

La multivocalità di Gabriella Ghermandi: memorie postcoloniali, world music ed ethiojazz

Gianpaolo CHIRIACÒ (Innsbruck)¹

Summary

This article discusses the work of Gabriella Ghermandi as a singer by adopting the concept of multivocality. First, the analysis focuses on the theme of the memories of Italian colonial pasts, as it is central both in the novel that Ghermandi wrote and published in 2007 and in the first release of Atse Tewdros Project, the musical band that she founded and leads. The idea of *tizita*, as it is conceived in the Amharic language and in the Ethiopian culture in order to express a complex approach to memory has been incorporated in the analysis. Later, the investigation delves into Ghermandi's musical choices and experiences while presenting the categories of world music and ethio-jazz. Finally, the second release of Atse Tewdros Project will be considered highlighting the ideas of mobility and multivocality. The standpoint presented draws from both popular music studies and ethnographic observations. The analyses of musical releases and musical elements has been supported by multiple conversations and interviews with Ghermandi and her band members, and by the observation of several concerts and performances.

Introduzione

Nell'ottobre del 2017 l'Istituto Italiano di Cultura di Addis Abeba ha ospitato la presentazione della traduzione in amarico di *Regina di fiori e di perle* (2007) realizzata da Solomon Berhe (2017), a dieci anni dalla pubblicazione in italiano del romanzo. Gabriella Ghermandi, autrice del libro, era presente in quello che era un momento particolarmente importante per la sua carriera di scrittrice. Insieme a lei, c'erano anche i musicisti della band a cui aveva dato vita dopo il successo come scrittrice, l'Atse Tewodros Project (Chiriaco 2018, Chiriaco/Guarracino 2016), con la quale si è esibita in concerto, nello stesso luogo, qualche giorno dopo la presentazione del volume. Per l'evento era stato inviato un invito speciale all'associazione di patrioti etiopi, e diversi veterani avevano risposto all'invito presenziando al concerto in divisa ufficiale. La loro presenza era un elemento tutt'altro che irrilevante. Secondo

il racconto di Gabriella Ghermandi, in quel concerto “era la prima volta che l’associazione dei patrioti entrava nell’Istituto Italiano di cultura. Perché era considerato ancora uno dei retaggi dell’occupazione. Ma non solo sono entrati, l’hanno conquistato”.²

Fondata subito dopo la fine dell’occupazione italiana dell’Etiopia,³ l’associazione ha svolto un ruolo importante nella conservazione della memoria degli *Arbegnoch*, i combattenti partigiani che – nel corso dei cinque anni di occupazione – hanno costantemente continuato a combattere contro la presenza dell’esercito italiano e del partito fascista nel territorio etiope. Muovendosi nell’entroterra e nelle aree rurali del vasto territorio etiope, gli *Arbegnoch* non solo avevano portato a termine numerosi attacchi, ma avevano logorato e messo in crisi il controllo militare italiano, poi definitivamente sconfitto dall’intervento dell’esercito britannico.

In un breve video di quel concerto si possono vedere in primo piano due anziani esponenti dell’associazione, in divisa e medaglie, che danzano mentre la band esegue “Tew Below”.⁴ Si tratta di una rappresentazione fisico-corporea, spaziale e coreografica, della conquista simbolica di cui parla Ghermandi nell’intervista. Ghermandi stessa può essere osservata nel video mentre canta accompagnata dalla sua band e nello stesso momento segue con sguardo intenso la danza dei patrioti. In una conversazione pochi giorni dopo, Ghermandi aveva descritto quel momento affermando: “sento che quel concerto è come un coronamento perfetto”.⁵ Del resto, in un’altra occasione aveva chiarito il suo punto di vista in merito alle pratiche artistiche da lei utilizzate: “nella cultura etiope, narrare, scrivere e cantare sono tre parti della stessa arte”.⁶ Quei giorni all’Istituto Italiano di Addis Abeba avevano messo in evidenza contestualmente le sue tre anime.

Partendo da questo breve racconto, questo contributo presenterà il lavoro dell’artista etiope-italiana Gabriella Ghermandi e metterà in luce la sua multivocalità. L’analisi parte dal tema – centrale sia nel romanzo di Ghermandi che in *Atse Tewodros Project*, il primo disco della sua band – delle memorie del passato coloniale italiano. L’idea di ‘*tizita*’, un termine della lingua amarica usato per definire tanto il ricordo quanto la stessa presenza della memoria verrà utilizzato per rafforzare l’analisi. Successivamente, ci si concentrerà su come le scelte e le esperienze musicali di Ghermandi si muovano attraverso le categorie di world music ed ethio-jazz, che saranno ampiamente trattate nella parte centrale. Nella parte finale, in cui si discuterà il secondo disco dell’*Atse Tewodros Project*, la band fondata e diretta da Ghermandi, si approfondirà il concetto di mobilità e multivocalità, partendo dai lavori di Kaufman Shelemay (2016) e di Meizel (2020). La prospettiva adottata in questo contributo utilizza sia lo studio delle produzioni artistiche e delle categorie proprie della popular music, sia la prospettiva etnografica fondata su diverse conversazioni e interviste con l’autrice, realizzate nel corso di otto anni (dal 2014 al 2022) e sull’osservazione di numerosi concerti con la band e performance di *storytelling*.

Le memorie degli *Arbegnoch*

Rispondendo alla domanda sul perché fosse passata da scrittrice a musicista, Gabriella Ghermandi ha affermato:

[...] non è stata una scelta, non potevo sottrarmi. Quando ho incontrato ad Addis Abeba i partigiani dell'associazione dei patrioti, loro mi hanno chiesto direttamente di cantare le loro memorie. Hanno detto che le loro memorie stavano andando perdute e che avevano bisogno che fossero cantate di nuovo. Non potevo sottrarmi.⁷

Atse Tewodros Project è il nome della band a cui Gabriella Ghermandi ha dato vita nel 2011. Dopo aver sperimentato varie formule di performance in qualità di *storyteller* e cantante, accompagnata da vari strumentisti in diverse occasioni, Ghermandi ha deciso di dare vita a un progetto musicale articolato e strutturato. La sua idea centrale, che è ancora il cuore del progetto, è unire in uno stesso gruppo musicisti italiani e musicisti etiopi. La formazione include una sezione ritmica composta da basso, batteria e tastiere – suonati da musicisti italiani – e una sezione tradizionale etiopica formata da percussioni, due strumenti a corde – il *masinqo* e il *krar* – e uno strumento a fiato, il fiato tradizionale *washint*. Essendo nata ad Addis Abeba da padre italiano e madre etiopica, a sua volta figlia di un soldato italiano, Gabriella Ghermandi si posiziona al centro del progetto musicale e – da cantante – occupa simbolicamente lo spazio centrale del palco. Il nome del gruppo viene dall'imperatore Teodoro, che ha regnato in Etiopia nel 19° secolo. Secondo quanto affermato dalla band, la figura dell'imperatore rappresenta l'immagine di un individuo che, nonostante le origini non aristocratiche, è stato comunque in grado di guidare il suo popolo grazie al proprio carisma e alle proprie abilità.⁸

