MARGHERITA PARODI

LA MUSICA ED IL CANTO NELLE POPOLAZIONI DELL'AFRICA ORIENTALE NEGLI SCRITTI DI LUIGI ROBECCHI BRICCHETTI, CARLO ANNARATONE E GUSTAVO PESENTI

Miscellanea di studi delle esplorazioni, XXVI,
Genova, 2001

1) PREMESSA

La penetrazione coloniale italiana in Africa orientale fu preceduta da un'ampia serie di esplorazioni dei territori oggetto di interesse compiuta in forme differenti ed a vario titolo.[1] Durante la prima fase esplorativa, quella che si è individuata come periodo compreso fra la metà dell'Ottocento e le vicende relative all'acquisto della baia di Assab, avvenuto nel 1882, "staffette avanzate" dell'attività esplorativa in Africa Orientale, da loro condotta di pari passo a quella apostolica, furono i missionari cattolici. Nel loro percorrere territori nuovi, al fine di conquistarli al cattolicesimo, essi attuarono una prima forma di esplorazione delle zone, non solo limitatamente agli aspetti geomorfologici, ma anche a quelli etnografici, linguistici, zoologici e botanici.

Se si devono alle osservazioni di questi pionieri dell'esplorazione nel Corno d'Africa una quantità rilevante di informazioni utili per la conoscenza preliminare dei territori e di vari aspetti relativi alle popolazioni indigene, non si può invece rilevare nei loro scritti un'attenzione precisa nei confronti delle loro manifestazioni musicali, che si esauriva in genere in poche e frettolose annotazioni per di più fortemente viziate da atteggiamenti che manifestano radicati preconcetti dettati da una incrollabile certezza nella superiorità dell'uomo bianco e della sua cultura su quella africana.

E' il caso questo del cardinal Massaja, che nelle sue ponderose *Memorie storiche del Vicariato Apostolico dei Galla, 1845-1880,* [2] dedica solo alcune righe al tema che ci interessa, inserendole per di più in una nota al testo:

"La musica abissina -fa notare questo missionario- si trova solamente nelle chiese, e massime nei gran Santuarii; essa non ha più di tre voci; è accompagnata da una mimica tutta particolare. Di istromenti non ha che il gran tamburro, per lo più enorme, ed una specie di triangolo copto. Anche il bastone copto, è in uso nel

---

[1] Per un approfondimento dei problemi generali relativi a queste iniziative di esplorazione si rimanda ai contributi di F.SURDICH (a cura di), *L'esplorazione italiana dell'Africa*, Milano, 1972, pp. 399; IDEM, *Dagli esploratori ai colonizzatori*, in *Africa. Storie di viaggiatori italiani*, Milano, 1986, pp.172-195; IDEM, *Stereotipi e propaganda coloniale nella memorialistica italiana sull'Africa (1890-1915)*, in *Colonie Africane e cultura italiana fra Ottocento e Novecento. Le esplorazioni e la geografia*, a cura di C.Cerreti, Roma, 1994, pp. 127-149; I. PEZZINI, *L'Africa d'oltremare*, in *Africa* cit., pp. 218-239.

[2] G.MASSAJA, *Memorie storiche del Vicariato Apostolico dei Galla*,a cura di A.Rosso, Padova, 1984 (6 volumi).

canto abissino, ma in diverso modo. In Abissinia si aggiunge la danza, qualche volta anche troppo libera." [3]

Gli indigeni sono definiti dal futuro cardinale "*barbari*, (...) che vivono fuori del diritto delle genti", [4] dal che si deduce facilmente quanto, secondo questo missionario, appaia improbabile presso di loro la possibilità che si sviluppasse qualche manifestazione di arte musicale. Infatti, nessuna considerazione veramente approfondita circa le tematiche musicali appare negli scritti di Massaja, che ne riferisce, genericamente, come di "dimostrazioni di gioia popolare", [5] in grado di allietare, sul far della sera, gli accampamenti dei soldati, ma verso le quali mostra soltanto una sottile e bonaria accondiscendenza, senza evidentemente ritenere di dovere fornire al lettore ulteriori particolari.
Più deciso nel condannare *in toto* la musica indigena come peccaminosa e sconveniente appare Giovanni Beltrame, il quale esprime critiche aspre sui Sennaresi, dediti, a suo dire, a passioni sfrenate fomentate dalla musica stessa, di cui disapprova la struttura monodica del canto, ritenendo che la semplicità intellettiva di questo popolo non avrebbe consentito di creare accompagnamenti strutturalmente più complessi, poiché:

"Gli accompagnamenti musicali sono fatti per le nazioni altamente incivilite; al contrario coloro, in cui la facoltà di sentire predomina sull'intelletto, si dilettano de' suoni semplici, che agiscono immediatamente sul cuore, senza occupare le menti con le modulazioni di una ben sostenuta melodia." [6]

Negli scritti di Beltrame appaiono, inoltre, definizioni relative al canto, del tutto analoghe a quelle di altri esploratori dell'epoca. La citazione che riportiamo sintetizza infatti in maniera esemplare l'impressione suscitata dal canto indigeno nei primi viaggiatori italiani operanti nell'area orientale dell'Africa, perché vi si ritrovano riuniti tre degli aggettivi più in uso per la connotazione, in senso negativo, delle melodie e delle voci africane.

[3] G.MASSAJA cit., p. 313.
[4] Ivi, p. 384.
[5] Ivi, pp. 96-97.
[6] G.BELTRAME, *Il Sennaàr e lo Sciangallah*, Verona-Padova, 1879, pp. 68-69.

" Il canto fra i Denka –scrive il Beltrame- è assai monotono e la voce dei cantori e delle cantatrici piagnucolosa, per non dire gemebonda, e d'un suono decisamente nasale." [7]

Sulla stessa linea è l'impiego, da parte del lazzarista Sapeto, di determinati termini, che sembrano scelti per suscitare nel lettore un senso di repulsione e di esecrazione nei confronti della tradizione musicale africana. Si avverte, infatti, la ricerca della frase ad effetto, così che i canti ed i balli eseguiti da donne ad un funerale indigeno vengono paragonati ad una "diesire monotona e in cadenza", [8] ad "un insulto alla religione dei sepolcri" [9] ed intese come "offese acerbissime alla religione dei sepolcri". [10]
Paradossi grossolani per manifestare le proprie opinioni in materia musicale ed un costante disinteresse nel tentare di comprenderle sono presenti anche negli scritti di Romolo Gessi :

" Lavate le mani, ci servirono il caffè, intanto che la fanfara dava saggio dei suoi poco armoniosi concerti. Era questa composta di quaranta suonatori di tromba che producevano un baccano indiavolato. Dopo averci un'ora tormentato l'udito, la fanfara fu con un bachscic congedata. Era l'atto primo. Il secondo fu più comico. Ecco arrivare il prefetto di polizia armato d'un istrumento simile ad un mandolino." [11]

[7] G.BELTRAME, *Il fiume Bianco e i Denka*, Verona, 1881, p. 274.
[8] G.SAPETO, *Viaggio ai Mensa, ai Bogos e agli Habab*, Roma, 1941, p. 94.
[9] Ivi, p. 95.
[10] *Ibidem*
La condanna nei confronti della musica indigena da parte dei primi missionari cattolici recatisi nel Corno d'Africa appare aprioristica e determinata dal fatto che spesso essi vedevano in quel tipo di musica una manifestazione diabolica, soprattutto nel caso del tamburo, il cui suono, non a caso, è accostato a termini quali "diavolio" oppure "diabolico".
E' utile a questo proposito ricordare quanto scrive J.H.Kwabena Nketia, studioso ghanese di musica africana: "Inoltre, questo tipo di musica non sembrava adatto alle caratteristiche del culto cristiano al quale gli occidentali erano abituati. Malgrado i tamburi ed altri strumenti a percussione fossero usati dalla chiesa d'Etiopia – la cui fondazione risale al quarto secolo d.C., ed è perciò la più antica delle chiese d'Africa – i pregiudizi degli evangelizzatori perdurarono. In certe zone si proibì ai fedeli non solo di suonare la musica tradizionale africana, ma persino di ascoltarla. Si scoraggiò pertanto la partecipazione attiva ai momenti aggregativi comunitari, come potevano essere i festival e le cerimonie. Poiché la musica indigena africana non poteva essere praticata, si perseguì decisamente la sua sostituzione con la musica occidentale. Alcune chiese tradussero degli inni di matrice occidentale in svariate lingue africane, permettendo così ai fedeli di accostarsi ad essi con maggiori capacità interpretative." (J.H.Kwabena Nketia, *La musica dell'Africa*, Torino, 1986, p. 24).
[11] R.GESSI, *Sette anni nel Sudan Egiziano*, Milano, 1891, p. 134.

