

Marcello Lorrai, “La musica moderna in Etiopia e la sua diffusione a livello globale”, in «Africa e Mediterraneo», vol. 28, n. 92-93, 2020, pp. 78-82

DOI: 10.53249/aem.2020.92.93.14

<http://www.africaemediterraneo.it/en/journal/>



Africa e Mediterraneo

C U L T U R A E S O C I E T À

Encouraging Prospects for
Good Relations between
Eritrea and Ethiopia

Italy's Residual Legacy in the
Horn of Africa as a Factor of
Cooperation

La musica moderna in Etiopia e la
sua diffusione a livello globale

n. 92-93 | Corno d'Africa: prospettive e relazioni



Direttrice responsabile
Sandra Federici

Segreteria di redazione
Sara Saleri

Comitato di redazione
Simona Cella, Fabrizio Corsi, Elisabetta Degli
Esposti Merli, Silvia Festi, Flore Thoreau La
Salle, Andrea Marchesini Reggiani, Pietro
Pinto, Massimo Repetti, Mary Angela Schroth

Comitato scientifico
Stefano Allievi, Mohammed Arkoun †, Ivan
Bargna, Giovanni Bersani †, Jean Godefroy
Bidima, Salvatore Bono, Carlo Carbone,
Giuseppe Castorina †, Piergiorgio Degli
Esposti, Vincenzo Fano, Khaled Fouad
Allam †, Marie-José Hoyet, Justo Lacunza,
Lorenzo Luatti, Stefano Manservisi, Dismas
A. Masolo, Pierluigi Musarò, Francesca
Romana Paci, Paola Parmiggiani, Giovanna
Parodi da Passano, Giovanna Russo, Andrea
Stuppini †, Irma Taddia, Jean-Léonard Touadi,
Alessandro Triulzi, Itala Vivan

Collaboratori
Kaha Mohamed Aden, Luciano Ardesi,
Joseph Ballong, G. Marco Cavallarini, Aldo
Cera, Antonio Dalla Libera, Tatiana Di
Federico, Mario Giro, Rossana Mamberto,
Umberto Marin, Marta Meloni, Gianluigi
Negroni, Beatrice Orlandini, Giulia Paoletti,
Blaise Patrix, Iolanda Pensa, Elena Zaccherini,
George A. Zogo †

Africa e Mediterraneo
Semestrale di Lai-momo cooperativa sociale
Registrazione al Tribunale di Bologna
n. 6448 del 6/6/1995
ISSN 1121-8495

Direzione e redazione
Via Gamberi 4 - 40037
Sasso Marconi - Bologna
tel. +39 051 840166 fax +39 051 6790117
redazione@africaemediterraneo.it
www.africaemediterraneo.it

Impaginazione grafica
Silvia Gibertini

Editore
Edizioni Lai-momo
Via Gamberi 4, 40037
Sasso Marconi - Bologna
www.laimomo.it

Finito di stampare
Novembre 2020 presso
Ge.Graf Srl - Bertinoro (FC)

La direzione non si assume alcuna
responsabilità per quanto espresso dagli
autori nei loro interventi

Africa e Mediterraneo è una pubblicazione
che fa uso di *peer review*

Foto di copertina
© Aida Muluneh, *The World is 9: Postcards
to Asmara*, 2016 photograph.
Courtesy: Aida Muluneh

Indice

n.92 -93

Editoriale

- 1 Il Corno d'Africa:
prospettive e relazioni**
di Stefano Manservisi e Romano Prodi

Dossier: Corno d'Africa: prospettive e relazioni a cura di Sandra Federici e Stefano Manservisi

- 7 Encouraging Prospects
for Good Relations between
Eritrea and Ethiopia**
by Tekeste Negash
- 16 A Reflection on Eritrea and the
Emergence of New States
in the Horn of Africa**
by Irma Taddia
- 22 Italy's Residual Legacy in the Horn
of Africa as a Factor
of Cooperation**
by Andebrhan Welde Giorgis
- 28 I rapporti Italia-Africa:
un partenariato dinamico
in un'arena frammentata e
multidimensionale**
di Giuseppe Dentice e Federico
Donelli