Le memorie dei partigiani occupano un posto centrale nelle musiche che l'Atse Tewodros Project inizia a comporre, arrangiare e interpretare per il primo disco. Ma occupano un posto centrale anche nell'architettura di *Regina di fiori e di perle*. Mahlet, la protagonista, in un momento di smarrimento dovuto principalmente alla morte del caro zio Jacob, trova nelle storie che le vengono raccontate la chiave per comprendere le esperienze vissute da quell'enigmatico parente, il quale era stato a sua volta un *Arbegnoch*. Mahlet scopre anche tante altre storie di combattenti, nonché di persone ordinarie che continuavano a resistere all'occupazione italiana nella loro vita quotidiana. Nel libro emerge un quadro articolato dell'Etiopia del tempo, che – per quanto frutto dell'invenzione dell'autrice – non sembra discostarsi dalla realtà dei fatti. Nell'archivio nazionale di Addis Ababa si conservano rapporti della polizia coloniale, impegnata ad osservare presunte attività anti-italiane. Le preoccupazioni degli investigatori interrogano, e di conseguenza sostanziano, le voci di strada. Ad esempio, un documento dell'aprile del 1939 presenta le preoccupazioni di un ispettore nei confronti di un indovino, di nome Mangascià Coscam, che vive all'interno del recinto di una chiesa e che avrebbe predetto il rientro dell'imperatore a maggio. “Le pallottole saranno fitte come la pioggia”, sembrerebbe aver detto il Mangascià,⁹ che potrebbe tranquillamente essere un

personaggio venuto fuori dalla penna di Ghermandi. L'imperatore rientrerà ad Addis Abeba effettivamente a maggio, sebbene nel 1941 e non nel 1939, avverando le profezie che avevano giocato un ruolo importante tanto nella cultura popolare quanto nei documenti ufficiali italiani.

Il romanzo di Ghermandi è stato spesso interpretato come un romanzo postcoloniale che riattiva le memorie dimenticate del passato coloniale italiano (Clò 2010, Luraschi 2009). Il passaggio dalla scrittura al canto è stato, per Ghermandi, anche un tentativo di superare l'etichetta di scrittrice postcoloniale, di uscire da quella che lei percepiva come una gabbia, e dare voce e corpo al testo. In altri contesti, il percorso di Ghermandi da scrittrice a cantastorie e poi a cantante è stato definito come una strategia di dissimulazione (Chiriaco/Guarracino 2016). Ghermandi ha infatti iniziato a trasformare i *reading* ai quali veniva invitata in momenti di performance di *storytelling*. In una situazione performativa ispirata al romanzo, Gabriella sentiva di riuscire a veicolare meglio il suo racconto in maniera più efficace, in modo da non essere mai soltanto scrittrice. Questa strategia di dissimulazione sembra sostanziata da quanto la stessa autrice afferma. In una conversazione del 2014 aveva infatti spiegato che una delle cose per lei più difficili da gestire era il fatto che il suo romanzo fosse troppo spesso interpretato come un'opera biografica. Entrare nel ruolo della cantastorie era, quindi, un modo per distanziare la sua presenza dalla storia raccontata. In altre parole era un modo per comunicare che la narrazione non corrispondeva necessariamente alla sua storia personale.¹⁰

Dare spazio alla voce cantata è diventato così il passaggio, dalla costruzione di una voce narrante (quella di Mahlet) che poteva essere confusa con la sua voce personale, alla costruzione di quella che Meizel (2020, 199) definisce come una "multivocality of 21st-century musical resistance", che si sostanzia in un "singing *for*". L'etnomusicologa si concentra sulle voci di attiviste e attivisti contemporanei che usano il canto come forma di protesta collettiva, e che spesso hanno come obiettivo quello di cantare 'per' quelle voci che sono state silenziate:

Numerosi individui hanno espresso le proprie prospettive personali – la forma individuale. Hanno cantato in gruppi per un obiettivo comune, con una voce collettiva – il cantare con. Hanno creato insieme, documentato e pubblicato network di canzoni su internet. Hanno cantato con le loro voci, e metaforicamente hanno cantato insieme alle voci di coloro i quali sono stati silenziosi – cantare per.¹¹

La multivocalità, quindi, diventa uno strumento di resistenza. Ma in una vocalità multipla si forma anche lo spazio perché la voce narra la propria biografia. Nel loro studio delle performances di Gabriella Ghermandi, Laura Dolp e Eveljn Ferraro affermano che "nel lavoro creativo di Gabriella Ghermandi [...] pratiche di *storytelling* e pratiche musicali sono sinonimo di *empowerment*, di preservazione della memoria vivente, ed espongono ingiustizie politiche".¹² Nella loro analisi, il momento performativo di Ghermandi, tanto dal punto di vista dello *storytelling* quanto dal punto di vista musicale, costituisce un momento in cui anche la sua biografia riesce a coesistere con il racconto:

Elementi fattuali suggeriscono che la relazione fra le storie di Ghermandi nella loro forma scritta e nel loro formato performativo sia influenzata, in parte, dalla sua ricerca di integrità nella propria identità.¹³

Le due autrici si concentrano principalmente sulle pratiche qui definite come *storytelling*, nate e sviluppatesi durante i *reading* di *Regina di fiori e di perle*. L'analisi che segue cercherà di dimostrare che la pratica musicale dell'Atse Tewodros Project costituisce un passaggio successivo nella ricerca creativa di Ghermandi, dal momento che "la ricerca di integrità" sfocia in una pratica collettiva, in cui è possibile rappresentare la compresenza di più identità, che si esprimono all'interno di una band etiopio-italiana. È nella presenza di musicisti con diverse origini ed esperienze, e nel loro fare musica insieme, che le memorie dei partigiani possono non solo rivivere ma trovare un senso collettivo. In quella compresenza la memoria può rievocare le atrocità ma le può anche superare. Nel corso del primo concerto dell'Atse Tewodros in Italia, a L'Aquila il 23 luglio 2014, in un centro storico che in quegli anni presentava ancora in maniera massiccia le tracce del terremoto, Ghermandi disse, a commento del brano "Tew Below", la cui esecuzione si era appena conclusa:

[...] il testo di questo brano era una canzone che i partigiani etiopi cantavano quando andavano in guerra contro l'esercito fascista. E dice, a un certo punto: *nonostante loro ci avessero combattuto accumulando armi, bombe, gas chimici, noi a piedi scalzi abbiamo combattuto per la libertà della nostra terra*. Oggi siamo assieme, etiopi e italiani.¹⁴