Ritengo opportuno ricordare che questo breve passo, di cui si sono omesse solo alcune righe relative alle danze, costituisce l'unico riferimento alla musica indigena rilevabile in un testo di quasi cinquecento pagine: siamo in presenza, quindi, di una casuale considerazione riguardo ad un tema, che non verrà più menzionato dall'autore e che brevemente viene tratteggiato secondo i *clichés* classici e più diffusi per descrivere manifestazioni musicali africane.
Pertanto il suono prodotto dai trombettisti è immancabilmente un "baccano indiavolato", mentre la fanfara non può che produrre "poco armoniosi concerti" tanto da tediare l'udito dell'autore e lo strumento musicale del prefetto di polizia evoca addirittura, attraverso le ironiche parole di Gessi, più un'arma che un mandolino.
In modo analogo, Antonio Cecchi annota come, addirittura:

" i meleket (sorta di lunghissimi pifferi) e gli embiltà (specie di flauti di canna) cominciarono a straziarmi le orecchie".[12]

Diverso è invece l'atteggiamento di Gaetano Casati, il quale si esprime con toni pacati ed una certa sensibilità nei confronti delle tradizioni musicali colte presso la popolazione degli Amaranto, il cui re Nganzi, come ricorda,

"si dilettava di musica. Il suo strumento prediletto era la queniba. Consiste in un certo numero di tasti, che percossi con bastoncini rivestiti di cautciù, trasmettono il suono mediante tazze di diverse dimensioni e ne fanno uscire delle note graduate. Un bravo artista trae melodie abbastanza piacevoli e delicate. I Sandeh, al pari dei Mambettu, tra i prediletti attrezzi musicali contano il mandolino. E' ordinariamente fornito di cinque corde, formate da fili di erbe intrecciate e fissati all'estremità con bischeri." [13]

La minuziosa descrizione del Casati appare di notevole interesse ed utile per determinare l'origine e la storia degli strumenti musicali non europei ed è assimilabile a quella, altrettanto puntuale e mossa da sincera curiosità, che ci offre Carlo Piaggia, il quale rileva come i Niam-Niam:

[12] A.CECCHI, *Da Zeila alle frontiere del Caffa*, Roma, 1886-1887, I, p. 196.
[13] G.CASATI, *Dieci anni in Equatoria e ritorno con Emin Pascià*, Milano, 1891, p.174.

"Hanno gran passione per la musica e adoperano con una certa maestria una specie di mandolino che essi chiamano condi. Si tratta di uno strumento a cinque corde, fatte di corteccia d'albero e di radici sottili, che essi suonano per accompagnare i loro canti, che talvolta durano l'intera notte, o l'intera giornata; così per la musica e il canto dimenticano di dormire e di mangiare." [14]

2) LUIGI ROBECCHI-BRICCHETTI

Col consolidarsi della presenza italiana in Africa orientale comincia a manifestarsi, soprattutto nell'ultima parte dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento, in molti viaggiatori una maggiore attenzione, sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo, per le manifestazioni musicali delle popolazioni di quei territori.
Fra tutti, il caso indubbiamente più rappresentativo è quello di Luigi Robecchi-Bricchetti, per il quale non a caso "viaggiare, vedere, pensare e ricordare è vivere, è sapere",[15] per cui ogni aspetto della vita africana, compresi la musica ed il canto, è colto e narrato con intelligente curiosità.
Naturalmente, non si può attribuire a Robecchi-Bricchetti una capacità di analisi dei fenomeni musicali totalmente aliena da pregiudizi e stereotipi, ma è indubbiamente apprezzabile l'interesse mostrato verso la musica ed il canto relativi alle aree da lui attraversate, da cui traspare, almeno, una volontà di conoscenza, anche se non proprio di comprensione, per un tipo di manifestazione, che molti altri esploratori, non solo antecedenti, ma anche suoi contemporanei, avevano affrontato in maniera superficiale o avevano del tutto trascurato.
Già in occasione della sua prima esperienza in terra africana, giunto con la propria carovana, presso la località dei pozzi di Biad-Abassuen, nel territorio degli Isa-Somali, la sua attenzione viene sollecitata da un gruppo di donne che cantano durante l'approvvigionamento d'acqua. La prima impressione, relativa alla melodia ascoltata, porta Robecchi-Bricchetti a definirla " una nenia mesta e cadenzata "; [16] ma, forse perché colpito dalla bellezza delle donne somale, al cui fascino l'esploratore si

[14] C.PIAGGIA, *Memorie*, Firenze, p. 292.
[15] L.ROBECCHI-BRICCHETTI, *Nel paese degli aromi*, Milano, 1903, p. 1.
[16] L.ROBECCHI-BRICCHETTI, *Nell'Harrar*, Milano, 1896, p. 43.

mostra sempre particolarmente sensibile, [17] non esita, già nella pagina successiva del suo resoconto, a modificare il suo giudizio soprattutto per quanto riguarda la qualità delle voci femminili.

"Ascoltavo, estasiato, -scrive, infatti, Robecchi- Bricchetti- le loro nenie patetiche e monotone. Le voci limpide, argentine, rese ancora più soavi da inflessioni gutturali che somigliavano a gorgheggi bisbigliati da usignoli, dall'impronta gentilmente femminina, aggiungeva alla scena un fascino queto e soave. Restarono parecchie ai pozzi per riempire moltissime ghirbe, né io mi allontanai per osservarle ed ascoltarle." [18]

In seguito si sarebbe soffermato a descrivere le canzoni dei Somali, non limitandosi ad un giudizio superficiale, ma analizzandone i contenuti e la struttura:

" Le semplici e primitive canzoni, -si può leggere, infatti, in un altro passo della medesima opera- frutto di percezioni ingenue e di rapporti infantili tra l'uomo e la cosa, sono tessute di parole le quali variano di senso a seconda dell'argomento non solo, ma, talvolta raggruppano e conglobano in sé, come un microcosmo, diversi e complessi significati. Nè basta. Trascinato dall'estro, soggiogato dalla fervida fantasia, inebriato dai canti e dalle convulse danze pirriche, il *gabbajà* ripete il medesimo componimento modificandolo talvolta leggermente, non nel senso, ma nella forma." [19]

Robecchi-Bricchetti prosegue inoltre e sottolinea come, pur mantenendosi identico il concetto espresso, mutano le immagini ardenti ed aggraziate, che si modificano solo negli aggettivi, mediante l'abilità degli "ispirati cantori ".[20]
Il cantore (*gabbajà)* è una figura che colpisce la fantasia di Robecchi-Bricchetti: nell'opera *Somalia e Benadir* [21] lo definisce "l'inesauribile trovatore di strofette, il cantore del coraggio, della prudenza, dell'astuzia e dell'amore ". [22]

[17] Relativamente a questo particolare aspetto della figura di Robecchi-Bricchetti, si ricorda il saggio di F.SURDICH, *La donna dell'Africa Orientale nelle relazioni degli esploratori italiani (1890-1915)*, in *Miscellanea di Storia delle esplorazioni* IV, Genova, 1979, pp. 191-220.
[18] L.ROBECCHI-BRICCHETTI, *Nell'Harrar* cit., p. 46.
[19] Ivi, p. 54.
[20] *Ibidem.*
[21] L. ROBECCHI-BRICCHETTI, *Somalia e Benadir. Viaggio di esplorazione nell'Africa orientale*, Milano, 1902.
[22] Ivi, pp. 146-147.

La recitazione del *gabbajà* è lenta, "monotona come una salmodia"; al termine di ogni strofa egli inserisce

"un'esclamazione, secondo lui di gioia, ma che riusciva una specie di lamento prolungato, gutturale, a bocca aperta, come se gli strappassero un dente."

