne deriva in termini tanto di esperienza di ascolto quanto di cambiamenti nell'esecuzione e nella forma dei diversi generi (Racy 1978).

Il fonografo di Edison, inventato nel 1877, approdò in Medio Oriente all'inizio del XX secolo, di fatto diffondendosi parallelamente al grammofono, commercializzato negli Stati Uniti a partire dal 1894 e introdotto in Egitto nel 1905 o poco prima (Racy 1976: 24-25).

Cilindri e fonografi, tuttavia, furono presto resi obsoleti da dischi e grammofoni: mentre il cilindro, infatti, poteva contenere registrazioni lunghe appena un paio di minuti, il disco (a 78 giri prima, a 45 e 33 giri in seguito) aveva una durata più lunga e una migliore qualità sonora. Dal 1925, inoltre, l'invenzione della registrazione elettrica fece fare un ulteriore balzo in avanti alla qualità del prodotto discografico.

Secondo Racy (1976: 45-46) negli anni Trenta l'industria del disco fu scalzata dall'affermarsi della radio – nazionalizzata in Egitto proprio in quel periodo e soggetta a monopolio di Stato – e del cinema. Per El Shawan (1980: 91-92), invece, la radio e il cinema furono motori trainanti dell'industria discografica di quel periodo, dal momento che si potevano incidere e commercializzare le colonne sonore dei numerosi film musicali e le canzoni incise potevano passare alla radio. El Shawan (1980: 93) colloca la fase di declino dell'industria discografica negli anni Quaranta, quando “most performing artists, even the most celebrated, recorded their performances for the ESB [Egyptian State Broadcast Station] and did not even seek to duplicate them on commercial records”.

Le sorti dell'industria discografica globale mutarono ancora quando nel 1963 venne inventata la musicassetta, che diventò il primo supporto musicale davvero di massa anche nei Paesi arabi (El-Shawan Castelo-Branco 1987: 35-36). Negli anni Settanta, durante l'*infitāh*, si diffuse anche in Egitto, grazie soprattutto agli egiziani emigrati nella Penisola araba, che acquistavano e portavano in patria i primi mangianastri (Simon 2022: 25-32). L'enorme diffusione delle musicassette, facilitata dal formato portatile e dalla facile riproducibilità dei nastri, si tradusse anche in un fiorire di etichette discografiche senza precedenti. Come evidenzia Andrew Simon:

According to one estimate, there existed twenty well-known labels prior to 1975. By 1987, that number had skyrocketed to 365 ventures, only to climb again three years later to around 500 businesses. Egyptians with little to no

experience in the recording industry or in creating cultural productions of any kind ran a large number of these entities. (Simon 2022: 86)

La democratizzazione del processo di riproduzione domestica di musica, se da un lato garantì la vitalità e facilitò la diffusione di un repertorio di musica dissidente che altrimenti sarebbe stato facilmente controllabile e censurabile, dall'altro rappresentò per la prima volta uno scacco nei confronti dell'industria discografica e delle leggi sul diritto d'autore su cui questa si basa. Ricostruendo le battaglie legali che videro opporsi Sawt al-Fann, storica etichetta di proprietà di Muḥammad 'Abd al-Wahhāb e 'Abd al-Ḥalīm Ḥāfīz, e Randa Phone, un'etichetta che produceva soltanto musicassette, Andrew Simon evidenzia come l'irruzione delle cassette sul mercato abbia incontrato l'ostilità dei *gatekeeper* locali su tutti i fronti: quello estetico-morale, quello legale e quello economico. Le cassette erano accusate di corrompere il gusto e la rettitudine degli egiziani e la pirateria era una piaga insanabile nonostante gli sforzi fatti in Egitto per eradicarla (Simon 2022: 112-129).

Quest'ultimo è un problema ancora molto presente nei paesi arabi, e non riguarda soltanto l'industria musicale ma tutti i settori culturali che funzionano sotto il regime del diritto d'autore. Come afferma Houissa,

Implementation of copyright standards has a spotty record in the region; that is to say, it is mostly sporadic, *ad-hoc*, random and, in the best of cases, minimal. Enforcement is one of the weakest areas of intellectual property protection there — sometimes enforcement of patent, design or trademark rights is slightly more vigorous than that of copyrights for publications. This relaxed attitude has contributed to widespread copyright infringement of protected works, leading in recent years to galloping rates of digital and Internet-based piracy. (Houissa 2014: 297)

Nonostante la maggior parte dei paesi arabi, infatti, contempi norme nazionali aggiornate e aderisca a tutte le maggiori convenzioni regionali e internazionali sul diritto d'autore,¹ sembra non esserci una reale volontà o capacità di implementare adeguatamente questi dispositivi di legge.