Il progetto politico di Atse Tewodros si può racchiudere nell'idea di rievocare ma anche superare. Un termine in amarico definisce questo processo di riattivazione della memoria che include contestualmente la celebrazione della memoria stessa, per quanto dolorosa, nell'ottica di poter muovere verso il futuro. Il termine è 'tizita'. 'Tizita' esprime allo stesso tempo il concetto di ricordo e l'atto del ricordare. Sebbene venga spesso equiparato all'idea di nostalgia, l'atto del ricordare include anche l'accettare una coesistenza con il ricordo stesso. Elleni Centime Zeleke usa il concetto di 'tizita' per analizzare le memorie di sopravvissuti al periodo della rivoluzione etiopica del 1974 e della successiva dittatura militare.¹⁵ Cresciuta in una famiglia di etiopi rifugiati a causa della dittatura, Zeleke definisce così il termine:

Tizita è diventato per me un modo per esprimere l'inquietudine legata a una esperienza sociale che non può essere considerata una semplice esperienza personale, né un qualche epifenomeno, ma allo stesso tempo non può essere descritta in termini consueti perché il suo *telos* è rimasto una questione aperta.¹⁶

Appoggiandosi al pensiero di Raymond William, Zeleke identifica *tizita* come una "struttura di emozioni" (Williams 1977, 130) che permette la coesistenza di diverse storie, quindi di diverse memorie.

[...] mentre pensavo alle storie che le persone raccontano a proposito della rivoluzione, mi sono ritrovata a essere meno interessata a come le storie si possano distinguere l'una dall'altra. Per quanto questo aspetto possa essere importante, mi interessava di più comprendere come il presente sia la risultante condivisa di fili narrativi che si intrecciano e si intersecano.¹⁷

'*Tizita*' è allo stesso tempo un termine dai molteplici significati di carattere musicale. In primo luogo è il titolo di un brano che è stato interpretato nella popular music etiopica centinaia di volte, in numerosissime versioni. Nell'analisi di Zeleke, la versione di Mahmoud Ahmed – incisa e pubblicata nello stesso anno della rivoluzione, il 1974 – è quella a cui viene data maggiore importanza. È allo stesso tempo parte di un repertorio tradizionale, quello relativo alla musica dei musicisti tradizionali detti *azmari* (plurale, *azmariwoch*) che ancora oggi costituiscono una componente importante delle pratiche musicali tanto di Addis Abeba (Betreyohannes 2018) quanto nelle varie regioni della nazione etiopica, in particolare nella regione Amhara (Kebede 1975). Infine, '*tizita*' è anche il nome di una delle scale pentatoniche che costituiscono il cuore delle musiche tradizionali etiopi. '*Tizita*' corrisponde indicativamente a quella che nel sistema occidentale sarebbe definita come pentatonica maggiore (Abate 2009, Falceto/Weisser 2013). Sebbene "Tizita" (la canzone) non appartenga al repertorio dell'Atse Tewodros Project,¹⁸ sembrerebbe che l'obiettivo finale del progetto musicale di Gabriella Ghermandi sia ricostruire musicalmente un intreccio sonoro che dia espressione alle complesse memorie del colonialismo italiano. Al punto che si potrebbero guardare i video del concerto del 2014 a L'Aquila o quello del 2017 ad Addis Abeba come rappresentazione musicale di ciò che permette di "comprendere come il presente sia la risultante condivisa di fili narrativi che si intrecciano e si intersecano", per usare le parole di Zeleke (2019, 27).

Popular music etiopica e world music

La popular music etiopica si è sviluppata a partire dall'incontro fra le tradizioni locali e le tendenze, gli strumenti e le pratiche performative provenienti da altri luoghi. Sebbene questo tipo di incontri si possa rintracciare già nel Quindicesimo secolo, l'etnomusicologa Timkehet Teffera (2013) segnala come sia stata la vittoria di Adua del 1896, in cui l'esercito dell'imperatore Menelik sconfisse le truppe italiane comandate dal generale Oreste Baratieri, a determinare l'adozione di strumenti a fiato occidentali, e di conseguenza di altri strumenti della tradizione europea, sul territorio etiopico.¹⁹

L'incontro fra strumenti occidentali e pratiche locali è stato particolarmente facilitato dalla possibilità di utilizzare il sistema scalare già sviluppato nel contesto etiopico, a partire dalle pratiche ecclesiastiche, e che prevede l'utilizzo di quattro diversi ambiti scalari: *tizita*, *ambasel*, *bati*, *anchioye*. Utilizzare gli strumenti occidentali per eseguire tali scale ha permesso lo sviluppo di una popular music dal suono particolarmente identificabile, che si è poi

ampiamente avvalsa del medium del disco per svilupparsi ulteriormente (Falceto 2005). Il contesto più contemporaneo della popular music etiope è stato studiato a partire dal ruolo della popular music etiope nel definire una identità nazionale, nonostante le differenze etniche (Marye 2019), e dal suo ruolo nell'affrontare questioni sociali quali la povertà e il degrado sociale (Wilcox 2018).

A livello internazionale, la popular music etiope ha raggiunto una notevole rilevanza grazie alle pubblicazioni dell'etichetta francese Buda Musique. Prodotta dal ricercatore e produttore Francis Falceto, la collana *Éthiopiennes* che la Buda ha pubblicato (che, allo stato attuale, conta ben 33 pubblicazioni) ha contribuito più di qualsiasi altro medium alla conoscenza di un determinato suono, emerso in particolare nella Addis Abeba degli anni Sessanta, in grado di unire le sonorità e le strutture del soul e del rhythm and blues più in voga in quegli anni con le vocalità, le melodie, le prassi performative e vocali proprie dell'estetica e delle tradizioni locali. La collana *Éthiopiennes* ha fatto quindi in modo che la popular music etiope – quella di Alemayehu Eshete, Tilahun Gessesse, Mahmoud Ahmed e altri – diventasse un suono conosciuto a livello globale. In una parte centrale del documentario *Éthiopiennes: Revolt of the Soul* (Bochniak 2017), che racconta le storie di alcuni musicisti diventati noti grazie alla collana *Éthiopiennes* e che quindi contestualmente racconta la storia stessa della collana, si fa notare come il caratteristico suono della collana fosse diventato qualcosa di riconoscibile e apprezzato da musicisti e appassionati. In altri termini, *Éthiopiennes* ha reso la musica etiope una delle più conosciute espressioni della world music internazionale.

