

Etnografia musicale e colonialismo italiano: contributi sul folclore dei territori d'oltremare dall'epoca liberale al fascismo

Isabella Abbonizio

New York University, Center for European and Mediterranean Studies

SUMMARY

This essay examines the Italian ethnographical studies of the African colonial domains' musical traditions circulated from the liberal era to fascism. Published essays including ethnographical transcriptions prepared by ethnographers, officials, musicians and musicologists are my privileged sources of analysis. While rare and poor in scientific value, as well as immature in the methodology applied, these accounts are invaluable under at least three points of view: they are the only sources referring to the musical culture of those societies during the late 19th century and the first half of the 20th century; they reflect an early interest by the Italian musical ethnography towards extra-national traditions; they are useful means to understanding the relationships between culture and politics during the Italian colonial era. The analysis of these sources will show how traditional African music was approached and represented by ethnographers. The main causes for the lacking of a wider ethnographical production during the Italian colonial period will also be investigated.

1. *Etnografia musicale nelle fonti coloniali italiane sull'Africa.*

Lo studio e la conoscenza etnografica delle popolazioni assoggettate, tratto distintivo del colonialismo moderno (Saïd 2007⁶), nel caso italiano si legano quasi esclusivamente alle ristrette necessità di dominio. In questa circostanza, si parla infatti di etnologia applicata, finalizzata cioè alla «prassi di governo in terre esotiche» (Dore 2002, p. 189). Tuttavia, l'urgenza di un generale controllo e l'esigenza di una rappresentazione il più possibile completa dei gruppi sociali che popolano le regioni dominate, stimola la curiosità etnografica nei confronti di espressioni culturali che vanno al di là delle più immediate finalità di amministrazione e vigilanza. Difficilmente tale interesse si traduce nei termini di una vera e propria indagine scientifica, limitandosi, nella maggior parte dei casi, a resoconti modesti, fortemente influenzati da pregiudizi e luoghi comuni orientalisti. Nelle fonti coloniali, gli aspetti sonori delle società indigene sottomesse raramente occupano una posizione di primo piano (Leydi 1994, pp. 21-22) e, per di più, nei pur sporadici contributi monografici sulla musica dell'Africa orientale, in alcun caso essi vengono osservati con un sufficiente livello di oggettività. I resoconti specificamente dedicati alle tradizioni musicali esotiche, pubblicati durante la complessiva epoca coloniale, si contano sulle dita di una sola mano e di certo non inaugurano una tradizione di studi sull'argomento.

Tuttavia, a nostro avviso, i contributi sul folclore musicale coloniale prodotti ad opera di militari, ufficiali ed esperti di musica, sebbene di scarso valore scientifico e condotti con una metodologia inadeguata, rivestono una certa importanza da almeno tre punti di vista. Prima di tutto, essi rappresentano le uniche fonti esistenti ad oggi sulla cultura musicale delle società africane sottomesse al dominio italiano tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo. Inoltre, tali apporti manifestano un precoce interesse nei confronti di tradizioni musicali extra-nazionali già agli albori della ricerca etnomusicologica in Italia (il cui sviluppo manifesta un notevole ritardo rispetto ad altre nazioni europee). Infine, in linea con i recenti interessi delle discipline etnologiche nei confronti del proprio passato,¹ essi rappresentano un'insostituibile fonte d'informazione, non ultimo, anche per un'analisi della relazione tra cultura e potere nel periodo storico in oggetto. Come ha dichiarato Barbara Sòrgoni, infatti, «uno studio delle etnografie coloniali consente di risalire non solo alle metodologie e tecniche di lavoro sul campo prima dell'era della professionalizzazione della disciplina, ma anche a modalità retoriche e descrittive [...] funzionali alle esigenze del potere coloniale di stabilire quali aspetti tradizionali possano e debbano essere conservati a partire da un riconoscimento della loro funzione sociale e quali invece vadano manipolati o addirittura impediti e cancellati.» (Sòrgoni 2001, p. 56). In ogni caso, com'è stato recentemente dimostrato in altri ambiti dell'etnografia, sono le iniziative non ufficiali, i «contributi indiretti» a fornire una fonte quasi esclusiva per l'indagine di alcuni aspetti del passato dell'etnomusicologia italiana (Grottanelli 1985, p. 1136).