Negli anni Ottanta e Novanta, mentre le multinazionali del disco assorbivano le case discografiche più piccole in gran numero, la novità più rilevante fu quella delle TV satellitari, che contribuirono a rendere di massa la

¹ Ci si riferisce qui alla Convenzione di Berna del 1887, alla Convenzione Unesco del 1955, alla Convenzione di Roma del 1961 e ai TRIPS, accordi sul copyright che vanno necessariamente rispettati per poter entrare nella World Trade Organisation ma che alcuni Paesi arabi – come il Libano, per esempio – non osservano (Houissa 2014).

cultura del videoclip nel mondo arabo. Aziende private detenute da capitali del Golfo iniziarono a sfruttare il potenziale promozionale del videoclip, cavalcando la nuova era inaugurata da MTV e da altre televisioni musicali:

In 1994, Rome-based Orbit offered Music Now, a channel dedicated to Western and, later, Arabic music videos and video jockeys (veejays). Similarly, ShowTime Arabia offered MTV Europe's feed with a localized show *Mashaweer* (1997-2007), while Arab Radio and Television (ART) focused on Arabic music, developing synergies with the music publisher Rotana to produce and screen music videos, interviews, and concerts (Khalil & Zayani 2022: 1536).

In particolare, Rotana Media Group, azienda saudita nata nel 1987, nei primi anni Duemila dominava praticamente incontrastata la produzione musicale della regione. In una videointervista del 2010, il principe saudita al Walīd ibn Ṭalāl (Waleed bin Talal), fondatore e CEO di Rotana, dichiarò: “We have around 45 per cent of all the movies and we have around 80 per cent of all the music there” (Allami 2010: 85).

Fu in questo clima di appiattimento della produzione musicale tutto a favore delle major, tuttavia, che all'inizio degli anni Duemila si crearono le prime “sacche di resistenza” musicale underground, con la nascita di etichette indipendenti ormai storiche come le beirutine Incognito (attiva di fatto dall'inizio degli anni 2000 fino al 2010) e Forward Music (nata nel 2001 e ancora attiva) e la cairota (ma con basi anche a Beirut e Amman) Eka3/Mostakell,² che hanno avuto il merito di inaugurare la stagione della pop music indipendente araba e di aggregare delle vere e proprie comunità di appassionati, per quanto numericamente esigue (Allami 2010). Intorno a queste etichette presero gradualmente a formarsi delle ecologie urbane stratificate, fatte non soltanto di artisti e ascoltatori, ma anche di locali dove suonare dal vivo, organizzatori di concerti, negozi di CD (supporto apparso all'inizio degli anni Ottanta), scuole di musica, stazioni radio e altre piccole imprese.

È in particolare a partire dalle rivoluzioni del 2011, inoltre, che nasce anche una stampa musicale araba specializzata, laddove in precedenza era la

² Eka3/Mostakell è nata nel 2007 ma ha chiuso i battenti nel giugno 2022 annunciando la decisione tramite un laconico post su Facebook: “We're closed for business, due to financial difficulties. We couldn't have made it this far without the magnificent musicians we had the honor to work with, and the professional community that supported our vision. Thank you” (Eka3/Mostakell 2022).

sola stampa generalista a occuparsi sporadicamente di musica, partendo da presupposti discutibili. Come riporta France, infatti:

que le *Guardian* écrit sur la musique arabe ou *Al Akhbar*, c'est toujours, toujours, le message politique qui est discuté. Jamais la valeur artistique. C'est comme si, parce que vous étiez arabe, vous n'aviez pas le droit de faire de l'art. Seulement de faire des déclarations politiques. (France 2018: 117-118)

La nascita di *Ma3azef* (*Ma'āzif*) – magazine online interamente scritto in arabo e portatore di una visione nuova, secondo la quale la musica colta e quella pop hanno entrambe diritto di essere raccontate – contribuisce a creare comunità e a rafforzare le scene locali, giocando un ruolo fondamentale negli ecosistemi urbani della musica indipendente araba.