Il termine 'world music' usato in questo contesto identifica una categoria discografica che ha portato e porta sonorità, performer e linguaggi musicali provenienti da vari luoghi del mondo all'interno di un sistema produttivo musicale globale, fatto di produzioni discografiche, concerti, festival, premi e riconoscimenti. World music, come categoria discografica, si può distinguere in due macroambiti: da un lato si incontrano le produzioni come quella delle *Éthiopiennes*, ovvero produzioni discografiche provenienti dai Sud del mondo rilanciate da case discografiche nel contesto europeo; dall'altro si possono annoverare produzioni originali che fanno incontrare musicisti provenienti da un altrove lontano con produttori e artisti europei, come nel caso – a puro titolo d'esempio – del cantante di *qawali* pachistano Nusrat Fateh Ali Khan e le sue produzioni con la casa discografica inglese Real World.

'World music' è anche un termine molto contestato nell'ambito degli studi musicologici ed etnomusicologici. Se, da un lato, voci molto critiche hanno sottolineato come la world music spesso determini uno sfruttamento di culture musicali e di musicisti da parte di compagnie discografiche, produttori, e talvolta anche da parte di musicisti con acquisita fama internazionale (Feld 1996), autorevoli voci hanno proposto l'uso del termine 'world music' per tutte quelle musiche tradizionalmente oggetto di analisi etnomusicologica. Philip Bohlman è uno degli esponenti principali della seconda interpretazione. Nella sua definizione:

La world music è un suono che racchiude il locale e il globale; contiene storie di tutti i giorni e storie epocali; tocca le parti più intime delle nostre vite ed esprime le qualità più trascendenti dell'esistenza umana. La world music è mobile e materiale; il suo suono circola attraverso i media e si identifica con la fisicalità degli oggetti sonori; allo stesso tempo incoraggia il desiderio e il ripudio della proprietà. In tutti questi modi, la world music esiste grazie al suo potere di connettere e di far risuonare la comune diversità propria di tutti gli esseri umani.²⁰

Il lavoro musicale dell'Atse Tewodros Project è fortemente influenzato dalla scena della world music internazionale. Una volta avviato il progetto musicale dedicato all'imperatore, Ghermandi è stata molto attiva all'interno del sistema discografico e festivaliero. Ha frequentato eventi internazionali legati alla world music, come la fiera nota con il termine di Womex, cercando riscontri e contatti che a loro volta potessero portare a scritture per concerti e inviti a festival. Il rapporto di Gabriella Ghermandi con la world music può essere meglio compreso se guardato da due punti di vista. Da un lato, la world music internazionale, in particolare quella cantata in etiope, ha rappresentato una fonte d'ispirazione fondamentale per il discorso musicale di Gabriella Ghermandi. Dall'altro, la musica dell'Atse Tewodros Project è stata coscientemente commercializzata come world music.

Interrogata sulle figure musicali per lei più influenti, Gabriella Ghermandi, ha citato principalmente Gigi, il nome d'arte della musicista etiope Ejigayehu Shibabaw.²¹ La carriera e la musica di Gigi la rendono in effetti uno dei principali esempi di world music etiope secondo la definizione offerta da Philip Bohlman. Nata all'interno di un piccolo gruppo etnico della regione Amhara, gli Awi, Gigi ha iniziato la sua carriera musicale nei primi anni Novanta, prima nella sua regione d'origine e poi ad Addis Abeba. Raggiunta la notorietà nel suo paese, in particolare con il suo primo disco, ha potuto mostrare il suo talento nel corso di una tournée europea, ed è stato a quel punto che il sistema produttivo della world music ne ha scoperto il talento. Gigi Shibabaw è stata così riconosciuta come artista internazionale, la cui consacrazione è arrivata con i due dischi realizzati con l'aiuto di un noto produttore: Bill Laswell.²² Il disco che la lancia nel mondo della discografia internazionale – dal titolo *Gigi* – presenta alcuni fra i più importanti nomi del jazz, fra cui Herbie Hancock e Pharoah Sanders, e icone del rock come David Gilmore. Insieme alla collana *Éthiopiennes*, quindi, è Gigi a portare – fra la fine degli anni Novanta e gli inizi del millennio – le sonorità della musica etiope nel contesto della world music.

La figura di Gigi e le sonorità prodotte da Laswell rappresentano una sicura influenza per il primo disco dell'Atse Tewodros Project. Parallelamente alla necessità di rendere vive le memorie e le canzoni dei patrioti etiopi, la scelta di unire musicisti europei, per la maggior parte versati nel linguaggio internazionale del jazz e con qualche conoscenza del sistema scalare etiope, e musicisti della tradizione etiope, connota un programma estetico molto simile a quello creato da Bill Laswell per Gigi. Inoltre, così come Laswell affianca figure importanti del jazz a Gigi – un'operazione che assicura prestigio e autorevolezza al prodotto – anche l'Atse Tewodros Project si dota di nomi importanti, i quali però non provengono dal mondo

del jazz bensì dalla tradizione etiopica. La presenza di una figura come Johannes Afeework al *washint* (un flauto tradizionale di bambù), che ha suonato a lungo nell'orchestra del Teatro Nazionale di Addis Abeba ed ha collaborato a importanti produzioni discografiche, dona autorevolezza e prestigio, nonché un sigillo di autenticità, al suono e all'immagine della band.

Ghermandi comprende molto presto la necessità di entrare in un sistema musicale per offrire alla band la possibilità di esibirsi in concerti e per dare al prodotto discografico la visibilità necessaria (Chiriaco 2018). Sostenere dal punto di vista finanziario un progetto di vaste dimensioni, con musicisti che provengono da due continenti diversi, richiede uno sforzo organizzativo di grande livello: occorre trovare concerti con notevoli budget, spazi concertistici grandi o finanziati dalle istituzioni; occorre organizzare date sufficientemente vicine in modo da sfruttare al massimo ciascun viaggio. La scrittrice e cantante Gabriella Ghermandi ha dovuto quindi sobbarcarsi anche il lato organizzativo, gestionale e logistico, per portare l'Atse Tewodros Project all'attenzione di organizzatori e produttori. Questa parte del lavoro, che costituisce un notevole impiego di tempi e risorse, è un aspetto di cui spesso musicologi e storici non riescono a dar conto, ma che non può non essere considerata nel tentativo di analizzare un percorso artistico articolato e molteplice. Lo sforzo profuso da Ghermandi ha portato risultati notevoli, dal momento che il disco dell'Atse Tewodros Project ha ricevuto una nomination al prestigioso Grammy Award nella categoria 'world music' nell'anno 2017.