- 37 Corno d'Africa: branding regionale
per una vera integrazione globale**
di Emanuela C. Del Re

- 39 Talkin' tahrīb. Sogni e illusioni
nell'emigrazione giovanile somala
verso l'Europa (2008-18)**
di Luca Ciabbari

- 45 Pirandello e D'Annunzio, l'Etiopia
e l'Africa: sulle tracce di una
rimozione**
di Sante Maurizi

- 49 La costruzione dell'impero dell'AOI
nell'immaginario collettivo italiano.
Amnesie e rimozi**
di Federica Colomo

- 53 Il ruolo delle donne nella
resistenza etiopica (maggio 1936
– maggio 1941)**
di Francesco Bernardelli

- 58 Before Our Past. The Jesuits in
Ethiopia and Other Traces of a
Long Fascination**
by Francesca Romana Paci

- 66 «To Blanch an Aethiop»**
by Edvige Pucciarelli

- 73 On Aida Muluneh's "The World is
9": the Colors of Protest**
by Claire Raymond

- 78 La musica moderna in Etiopia e la
sua diffusione a livello globale**
di Marcello Lorrai

- 83 Frammenti di Eritrea**
di Erminia Dell'Oro

- 87 Un felice goffo volo dallo Yaya
Centre**
di Kaha Mohamed Aden



Mogadiscio, Lido. © Delegazione EU in Somalia.

92 **Memorie coloniali in scena: l'opera di Gabriella Ghermandi tra musica e letteratura**
di Gianmarco Mancosu

96 **I lemni dedicati al Corno d'Africa nel *Dictionnaire enjoué des cultures africaines* (2019) di Alain Mabanckou e Abdourahman Waberi**
di Silvia Riva

Dossier / Cantieri

102 **The Youth Pandemic: the Need to Enlarge the Political Analysis of the Somali Society**
by Nicolás Berlanga Martínez

103 **Youth Exclusion in the Horn of Africa. The Case of Somaliland**
by Mohamed Abdirahaman

106 **Demography, Geography and Natural Resources: the Challenges of the Horn of Africa**
by Alexander Rondos

108 **Where Politics Fails, Cultural Diplomacy is an Alternative Option**
by Jama Musse Jama

113 **My Journey through Dust and Heat. Promoting Artist Women in Somalia**
by Najma Ahmed

115 **Nuove partnership universitarie italiane nel Corno d'Africa: sviluppare percorsi didattici innovativi per uno sviluppo sostenibile**
di Alessandra Scagliarini, Filippo Sartor, Emanuela Colombo

118 **Quarant'anni con l'Etiopia**
di Francesca Papais

121 **Fare impresa in Eritrea: il caso Za.Er., azienda che punta sullo sviluppo locale**
di Giancarlo Zambaiti

124 **Ad Addis**
di Stefano Manservigi

Eventi

127 **Lampedusa, dieci luoghi di confine negli scatti di sette fotografi. Il dramma dei migranti nel Giorno della memoria**
di Sara Prestianni

130 **Dossier statistico immigrazione 2020, 30ª edizione, e il capitolo regionale Emilia-Romagna**

Libri

131 **L. Luatti, *Storia sommersa delle migrazioni italiane. Letteratura per l'infanzia ed emigrazione dall'Ottocento a oggi***
di Luigi Bosi

La musica moderna in Etiopia e la sua diffusione a livello globale

L'appassionante storia della musica etiopica moderna, che nasce nell'ambito delle fanfare militari in seguito a un'apertura a contributi dall'esterno e cresce negli anni Cinquanta con la sollecitazione di modelli musicali nati sull'altra sponda dell'Atlantico grazie al contributo africano (musica afrocubana, jazz, blues): non una rinuncia a sé ma la rivelazione di un sé adeguato alle nuove forme di vita dell'Africa urbana.