Negli ultimi dieci anni, infine, la rivoluzione più significativa è stata quella dello streaming, che è deflagrata anche nel mondo arabo, non soltanto attraverso la diffusione di grandi compagnie internazionali come Spotify e SoundCloud, ma anche tramite startup locali come Anghami, che ha sede a Beirut e a Dubai. Anghami e le sue omologhe straniere hanno segnato diversi punti di svolta all'interno del sistema dell'industria musicale. Acquisendo in massa i diritti delle canzoni dai rispettivi detentori e proponendo piani gratuiti ai loro utenti, fanno sì che le leggi sul diritto d'autore vengano di fatto rispettate in un contesto in cui, come si è visto sopra, sono di difficile applicazione (Khalil & Zayani 2022: 1539). Tuttavia, come spesso viene lamentato, nel sistema dello streaming i guadagni per gli artisti diventano sempre più esigui e le gerarchie già esistenti all'interno delle scene “offline” vengono rafforzate (Nickell 2019: 13).

4. La professionalizzazione del lavoro musicale come emancipazione dal paradigma della resistenza

Con la nascita dell'MP3 nel 1992 per la prima volta un'innovazione tecnica non coincide con l'aumento dei profitti per le case discografiche ma con la loro flessione, fino ad arrivare, ai primi anni Duemila, a una crisi profonda, provocata anche dall'ascesa di Napster e Kazaa (Hracs 2012: 446). Questa fase di implosione del mercato discografico si sovrappone a un momento di crisi dei mestieri dell'industria musicale: come mai era successo prima, gli artisti possono seguire autonomamente tutto il processo di produzione della loro musica senza ricorrere a studi di registrazione e missaggio, possono distribuire la propria

musica da soli e occuparsi anche della promozione. Se si tratta da un lato della possibilità di un'autonomia e di una libertà senza precedenti per gli artisti, dall'altro questo cambiamento implica una trasformazione profonda del mestiere. Come scrive Hracs (2012: 458), “independent musicians [...] are now working longer hours and devoting more time to noncreative tasks, such as booking shows, applying for grant money, and promoting their music online. Despite working more, however, musicians are earning less money”.

A questo punto inizia una diffusione sempre crescente del dilettantismo in musica, inteso non tanto nel senso di inferiori capacità, tempo investito e serietà del musicista, anzi, al contrario: D'Amato (2019: 143) afferma, a questo proposito, che “DIY through digital platforms requires – in order to maximize their potential benefits - a *more professional approach*”. Il dilettantismo è inteso qui piuttosto come indifferenziazione delle varie professionalità e loro fusione nella sola persona del musicista stesso, in un circolo vizioso di prestazioni gratuite che alimenta l'“economia della promessa” (Bascetta 2015, citato in D'Amato 2019: 148) e finisce per essere insostenibile sul medio e lungo termine.

Nel contesto arabo, è in particolare dalle rivoluzioni del 2011, quando i musicisti guadagnano una visibilità senza precedenti all'interno dello spazio pubblico, che le pratiche musicali “amatoriali” si diffondono a macchia d'olio, dando come esito una serie di autoproduzioni che segnano le scene musicali locali. In molti casi la qualità artistica è ottima nonostante le condizioni tecniche “primitive” in cui avviene il processo di produzione. Per esempio, in un'intervista del 2015 un musicista libanese dichiarò:

[Il nostro primo album] è stato registrato in condizioni tecniche, materiali e personali estremamente dure. Lo abbiamo registrato nella mia stanza, nell'appartamento al terzo piano in cui abitavo, su un computer vecchio di vent'anni [...], e c'era il ventilatore che continuava a fare zzz... Abbiamo usato un software per togliere il rumore del ventilatore dall'album (“El Rass. Il rap arabo contemporaneo” 2017).