Robecchi-Bricchetti prosegue sottolineando che il *gabbajà* è

" Ultimo ad addormentarsi e sempre primo al mattino a dar la sveglia ai compagni con un nuovo canto, fresco di trovate ed immagini, con vena inesauribile. I suoi *gabaj* (canzoni) distraevano la scorta sotto la sferza del sole, nelle marcie; ne allietavano la quiete alla sera dopo i pasti frugali, nelle soste; e la destavano al mattino, come una diana, per le nuove pratiche." [23]

Non gli sfugge la rilevanza assunta dal *gabbajà* nell'ambito della società somala, poiché da attento osservatore come era dei costumi indigeni, sottolinea il modo in cui questa figura di cantore si ponga quale fulcro dell'attività ricreativo-associativa presso questo popolo.

" Talvolta corre voce nel paese –annota a questo proposito- che stia per giungere un gabbajà (poeta) di grido. Allora è un'agitazione generale di aspettativa. Gli si preparano liete accoglienze, e il cantore preceduto da fama di poeta valente e gentile, arriva ricevuto festosamente. Il miglior posto, i migliori cibi gli sono riserbati. Passa molto tempo nel ricevere auguri e complimenti, poscia, mentre tutti in giro aspettano ansiosi ed attenti, dà principio ad una nuova canzone, ed allora l'intera notte è una festa continua per quella povera gente." [24]

Aggiunge più avanti :

"E' caratteristico il vedere il devoto raccoglimento col quale centinaia di indigeni pendono dal labbro del cantore e l'entusiasmo che li unisce. Ciò è ben naturale perché il gabbajà parla efficacemente al loro cuore, alla loro fantasia, ai loro sensi, ne accarezza gli odi e gli amori, e da questo complesso di lenocinii artistici essi si sentono cullati dolcemente come il bambino dalla nenia della mamma e dalla nutrice." [25]

Più sottile, a nostro parere, l'osservazione di ordine prettamente musicale, rilevata in seguito, quando scrive:

[23] Ivi, p. 147.
[24] Ivi, p. 338.
[25] Ivi, pp. 342-343.

" Prescindendo dalle loro disposizioni naturali per certe nenie patetiche, non è forse troppo osservare che pochi popoli quanto i Somali posseggono per istinto il sentimento della misura e della cadenza. Ed è tanto vero, che con questi mezzi sanno regolare tutti i loro movimenti nei lavori più penosi e difficili che domandano un concorso di forze riunite." [26]

La funzione sociale della musica, come regolatrice del lavoro, è accettata da Robecchi-Bricchetti senza alcuna ironia; anzi, egli evidenzia quanto essa concorra a favorire l'armoniosità dei movimenti durante lo svolgimento delle occupazioni quotidiane:

"Sia che carichino o scarichino i cammelli, che attingano o trasportino acqua, o tirino o trascinino qualche cosa, o che facciano qualsiasi lavoro che debbono eseguire in diversi, e dove è necessario più agilità che forza nei movimenti, non mancano mai di cantare insieme od alternativamente in cadenza, affinché ciascuno di essi agisca nello stesso tempo ed uniformemente concorra nello sforzo in armonia con gli altri." [27]

Addirittura, con un tipo di interesse degno di un antropologo musicale, Robecchi-Bricchetti trascrive, traducendole, numerose canzoni di vario contenuto, fra cui una cantilena in uso presso i cammellieri, di cui è parso utile riportare la prima strofa per evidenziare l'atteggiamento attento dell'esploratore riguardo al collegamento musica-lavoro, così importante presso la società africana:

"Ti carichiamo leggero e ti trattiamo bene.
Sii docile e sarai contento.
Non imbizzarrirti né danneggiare il carico.
Taluni ti caricano male e poi ti percuotono.
Cammello che si lamenta non è un vero cammello." [28]

Robecchi-Bricchetti annota anche come tali cantilene

" ricordano l'uso che avevano gli antichi d'avere canti speciali appropriati a tutti i generi di lavoro,come, ad esempio, i canti dei mietitori, dei mugnai, dei tessitori".[29]

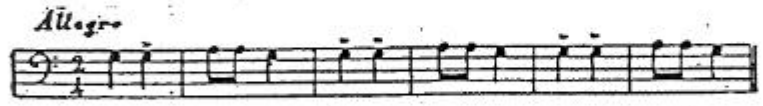
[26] Ivi, pp. 338-339.
[27] Ivi, p. 339.
[28] *Ibidem.*

L'esploratore fornisce, inoltre, un agile prospetto riassuntivo dei diversi tipi di testi utilizzati, presso i Somali, per canzoni, novelle, favole e proverbi: cosa che rivela un'attitudine alla sistematizzazione della materia musicale non sempre riscontrabile in altri viaggiatori:

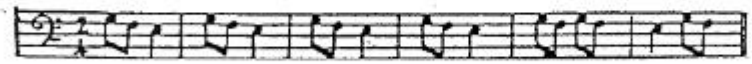
"L'estro fantasioso dei Somali si estrinseca e si compendia nei loro :
Gabbaj- canzoni in genere o racconti.
Wuar- novelle e favole.
Guh- canzoni d'amore per donne.
Mamàh- massime e proverbi." [30]

Robecchi-Bricchetti prosegue la descrizione dei testi delle canzoni, evidenziandone le caratteristiche strutturali e mostrando una raffinata sensibilità nell'analisi, da cui traspare una conoscenza non solo superfi-ciale delle caratteristiche formali della poesia.
Per quel che riguarda l'aspetto più specificatamente musicale è da rimarcare, inoltre, il fatto che addirittura Robecchi-Bricchetti riporta addirittura due schemi ritmici, relativi ad accompagnamenti di canti, trascritti in notazione tradizionale (con la quale, quindi, mostra di avere dimestichezza); un esempio questo piuttosto raro nell'ambito della letteratura di viaggio relativa all' Africa orientale:

"L'accompagnamento della canzone -precisa infatti sempre in *Somalia e Benadir*- finisce col ritmo allegro, qui segnato, cantato giocondamente in coro dagli astanti" [31]



" Altro accompagnamento è pure il seguente, cantato con enfasi da uomini e da donne insieme. E' a battuta di due quarti, di cui il primo quarto è di due crome, mentre il secondo quarto è una semiminima:" [32]



[29] Ivi, p. 340.
[30] *Ibidem.*
[31] Ivi, p. 310.
[32] Ivi, p. 310. Le trascrizioni musicali riportate in questo esempio e nel precedente compaiono nell'opera citata alla pagina indicata.

E' da rilevare, inoltre, come Robecchi-Bricchetti fosse anche al corrente dell'evolversi dei movimenti musicali europei del periodo. In un passo di *Nel paese degli aromi* [33] afferma di aver avuto la fortuna di conoscere Franz Liszt a Weimar, per poi aggiungere che i molteplici rumori della natura africana avrebbero potuto suggerire a quel musicista nuovi spunti per le sue composizioni musicali di genere imitativo: una ulteriore conferma della conoscenza da parte di Robecchi-Bricchetti delle strutture formali e dei generi che sono propri della musica tradizionale europea, il che non gli ha impedito, tuttavia, di apprezzare la musica africana, le cui manifestazioni appaiono così differenti.
Lo dimostra un altro passo tratto da *Nel paese degli aromi*, relativo alle canzoni somale, ascoltate dall'esploratore sulla terrazza della propria abitazione, ad Alula.

" Quasi a dare l'ultima pennellata a questo quadro -scrive Robecchi-Bricchetti- mi arrivavano agli orecchi, a guisa di carezze, le canzoni che quei Somali, radunati come al solito all'aria aperta, dietro il palazzo che abitavo, andavano alternamente cantando. C'era in esse una poesia patriarcalmente semplice, ma dolce o vibrante secondo i casi. Il ritmo, se vogliamo, era sempre lo stesso, o, piuttosto che ritmo, era una successione di battute monotone e con poco distacco. Eppure quelle canzoni mi ricercavano le più intime fibre del cuore, malgrado talora non giungessero a me se non come suoni smozzicati e incomprensibili." [34]

L'esploratore prosegue poi con un'affermazione inaspettata, dalla quale trapela una sensibilità decisamente moderna:

" Io, del resto, credo che l'incompreso qualche volta valga meglio di qualsiasi melodia, lasciando esso alla fantasia ampio campo per ricamarvi sopra i propri sentimenti, anziché quelli degli altri. Qualche volta mi sono persino provato ad accompagnare quelle stesse cantilene con parole tutte mie, tutte relative ad affetti che sentivo dentro di me e tutti della mia lingua, anzi nel mio dialetto. Non ne sarà forse venuto fuori alcunché di poetico, ma in ogni caso ne veniva fuori un po' della mia anima, un'eco dei pensieri che mi frullavano per il capo." [35]

[33] " La notte ci fu rallegrata da un concerto musicale di iene e di sciacalli. Erano urli di collera e di lamento, un insieme che avrebbe fatto ribrezzo alla buon'anima dell'abate Liszt, il gran concertista che io avevo avuto la fortuna di conoscere in Weimar. Peccato ch'egli non si sia trovato con me quella notte: appassionato com'era delle armonie imitative, ne avrebbe tratta una partitura di effetti meravigliosi: così il genio nell'orrido trova e ritrae il bello."(L. ROBECCHI-BRICCHETTI, *Nel paese degli aromi* cit., p.315).
[34] Ivi, pp. 510-511.
[35] Ivi, pp. 511-512.

