

LORENZA MAZZEI

**A proposito di musica e musicisti d’Etiopia.
Una nota sulle più antiche testimonianze**

Nel corso di tutto il Novecento, un dibattito critico molto intenso ha riguardato il modo in cui le società tradizionali hanno giudicato e catalogato le attività creative, in particolare l’arte musicale e i suoi interpreti. In tempi più recenti, l’affinamento di criteri d’indagine rivolti allo studio dell’orizzonte sonoro delle società antiche – studio che richiede una somma di competenze filologiche e musicologiche – ha permesso il costituirsi di una disciplina autonoma quale l’etnomusicologia storica del mondo antico (Restani 2006). A partire dalla stretta connessione tra musica e rituali magici e divinatori, fino alle varie liturgie religiose, passando per le raffinate cosmologie che spiegano l’origine e la consistenza stessa del mondo per mezzo di un’armonia sonora, in ogni tempo e contesto culturale la musica, il canto e i loro esecutori, sono stati oggetto di una riflessione specifica, dalla quale è scaturita una varietà di giudizi, sul duplice piano etico ed estetico. Non fa eccezione l’Etiopia, nel senso di quella civiltà degli altopiani che, dal I millennio a.C. fino all’età moderna, è stata guidata da un gruppo dirigente di origine asiatica e di lingua semitica capace di realizzare una duratura fusione di elementi africani e mediterranei. Anche in questo particolare contesto geografico e culturale la questione del significato del fare musica e del suo rapporto con le altre attività sociali ha imposto una riflessione e ha sollecitato risposte pertinenti. In questo *excursus* ci proponiamo di passare in rassegna alcuni momenti significativi della fase più antica di questo dibattito ideale, ricostruibile in base a testimonianze archeologiche e letterarie, per individuare possibili chiavi di lettura di una tematica ben presente alla mente degli uomini di cultura etiopici attraverso le varie epoche storiche (Powne 1968).

Pitture rupestri rinvenute in alcune località dell’Eritrea sembrano rappresentare momenti di antiche cerimonie religiose che contemplavano il ricorso alla danza, nel quadro di possibili rituali magici incentrati sulla caccia (Zelalem Teka 2008: 60). In particolare, a Zeban Ona Libanos sono state rinvenute scene che riproducono episodi naturalistici, e tra questi alcune figure umane

interpretate persuasivamente come suonatori di arpa o di lira (Calegari 1999: figg. 83, 213 e 214). Si tratterebbe del più antico riferimento fin qui noto a una qualche attività musicale, databile – con tutte le precauzioni che la problematica cronologia dell’arte rupestre richiede – alla prima metà del I millennio a.C. In questo caso possiamo tenerci all’interno di un quadro interpretativo consolidato, proprio dell’archeologia musicale, che valorizza l’uso sociale della musica e della danza nelle società senza scrittura, nelle quali questa forma di creatività aveva una specifica funzione augurale in vista dell’attività su cui si basava la speranza stessa di sopravvivenza della comunità. Possiamo parlare, dunque, di riti propiziatori del buon esito della caccia, nei quali la *performance* musicale e coreutica poteva avere significati mimetici – riproduzione di suoni e movimenti naturali – se non addirittura un vero e proprio valore epico e narrativo.