In quegli stessi anni, il duo egiziano Malaffāt – che godeva dell'apprezzamento di una nutrita *fanbase* in Egitto, Libano e Giordania – si autoproduceva un cd che veniva masterizzato con strumenti casalinghi, dotato di una copertina fotocopiata e venduto durante i concerti. Ramy Essam (Rāmī 'Iṣām), uno dei cantanti di musica di protesta egiziani più famosi all'epoca, pubblicò i suoi due primi album su internet, gratuitamente, scrivendo sul retro di copertina del primo “*Hādā l-albūm milk al-tuwwār*”, “Questo album è di proprietà dei rivoluzionari”. E, come loro, fecero tanti musicisti la cui urgenza di comunicare

dei contenuti era più forte della preoccupazione tecnica o commerciale. Come sottolinea Kraidy,

Manifestations of creative labor in the Arab uprisings are not flexible, reformist, or merely subversive: spawned under life-threatening conditions, they are *radical* rejectionist expressions of human affects and aspirations. Rather than trying to find ways to survive or thrive in the factory, revolutionaries seek to burn the factory down, clean the debris, and build a new and utterly different edifice. This is the first and most crucial difference between industrial and revolutionary creative labor. (Kraidy 2016: 234)

Tuttavia, passati i primi entusiasmi per la possibilità di esprimersi e di farlo finalmente davanti a un pubblico numeroso e trasversale, composto non più soltanto di pochi appassionati appartenenti alla classe media, le necessità sono cambiate. Il desiderio di essere integrati all'interno di economie nazionali e internazionali è diventato "a means to both depoliticize their work and make a comfortable living" (Sprengel 2020: 547). Come afferma ancora Sprengel (2020: 546), "for many independent musicians in Egypt today, postrevolutionary hope lies increasingly in imaginaries of a profit-driven private sector". Il settore privato, infatti, si pone come diretto concorrente del "mecenatismo" di Stato: laddove il primo dà margini di libertà, per quanto contenuti entro i limiti della cornice neoliberista, e permette al musicista di misurare il proprio livello artistico e professionale tramite riscontri oggettivi (il successo nelle vendite, il numero degli ascolti, le reazioni della fanbase ecc.), il secondo ha una forza coercitiva e censoria che priva gli artisti di ogni agentività. Lo dimostra bene, ad esempio, il triste episodio della famosa band indie-rock egiziana Massar Egbari, costretta a incidere una canzone pro-Sisi nel 2019 (Sprengel 2020: 549).

Negli ultimi anni, di conseguenza, si assiste a un tentativo di professionalizzare l'industria musicale indipendente attraverso una nuova attenzione alla divisione del lavoro e a un rinnovato ricorso all'etichetta discografica, in modo da privilegiare la qualità del prodotto musicale e svincolarsi da una cornice ermeneutica espressamente politica che viene vissuta come soffocante e disfunzionale da parte dei musicisti.

Come osserva Green (2022: 28), la nozione di autenticità della musica indipendente e l'idea puritana secondo cui il lavoro debba essere legato al senso di sacrificio possono impedire che il lavoro musicale sia riconosciuto come lavoro. Al contrario, la mercificazione e la monetizzazione del lavoro musicale impediscono a volte di vedere come l'industria dell'intrattenimento musicale

mantenga spesso un alto livello artistico e tecnico, pur producendo beni di consumo. Riconoscere il lavoro musicale in quanto tale, però, è un atto che non ha solo un valore economico e “imprenditoriale”, ma anche un valore soggettivo di esaltazione delle qualità artistiche e professionali dei musicisti, che sono così liberati dallo stereotipo asfittico dell'impegno politico a tutti i costi. Green propone, a tal proposito,

an idealtypical distinction between what I term ‘object-forming’ and ‘subject-forming’ professionalization. In the former, professionalism is an attribute of the music object and the ways that it is mediated, commoditized [...], and aesthetically presented. In the latter, by contrast, the ‘professional’ pertains to emerging subjectivities and modes of being. (Green 2022: 27)

L'importanza della professionalità emerge chiaramente in diverse dichiarazioni di Shabjdeed (Šabġdīd), giovane e ormai famosissimo rapper di Ramallah, e persino nelle sue canzoni. Nel brano *Sindibād* (2019), ad esempio, descrive la propria attività musicale cantando: “Questa non è la mia identità/ La vedo piuttosto come una fonte di reddito con cui mantenermi”.