Ad oggi, nessuno studio è stato dedicato all'indagine della vicenda dell'etnografia musicale coloniale. L'unica analisi esistente sull'argomento è contenuta nel nostro lavoro di ricerca dottorale (Abbonizio 2010), di cui questo articolo costituisce un estratto. Nel presente contributo ci prefiggiamo di delineare, alla luce di un esame critico, le rare testimonianze relative all'etnografia delle tradizioni musicali delle colonie italiane in Africa, apparse dall'epoca liberale al fascismo. Oggetto principale del nostro interesse sono le fonti edite corredate da trascrizioni etnografiche. Rimandiamo dunque ad altra sede la trattazione di ulteriori manifestazioni dell'interesse etnografico nei confronti della musica delle colonie, quali: i dibattiti e le iniziative proposte dai pionieri del folclore musicale nazionale, rimaste allo stato progettuale; gli aspetti pertinenti la cultura musicale materiale, come le collezioni di strumenti musicali africani presenti in Italia e le loro vicissitudini legate alle alterne vicende della politica coloniale; le registrazioni sonore realizzate durante il fascismo, preziosa e inestimabile testimonianza delle tradizioni musicali africane tra le due guerre; e, non ultimo, le fonti cartacee inedite. Tali documenti e testimonianze rivestono attualmente un interesse crescente in quanto offrono elementi di rilievo per lo studio del discorso coloniale in Italia negli ultimi decenni.²

Nel primo paragrafo del presente articolo passeremo in rassegna i rari pionieristici contributi di etnografia musicale risalenti alle prime imprese coloniali realizzati da due ufficiali, il Capitano E. Fiori e il Generale Gustavo Pesenti; nel paragrafo successivo ci soffermeremo sul periodo fascista e sulle cause del mancato sviluppo della disciplina; un'ultima sezione dell'analisi sarà dedicata al lavoro monografico pubblicato durante gli ultimi anni della dominazione italiana in Africa,

¹ Per un approfondimento sui trascorsi degli studi etno-antropologici in Italia si rimanda a DORE 1980.

² Per un approfondimento di questi argomenti si rimanda a ABBONIZIO 2010.

firmato da un prolifico e stimato musicologo, Guglielmo Barblan,³ che ha rappresentato per decenni un indispensabile guida alle ricerche sulla musica dell'Etiopia.

2. Contributi di etnografia musicale in epoca liberale.

Tra i resoconti apparsi durante la fase iniziale dell'espansione coloniale italiana in Africa ad opera di etnografi non-professionisti, gli unici a riservare un'attenzione esclusiva nei confronti delle tradizioni musicali delle popolazioni indigene sono firmati da militari in missione nelle prime colonie della regione orientale, Eritrea e Somalia.⁴ Benché esigui e limitati nel loro valore scientifico, questi contributi non solo rappresentano gli unici studi italiani editi sul folclore musicale dei territori dominati, ma anche mantengono l'esclusività a livello internazionale, almeno fino agli ultimi decenni della seconda metà del Novecento. A partire dagli anni Venti, come vedremo, questi stessi resoconti saranno ripresentati e diffusi ad ampio raggio per mezzo di opere divulgative di grande portata, al di là dei confini nazionali.

Nella prima fase di espansione coloniale in età liberale il problema dello studio delle manifestazioni culturali delle popolazioni indigene africane non riceve una grande attenzione al di fuori delle singole istituzioni a sostegno dell'estensione territoriale. Tuttavia, se le raccolte etnografiche realizzate in occasione delle spedizioni scientifiche riguardano specificamente la collezione di dati geo-antropometrici, sono gli «etnografi per caso» – militari e funzionari coloniali – a fornire i contributi etnologici, a costruire «il sapere coloniale» su usi e costumi locali (Sòrgoni 2001, p. 22). Tra i principali veicoli del sapere coloniale sin dalla seconda metà dell'Ottocento, citiamo il «Bollettino della Reale Società Geografica Italiana», organo istituzionale della società di cui porta il nome, la quale è impegnata nella promozione e sovvenzione delle prime spedizioni nei territori del vecchissimo continente. Il «Bollettino» rappresenta una fonte pressoché senza uguali per la storia dell'etnologia coloniale italiana. Gli argomenti degli articoli pubblicati sono piuttosto eterogenei, dalla botanica alla linguistica, dalla geologia all'etnologia, e variegata le firme degli autori, dai più noti antropologi e scienziati, ai più sconosciuti esploratori e ufficiali coloniali. Tra gli articoli apparsi sul periodico, diversi restano testimonianze uniche sulla cultura e le tradizioni di terre lontane.