di Marcello Lorrai

La musica etiopica moderna è rimasta a lungo uno dei segreti meglio custoditi della musica del continente nero: rispetto all'esplosione negli anni Ottanta del fenomeno della cosiddetta *world music*, che nella "nuova musica africana" ha trovato nella fase iniziale la sua componente più cospicua, a livello internazionale la musica etiopica è stata scoperta con molto ritardo. In compenso, nel nuovo millennio col suo fascino particolarissimo la musica etiopica moderna ha suscitato uno straordinario interesse, con conseguenze che hanno pochi paragoni nell'ambito della ricezione internazionale della musica africana, e persino con l'effetto di mettere significativamente in discussione l'idea dell'Etiopia che si era consolidata nell'immaginario globale, quella di una landa desolata tormentata dalla fame.

Forte di una storia plurimillenaria di indipendenza - nella quale la colonizzazione è stata una parentesi che si è subito chiusa dopo l'inezia di un lustro - l'Etiopia è un Paese in cui è diffusamente percepibile un alto senso di sé e persino della propria superiorità, e uno spirito nazionalistico che spesso può sconfinare nella chiusura o nell'indifferenza nei confronti dello straniero. Da questo punto di vista gli esempi di integrazione e valorizzazione di contributi provenienti dall'esterno che in varie forme ricorrono nella vicenda della musica etiopica moderna possono apparire sorprendenti, e certamente ci offrono degli elementi utili a non assolutizzare certi tratti del carattere collettivo del Paese: ma le dinamiche dietro la superficie delle aperture all'esterno nell'ambito della musica sono a ben vedere complesse.

Nella storia della musica etiopica moderna una forte tensione all'innovazione può sicuramente essere riconosciuta come un fattore che è stato determinante, prima, nello spingere sovrani modernisti come Menelik e Haile Selassie ad avvalersi di competenze straniere; poi, negli anni d'oro



Mulatu Astatke, "Afro-latin soul", 1966.

della musica etiopica moderna fra gli anni Sessanta e la prima metà dei Settanta, nel sollecitare le orchestre etiopiche a fare stilisticamente tesoro di modelli musicali allogeni, provenienti dagli Stati Uniti - la cui influenza sul piano musicale si faceva già sentire dalla fine della guerra - ma, non ultima, anche dall'Italia.

Quanto al primo di questi due aspetti, bisogna tenere conto che nella cultura - di matrice guerriera - degli Amhara, l'etnia storicamente dominante dell'Etiopia cristiana dell'altopiano,

la pratica della musica - eccettuata quella liturgica o comunque legata alla dimensione religiosa - è stata disprezzata e assegnata alla casta degli Azmari, cantastorie tradizionali, o affidata a musicisti di etnie con uno status nettamente inferiore: un dato che può avere reso non problematico il ricorso a musicisti stranieri.

Quanto al secondo aspetto, l'Etiopia non fa eccezione rispetto a un panorama di musiche dell'Africa nera che come innescano per la propria modernizzazione hanno avuto la sollecitazione di generi musicali nati sull'altra sponda dell'Atlantico grazie a un determinante contributo africano (musica afrocubana, jazz, blues, ecc.): in un processo non di rinuncia a sé e di adozione di una identità altra da sé, ma di rivelazione di un sé non più legato alla società tradizionale e adeguato invece alle nuove forme di vita dell'Africa inurbata. L'Africa, nel Novecento, riconosce come proprie, come *di famiglia*, le nuove musiche che le arrivano dagli Stati Uniti e dai Caraibi: in questo senso, anche per quanto riguarda l'Etiopia, quello con i modelli musicali provenienti dalle Americhe non può essere visto come il rapporto *tout court* con musiche *straniere*. È significativo, d'altra parte, che la musica etiopica moderna degli anni d'oro guardi alle Americhe ma resti impermeabile invece ai modelli musicali di altre aree del continente, come la rumba congo-zairese che pure, a partire dagli anni Sessanta, dilaga in buona parte dell'Africa nera.