L'Ethio-jazz

La nomination non è stato l'unico riconoscimento dell'Atse Tewodros Project nel campo della world music internazionale. Gabriella Ghermandi ha il suo nome all'interno di una prestigiosa compilation, la collana di world music definita *The Rough Guides*. Il brano "Be Kibir" è inserito nella *Rough Guide to Ethiopian Jazz*, in cui il brano compare a nome di Ghermandi e non dell'Atse Tewodros Project. Come sottolineato da Bohlman e Plastino (2016), il jazz ha fornito nel Novecento un linguaggio e una struttura di base per lo sviluppo di correnti vernacolari (nazionali o localizzate) che hanno mantenuto un legame con l'universo musicale di partenza – quello del jazz – ma arricchendolo di elementi diversi, peculiari di ciascun caso specifico. Storicamente, il jazz ha offerto un importante punto di riferimento musicale per gli ensemble orchestrali (Imperial Bodyguard Band, Police Orchestra, etc.) che si erano venuti a formare dopo la fine dell'occupazione italiana; dall'altro, la tecnica di improvvisazione che si fonda sull'uso creativo di scale è un elemento costitutivo di alcune fra le più rilevanti tradizioni musicali etiopi, pertanto i musicisti locali hanno trovato una certa facilità nell'approcciarsi agli elementi costitutivi del linguaggio del jazz.

L'etnomusicologa Kay Kaufman Shelemay individua nel lavoro di Mulatu Astatke la nascita del jazz etiopico. Kaufman Shelemay si concentra in particolare sull'esperienza e sull'estetica di Mulatu e sulla loro principale caratteristica, quella della mobilità. Questo porta a definire il jazz etiopico come "traveling music" (Kaufman Shelemay 2016). Venire a patti

con la mobilità è un aspetto centrale nel fare musica anche per Gabriella Ghermandi. Per Gabriella la mobilità ha a che fare contestualmente con un riformulare e riaffermare la propria identità, che è italiana in Etiopia e etiopie in Italia, ma è anche un elemento importante della vita stessa della band. La mobilità deve essere pianificata con attenzione e deve essere tenuta in considerazione nell'organizzazione di qualsiasi momento musicale a cui la band si dedica, a partire dalle (apparentemente) semplici prove.

Il jazz etiopie è diventato successivamente un riferimento stilistico per molte formazioni ed ensemble in Europa, America e anche in Australia. La riconoscibilità del suono dell'ethio-jazz è data dall'uso di improvvisazioni a partire dalle scale etiopi e dall'uso di strumenti come il violino monocorde detto *masinqo* o l'arpa tradizionale (il *krar*). In termini generali, i musicisti che utilizzano il linguaggio dell'ethio-jazz oggi sono principalmente musicisti formati nel linguaggio del jazz, che conoscono il linguaggio della musica afroamericana, a partire dalle grandi figure come Thelonious Monk o Duke Ellington, hanno imparato a padroneggiare i cosiddetti standard, ma sono anche in grado di improvvisare a partire dalle pentatoniche tradizionali. In presenza di cantanti, spesso l'ethio-jazz, in particolare nelle esecuzioni dal vivo, lascia ampia libertà alla voce. Cosicché i vocalist hanno modo di spaziare lungo quelle che Meizel definisce come le “direzioni in cui i cantanti cercano la propria voce mentre cercano la propria identità”.²³

Benché continui a esibirsi e occasionalmente anche a viaggiare in tournée all'estero, oggi l'eredità di Mulatu Astatke si trova principalmente concentrata in un locale di Addis Abeba, l'African Jazz Village, che Mulatu ha fondato, di cui è ancora il proprietario e che continua a frequentare regolarmente, esibendosi di tanto in tanto in qualche numero con i musicisti residenti. Nel locale di Mulatu, la band solitamente esegue standard o canzoni note su cui i musicisti improvvisano – “Hit the Road Jack” e “Watermelon Man” sono due brani che vengono eseguiti molto spesso – e verso la metà del set, la band introduce l'elemento ‘ethio-jazz’. Il brano che normalmente segnala l'inizio di questa fase è “Yèkèrmo Sèw”. Dopo essere stato incorporato nella colonna sonora di un film di Hollywood, “Yèkèrmo Sèw” è diventato quasi sinonimo dell'ethio-jazz. Si tratta di un brano costruito sulla scala pentatonica di *tizita*, nella sua forma cosiddetta minore (Kaufman Shelemay 2022, 344), a partire da un ritmo di samba e un ostinato di basso. Questi ultimi elementi sono pienamente presi in prestito da un classico del jazz modale, “Song for My Father” di Horace Silver. Kaufman Shelemay spiega la genesi del brano e il rapporto fra Mulatu e Silver:

Pianista di origini capoverdiane, Silver si stabilì negli anni Cinquanta a New York, dove incise con Miles Davis. Mulatu afferma di non aver conosciuto personalmente Silver, né ricorda di averlo visto in concerto. Tuttavia, Mulatu aveva ascoltato la musica di Silver su disco e forse anche in performance di altri musicisti. Ricorda di aver provato una connessione con il modo in cui Silver usava la scala pentatonica, ma anche con il modo in cui altri musicisti del tempo, coinvolti nel jazz modale, usavano la scala pentatonica. Anche l'uso innovativo di tempi e ritmi ispirati a un sound *latin* da parte di Silver devono aver catturato l'attenzione di Mulatu, il quale aveva imparato

a suonare strumenti a percussione di origine centramericana, tra cui le congas, e aveva lavorato spesso con musicisti provenienti da quelle aree geografiche.²⁴

Il riferimento all'esperienza di ascolto di Mulatu Astatke e a come questa ha poi influenzato le sue composizioni si incentra sulle caratteristiche del jazz modale. Dal punto di vista storico, quella del jazz modale è spesso identificata come una fase del jazz che prende vita negli anni Cinquanta e che ha come caratteristica quella dell'accantonare le strutture armoniche per incentrare le composizioni su un singolo accordo o su un singolo sistema scalare sul quale i musicisti improvvisano nel corso dell'intero brano. Dal punto di vista formale, quindi, il jazz modale offre una struttura perfetta per inserire i sistemi scalari etiopi. L'intuizione di Mulatu Astatke, poi seguita da molti musicisti, può essere considerata come uno sviluppo delle caratteristiche e delle prassi performative proprie del jazz modale.