Ci è parso che Robecchi-Bricchetti dia prova, mediante questa breve nota di vita vissuta, inserita quasi con il pudore dei propri sentimenti, di aver compreso appieno uno dei valori essenziali del linguaggio musicale, quello dell'universalità.

3) CARLO ANNARATONE

Con il primo decennio del Novecento si può ritenere conclusa la fase della penetrazione italiana in Africa orientale, che per circa trent'anni aveva coinvolto uomini e mezzi in imprese spesso al limite dell'impossibile ed a volte conclusesi tragicamente. Superato, ormai, questo periodo così difficoltoso, va ricordato come le condizioni di permanenza in tali aree fossero decisamente migliorate per quegli Italiani che a vario titolo vi soggiornavano.
Tutto ciò avrebbe consentito ad alcuni degli Italiani residenti ed operanti nei nostri possedimenti coloniali di rivolgere la propria attenzione ad una più approfondita indagine dell'ambiente indigeno, condotta, in diversi casi, con precisione e metodo. Anche gli aspetti del canto e delle musiche indigene cominciarono così ad essere presi in considerazione nell'ambito di trattazioni attente ai vari aspetti della cultura locale, anche se redatte da autori distanti dal mondo della cultura e della ricerca storico-antropologica.
Come nel caso di Carlo Annaratone, il quale trascorse nove anni della propria esistenza in Eritrea esercitando la professione di medico e lasciandoci della sua esperienza una preziosa testimonianza (*In Abissinia*), nella cui prefazione poneva immediatamente in evidenzia una profonda apertura mentale nei confronti del mondo indigeno, sottolineando che la sua opera

" non ha certo la pretesa di rivelare fatti nuovi ed originali, ha però il requisito di riflettere l'immagine di quel paese quale si è formata in chi con coscienza, con amore e quasi con passione, vi ha vissuto i migliori anni della sua esistenza." [36]

Del resto, il governatore civile dell'Eritrea, Ferdinando Martini, che aveva a sua volta prefato l'opera in questione, rilevava come Annaratone:

[36] C.ANNARATONE, *In Abissinia*, Roma, 1913, prefazione.

"in Abissinia passò anni parecchi, vi compiè, e bene, le missioni affidatele, fece opera di medico e di agente politico; ebbe perciò campo e fu in grado di studiare e conoscere l'indole di quei popoli, i loro costumi, le loro condizioni economiche e morali, in una parola la vita loro". [37]

L'opera di Annaratone comprende infatti numerose notizie generali sull'Abissinia ed alcuni capitoli specifici relativi all'ordinamento militare, alla condizione femminile, ai cibi, alla religione, alla storia delle popolazioni, alla giustizia ed al diritto. Per quel che concerne le manifestazioni musicali egli presenta innanzitutto le diverse tipologie di contenuto dei canti, in cui si esplica la vena poetica di quelle popolazioni:

" l'amorosa, lieve, agile, o salace, appassionata: la politica, in lode di un capo o in esaltazione di un avvenimento; la guerresca, col relativo rapsode e il coro di armati; la famigliare, per gli avvenimenti domestici, lieti o tristi; la mercenaria, col giullare, col menestrello o colla cortigiana, che per lo più improvvisano profondendosi in lode pel capo o pel festeggiato, raramente usando la satira fine, garbata." [38]

Interessante appare l'analisi successiva

" Alcuni canti -annota- sembrano strambotti o stornelli improvvisati detti da un solo e accompagnati dal coro di molte voci: sovente non v'è un nesso logico tra la prima e la seconda parte." [39]

Col sottolineare la presenza del solista e del coro offre al lettore informazioni non solo relative al testo delle canzoni che "sembrano strambotti o stornelli", ma anche alle specifiche modalità di realizzazione del canto africano.[40]

" La cantilena -scrive- è piuttosto monotona, melanconica. Si direbbe che i cori a ritornello mantengano un carattere religioso come fra i greci antichi, battendo talvolta le mani a cadenza. Il canto è sovente accompagnato da una specie di violino in forma di losanga, ad una corda, e dal comune tamburello. V'è l'arpa a dieci corde (...) chiamata il 'decacordo'. " [41]

[37] *Ibidem.*
[38] Ivi, p. 12.
[39] Ivi, pp. 12-13.
[40] Per una conoscenza della struttura dei canti tradizionali africani si rimanda alla già citata opera di J.H.Kwabena Nketia ed in particolar modo ai capitoli XIII-XIV-XV (organizzazione della musica vocale;melodia e polifonia nella musica vocale;strutture ritmiche della musica vocale).
[41] C. ANNARATONE cit., p. 13.

Traspare da tutto ciò la conoscenza, da parte di Annaratone, della musica colta occidentale. Sono presenti, infatti, riferimenti alle pratiche musicali del Medio Evo occidentale, in cui si esibivano giullari e menestrelli ed anche alla musica greca antica:

"Per tutta la durata del banchetto, se non si è in periodo di lutto, suonano i negarit, o tamburi, davanti all'aderasc ed alla fine compaiono i buffoni, i giullari. Poiché ogni signore che si rispetti ha, come nel medio evo, il suo buffone e il cantastorie. Il giullare miagola cantilene, balla, si contorce in mosse poco piacevoli a vedersi (...). Suona una specie di violino a forma quadrata, a losanga, formato di pelli di capretto, pergamentata, tesa sopra una cassetta di legno completamente chiusa, funzionante da cassa armonica. Con un archetto fatto di ramo flessibile e di crine fa vibrare le corde con note scordate. Acceso in volto, sudato, con le vene del collo gonfie, accompagna il ritmo della musica con contorcimenti, flessioni del corpo: talora, mentre altri suonano, egli si flette ad arco, facendo elementari esercizi acrobatici. La sua arte di poeta e di cantore è ridotta sovente a esaltare il proprio signore o il suo ospite, con elogi sperticati e paragoni inverosimili." [42]

4) GUSTAVO PESENTI

Anche per Annaratone, come per Martini, il giullare "miagola", ed è sintomatico l'uso di questo verbo da parte di entrambi gli autori, per definire il tipo di emissione della voce da parte di questo cantante, per cui, sebbene si debba ritenere interessante quanto Annaratone riporta nei suoi scritti circa la musica ed il canto indigeni, non si può però non sottolineare il continuo tentativo di istituire paragoni fra due sistemi totalmente diversi, con l'aggravante di voler utilizzare il linguaggio musicale europeo per spiegare quello africano.[43]

[42] Ivi, p. 237.
[43] E' uno dei compiti dell'etnomusicologia, scienza sorta sul finire dell'Ottocento, ma sviluppatasi ampiamente nel Novecento, fissare nuovi criteri per l'analisi e la trascrizione di musiche relative a culture differenti da quelle euro occidentali. Uno dei problemi principali che gli etnomusicologi hanno dovuto risolvere (ma la soluzione ottimale non è ancora del tutto raggiunta) è infatti quello di fissare un sistema di corrispondenze tra suono e segno, senza ricorrere al pentagramma musicale in uso nella musica euro-occidentale.
"Allo stato attuale degli studi –ha scritto a questo proposito Diego Carpitella (1922-1990)- gli etnomusicologi concordano che una musica *naturale* non esiste e che ogni musica, a qualsiasi livello, è una scelta *culturale* di modo che non è possibile stabilire delle gerarchie qualitative e quantitative in senso evoluzionistico; in altri termini non è valida l'equazione musica etnografica= *elementare* e musica euro-colta=*complessa*, in quanto è possibile trovare espressioni complesse a livello etnografico-musicale ed espressioni elementari a livello euro-colto. In tal senso molti studi di etnomusicologia hanno preceduto alcune attuali formulazioni del *relativismo culturale*, secondo cui, in ultima analisi, un determinato sistema di suoni considerato 'musicale' in un particolare contesto socio-culturale non è considerato tale in un altro tipo di civiltà e di cultura."