Gli inizi: da un regalo dello Zar alla prima fanfara etiopica

La storia della musica etiopica moderna inizia in maniera singolare all'indomani della vittoria di Adua (1896), che per quarant'anni riduce a più miti consigli gli Italiani con i loro sogni di colonizzazione: lo zar Nicola II è uno fra i tanti che nel mondo sono incuriositi da questo coriaceo Paese africano che ha battuto un esercito europeo, e manda in omaggio all'imperatore Menelik II tutto l'occorrente per una fanfara. Una quarantina di strumenti a fiato, che gli abissini rifiutano di imbracciare: per formare la prima compagine etiopica di musica non tradizionale Menelik deve ricorrere a una popolazione del sud dell'Etiopia che ha da poco sottomesso. "Abbiamo avuto la piacevole sorpresa", scrive nel 1897 un testimone francese, "di ascoltare la Marsigliese suonata al Palazzo Imperiale da una fanfara militare diretta da un polacco, il signor Milewski", che aveva già dato ottima prova di sé istruendo musicalmente alla occidentale dei tartari del Turkestan.¹ Negli anni successivi alla guida della fanfara si succedono istruttori europei, fra cui certamente un Francese, in Italiano e uno Svizzero, ma cominciano a formarsi anche capi-fanfara locali. La fanfara imperiale si specializza in inni nazionali per le occasioni diplomatiche, ma esegue anche brani leggeri del repertorio europeo.

Nel 1908 Menelik riceve in regalo da un commerciante tedesco un'automobile, che però nessuno è in grado di guidare: tre sudditi sono allora inviati in Germania per imparare. Tra loro c'è Tessema Eshete, che ha assorbito l'arte degli Azmari dal padre, che aveva servito a corte. A Berlino l'etichetta Beka approfitta del soggiorno di Tessema per registrare diverse decine di facciate di 78 giri, destinate alla commercializzazione non in Europa ma in Etiopia: i dischi che ne vengono ricavati giungono ad Addis Abeba già nel 1910: sono tra le prime registrazioni di musica africana realizzate in Europa e le più

antiche registrazioni di musica etiopica di cui si abbia traccia. In occasione dell'entrata dell'Abissinia - unico Stato africano - nella Società delle Nazioni, nel 1924 il principe ereditario Teferi Mekonnen - che nel 1930 diventerà il Negus, col nome di Haile Selassie - parte per un lungo tour diplomatico che lo porta in numerose capitali europee e anche a Gerusalemme, dove lo accoglie una fanfara di quaranta elementi interamente composta da orfani armeni sfuggiti al genocidio del 1915: il futuro Negus rimane così colpito dall'orchestra da concordare con l'arcivescovo armeno di Gerusalemme un contratto di quattro anni per la compagine che, assieme a un direttore musicale anch'egli armeno, Kevork Nalbandian, pure ingaggiato dal principe, arriva ad Addis Abeba nello stesso 1924. Gli Arba Lidjotch (i "quaranta bambini") diventano la prima orchestra ufficiale dell'Etiopia e, incaricati di accompagnare la regina nei suoi spostamenti, si insediano nell'immaginario etiopico, dove rimangono ancora ai giorni nostri. Oltre a creare un repertorio per gli Arba Lidjotch, costituito di marce in onore dei regnanti e di canzoni, Nalbandian, su richiesta del futuro Negus, compone l'inno nazionale etiopico, che (con parole di Yoftahe Negussie) resterà in vigore per cinquant'anni, fino alla caduta nel '74 di Haile Selassie: caso più unico che raro, per l'Africa, di inno nazionale scritto da uno straniero e bianco. Nalbandian svolge anche un'importante attività di formazione di musicisti locali. Nascono altre fanfare: nel '29 Teferi Mekonnen (che l'anno successivo è proclamato imperatore) incarica lo svizzero André Nicod di creare una compagine musicale della Guardia Imperiale, che viene costituita con soldati di etnie che vivono verso il confine con il Sudan. Nel 1935 l'Italia invade l'Etiopia. Sotto l'occupazione fascista gli Azmari, visti come propagandisti della resistenza, sono oggetto di una violenta repressione. Nel '37 il generale Graziani chiede senza mezzi termini che vengano passati per le armi: malgrado il clima ferocemente persecutorio, nel momento in cui, nel '39, La Voce del Padrone si dedica alla registrazione di esempi di musica tradizionale etiopica (ne usciranno 124 dischi a 78 giri), alcuni Azmari nei loro testi trovano il coraggio di approfittare della tradizione della "cera e oro", cioè dell'arte tipicamente etiopica del doppio senso, per prendersi gioco degli occupanti.