Dal momento che un brano di jazz modale si fonda spesso su delle linee di basso che fungono da principale accompagnamento, ma che per questo costituiscono uno degli elementi più riconoscibili del brano stesso, le parti del basso risultano centrali anche nella definizione di ethio-jazz. È quanto conferma anche Henock Temesgen, uno dei bassisti etiopi più attivi nelle ultime decadi. Henock ha suonato con grandi nomi della popular music quali Aster Aweke. Oggi Henock è una delle figure centrali della scena jazz di Addis Abeba, nel suo ruolo di direttore del Dipartimento di jazz della Yared School, la scuola di musica più antica e importante del paese. Queste le sue parole:

La linea del basso è uno degli elementi principali del jazz etiope. Non uso quasi mai il walking bass quando suono un pezzo di ethio-jazz. Può succedere, ma di solito vado con una parte scritta che sostiene la melodia e l'improvvisazione. Se non suoni quella parte, chi ascolta non capirebbe quale brano stiamo suonando. Posso eseguire un solo, ma raramente si segue il ritmo costante del walking-bass.²⁵

Molti dei brani del primo disco di Atse Tewodros si basano su parti di basso scritte, che si ripetono e forniscono la base per i soli degli altri strumenti – che sia il pianoforte, il *washint* o il *krar*. Per quanto Gabriella non usi la definizione di ethio-jazz per la sua musica, in effetti esiste una vicinanza compositiva, poi confermata dalla partecipazione alla *Rough Guide*.

La multivocalità

Il secondo disco dell'Atse Tewodros Project, dal titolo *Maqeda*, intende presentare e celebrare le figure femminili presenti nella cultura e nella storia etiope. Le storie intrecciate dei partigiani che troviamo nel libro e nel primo disco prendono adesso la forma di un'esperienza incarnata. La figura femminile è per Gabriella una chiave per esplorare le vicende delle donne della sua famiglia. Una delle immagini che accompagnano l'uscita del disco è in effetti una foto della famiglia materna di Gabriella (Dale 2024).

Negli anni trascorsi fra il primo e il secondo disco, Gabriella ha anche modificato la formazione del progetto, in parte per scelte artistiche e in parte per vicende biografiche.²⁶ Di conseguenza, anche il tessuto musicale del lavoro discografico si è trasformato. Il progetto ha ampliato le possibilità artistiche e ha quindi dato vita a un lavoro più carico di arrangiamenti e che include un'ampia gamma di soluzioni musicali e strumentali. Nell'introduzione del brano che ha come titolo "Saba", Gabriella registra una parte vocale in *overtone singing*, una tecnica vocale che consiste nel far risaltare le armoniche secondarie del suono principale, determinando nell'ascoltatore la percezione di due suoni diversi – una difonia – provenienti da una singola voce. Si tratta di una tecnica che Gabriella ha appreso dalla cantante Sainkho Namtchylak,²⁷ performer di origini Tuva, regione russa al confine con la Mongolia, e che segnala la volontà di incorporare molteplici soluzioni sonore e vocali.

L'uso dell'*overtone singing* in un brano che celebra una figura storica femminile del Corno d'Africa come la regina di Saba, all'interno di un disco che si muove fra world music e ethio-jazz rientra perfettamente nella definizione generale che Katherine Meizel offre per il concetto di multivocalità. La multivocalità è intesa come una strategia adottata da cantanti che incorporano consapevolmente diverse forme di vocalità. Se la vocalità va intesa come un insieme di timbro, lingua, postura vocale, scelte melodiche, agogiche ed interpretative che spesso vengono ricondotte ad elementi identitari, la multivocalità è un modo di decostruire un'idea di vocalità unica e fissa in modo da costruire una propria forma di testo musicale che va oltre i confini normalmente assegnati alla voce. "Se la voce può essere considerata un *borderscape*", sostiene la Meizel (2020, 17), "allora le vocalità offrono percorsi multipli, spesso complessi, per navigarlo". Altrove nel testo, l'autrice specifica che:

I cantanti multivocali sono spesso quei cantanti che devono continuamente identificare e superare confini nella loro vita di tutti i giorni – cantanti di colore, cantanti che hanno un'esperienza di migrazione, o cantanti che navigano attraverso i confini del genere, della provenienza etnica o perfino della religione.²⁸

Sebbene l'uso dell'*overtone singing* segnali chiaramente l'approdo musicale di Gabriella Ghermandi a un uso consapevole della multivocalità, non è l'unico elemento che ci permette di identificare come Gabriella usi la voce per navigare i confini. Se il *borderscape* è uno spazio che mette in evidenza la confluenza di processi (Strüver 2005), allora sono le diverse vocalità di Gabriella a navigare una confluenza di processi che hanno a che fare con l'eredità del colonialismo o con la difficoltà della società italiana di accettare soggettività razzializzate (Giuliani 2015, Moïse 2023). Ma si tratta anche di processi musicali, perché l'uso di diverse vocalità le permette di muoversi ugualmente attraverso i confini musicali, per quanto labili, come quello della world music o dell'ethio-jazz, senza doversi identificare in uno o nell'altro.

L'uso consapevole di una serie di registri multivocali ha permesso a Gabriella anche di portare finalmente il percorso biografico in primo piano, partendo dalle figure femminili presenti nella storia della sua famiglia, e a farne un racconto che si unisce alla realizzazione

del disco (Ghermandi 2021). In questo senso, la multivocalità agisce come strumento che permette di superare la strategia della dissimulazione e le permette di utilizzare lo spazio artistico – fatto di scrittura, racconto e canto – come spazio in cui gli intrecci fra processi storici e sociali possono essere messi in evidenza e celebrati. Possono risuonare in un *tizita* contemporaneo, multivocale e complesso.

Conclusioni

Il presente contributo ha ricostruito il percorso musicale di Gabriella Ghermandi. Affermata scrittrice italo-etiope, Ghermandi ha spostato il centro della propria attività artistica verso il canto e la direzione artistica e organizzativa di un articolato progetto musicale come tentativo di abitare uno spazio compositivo ed estetico in cui le memorie del passato coloniale, viste in particolare dagli occhi dei partigiani etiopi che combattevano contro l'esercito italiano, potessero coesistere nel momento performativo. Le scelte musicali sono state analizzate all'interno delle categorie di world music e di jazz etiope (ethio-jazz) per dimostrare infine come l'attività e l'esperienza musicale costruita e vissuta da Ghermandi le hanno permesso di adottare una multivocalità, intesa come capacità di muoversi fra diverse espressioni e tessiture vocali, che è divenuta allo stesso tempo la chiave stilistica della sua attività artistica e lo strumento per affrontare la presenza del passato coloniale anche in chiave biografica.