Più di un millennio più tardi, in età aksumita cristiana, la musica e il canto sacro (*zema*) entrano a far parte delle attività artistiche contemplate dalla liturgia della nuova Chiesa.¹ A ciò si associa conseguentemente un giudizio positivo di queste attività, che trova la sua espressione più alta nel culto di Yared ‘il musico’ (*maḥletay*), supposto iniziatore dell’innografia cristiana d’Etiopia e preteso autore del *Dəgg^wa*, la principale raccolta di inni in gə‘əz (Sergew Hable Sellassie 1972: 164-75; Irvine, Sergew Hable-Selassie 1975). A questo monaco e santo che la tradizione vuole vissuto negli anni del regno di Gäbrä Mäsqäl (*r. ca.* 534-548), è dedicato uno specifico racconto agiografico (*gädl*), probabilmente composto nel XV sec. (Conti Rossini 1904). La santità del primo compositore di musica sacra non solo è un fatto di per sé emblematico, ma trova significativi paralleli in ambito bizantino con san Romano ‘il melode’ (490-555 ca.) e latino con sant’Ambrogio (334/339-397). Anche il ricorso alla danza sacra (*aq^waq^wam*) all’interno delle cerimonie religiose cristiane ha buona probabilità di essere un fatto molto antico, che induce anche a riflessioni sulla possibile influenza esercitata da gruppi di credenti egiziani sul processo formativo della Chiesa e del monachesimo d’Etiopia. Si pensi alle pratiche liturgiche in voga nelle comunità che, nei primi anni del IV sec., seguivano gli insegnamenti di Melizio di Licopoli, e all’uso che in esse si faceva di strumenti musicali accompagnati da battito di mani e danze (Lusini 2004: 251-52).

Venendo alla cultura etiopica dei secoli posteriori al 1270, segnati dall’avvicendamento tra gruppi di potere all’interno della *leadership* dello Stato cristiano (dai sovrani Zag^we alla dinastia Salomonide), notiamo che, riguardo al ruolo sociale della musica e dei musicisti, cominciano ad avvicinarsi

¹ Della musica d’età aksumita precristiana non sappiamo assolutamente nulla, ma è ovvio che essa deve avere avuto un ruolo preciso fra le attività creative, quanto meno nel quadro delle cerimonie religiose, anche se l’archeologia finora non ci ha restituito evidenze.

messaggi contraddittori. Il moltiplicarsi stesso delle fonti, di diversa natura e provenienza geografica e ambientale, permette di apprezzare questa dialettica di posizioni e di esprimere giudizi più articolati di quanto non si possa fare per le epoche anteriori. L'educazione musicale mantiene un ruolo centrale nella formazione tradizionale degli ecclesiastici, ruolo garantito dalle esigenze della liturgia e da un ciclo d'istruzione che prevede sette anni di studio del *zema* (Pankhurst 1990: 130). Tuttavia, osserviamo subito un primo elemento di ambivalenza, costituito dal fatto che gli specialisti del canto sacro non sono i preti e i monaci, ma i *däbtära*, una particolare categoria di 'ecclesiastici laici', esterni al clero secolare e regolare, ma che con gli uomini di Chiesa condividono tutti i servizi quotidiani (Kaplan 2005). La mancanza dell'aura di 'santità' che deriva dall'ordinazione sacerdotale o dall'investitura monastica, permette a questi personaggi di sviluppare l'inclinazione personale per tutte le attività dello spirito, la poesia (*qəne*), la composizione (*dərsan*), la pittura (*sə'il*), la danza (*aq^waq^wam*) e, naturalmente, la musica. In stretto rapporto con questa creatività è anche la competenza dei *däbtära* in fatto di medicina e di magia, che ha per base la conoscenza delle piante e del loro effetto – vero o presunto – su molte malattie (Griaule 1930; Rodinson 1967). Sebbene le varie pratiche dei *däbtära*, in particolare la preparazione di filatteri sotto forma di rotoli protettori (Dobberahn 1976; Mercier 1979; Raineri 1990; Burtea 2001), vengano percepiti come nettamente distinti da altre cerimonie 'illecite', come i riti di possessione e il culto degli *zar* (Leiris 1996 : 889-1061; Mercier 1988), perché non prevedono ufficialmente sacrifici cruenti, è chiaro che lo statuto sociale di questi 'ecclesiastici laici' è giocoforza ambivalente e che le loro conoscenze sono insieme rispettate e temute.