Nel '41 con la liberazione e il ritorno sul trono di Haile Selassie vengono riorganizzate le bande militari, e Kevork Nalbandian viene incaricato di guidare la fanfara della Guardia Imperiale, poi quelle dell'Esercito e della Polizia, e anche della Municipalità. Nalbandian si ritira nel '49: uno degli aspetti fondamentali della sua attività, che comprende anche la composizione di musiche per *pièce* teatrali, è che Nalbandian non fa suonare il repertorio europeo, e non si ripropone di occidentalizzare la musica etiopica, ma compone a partire dal materiale locale.

Altri musicisti armeni e di altre nazionalità, come Alexander Kontorowicz, di origine lituana, che fra il '44 e il '48 è incaricato da Haile Selassie di lavorare alla creazione di un conservatorio, svolgono un ruolo importante nella ricca e articolata vita musicale di Addis Abeba. Promossa dal direttore d'orchestra austriaco Franz Zelwecker e da Mekonnen Endalkatchew, primo ministro fra il '43 e il '57, la Società degli Amici della Musica organizza alcuni concerti sinfonici con un'orchestra composta da musicisti locali e residenti stranieri, armeni soprattutto.

L'influenza della musica americana

Con la fine della guerra così come in Europa anche in Etiopia arriva il jazz americano delle orchestre di Glenn Miller e Tommy Dorsey: e nell'ambito delle orchestre dei corpi militari e della Municipalità cominciano a nascere delle compagini deputate al "jazz", che si dedicano a un repertorio in cui trovano posto jazz alla moda delle *big band*, boogie woogie, brani latini e orchestrazioni leggere di melodie etiopiche.

Una figura decisiva nel portare lo spirito della musica americana del dopoguerra, quello delle orchestre con abbondanza di fiati, nella musica etiopica, è Nerses Nalbandian, nipote di Kevork, che lo zio ha fatto venire ad Addis Abeba negli anni Trenta. Nerses Nalbandian è essenzialmente un arrangiatore, che orchestra melodie etiopiche: come già Kevork, anche Nerses non cerca di occidentalizzare, e rispetta la musica etiopica restando legato alla tradizionale gamma pentatonica e ai ritmi tipicamente etiopici. Mettendo davanti a una *big band* un cantante che interpreta canzoni che provengono dalla tradizione, Nerses Nalbandian crea un nuovo formato per la musica etiopica, che sarà cruciale per la musica moderna etiopica degli anni d'oro. Nalbandian dirige anche l'orchestra del Teatro Haile Selassie, inaugurato nel '55. Il ruolo di Nerses Nalbandian è così ampio e rilevante che nel '59 Haile Selassie gli conferisce la nazionalità etiopica. Molti musicisti e cantanti che si faranno onore negli anni d'oro della musica etiopica moderna, come Tlahoun Gessesse, Alemayehu Eshete, Mahmoud Ahmed, si fanno le ossa in formazioni dirette da lui.

Violinista e violoncellista, appassionato di musica sinfonica, il generale Tsege Dibu, capo della polizia, ingaggia insegnanti stranieri, promuove massicciamente la formazione di giovani musicisti, e costituisce delle compagini della polizia di impronta "jazz" anche in altre città, come Asmara e Harar.