Note

- 1 Gianpaolo Chiriaco lavora come ricercatore alla Universität Innsbruck, dove insegna “Storia del jazz e della popular music”. I suoi ambiti di interesse sono: la storia e l'antropologia della vocalità afroamericana; le espressioni musicali della diaspora africana in Italia; le tracce relative alle relazioni fra Italia ed Etiopia in ambito musicale. Sul sito www.afrovocality.com sono consultabili pubblicazioni e materiale multimediale relativi al suo lavoro. Fondi per la realizzazione di questo articolo sono stati messi a disposizione dalla fondazione Stiftung Universität Innsbruck.
- 2 Conversazione personale con Gabriella Ghermandi, 5 novembre 2017.
- 3 Per un'efficace introduzione al secondo conflitto italo-etiope, un riferimento fondamentale rimane il lavoro di Labanca (2015).
- 4 Il video può essere visionato a questo link: <https://afrovocality.com/multimedia/atse-tewodros-project-laquila-july-23rd/> (consultazione 25.08.2024).
- 5 Conversazione personale con Gabriella Ghermandi, 5 novembre 2017.
- 6 Conversazione personale con Gabriella Ghermandi, 24 giugno 2015.
- 7 Conversazione personale con Gabriella Ghermandi, 10 dicembre 2014.
- 8 Informazioni disponibili sulla pagina web della band: <https://www.gabriella-ghermandi.it/music/music/the-project/> (consultazione 24.08.2024).

- 9 Ethiopian National Archive and Library Agency, collezione italiana, ITA/8, “Anti-Italian activities. Police Reports”.
- 10 Conversazione personale con Gabriella Ghermandi, 10 dicembre 2014.
- 11 “Individuals have expressed their personal perspectives – the individual form. They have sung in groups toward a common goal – in a collective voice, singing *with*. And they have together created, documented, and posted networks of songs on the internet. They have sung in their own voices, and metaphorically in silenced ones – singing *for*.” (Meizel 2020, 199; corsivi di Meizel) Le traduzioni italiane delle citazioni inglesi sono di G. Chiriaco.
- 12 “In the creative work of Gabriella Ghermandi, an author, musician, and performer of the spoken word with roots in the Horn of Africa and Italy, acts of storytelling and music making are synonymous with empowerment, the preservation of living memory, and exposure of political injustice.” (Dolp/Ferraro 2016, 415)
- 13 “There is evidence to suggest that the relationship between Ghermandi’s stories in their written form and their performances is influenced, in part, by Ghermandi’s search for integration in her own identity.” (Dolp/Ferraro 2016, 420)
- 14 La trascrizione viene dalle ultime sequenze del video che può essere visionato a questo link: <https://afrovocality.com/multimedia/atse-tewodros-project-laquila-july-23rd/> (consultazione 25.08.2024).
- 15 Nel 1974, a conclusione di un lungo periodo caratterizzato da dimostrazioni in piazza guidate in particolare dagli studenti, l'imperatore Hailè Selassìè viene destituito. Questo processo storico prende il nome di rivoluzione etiopie. Ad assumere il potere è a quel punto un gruppo di militari organizzati nella sigla Derg (comitato). Il Derg conquisterà pieni poteri negli anni a seguire e istituirà una dittatura militare di stampo stalinista. Il biennio 1977-78 è ricordato in Etiopia con il termine *Red Terror* per indicare l'imprigionamento, la tortura e l'uccisione di migliaia di individui considerati nemici politici.
- 16 “*Tizita*, for me, became a way to convey the apprehension of a social experience that was neither a mere personal experience nor some epiphenomena, but at the same time could not be named in the usual ways since its *telos* remained an open question.” (Zelege 2019, 23)
- 17 “In thinking about the stories people tell about the revolution I find myself less interested in how we might distinguish each story from the others, however important that might be, than in how we can understand the present as the shared aftermath of intertwining and intersecting narrative threads.” (Zelege 2019, 27)
- 18 Gabriella Ghermandi cita il brano “Ere Mela Mela” di Mahmoud Ahmed, lo stesso autore a cui fa riferimento Zelege, come una delle principali fonti di ispirazione. “Ere Mela Mela”, un brano tradizionale di cui Mahmoud Ahmed ne fa una versione “ispirandosi probabilmente alla performance della cantante Asnaqetch Werqu” (Kaufman Shelemay 2022, 160) è anche centrale nel racconto che Francis Falceto fa della nascita del suo interesse nei confronti della musica etiopie (Bochniak 2017).
- 19 Documenti d'archivio dimostrano inconfutabilmente la presenza di strumenti a fiato occidentali, in particolare ottoni e archi, nelle missioni cattoliche presenti sul territorio etiopie almeno a partire dalla metà dell'Ottocento (ringrazio Valentina Fusari per la segnalazione).

- 20 “World music sounds the local and the global; it contains stories of the everyday and histories of epochs; it touches the most intimate parts of our lives and expresses the most transcendent qualities of human existence. World music is mobile and material; it circulates as mediated sound and affixes itself to the physicality of objects that sound; it at once encourages the desire and the denial of ownership. In all these ways, world music comes into existence because of its power to connect and to sound the common diversity of all human beings.” (Bohlman 2006, 12)
- 21 Conversazione personale con Gabriella Ghermandi, 10 dicembre 2014.
- 22 I due dischi hanno come titolo: *Gigi e Gold and Wax*. Le informazioni su Gigi sono estratte dal comunicato stampa rilasciato dalla Injibara University in occasione della consegna a Gigi di un dottorato di ricerca onorario nel 2023, <https://www.fanabc.com/english/iconic-ethiopian-singer-gigi-awarded-honorary-doctorate-by-injibara-university/> (consultazione 19.08.2024).
- 23 Katherine Meizel afferma che il suo lavoro “examines some of the directions in which singers *will* their voices in the search for self” (Meizel 2020, 25; corsivo di Meizel).
- 24 “A pianist of Cape Verdean descent, Silver settled in New York City in 1950 and recorded with Miles Davis in the mid-1950s [...]. Mulatu says that he did not know Silver personally, nor does he remember seeing him perform live. However, Mulatu did hear Silver’s music in recordings and perhaps in performances by others, and recalls that he felt a connection with Silver’s use of ‘five-tone scales’ as well as the use of the pentatonic scale by many other musicians engaged in the modal jazz scene of that period. Silver’s use of innovative time signatures and Latin-inspired rhythms must have also appealed to Mulatu, who while in Great Britain and in New York had learned to play Latin percussion instruments, including the congas, and had often worked with Latin musicians.” (Kaufman Shelemay 2016, 248)
- 25 “The bass line is one of the most important things in the Ethiopian jazz. I rarely use the walking bass when I am playing tunes of Ethio-jazz. It might happen but it usually goes on with a written part that supports the melody and the improvisation. If you don’t play the part, people would not understand what tune we are playing. I might solo, but it rarely follows the constant rhythm of the walking-bass.” (Conversazione personale con Henock Temesgen, 9 agosto 2024)
- 26 Johannes Afeework è venuto a mancare nel corso di questi anni.
- 27 Conversazione personale con Gabriella Ghermandi, 19 giugno 2019.
- 28 “Multivocal singers are often those who must continuously identify and cross borders in their everyday lives – singers of color, singers who are immigrants, or singers navigating gender, ethnic, even religious boundaries. But even singers fitting a hegemonic profile must confront, although certainly with less at stake, the vocal borders of identity.” (Meizel 2020, 14)

Bibliografia

- Abate, Ezra: “Ethiopian *Kīñit* (scales) – Analysis of the formation and structure of the Ethiopian scale system”. In: *Proceedings of the 16th International Conference of Ethiopian Studies*, Trondheim: Norwegian University of Science and Technology, 2009, 1213-1224.