I *däbtära*, con le loro competenze in fatto di liturgie musicali e con la loro propensione verso pratiche terapeutiche e magiche, costituiscono un vero e proprio *trait-d'union* tra la sfera del sacro e l'impiego profano delle arti umane. Di un uso totalmente profano della musica, applicata a varie circostanze della vita privata e sociale, abbiamo numerose attestazioni, e qui possiamo osservare che il giudizio è spesso instabile, soggetto a oscillazioni che dipendono dai contesti performativi e dal fatto che l'esercizio della scrittura è un privilegio degli ecclesiastici, la cui visione delle arti è necessariamente orientata in senso più etico che estetico. Diversi viaggiatori europei del XIX sec. (Pankhurst 1990: 261-63) registrano con un misto di sorpresa e simpatia il ruolo sociale delle 'cantatrici' (*ḥalayt*, plur. *ḥalayəyat*), cui è assegnato il compito specifico di improvvisare canzoni in onore di uomini – non necessariamente di alto lignaggio – che si siano distinti per le loro qualità umane e militari. Queste professioniste dell'encomio in musica appaiono anche in più d'una fonte letteraria etiopica, come nelle *Cronache reali* di Säršä Dəngəl (r. 1563-1597; Conti Rossini 1907: 112[127], 156[172]) e di Iyasu I (r. 1682-1706; Guidi 1903: 60[58-59]), e vengono descritte mentre sono impegnate a celebrare col

canto le gesta del re (Marrassini 1993: 142-43). I contesti non lasciano trapelare alcun pregiudizio nei confronti di queste figure e la cosa è perfettamente comprensibile se si considera che il loro atto creativo era dedicato al sovrano stesso, dunque pienamente legittimato sul piano sociale dall'autorità del destinatario.

Più critica è la condizione dei 'menestrelli' (*azmari*, plur. *azmaročč*), cantanti e suonatori itineranti, che in origine devono aver avuto un ruolo non dissimile da quello delle 'cantatrici', ma che nel tempo si sono ritagliati un'autonomia sempre più marcata e da tessitori d'encomi sono divenuti fustigatori dei costumi e, in ultimo grado, diffamatori di questo o quel personaggio pubblico (Kimberlin 2003). In un contesto particolare, tra la fine del XVI e gl'inizi del XVII sec., in un momento caratterizzato dall'irruzione degli Oromo nella storia d'Etiopia, la condanna dei menestrelli e della loro attività musicale è espressa dal monaco Baḥrəy, personaggio singolare della storia letteraria etiopica, che ha legato il suo nome a un breve e prezioso documento 'etnografico' intitolato *Storia dei Galla* (*Zenahu lägalla*; Guidi 1907), composto negli anni del breve e tormentato regno di Zädəngəl (r. 1603-1604). Come noto, la tesi centrale di Baḥrəy, contenuta nel cap. 19 della sua opera, è che lo Stato cristiano è in affanno di fronte al dilagare degli Oromo a causa della sua stessa struttura sociale, caratterizzata dalla suddivisione in «dieci classi, di cui nove non vanno in guerra e non si vergognano della loro paura di combattere» (Guidi 1907: 229[204]): monaci, *däbtära*, giudici, guardie private degli aristocratici, proprietari terrieri, agricoltori, commercianti, artigiani, e infine «i menestrelli, suonatori sia di *qändä kəbäro* sia di *bägäna*,² che hanno reso la questua un mestiere. Essi invocano benedizioni su coloro che fanno loro regali e offrono loro lodi vane ed encomi oziosi, e se maledicono coloro che si rifiutano di dare, non si considerano colpevoli perché – dicono – è il nostro costume» (Guidi 1907: 230[205-6]). Come si vede, Baḥrəy, che pure è un ecclesiastico di tradizione, rifiuta ogni interpretazione provvidenzialistica del successo degli Oromo, ma finisce per scagliarsi contro le categorie sociali dedite alle attività più pacifiche. Gli esecutori di musica profana, i menestrelli appunto, sono fra gli imputati principali, perché la loro attività creativa non si addice a un'epoca in cui è richiesto di fare fronte comune contro una formidabile minaccia esterna.