Il rapper fa parte di BLTNM, un collettivo-casa discografica gestito da un gruppo di giovani di Ramallah che ci tengono particolarmente a far emergere la propria professionalità per distinguersi da un modo ormai vetusto di intendere l'identità palestinese e stabilire il valore della musica prodotta nel contesto palestinese. Come ha dichiarato il direttore creativo di BLTNM, Aḥmad Zaġmūrī (Shab Mouri) in un'intervista a *The Guardian*: “I want it to be clear this is an official brand, not just a group of friends or a crew” (Faber 2019). Il bisogno di sottolineare la dimensione commerciale e professionale di BLTNM serve dunque a distanziarsi da quella che Green (2022: 27), sulla scia di Lyn Spillman, chiama “non-strategic solidarity”, ossia un legame di solidarietà tipico della crew hip hop e non finalizzato al raggiungimento di un obiettivo esterno. È a questo punto che la “solidarietà non strategica” della crew diventa strategica, mantenendo però al contempo uno spiccato valore politico. Questi artisti non si accontentano più di “vendere” l'identità palestinese per come siamo abituati a concepirla normalmente, ma cercano nuove strade, più consone al loro desiderio di emancipazione e di autorappresentazione.

Lo stesso Shabjdeed, in una videointervista per *Ma3azef*, dichiara:

Perché non vogliamo guadagnare sulla miseria? Innanzitutto, perché non si fa. Poi, perché i palestinesi sono orgogliosi di essere palestinesi. Sento

che prima tutto il rap ruotava attorno alla questione palestinese perché non c'era spazio per nient'altro. Nessuno ti ascoltava, solo gli stranieri ti supportavano, quindi dovevi dargli delle storie strappalacrime. Noi non eravamo obbligati a piangere, ma lo abbiamo fatto. Questa è la prima cosa... Secondo poi, la Causa ha smesso di essere di moda. Se oggi ti metti a cantare della Causa sembri scemo. Terzo, ci siamo abituati. Io canto per i palestinesi [...], e i palestinesi non stanno lì tutto il tempo a dire: "Accidenti, guarda quanto soffriamo". Invece, per esempio, dicono: "Che ci mangiamo oggi?". ("Shabjdeed | Interview - المقابلة | شيب جديد")

5. Note conclusive

Come si evince dall'analisi condotta nelle sezioni precedenti, per comprendere le dinamiche di potere e resistenza che si agitano nel campo musicale arabo è necessario prendere in considerazione non solo singole figure di spicco, biografie esemplari di cantanti e musicisti assurti a un qualche grado di notorietà o testi di canzoni con espliciti intenti di protesta, ma tutti gli attori che partecipano al lavoro musicale.

Fra questi ultimi, gli operatori dell'industria discografica sembrano aver assunto un ruolo sempre più importante negli ultimi dieci anni, che li vede non solo come mediatori tra l'artista e tutti gli altri anelli della catena produttiva, ma anche come aggregatori di comunità di appassionati e *taste-developer* (Bartmański & Woodward 2020: 55). Le dimensioni ridotte di questa nicchia, l'attenzione quasi artigianale al lavoro discografico e l'accurata costruzione di cataloghi che si rivolgono a categorie di ascoltatori ben precise contribuiscono a forgiare comunità unite da un ethos e da un'estetica comuni, in cui la musica viene fruita in dimensioni transnazionali e translocali, "meaning it spans the earth but is locally networked within scenes and hubs that interconnect according to tastes, friendships and ties" (Bartmański & Woodward 2020: 81).

In virtù dell'integrazione tra scene musicali diverse, che interagiscono sia online sia offline, si è ritenuto opportuno non concentrare l'attenzione su una singola area geografica, bensì adottare uno sguardo globale che consentisse di cogliere alcuni fatti che riguardano l'industria musicale araba nella sua generalità. La modalità di selezione del campione analizzato è stata mista: ho iniziato – seguendo un criterio puramente soggettivo – dagli artisti (e dalle relative etichette) più vicini al mio gusto e alla mia sensibilità di ascoltatrice per poi seguire anche i suggerimenti degli algoritmi di piattaforme e social network (SoundCloud, Bandcamp, Facebook e Instagram) e le segnalazioni della stampa araba online specializzata e non. I generi maggiormente esplorati sono stati

l'elettronica con i suoi diversi sottogeneri, l'EDM (Electronic Dance Music), il rap e la trap.