Anomali si possono ritenere, pertanto, i due saggi di Gustavo Pesenti, che, fin dai loro titoli (*Canti e ritmi arabici, somalici e suahili* e *Di alcuni canti arabici e somalici* [44]) precisano l'intento di affrontare in maniera specifica la tematica musicale indigena, un tipo di studio unico nel suo genere, se si considera il periodo nel quale questi due contributi vennero elaborati.
La ragione che ha mosso Pesenti in questa direzione è esposta da lui stesso con limpida semplicità:

" A me pare valesse la pena di mettere in luce e far conoscere l'anima musicale di queste genti così lontane e diverse da noi e perciò ho fissato e riunito i canti e i ritmi che presento al lettore." [45]

anche se egli si rende conto che a questa scelta potrebbero essere mosse delle obiezioni.

" Può parere ozioso –precisa infatti- occupare la mente alla ricerca delle melodie primitive dei popoli primitivi, così lontani dalla nostra vita superiore, dalla nostra civiltà. Perché, potendo ascendere fino alle vette eccelse dove ci condussero Bach, L.van Beethoven, R.Wagner, perché fermarsi ai primi vagiti della *Divina Ars*? " [46]

Ma Pesenti sembra non avere dubbi:

" Se non che la musica, la quale anteriore al linguaggio parlato, è anch'essa un linguaggio, è anch'essa espressione del pensiero di un popolo, una manifestazione dell'anima collettiva di una razza, qualunque sia il suo grado di civiltà." [47]

(D.CARPITELLA, *Etnomusicologia*, in *Dizionario della musica e dei musicisti.Il Lessico*, Torino, 1983, II, p.185).

[44] G.PESENTI, *Canti e ritmi arabici, somalici e suahili*, in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, 1910, pp. 1409-143; IDEM, *Di alcuni canti arabici e somalici*, *ibidem*, 1912, pp. 58-63. Va tenuto presente che larga parte di questi due contributi è dedicata ai canti arabici in uso nello Jemen. Questo, tuttavia, ci permette di evidenziare la capacità di Pesenti di cogliere e sottolineare anche le innegabili analogie fra la musica araba e quella dell'Africa orientale.
Ricordiamo a questo proposito che J.H.Kwabena-Nketia ha precisato come: "Le società africane che ebbero rapporti con popoli di altre terre furono quelle: a) del Corno orientale (Somalia e Etiopia), la cui vicinanza con la società egizia, mediterranea ed anche araba si riflette nelle sue culture e nella composizione etnica; b) dell'Africa orientale, dove i mercanti arabi furono molto attivi e penetrarono nell'interno sino al Congo, e dove l'interazione afro-araba fu così forte da stimolare la crescita e lo sviluppo dello Suahili come lingua franca." (J.H.KWABENA-NKETIA cit., pag.19).

[45] G.PESENTI, *Canti e ritmi arabici, somalici e suahili* cit., p. 1432.

[46] Ivi, p. 1409.

[47] *Ibidem*. Pesenti sembra precorrere la teoria espressa dall'etnomusicologo tedesco Marius Schneider (1903-1982), docente di Etnomusicologia nelle Università di Barcellona (dal 1944) e di Colonia (dal 1955): " Non vi è dubbio –sostiene Schneider- che nelle culture più antiche parole e musica sono strettamente collegate. Le

Sostiene, inoltre, che

"La musica di questi abitatori dell'Oriente è affatto primitiva. Noi dobbiamo risalire il corso dei tempi e riportarci col pensiero al periodo crepuscolare dell'umanità per comprenderla e apprezzarla al giusto valore." [48]
"La musica di cui trattasi - precisa ulteriormente l'autore - è priva di armonia.Né potrebbe essere altrimenti in quanto la musica (...) si manifesta, come qui, allo stato 'naturale' col canto all'unisono o con leggere varianti, senza l'aiuto di strumenti che possano pretendere a cotesto nome, non può essere provvista d' armonia, cioè accordo di più voci e di più istrumenti." [49]

Dopo aver introdotto il concetto di armonia, nel senso tecnico-musicale del termine, di cui mostra di impiegare *ad hoc* il significato, Pesenti dà ulteriormente prova di padroneggiare la terminologia musicale, quando afferma che

"tutti i canti e i ritmi arabici, somalici e suahili sono più propriamente spunti melodici (salvo alcuni, che però anch'essi non 'risolvono' mai), cioè melodie 'proposte' che restan prive di sviluppo, dove la frase, appena accennata, non è mai 'risoluzione'." [50]

Si sono volutamente riportate le virgolette che appaiono accanto ad alcune parole, non soltanto per una ragione di fedeltà al testo, ma in questo caso soprattutto per porre l'accento su di un fatto: Pesenti si avvale di questo segno diacritico per conferire un certo rilievo a termini propri del linguaggio musicale ('risolvono', 'proposte', 'risoluzioni') ed in ciò si può notare come l'autore sembri avvertire la necessità di suggerire al lettore la particolare accezione in cui questi stessi termini vanno interpretati nel suo saggio, così da evitare l'insorgere di qualche perplessità di senso e di comprensione.
Da tutto ciò ci sembra di poter dedurre come lo stesso Pesenti sia probabilmente conscio della peculiarità della sua trattazione, che presenta, in effetti, alcune considerazioni di matrice del tutto nuova riguardo al modo di considerare la tradizione musicale indigena.

---

poche traduzioni di melodie e testi a disposizione dimostrano che -eccettuati i canti puramente sillabici- la più piccola alterazione delle parole porta a una modificazione della melodia." (M.SCHNEIDER, *La musica primitiva*, in *The new Oxford History of music*, Milano,1962, p. 34).

[48] G.PESENTI, *Canti e ritmi arabici, somalici e suahili* cit., p. 1409.

[49] Ivi, p. 1410.

[50] *Ibidem*.

Si consideri, per esempio, la seguente affermazione:

" E' bene tener presente fin d'ora che la caratteristica di questa musica è la suggestività che proviene dalla ripetizione infinita di un canto infinito." [51]

Una premessa di questo genere ribalta con decisione i numerosi giudizi di altri esploratori e viaggiatori, riportati ed analizzati nel corso del nostro lavoro, e ciò emerge con particolare risalto quando Pesenti ritiene che

" chi leggerà e studierà cotesta musica, proverà forse una delusione per la sua povertà intrinseca, se non abbia presente che l'effetto si ottiene e dall'imponenza di moltissime voci all'unisono e, più ancora, dal ripetersi indefinitivamente del ritmo o dello spunto o anche della melodia come in alcuni canti iemenici." [52]

Questo studioso non esprime, quindi, quelle tipiche manifestazioni di insofferenza nei confronti della ripetitività della musica ascoltata,che avevano costellato le note di viaggio di alcuni autori a lui precedenti, ma, anzi, sa cogliere nella ripetizione di alcune cellule ritmico-melodiche uno degli aspetti costitutivi propri della musica dell'Africa orientale, mostrando, quindi, di avere condotto una sorta di analisi delle loro strutture compositive.
Ci è parso, inoltre, importante rilevare come Pesenti affronti il problema della trascrizione musicale, nodo cruciale per gli studiosi di etnomusicologia.