VV. AA., "Broken Flowers OST", 2005.



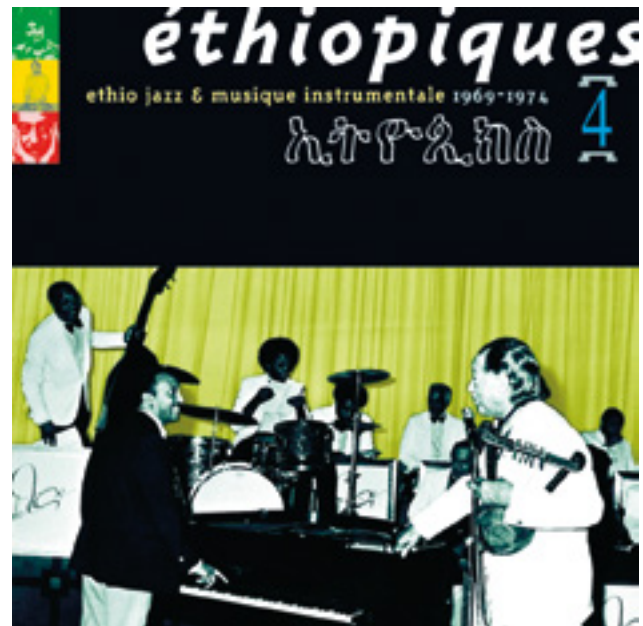
Mahmoud Ahmed, "Éthiopiennes volume 7: Ere Mela Mela", 1999.

La musica etiopica negli anni d'oro e la crisi durante la dittatura

L'epoca d'oro della musica etiopica moderna si apre nella seconda metà degli anni Cinquanta, quando arrivano a maturazione i processi di modernizzazione influenzati dalle musiche d'oltre Atlantico iniziati dopo l'occupazione italiana. Intanto l'Africa è entrata nell'era delle indipendenze, e nel '63 Addis Abeba diventa la sede della neonata OUA, l'Organizzazione dell'Unità Africana; una nuova generazione nata dopo la guerra non è insensibile alle mode e alle inquietudini che attraversano il mondo giovanile in tutto il pianeta; Addis Abeba cresce, si modernizza, diventa una città cosmopolita con un'intensa vita notturna. A determinare un clima per alcuni versi quasi euforico - fra rock'n'roll e minigonne - c'è anche il colpo di stato del dicembre 1960: il tentativo di detronizzare Haile Selassie, per quanto fallito, è un segnale di crisi del suo regno e una certa libertà nei comportamenti, nell'arte, nell'intrattenimento è funzionale come valvola di sfogo rispetto a tanti problemi non risolti. È questo il contesto dell'epopea delle orchestre e dei cantanti degli anni d'oro della musica etiopica moderna: guardando le foto dell'epoca, con i musicisti in smoking o in giacca bianca e cravattino, in pose esuberanti, si stenta a credere che si trattasse di compagini militari. Ma è proprio dentro queste formazioni istituzionali, straordinarie fucine di talenti, che la musica etiopica sperimenta e sviluppa la sua creatività moderna. Siamo in piena era soul, rhythm'n'blues, rock'n'roll, twist: modelli d'oltre Atlantico che in Etiopia arrivano sia per via diretta, attraverso la fruizione degli originali, come Platters, Paul Anka, James Brown, sia per via indiretta, attraverso un Adriano Celentano o un afroamericano come Rocky Roberts che aveva trovato il successo in Italia. Ma modelli sempre piegati a una sensibilità spiccatamente etiopica. Esempio il caso di Alemayehu Eshete, classe 1941, uno dei più popolari cantanti



VV. AA., "Éthiopiennes Volume 1: The Golden Years of Modern Ethiopian Music", 1998.



Mulatu Astatke, "Éthiopiennes Volume 4: Ethio Jazz & Musique Instrumentale, 1969-1974", 1998.