All'interno di queste scene musicali, intese come ecosistemi complessi, si muove una nutrita serie di attori che devono ancora essere studiati in maniera approfondita, superando la tentazione "romantica" di scegliere degli oggetti di studio eccezionali o eclatanti per iniziare finalmente a comprendere il lavoro artistico come un lavoro autenticamente collettivo. Questo contributo vuole muovere e incoraggiare a muovere qualche passo verso questa direzione.

Riferimenti bibliografici

"El Rass. Il rap arabo contemporaneo. Intervista di Fernanda Fischione." *Poesia del nostro tempo*, 19 dicembre 2017, <https://www.poesiadelnostrotempo.it/el-rass-il-rap-arabo/> [ultimo accesso 13/10/2022].

"Shabjdeed, Interview - المقابلة | شيب جديد", *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=tvqRlsmFHwY&ab_channel=Ma3azef [ultimo accesso 13/10/2022].

Abadir, Rami. 2022. "Weekend's thoughts." Facebook, 17/09/2022, <https://web.facebook.com/rami.abadir/posts/pfbid0283FyCweaxA1uKk9Mym6rhlpvywcA7y3UJR26Ym9G13Ac9TBjfzGARPXvm8ikSVugl> [ultimo accesso 16/10/2022].

Abu-Lughod, Lila. 1990. "The Romance of Resistance: Tracing Transformations of Power Through Bedouin Women." *American Ethnologist* 17(1), 41–55.

Al Wassimi, Mounir. 2010. "Arab Music and Change in the Arab Media." In Michael Frishkopf (ed.), *Music and Media in the Arab World*, 91–96. Cairo & New York: The American University in Cairo Press.

Allami, Khyam. 2010. "Dispatches from a New Generation." *Index on Censorship* 39(3), 82–95.

Bartmański, Dominik & Ian Woodward. 2020. *Labels: Making Independent Music*. London: Bloomsbury.

Beer, David. 2009. "Can You Dig It?: Some Reflections on the Sociological Problems Associated with Being Uncool." *Sociology* 43(6). 1151-1162.

Bendix, Regina. 1997. *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.

D'Amato, Francesco. 2019. "Digital Platforms and the Professionalization of DIY in the Popular Music Field. The Experiences of Long-Time Independent Musicians." In Paula Guerra & Thiago Pereira Alberto (eds.), *Keep it Simple, Make it Fast! An Approach to Underground Music Scenes (vol. 4)*, 136–149. Porto: Universidade do Porto.

Eka3/Mostakell. 2022. "We're closed for business..." Facebook, 17/06/2022. <https://web.facebook.com/eka3.org/posts/pfbid0K2q1VLh2Chdu64rUaMFJ3xD49G7QWVjTSfCJ5TWkdMD2MFb6WSiPKxFSwtgXcZDpl> [ultimo accesso 16/10/2022].

El Zein, Rayya. 2017. "Resisting 'Resistance': On Political Feeling in Arabic Rap Concerts." In Tarik Sabry & Layal Ftouni (eds.), *Arab Subcultures: Transformations in Theory and Practice*, 87–112. London & New York: I.B. Tauris.

El-Shawan, Salwa. 1980. "The Socio-Political Context of al-mūsīka al-'arabiyah in Cairo, Egypt: Policies, Patronage, Institutions, and Musical Change (1927-77)." *Asian Music* 12(1), 86–128.

El-Shawan Castelo-Branco, Salwa. 1987. "Some Aspects of the Cassette Industry in Egypt." *The World of Music* 29(2), 32–48.

Faber, Tom. 2019. "‘If Israeli soldiers start shooting, we won't stop the interview’: Palestinian hip-hop crew BLTNM." *The Guardian*, 19 August 2019, <https://www.theguardian.com/music/2019/aug/19/bltnm-hip-hop-palestine-west-bank> [ultimo accesso 13/10/2022].

Fischione, Fernanda. 2015. *La riappropriazione del linguaggio poetico nel rap del Levante arabo. Una proposta di analisi testuale*. Roma: Sapienza Università di Roma. (Tesi di laurea magistrale).

Fischione, Fernanda. 2019. "Irony, Black Humour, Sarcasm and Cynicism in Contemporary Arabic Rap. A Text-based Analysis." In Stephan Guth & Teresa Pepe (eds.), *Upholding Humanity in an Unhuman World: Arab Writing after the "Arab Spring"*, 355–378. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Fischione, Fernanda. 2020. "Cantare la rivoluzione. Musica e parole da un mondo arabo che cambia." In Chiara Comito & Silvia Moresi (a cura di), *Arabpop. Arte e letteratura in rivolta dai Paesi arabi*, 57–84. Milano: Mimesis.