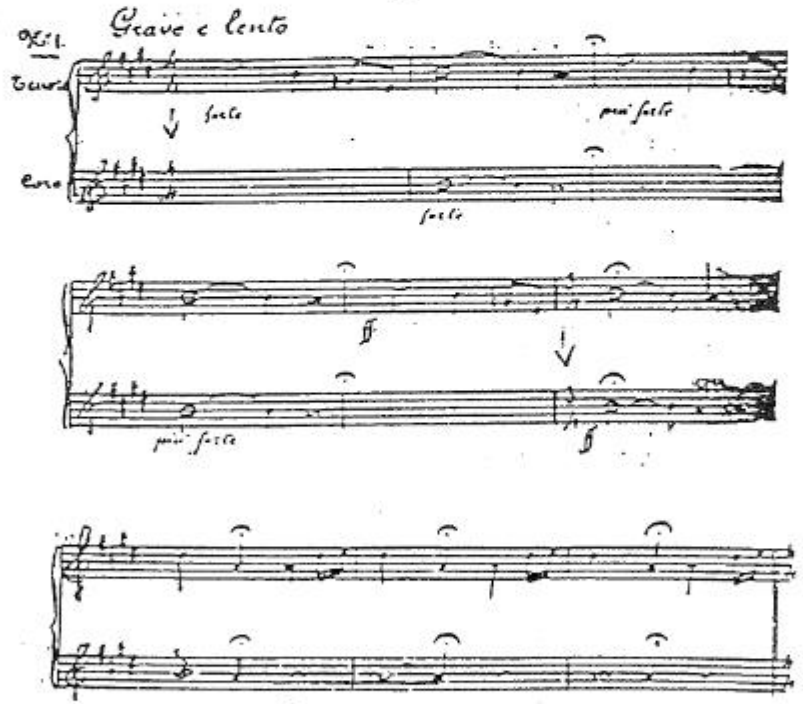
" Il fissare della musica (semiografia) - annota Pesenti - non deve essere molto difficile, generalmente parlando, quando cioè il pensiero si sviluppa con procedimento regolare e si svolge per misure costanti e costanti intervalli. Ma trattandosi di ritmi disordinati e incerti, come son soprattutto alcuni canti arabici, la difficoltà aumenta e spesse volte si dovette ricorrere nello stesso pensiero musicale a due tempi differenti[come ad esempio il (2/4) e il (3/8); il (4/4) e il (3/4)] per poter fissare musicalmente uno spunto e avvicinarlo alla sua vera espressione." [53]

Egli solleva con questa riflessione un problema mai rilevato da altri viaggiatori ed esploratori che in precedenza avevano riportato notizie

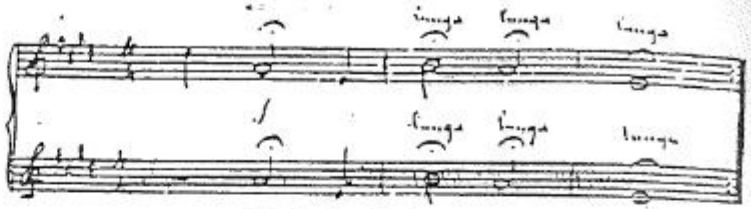
[51] *Ibidem.*
[52] *Ibidem.*
Per i problemi inerenti alla trascrizione musicale si rinvia alla nota 43 di questo contributo.
[53] G.PESENTI, *Canti e ritmi arabici, somalici e suahili* cit., p. 1410.
Per i problemi inerenti alla trascrizione musicale cfr. la nota 43 di questo contributo.

riguardo alla materia musicale indigena e ci pare indice di acume critico l'aver colto la difficoltà di trascrivere tempi disomogenei nell'ambito della stessa composizione musicale.Sebbene in forma embrionale mostra pertanto di conoscere le problematiche della metrica musicale e a questo punto ci sembra opportuno sottolineare ulteriormente il concetto che pare sotteso a tutto il discorso: "poter fissare musicalmente uno spunto e avvicinarlo alla sua vera espressione", [54] cioè fornire una trascrizione il più possibile fedele di quanto ascoltato.
Tutto ciò contiene in sé elementi di modernità, che conferiscono alla trattazione di Pesenti un che di effettivamente innovativo, se non altro per quanto concerne i presupposti metodologici: questo aspetto è provato dal fatto che nel saggio preso in esame sono inclusi molti esempi musicali, di cui si riportano alcuni esempi. [55]

Canto di guerra dei Somàli.



[54] *Ibidem.*



Variante al tema.

Ritmo di danza somalica.

Ritmo somalico.

Ritmo di danza somalica.

[55] Si propongono i canti citati nelle trascrizioni di G.PESENTI alle pp. 1418-1421.

Pesenti riporta, per ciascun ritmo, le seguenti definizioni, espresse con sistematicità:

" Il ritmo di guerra n. 1) si chiama in lingua somalica *orr*, che vuol dire 'cantare' tanto da solo che in coro.
Il ritmo di danza segnato al n. 2) si chiama *uàlo* e accompagna sempre la danza dove le donne con movimenti plastici e flessuosi girano in tondo e gli uomini oltre che cantare battono ritmicamente le mani a mò di misura (...).
Il ritmo segnato al n. 3) e il seguente segnato al n. 4) e nel quale le parole *Obalajè, Obe*, non hanno alcun significato nella lingua somalica, difficilmente vengon cantati da più Somali, ma servono a tenerli desti nelle lunghe marce o allorquando caricano il cammello, il lor fido compagno nella solitudine della foresta." [56]

Tuttavia, per correttezza di indagine, va rilevato come anche Pesenti, entrando nel merito dei contenuti musicali della tradizione indigena cui si accosta, non esprima giudizi molto diversi da quelli che altri viaggiatori avevano riportato nelle loro relazioni e nei loro diari.
La superiorità della civiltà europea è, ad esempio, sottolineata da Pesenti con particolare vigore dalla affermazione che segue:

" Premesso (...) che, per ben comprendere l'anima e la vita dei Somali bisogna riportarsi agli albori della vita umana, anche questi accenni valgono a stabilire l'immenso divario che corre fra il pensiero embrionale di queste genti e il meraviglioso sviluppo del nostro pensiero." [57]

Per sostenere questa affermazione, raffronta i ritmi somalici precedentemente riportati con esempi tratti dalle più note sinfonie di Beethoven, scrivendo a questo proposito:

"Chi si occupa di 'musica' sa che il germe dell'op. LXVIII di Beethoven, della V Sinfonia in *do minore* è un tema dei più semplici che si conoscano; due note (tre colpi sul *sol* e un *mi bemolle* solamente).
Così l'*Allegretto* (tempo 2/4) della non meno famosa op. XCII (la VII sinfonia in *la maggiore*) ha per soggetto principale la successione , ripetuta all'infinito d'un dattilo e d'uno spondeo. Tutti sanno quale ampiezza di melodia raggiunse il Beethoven in quell'*allegretto* e che svolgimento esauriente seppe dare a quel ritmo che è forse il più semplice di quanti si conoscano " [58]

[56] Ivi, pp. 1420-1421.
[57] Ivi, p. 1420.
[58] *Ibidem.*

Da questa premessa giunge ad esprimere la propria considerazione conclusiva:

" Il ritmo somalico n. 2) più sopra riportato ha una fortissima rassomiglianza col ritmo dell' allegretto in *la maggiore*; e perciò che ci siamo indugiati a discorrerne: mentre questo raggiunse il cielo, quello rimase e rimane un vagito di neonato." [59]

Prescindendo dalle convinzioni personali, sostenute da Pesenti, va indubbiamente evidenziato come i saggi da lui presentati mostrino una conoscenza tutt'altro che superficiale delle strutture musicali e delle problematiche ad esse connesse, cosa che gli ha dato la possibilità di elaborare un discorso critico poggiato su basi di consapevolezza conoscitiva ben più solide rispetto ad altri suoi contemporanei.
Valga da ulteriore esempio il caso in cui, riferendosi ai ritmi riportati precedentemente e contraddistinti con i numeri 2) e 3), egli annota come essi "si fondano il primo sul ripetersi di due note a intervallo di *quinta*; l'altro, ancor più semplice, sul ripetersi di due note a intervallo di *quarta*." [60]
Sicura appare la capacità di riconoscere gli intervalli musicali, che, come è noto, costituiscono uno degli elementi fondamentali di tale linguaggio, indipendentemente dalla tradizione musicale di cui esso è espressione.
Nella fase conclusiva del primo saggio che si è preso in considerazione, *Canti e ritmi arabici, somalici e suahili*, Pesenti ci informa riguardo al tipo di canti caratteristici delle popolazioni Suahili e Goscia, abitanti la costa del Benadir e presso il basso Giuba, e dei Rer Magno, popolazioni marittime di cui Pesenti loda l'abilità. [61]
Egli rileva come, a suo parere, "i canti suahili nacquero con la danza; a ogni modo accompagnano sempre la danza." [62] Dopo aver riferito che le danze tipiche delle città del Benadir (Mombasa, Tanga e Zanzibar) prendono il nome di *mobundo* e *tabura*, e che esse durano per nottate intere, sottolinea come queste danze siano accompagnate da strumenti "molto primitivi invero, che si possono vedere al R.° Ministero degli Affari Esteri, in una raccolta etnologica delle genti di Brava, da me inviata