etiopici della sua generazione, considerato a scelta l'Elvis Presley o il James Brown della scena etiopica: a onor suo e della straordinaria capacità della musica etiopica di aprirsi al mondo senza però rinunciare ad una autonoma e spiccata identità, proprio la produzione di Eshete (con canzoni quasi sempre firmate da lui e arrangiamenti di Girma Beyene), che pure negli anni Sessanta fu uno dei musicisti più appassionatamente e apertamente esterofili del suo Paese, ci appare oggi, oltre che tra le più forti, una delle più inconfondibilmente e visceralmente etiopiche. Tutto il mondo è Paese, e anche in Etiopia la nuova musica non manca di suscitare scandalo, e proprio Eshete, per quanto si sforzi di lusingare padri e madri con i testi delle sue canzoni, finisce per rappresentare il nemico pubblico numero uno per i genitori dei giovani della sua generazione, che nel nuovo *beat* etiopico vedono una cosa "da selvaggi".

Solo alla fine degli anni Sessanta cominciano a nascere delle orchestre indipendenti, e nel '69 un'etichetta, la Amha Records, ha l'audacia di infrangere il monopolio discografico dello stato imposto fino a quel momento da Haile Selassie. Ma ormai il regno del Negus è agli sgoccioli.

Nel '74 il colpo di stato del Derg che depona Haile Selassie segna anche la fine degli anni ruggenti della musica etiopica: il coprifuoco mette in ginocchio la vita notturna e l'attività musicale, e il nuovo regime scioglie le grandi orchestre dei corpi militari. A completare il disastro, la cassetta soppianta il disco: imparagonabilmente più economica, favorisce la diffusione della musica ma anche l'abbassamento del livello artistico delle produzioni e spalanca le porte alla pirateria. La produzione di dischi cessa nel '78. Si continua a suonare nei locali e nei grandi alberghi: prima di mezzanotte le porte chiudono, e nessuno più esce fino a quando non vengono riaperte all'alba.

Caduto nel '91 Menghistu, la musica esce da diciotto anni

ininterrotti di dittatura e coprifuoco in condizioni deplorabili, assolutamente non in grado di tornare agli antichi fasti. Intanto la musica etiopica è completamente assente dall'onda della nuova musica africana degli anni Ottanta: all'epoca esistono per esempio sì album di musica tradizionale etiopica in collane di dischi di taglio etnomusicologico, ma per la musica moderna ancora alla metà degli anni Ottanta persino gli specialisti dispongono per orientarsi di mappe che si fermano ai confini orientali del Sudan e del Kenya: oltre, in Etiopia, *hic sunt leones*.

Scoperta e diffusione nel mondo

Nell'84 si reca in Etiopia Francis Falceto, un francese che si occupa di musica e che fa parte dell'ambiente delle radio libere. Verso la fine dell'anno si comincia a parlare a livello mondiale della carestia in Etiopia: nell'85 si terrà poi il megaevento rock per l'Etiopia *Live Aid*. Falceto torna con la convinzione che la carestia è senza dubbio un dramma reale, ma che l'Etiopia non è solo questo. Con sé ha delle registrazioni del '75-78 che gli ha dato il cantante Mahmoud Ahmed. Falceto riesce a farle pubblicare dall'etichetta belga Crammed, ed *Ere Mela Mela*, il primo album di musica etiopica moderna a circolare a livello internazionale, è per molti una folgorazione: le atmosfere di torbido languore, di notturno mistero, in cui l'originale appropriazione di elementi presi dal soul americano si sposa con accenti arabeggianti e orientaleggianti, il sofisticato uso di sax insinuanti, l'eleganza del sound, e il temperamento del canto di Mahmoud Ahmed compongono una musica africana diversissima da ogni altra musica africana ascoltata fino a quel momento. Qualcosa comincia a muoversi, e negli anni successivi esce qualche altro disco, sempre con lo zampino di Falceto. Agit-prop instancabile della musica etiopica, nella seconda metà degli anni Novanta Falceto convince un'etichetta francese



Teddy Afro, "Ethiopia", 2017.

indipendente, Buda Musique, a varare addirittura una colonna consacrata alla musica etiopica, in particolare ai tesori della musica etiopica moderna. Il primo volume di "éthiopi-ques" esce nel 1997: nessuno all'epoca avrebbe potuto immaginare che la serie si sarebbe prolungata per tanti anni e si sarebbe tradotta in un numero così cospicuo di uscite (al momento trenta: il volume più recente è stato pubblicato nel 2017). Ma nel giro di breve tempo, grazie al fascino della musica che fa ascoltare ma anche alla cura con cui la propone, "éthiopi-ques" assume a collana di culto.