In una delle sue forme più chiare e consapevoli, la condanna della musica profana come attività connessa al piacere, alla ricchezza e all'ozio, secondo una prospettiva etica propria degli ambienti monastici, viene dal *Romanzo cristiano di Alessandro* (*Zena Īskəndər*; Budge 1896: 1-205[1-305]), racconto etiopico che sgorga dalla vena inesauribile delle saghe medievali intorno al sovrano macedone, composto a partire da fonti arabe forse già nella prima metà

² I due termini indicano, rispettivamente, un piccolo tamburo e una lira a dieci corde.

del XIV sec. (Lusini 1996), negli anni del regno di 'Amdä Şəyon (r. 1314-1344). Il cap. 4 contiene una suggestiva affabulazione, che rivela una stretta parentela con la 'Storia della città di rame', racconto tradizionale arabo confluito nelle *Mille e una Notte* (Gabrieli 1969: 75-88). Alessandro, impegnato nella lotta contro Gog e Magog, scopre una città fantastica, un tempo ricca e felice, i cui abitanti avevano espresso il loro talento creativo costruendo, tra le altre cose, automi musicali per il proprio divertimento.

Gli abitanti avevano costruito la cinta muraria di quella città solida e con ogni perizia, ma per la loro malvagità e per l'eccesso delle loro danze, delle loro musiche e delle loro fornicazioni, che erano dovuti all'eccesso di ricchezze, il Signore aveva mandato la morte su di loro, dal più piccolo al più grande, in una sola notte. Ciascuno era morto sul proprio letto e nessuno se ne era più rialzato dopo essersi addormentato e aver chiuso la propria porta. Intanto, dei musicisti fatti di rame danzavano giorno e notte né vi era mai sosta a quelle danze accompagnate dai loro strumenti costruiti con perizia, arpe, cetre, flauti, tamburi, violini e corni. Tutti quegli strumenti, fatti di ingranaggi e di leve, secondo le giuste proporzioni, essi li avevano costruiti con infinita perizia per il puro piacere sensuale di guardarli danzare, né vi era mai sosta, poiché a danzare erano quelle figure di uomini e donne, fatte di rame, che essi avevano costruito.

Dietro questo brano possiamo leggere con chiarezza il braccio di ferro in atto tra musica sacra e musica profana, che viene interpretato dall'ignoto ecclesiastico che vergò questa pagina del Romanzo come una lotta tra bene e male, tra peccato e redenzione. Far musica per il piacere dei sensi, alla maniera dei menestrelli o come avveniva alla corte del re e nelle case degli aristocratici, è un peccato irrimediabile che chiama la vendetta del Signore. L'esigenza di controllo religioso delle varie forme di creatività, e tra queste la musica, è inevitabile nelle società a base teocratica, e per questo ne individuiamo manifestazioni significative anche all'interno della più antica storia culturale etiopica.

Lorenza Mazzei
Via A. Manzoni 14, 56125 Pisa
loremz@tin.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Budge, Ernst Albert Wallis (1896) *The Life and Exploits of Alexander the Great Being a Series of Ethiopic Texts*, 2 voll. (I text; II translation). London.
- Burtea, Bogdan (2001) *Zwei äthiopische Zauberrollen*. Aachen.
- Calegari, Giulio (1999) *L'arte rupestre dell'Eritrea. Repertorio ragionato ed esegesi iconografica* (Memorie della Società Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale di Milano XXIX, 1). Milano.
- Conti Rossini, Carlo (1904) *Vitae Sanctorum Antiquiorum, I, Acta Yāred et Pantalewon* (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium 26/27, Scriptorum Aethiopicum 9/10). Romae.
- (1907) *Historia regis Sarša Dengel (Malak Sagad)* (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium 20/21, Scriptorum Aethiopicum 3/4). Romae. [Rist. 1961-62].