- Betreyohannes, Simeneh G.: “The *Azmari* Tradition in Addis Ababa. Change and Continuity”. In: *Northeast African Studies* 18 (2018), 31-58.
- Bohlmán, Philip V.: *World Music. Una breve introduzione*. Torino: EDT, 2006.
- Bohlmán, Philip V. / Plastino, Goffredo: *Jazz Worlds / World Jazz*. Londra/Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- Chiriaco, Gianpaolo: “*Today you have day off*: un’artista etiopio-italiana e il mondo dell’arte postcoloniale”. In: *From the European South* 3 (2018), 99-114.
- Chiriaco, Gianpaolo / Guarracino, Serena. “ExPost: un archivio futuro di pratiche artistiche e performance afromediterranee in Italia”. In: *From The European South* 1 (2016), 159-168.
- Clò, Clarissa: “African Queens and Italian History: The Cultural Politics of Memory and Resistance in Teatro delle Albe’s *Lunga vita all’albero* and Gabriella Ghermandi’s *Regina di fiori e di perle*”. In: *Research in African Literatures* 41, 4 (2010), 26-42.
- Dale, Penny: “Forget Ethiopia’s Spice Girls – This Singer Salutes the True Queens”. In: *BBC* (7 luglio 2024), <https://www.bbc.com/news/articles/cprq92174g5o> (consultazione 26.08.2024).
- Dolp, Laura / Ferraro, Eveljn: “Songs of Passage and Sacrifice. Gabriella Ghermandi’s Stories in Performance”. In: Elliot, David J. / Silverman, Marissa / Bowman, Waine D. (ed.): *Artistic Citizenship. Artistry, Social Responsibility, and Ethical Praxis*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2016, 415-445.
- Falceto, Francis: *Abysinie Swing. Images de la musique éthiopienne moderne*. Addis Ababa: Shama, 2005.
- Falceto, Francis / Weisser Stéphanie: “Investigating Qəñət in Amhara Secular Music: An Acoustic and Historical Study”. In: *Annales d’Éthiopie* 28 (2013), 229-322.
- Feld, Steven: “Pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis”. In: *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996), 1-35.
- Ghermandi, Gabriella: *Regina di fiori e di perle*. Roma: Donzelli, 2007.
- Ghermandi, Gabriella: *የኢ.ፌ.ዲ.ዎ ኢድራ - የአበበና የዕንቁ ንግስት*. Traduzione di Solomon Berhe. Addis Abeba: 2017.
- Ghermandi, Gabriella: “Artistic Contribution”. *Entangled Histories and Voices: Popular Music & Approcci Postcoloniali*, Universität Innsbruck, 28.-30.04.2021.
- Giuliani, Gaia (ed.): *Il colore della nazione*. Milano: Mondadori Education, 2015.
- Kaufman Shelemay, Kay: “Traveling Music: Mulatu Astatke and the Genesis of Ethiopian Jazz”. In: Bohlmán, Philip V. / Plastino, Goffredo: *Jazz Worlds / World Jazz*. Londra/Chicago: University of Chicago Press, 2016, 239-257.
- Kaufman Shelemay, Kay: *Sing and Sing on. Sentinel Musicians and the Making of the Ethiopian American Diaspora*, Chicago: University of Chicago Press, 2022.
- Kebede, Ashenafi: “The *Azmari*. Poet-Musician of Ethiopia”. In: *The Musical Quarterly* 61,1 (1975), 47-57.
- Labanca, Nicola: *La guerra d’Etiopia, 1935-1941*. Bologna: Il Mulino, 2015
- Luraschi, Moira: “Donne che raccontano. Storia, romanzo, etnografia nella letteratura italiana postcoloniale”. In: *Africa* 64,1/2 (2009), 185-205.

- Marye, Hewon S.: "Ityopyawinnät and Addis Abäba's Popular Music Scene". In: *Aethiopica* 22 (2019), 96-123.
- Meizel, Katherine: *Multivocality. Singing on the Borders of Identity*. New York: Oxford University Press, 2020.
- Moïse, Marie: "Kinless voices, strategic silence and Black feminism". Relazione nell'ambito del seminario *Research as Vocality*, Napoli, Scugnizzo Liberato, 31.02.2023.
- Strüver, Anke: *Stories of the "Boring Border": The Dutch-German Borderscape in People's Minds*. Berlin: LIT, 2005.
- Teffera, Timkehet: "Western Wind Instruments and the Development of Ethiopian Popular Music". In: Jähnichen, Gisa (ed.): *Studia Instrumentarium Musicae Popularis 3 (New Series)*. Münster: MW Wissenschaft, 2013, 349-376.
- Wilcox, Hui, N.: "Global and Local Media and the Making of an Ethiopian National Icon". In: *Journal of African Cultural Studies* 31,3 (2018), 385-401.
- Williams, Raymond: *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Zelege, Elleni C.: *Ethiopia in Theory. Revolution and Knowledge Production, 1964-2016*. Leiden/ Boston: Brill, 2019.

Discografia

- Aa.Vv.: *The Rough Guide to Ethiopian Jazz*. Rough Guide 1350, 2016 (CD).
- Astatke, Mulatu: *Ethio Jazz*. Amha Records AELP 90, 1974 (LP).
- Atse Tewodros Project: *Atse Tewodros Project*. Autopubblicazione, 2013.
- Atse Tewodros Project: *Maqeda*. Galileo Music GMC110, 2024 (CD).
- Charles, Ray: *Hit the Road Jack / The Danger Zone*. ABC-Paramount 45-10244, 1961 (EP).
- Ghermandi, Gabriella: *Ethiopia. Celebrating Atse Tewodros II*. ARC, EUCD 2642, 2016 (ristampa dell'autoproduzione dell'Atse Tewodros Project del 2013).
- Gigi: *Gigi*. Palm Pictures 2068-2, 2001 (CD).
- Gigi: *Gold and Wax*. Palm Pictures 2128, 2006 (CD).
- Hancock, Herbie: *Watermelon Man / Three Bags Fool*. Blue Note 45-1862, 1962 (EP).
- Khan, Nusrat Fateh Ali: *Musst Musst*. Real World Records RW15, 1990 (CD).
- The Horace Silver Quintet: *Song for My Father*. Blue Note 4185, 1964 (LP).

Filmografia

- Bochniak, Maciej (dir.): *Éthiopiennes: Revolt of the Soul*. Germania/Polonia, 2017.