Nel 2005 poi nella colonna sonora di *Broken Flowers* di Jim Jarmusch compaiono alcuni brani del *bandleader* e compositore Mulatu Astatke, altra figura storica della modernità musicale etiopica, a cui "éthiopi-ques" ha dedicato il suo quarto volume; Jarmush è un appassionato di "éthiopi-ques" e per giustificare l'impiego della musica etiopica nella colonna sonora inserisce nel film un personaggio di origine etiopica: la musica di Astatke fa sensazione, rivela la musica etiopica ad un pubblico che ne ignorava l'esistenza e contribuisce notevolmente ad amplificare il fenomeno "éthiopi-ques". Da allora Astatke lavora regolarmente in Europa e negli Stati Uniti: in Europa guida una band composta da alcuni dei migliori musicisti del jazz britannico.

Difficile una radiografia dello stato della musica in Etiopia oggi. Negli anni Novanta la musica ha stentato a riprendersi dal colpo preso con la dittatura, e la prima generazione post-Derg non si è particolarmente distinta. Attualmente, oltre alle figure storiche ancora in attività, non mancano personalità interessanti sia fra i musicisti che fra i cantanti (come Teddy Afro), e in anni recenti si sono sviluppate anche esperienze di musica elettronica, ma nell'insieme si tratta di una scena molto più disorganica di quella degli anni d'oro.

Ma da una ventina d'anni a questa parte la musica etiopica

non è più solo quella che si fa in Etiopia e nella diaspora, ma anche quella che viene proposta da tutta una costellazione di artisti e formazioni (il più delle volte con un background jazzistico o improvvisativo) che in giro per il mondo, dalla Francia all'Australia, dal Giappone alla Svizzera, riprendono e rielaborano stilemi e materiali etiopici, con un fenomeno che per quanto riguarda la musica africana non ha confronto se non nella fascinazione per l'afrobeat. In diversi casi non si tratta affatto di semplici curiosità, ma di musiche in cui una sensibile immedesimazione nei modelli etiopici si combina con una declinazione originale ed espressivamente coinvolgente: una produzione che oltre al piacere dell'ascolto offre abbondanti motivi di riflessione sui temi dell'"identità" e dell'"autenticità".

NOTE

1 - Francis Falceto, *Abyssinie Swing. A pictorial history of modern Ethiopian music*, Shama Books, Addis Ababa 2001, p. 18. Il nostro articolo è largamente in debito con le informazioni contenute nel volume citato, con le note di copertina di Falceto per i CD della serie *Éthiopi-ques*, e con le conversazioni che negli anni abbiamo avuto occasione di avere con lui.

ABSTRACT | EN

“

From the first fanfare donated by the Zar Nicholas II following the victory of Adwa (1896) to the rediscovery of "ethio-jazz" by Francis Falceto in the mid-Eighties, the article sums up all the turning points and the main figures of modern Ethiopian music. The author tracks the influences and exchanges between Ethiopian, African and Western (mainly American) music, highlighting how Ethiopia developed its very specific and contemporary music scene in spite of the harsh setback it faced due to the Derg coup and the dictatorship which followed.

Marcello Lorrai

(Milano, 1955) lavora dal 1985 a Radio Popolare, e collabora con *il manifesto*, *Nigrizia*, *Billboard* e la Radio Svizzera Italiana, occupandosi soprattutto di jazz e musica africana. Fra i suoi libri: *La battaglia del rai*, sulla storia del *rai* algerino (con Chawki Senouci, Zelig 1998), la guida musicale *Cuba* (Editori Riuniti 2003), e una raccolta di recensioni, articoli e interviste sulla musica del continente nero, *Africana* (Auditorium 2006).