- Dobberahn, Friedrich Erich (1976) *Fünf äthiopische Zauberrollen. Text, Übersetzung, Kommentar*. Walldorf-Hessen.
- Gabrieli, Francesco a. c. (1969) *Le Mille e una Notte*. Prima versione integrale dall'arabo, vol. II. Torino.
- Griaule, Marcel (1930) *Le livre de recettes d'un dabtara abyssin*. Paris.
- Guidi, Ignazio (1903) *Annales Johannis I, 'Iyāsu I et Bakāffā* (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium 24/25, Scriptorum Aethiopicum 7/8). Romae. [Rist. 1960-61].
- (1907) *Historia Gentis Galla*, in C. Conti Rossini, *Historia regis Sarṣa Dengel (Malak Sagad)* (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium 20/21, Scriptorum Aethiopicum 3/4), 223-32 [195-208]. Parisiis. [Rist. 1961-62].
- Irvine, A.K., Sergew Hable-Selassie (1975) *Yaréd*, in *The Dictionary of Ethiopian Biography, I, From Early Times to the End of the Zagwé Dynasty*, 179-80. Addis Ababa.
- Kaplan, Steven (2005) *Däbtärä*. *Encyclopaedia Aethiopia* 2, 53-54. Wiesbaden.
- Kimberlin, Cynthia Tse (2003) *Azmari*. *Encyclopaedia Aethiopia* 1, 419-21. Wiesbaden.
- Leiris, Michel (1996) *Miroir de l'Afrique*. Paris.
- Lusini, Gianfrancesco (1996) *Origine e significato della presenza di Alessandro Magno nella letteratura etiopica*. *Rassegna di Studi Etiopici* 38, 95-118. Roma.
- (2004) *Per una storia delle tradizioni monastiche eritree: le genealogie spirituali dell'ordine di Ēwoṣṭātēwos di Dabra Ṣarābi*, in Ugo Zanetti, Enzo Lucchesi (a. c.), *Aegyptus Christiana. Mélanges d'hagiographie égyptienne et orientale dédiés à la mémoire du P. Paul Devos bollandiste*, 249-72. Genève.
- Marrassini, Paolo (1993) *Lo scettro e la croce. La campagna di 'Amda Ṣeyon I contro l'Ifāt (1332)*, ediz. critica, traduz. e introduz. (Studi Africanistici, Serie Etiopica 4). Napoli.
- Mercier, Jacques (1979) *Rouleaux magiques éthiopiens*. Paris.
- (1988) *Asrès, le magicien éthiopien: souvenirs 1895-1985*. Paris.
- Pankhurst, Richard (1990) *A Social History of Ethiopia*. Addis Ababa.
- Powne, Michael (1968) *Ethiopian Music: An Introduction. A Survey of Ecclesiastical and Secular Ethiopian Music and Instruments*. London. [Rist. 1980].
- Raineri, Osvaldo (1990) *Catalogo dei rotoli protettori etiopici della collezione Sandro Angelini*. Roma.
- Restani, Donatella a. c. (2006) *Etnomusicologia storica del mondo antico. Per Roberto Leydi*. Ravenna.
- Rodinson, Maxime (1967) *Magie, médecine et possession en Ethiopie (à Gondar)*. Paris – La Haye.
- Sergew Hable Sellassie (1972) *Ancient and Medieval Ethiopian History to 1270*. Addis Ababa.
- Zelalem Teka (2008) *Distribution and Significance of Ancient Rock Art Sites in Eritrea*, in Peter R. Schmidt, Matthew C. Curtis, Zelalem Teka (a. c.), *The Archaeology of Ancient Eritrea*, 49-61. Trenton, NJ – Asmara.

SUMMARY

The article deals with the musical activity and the social *status* of musicians within the Ethiopian traditional societies, between I millennium B.C. and the period of the Gondär dynasty (17th cent.). Archaeological and literary documents allow one to reconstruct a true ideological debate, pivoting around the struggle between the sacred and the profane. Thus, music was exposed to a religious judgement too, to absolve the creativity addressed to the praise of God and to convict the art made for the pleasure of the senses.