[59] *Ibidem.*
[60] Ivi, p. 1429.
[61] "I Rer-Magno-annota il Pesenti- sono marinai. Secondi a nessuno nella perizia del loro mestiere, si chiamano così perché vivono al mare e del mare" (G.PESENTI cit.,1426).
'Magno' vuol dire mare: 'rer' vuol dire un gruppo di famiglie legate da vincoli di prossima parentela " (G. Pesenti cit., p. 1426).
[62] G. PESENTI cit., p. 1422.

qualche anno fa." [63] Le stesse parole di Pesenti offrono una conferma diretta del suo concreto interesse per lo studio delle manifestazioni musicali indigene, studio inteso come uno dei mezzi per approfondire la conoscenza delle popolazioni dell'Africa orientale:

"Gli istrumenti nel *mobundo* –precisa ulteriormente- sono due: un tamburo e un oboe. Nel *tabura*, dei tamburi e una specie di chitarra abissina.
Il tamburo batte la misura, l'oboe dà due o tre note che ripetonsi indefinitamente, senza valore musicale alcuno; la chitarra nel frastuono non si sente mai.
Molto spesso al tamburo si sostituisce o s'accompagna una latta per petrolio, vuota, su cui furiosamente un Suahili batte il ritmo colle mani." [64]

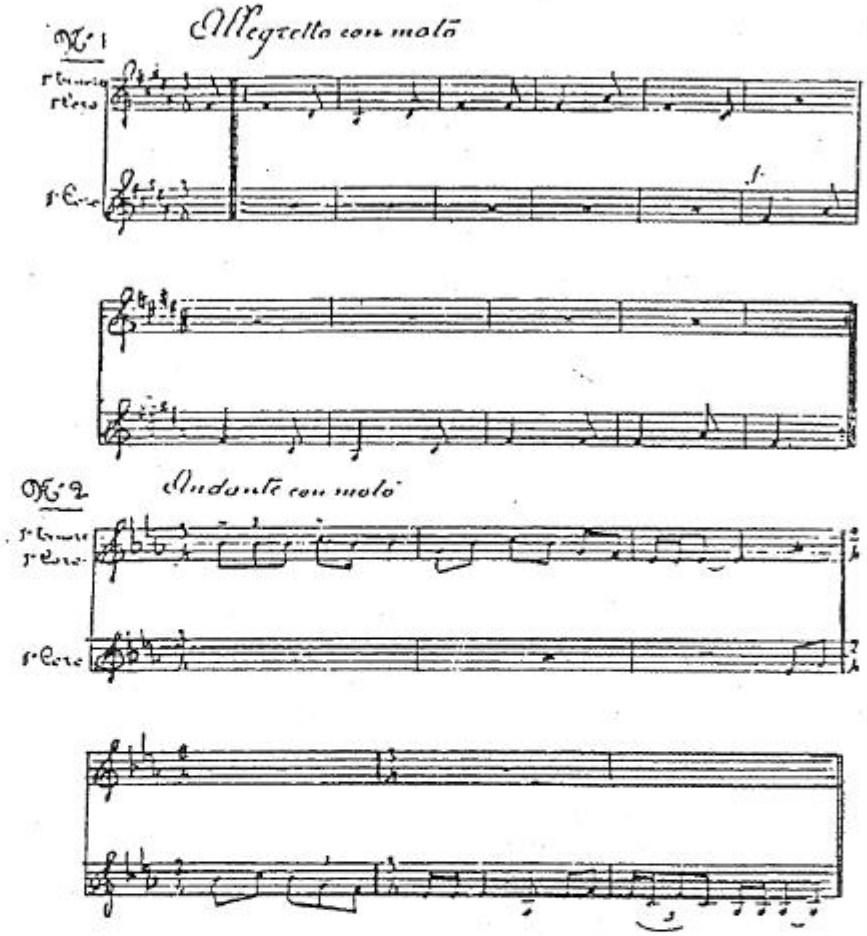
Il saggio contiene, per quanto riguarda i Rer Magno, anche alcuni esempi di canti. [65]
L'invocazione della protezione di Dio sulla barca si realizza recitando il primo versetto del Corano, proposto dal *nachuda* e ripetuto dalla ciurma. Pesenti descrive in seguito, in maniera particolareggia, il modo in cui viene realizzato il canto:

"Poi un tenore propone una canzone che insieme gli altri rematori continuano, alternandosi: avviene presso a poco come nei canti arabici; lo stesso motivo, prima proposto dal tenore e poi continuato da metà ciurma è ripreso dall'altra metà alternativamente per tutta la traversata, che è lunga, poiché i bastimenti stanno molto lungi dalla spiaggia, a debita distanza dalle pericolose barre madreporiche." [66]

Nonostante l'attenzione e la grande sensibilità che abbiamo ripetutamente sottolineato le sue considerazioni conclusive evidenziano in lui un indulgere al paternalismo, che costituisce, come si è già notato, uno degli stereotipi dell'atteggiamento assunto sistematicamente in quel periodo dagli Europei riguardo agli Africani:

[63] *Ibidem.*
[64] Ivi, p. 1423.
[65] Si propongono i canti citati nella trascrizione di G. PESENTI (p. 1427) .
[66] *Ibidem.*

Canti dei Rer Magno.



" A ogni manifestazione della vita, si può dire, queste genti cantano. Così vicine alla natura, così fortemente comprese di fatalismo, così ricche di salute (qui la selezione naturale opera a meraviglia!) sono certamente più felici di noi e cantano perché sono contente." [67]

La presunta felicità riscontrata negli indigeni, che diventa, secondo Pesenti, anche causa della loro attitudine al canto, ci appare una motivazione semplicistica, che comporta parzialmente una banalizzazione dell'ana-

[67] Ivi, p. 1428.

lisi condotta in precedenza dall'autore, il quale oscilla tra un'attitudine all'analisi razionale delle tematiche che affronta e la propensione alla retorica del colonizzatore bianco accondiscendente verso il "buon selvaggio".

Nella sua trattazione approfondita, Pesenti non dimentica un altro genere di canto, quello religioso, comune ai musulmani, che chiama *Dhikir*.

Se i Somali raramente celebrano con il canto Allah, il che secondo questo studioso è dovuto al fatto che si convertirono per ultimi a questa religione, molto praticato è il canto religioso presso gli Amirani o Amarani.[68] Con precisione descrittiva riporta i quattro momenti di cui è composto il *dhikir*. Il primo, costituito: "da un canto abbastanza sviluppato e non dissimile per la ispirazione e per la modulazione, ai nostri canti liturgici"; [69] cui segue il secondo, durante il quale:

" Le voci gravi attaccano all'unissono le prime parole del primo versetto del Corano ('Non c'è altro Dio che Dio') alle quali rispondono i contralti con un tema agile e snello cantando: ' Maometto è la luce di Dio'. Il contrasto fra i due canti, l'uno poderoso, deciso (lo si direbbe un tema sinfonico) l'altro leggero e svelto, è di grande effetto." [70]

Ci pare che egli voglia rivolgere la descrizione del canto ad un lettore esperto di musica, da cui possano essere compresi tutti i particolari tecnici presenti nella descrizione. Ecco, infatti, che viene presentato il terzo momento del canto, il più interessante a giudizio di Pesenti, il quale afferma che:

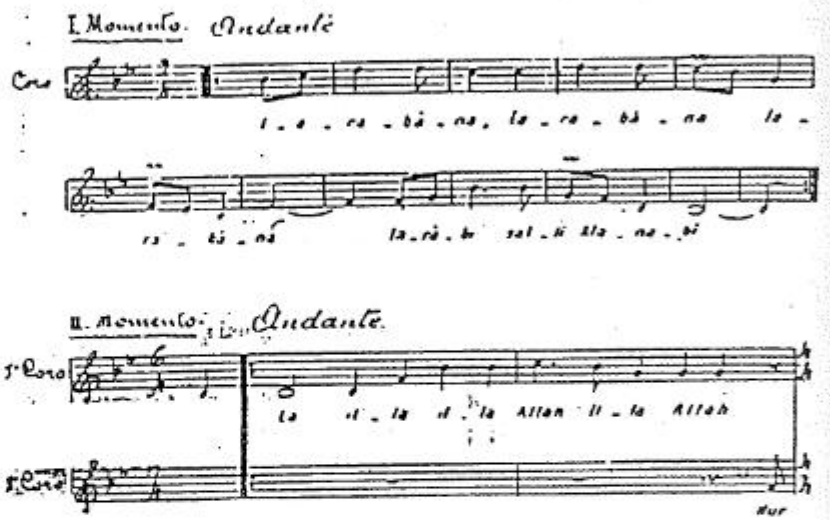
" il canto all'unissono di tutti i fedeli, che è derivazione del precedente e canta la stessa strofe, è accompagnato da movimenti ritmici del corpo sempre più accelerati man mano si procede nel tempo, mentre anche il canto va accelerandosi restringendo gl'intervalli fino a perder la 'misura '. " [71]

La quarta parte del canto invece: "non ha propriamente un tema musicale, ma consiste in un ritmo affrettato e affannoso in cui risuona solamente il nome di *Allah*." [72] La descrizione offertaci dal tenente Pesenti

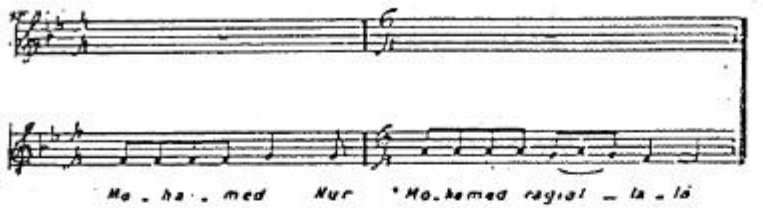
[68] A questo proposito Pesenti scrive che: " Gli Amirani discendono dagli ebrei e dall'Arabia ove vissero e vivono, moltissimi -la quasi totalità- trasmigrarono verso il sud." (Pesenti cit., p. 1428).
[69] Ivi, p. 1429.
[70] *Ibidem*
[71] *Ibidem*
[72] Ivi, p. 1430.

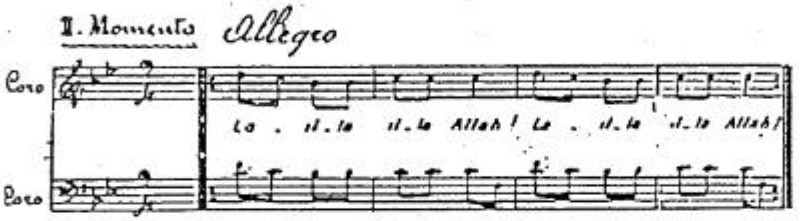
illustra con completezza le manifestazioni musicali osservate e va sottolineato, inoltre, che, anche in questo caso, egli permette al lettore di conoscere gli spunti melodici dei quattro momenti musicali analizzati, di cui fornisce gli esempi che riportiamo. [73]

Canto religioso musulmano.



[73] Si propongono i canti citati nelle trascrizioni di Pesenti presenti alle pp. 1429-1430 dell'opera considerata. Interessante ci appare a questo proposito quanto precisato da G. Rouget: " In senso molto generale, il *dhikr* può essere definito come un esercizio
religioso che consiste nel ripetere il nome divino per rievocare Dio e al tempo stesso per farsi ricordare da lui, nella speranza di attivare su di sé la sua benedizione. La parola *dhikr* deriva infatti da *dhakara* 'ricordarsi, rievocare' (...) e mira ad ottenere uno stato di trance. Schematizzando al massimo una questione assai complessa, possiamo dire che la pratica del *dhikr* assume sostanzialmente due forme: quella del *dhikr* solitario, definito anche *dhikr* dei privilegiati, e quella del *dhikr* collettivo, detto anche *dhikr* volgare" (G. ROUGET, *Musica e trance*, Torino, 1986, p. 354).
La descrizione offertaci da Pesenti pare riferirsi al secondo tipo di *dhikr*, quello collettivo, relativamente al quale Rouget scrive: " Il *dhikr* 'collettivo' o *dhikr* 'volgare' (...) ci interessa invece moltissimo, perché è intimamente legato alla musica e alla danza." (G. ROUGET cit, p. 355.)
Il *dhikr* si svolge sotto la direzione del maestro spirituale della confraternita, affiancato da uno o più cantori. Nella prima fase le preghiere cantate ed i canti veri e propri sono ripresi in coro dai fedeli seduti a terra in circolo; il nome di *Allah* viene scandito velocemente, mentre i busti oscillano avanti ed indietro. La seconda parte del rituale è caratterizzata da un *crescendo* ininterrotto, organizzato intorno alla recitazione scandita del





Sono evidenti i cambi di tempo che testimoniano l'attenzione di Pesenti nel riproporre il più fedelmente possibile quanto ascoltato durante la cerimonia religiosa.
Ci pare, inoltre, interessante trascrivere l'impressione che egli ricevette da questa manifestazione musicale indigena:

" Ed è grandioso spettacolo: nella solennità della notte, sempre buia, quando manca il chiarore lunare, ascoltare il canto che ascende, l'inno della fede, che sale, sale e si risplende nell'immensità della notte equatoriale, su cui vigila splendente la superba ' Croce del Sud'; vedere quelle bianche ombre or si or no apparire e sparire, indi man mano agitarsi furiosamente in preda all'ebrezza religiosa fino a smarrire la conoscenza, fino al deliquio." [74]

dhikr, alternato ora in assolo ora in coro, mentre il ritmo si fa assai marcato; il maestro spirituale regola il ritmo, facendo sì che il canto si alterni alle recitazioni scandite, fino a raggiungere la *trance* finale.
[74] G.PESENTI cit., p. 1431.

La posizione di Pesenti si fa ancor più manifesta quando egli conclude affermando che

"Anche il più freddo ragionatore, il razionalista più assennato, il positivista più convinto non possono rimanere indifferenti davanti ad una manifestazione così grandiosa dell'anima umana, come queste." [75]

L'impossibilità di trascrivere altri canti "perché non mi è riuscito di fissarli tanto son vaghi, incerti, indeterminati ", [76] fa sì che, nella fase finale del saggio, egli aggiunga un'affermazione che denota la sua apertura mentale, augurandosi "che altri imprenderà meglio e più sapientemente la trattazione di questo attraentissimo argomento." [77]
Il secondo saggio del tenente Pesenti (*Di alcuni canti arabici e somalici*[78]) consiste in un'ampia trattazione dei canti arabici, con riferimenti specifici all'area dello Yemen. Tuttavia, per quanto si riferisce strettamente al nostro argomento, egli riporta unicamente una nenia somala, il cui spunto melodico viene riproposto nel testo del saggio, come di consueto, dall'autore. Il giudizio che egli formula si conforma a quelli tradizionalmente espressi da altri suoi contemporanei.
Il canto è, a suo parere:

" ben povera cosa in sé e vi si sente per entro un non so che di primitivo e di monotono come tutte le nenie che conosciamo. E il Somali beduino nelle interminabili traversate che durano mesi per selve e boschi intatti, ove non si sente che la voce delle cose e il respiro della Natura, accompagna sempre il lungo viaggio cantando a bassa voce qualche nenia." [79]

---

[75] *Ibidem*
[76] Ivi, p. 1432.
[77] *Ibidem*
L'analisi dell'argomento musicale, così ricco di spunti, sarà effettivamente affrontato dagli etnomusicologi con mezzi di ricerca ben più perfezionati, fra cui il fonografo Edison, già inventato nel 1877 , di cui gli studiosi si avvalsero, inizialmente, per ovviare a quei problemi di imprecisione ed indeterminatezza di trascrizione, ai quali fa cenno Pesenti.
Nel 1884 Alexander John Ellis introdusse, inoltre, una nuova unità di misura fisioacustica, il *cent* (1/100 di semitono). Per esprimere l'intervallo fra due note Ellis usava logaritmi, così da ottenere cifre chiare, da indicare graficamente. La valutazione arbitraria degli intervalli, viziata dall'orecchio del musicista occidentale, era sostituita dalla precisione matematica.(A questo proposito cfr. C.SACHS, *Le sorgenti della musica*, Torino, 1979, pp. 263).
[78] G.PESENTI, *Di alcuni canti arabici e somalici* cit.
[79] Ivi, p. 63.