France, Pierre. 2018. "Les nouvelles plumes musicales du journalisme arabe." *Vacarme* 3(84), 115–120.

- Frishkopf, Michael. 2008. "Nationalism, Nationalization, and the Egyptian Music Industry: Muhammad Fawzy, Misrphon, and Sawt al-Qahira (SonoCairo)." *Asian Music* 39(2), 28–58.
- Green, Andrew. 2022. "Beyond the Crew: Hip-Hop and Professionalization in Mexico City." *Cultural Sociology* 16(1), 25–44.
- Gronow, Pekka. 1981. "The Record Industry Comes to the Orient." *Ethnomusicology* 25(2), 251–284.
- Houissa, Ali. 2014. "Copyright Laws in the Arab World: A Shifting Predicament in the Digital Era." *Libri* 64(3), 293-306.
- Hracs, Brian. 2012. "A Creative Industry in Transition: The Rise of Digitally Driven Independent Music Production." *Growth and Change: A Journal of Urban and Regional Policy* 43(3), 442-461.
- Huggan, Graham. 2001. *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. London and New York: Routledge.
- Khalil, Joe F. & Mohamed Zayani. 2022. "Digitality and Music Streaming in the Middle East: Anghami and the Burgeoning Startup Culture." *International Journal of Communication* 16, 1532–1550.
- Kraidy, Marwan M. 2016. "Revolutionary Creative Labor". In Michael Curtin & Kevin Sanson (eds.), *Precarious Creativity: Global Media, Local Labor*, 231–240. Oakland: University of California Press.
- Kraidy, Marwan M. & Marina R. Krikorian. 2017. "The Revolutionary Public Sphere: The Case of the Arab Uprisings." *Communication and the Public* 2(2), 111–119.
- Krims, Adam. 2000. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laing, Dave. 2003. "Resistance and Protest." In John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver, & Peter Wicke (eds.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol. 1: Media, Industry and Society*, 345. London and New York: Continuum.
- Moreno Almeida, Cristina. 2017. *Rap Beyond Resistance: Staging Power in Contemporary Morocco*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Nickell, Chris. 2019. "Promises and Pitfalls: The Two-Faced Nature of Streaming and Social Media Platforms for Beirut-Based Independent Musicians." *Popular Communication* 18(1), 48–64.

Nooshin, Laudan. 2017. "Whose Liberation? Iranian Popular Music and the Fetishisation of Resistance." *Popular Communication* 15(3), 163–191.

Peterson, Richard A. 1997. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: The University of Chicago Press.

Puig, Nicolas. 2020. "The Shatila Soundscape: Sound Cultures, Practices, and Perceptions in a Refugee Camp in Lebanon." *Violence: An International Journal* 1(2), 1–18.

Racy, Ali Jihad. 1976. "Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932." *Ethnomusicology* 20(1), 23–48.

Racy, Ali Jihad. 1978. "Arabian Music and the Effects of Commercial Recording." *The World of Music* 20(1), 47-58.

Simon, Andrew. 2022. *Media of the Masses: Cassette Culture in Modern Egypt*. Stanford: Stanford University Press.

Sprengel, Darcy. 2020. "Neoliberal Expansion and Aesthetic Innovation: The Egyptian Independent Music Scene Ten Years After." *International Journal of Middle East Studies* 52(3), 545–551.

Swedenburg, Ted. 2013. "Palestinian Rap: Against the Struggle Paradigm". In Walid El Hamamsy & Mounira Soliman (eds.), *Popular Culture in the Middle East and North Africa: A Postcolonial Outlook*, 17–32. New York & London: Routledge.

Withers, Polly. 2017. "Performing Palestine, or Mandating Britain? Tracing Palestinian Musics in London." Paper presentato alla *BRISMES Conference 2017 – Movement and Migration in the Middle East: People and Ideas in Flux*. 5-7 July 2017, University of Edinburgh.

Withers, Polly. 2021. "Ramallah Ravers and Haifa Hipsters: Gender, Class, and Nation in Palestinian Popular Culture." *British Journal of Middle Eastern Studies* 48(1), 94–113.