Il primo contributo di etnografia musicale pubblicato sul «Bollettino» in epoca coloniale, risale al periodo iniziale dell'occupazione ufficiale della colonia primigenia, a firma del Capitano E. Fiori, un ufficiale coloniale di cui non si hanno ulteriori informazioni biografiche. Il titolo, *Saggi musicali dell'Eritrea*, è di per sé eloquente sul punto di vista adottato nell'osservazione, trascrizione e analisi critica dei dati raccolti. L'intervento appare in un numero del periodico risalente al 1892, una data significativa, coincidente con gli anni in cui vedono la luce le prime trascrizioni di folclore musicale italiano, un momento sicuramente precoce per l'interesse verso tradizioni extra-nazionali, per lungo tempo estranee agli indirizzi di ricerca dei nostri

³ Guglielmo Barblan (Siena, 1906 - Milano 1978) musicologo, bibliotecario del Conservatorio di Milano e docente di Storia della musica (GIANTURCO-GIALDRONI 2009). Per ulteriori approfondimenti sulla vita e sull'opera di Barblan si rimanda ai due contributi bio-bibliografici in MOMPOLLIO 1966 e ZECCA LATERZA 1966.

⁴ Testimonianze etnografiche di folclore musicale coloniale, limitate a superficiali considerazioni o a mere testimonianze viziate dal pregiudizio razziale, si possono rintracciare ad esempio all'interno di testi etnologici o di memorialistica di esploratori e militari. Tra questi citiamo: D'AMATO 1898, che riporta anche trascrizioni di canti e GHISLERI 1912, in cui si trovano alcune immagini di strumenti musicali arabi.

primi studiosi (Giuriati 1995, p. 105). Le considerazioni del Fiori, come si può immaginare sin dal titolo, non si discostano dal rigido sguardo etnocentrico e dalle visioni evoluzionistiche della musica circolanti a quel tempo: i canti e le musiche raccolti vengono presentati attraverso una inflessibile lente deformante, filtrata da forti pregiudizi razziali.

Il breve lavoro del Capitano consta di sole cinque pagine corredate dalla trascrizione di quattro tra canti e musiche del folclore eritreo: «Andante pastorale suonato con flauti di canna dalle tribù dell'Altopiano d'Alál (Jnginni)», «Canto delle Bilene», «Suono di guerra degli abissini», «Canto degli Adendoa». Dell'«Andante pastorale», inoltre, il militare riporta tre differenti «maniere», ovvero variazioni (Fiori 1892, p. 772). Per quanto immaturo nell'approccio e nella metodologia impiegata per la trascrizione, l'analisi lascia trapelare elementi d'un certo rilievo sia per le modalità attraverso le quali si mette in atto il processo di percezione e rappresentazione dell'Altro colonizzato in era liberale, sia in quanto testimonianza originale di un'esperienza isolata nell'ambito della musicologia comparata in Italia.

Nel resoconto del Fiori emergono due problematiche ricorrenti negli studi etnografici coloniali: l'instabilità della permanenza e la precarietà delle condizioni di vita in colonia di militari e ufficiali, e la mancanza di preparazione, sia metodologica che etnografica e musicale degli «etnografi per caso» (Sòrgoni 2001, p. 22):

Durante gli ultimi mesi del mio soggiorno in Africa, m'ero proposto, per quanto lo consentivano le mie limitate cognizioni, di scrivere, sotto forma di appunti, alcune riflessioni sul *canto e sul ritmo sonoro*⁵ delle varie tribù che fanno parte della nostra Colonia. [...]

[...]

Ma essendo sopravvenuto il mio rimpatrio e mancandomi di conseguenza il materiale occorrente per condurre a termine un lavoro il quale, benché fatto da persona poco esperta in simile genere di cose, avrebbe almeno potuto essere letto a solo titolo di curiosità, dovetti smetterne affatto il pensiero, lasciando che altri più competenti e fortunati di me si accingessero alla non facile impresa.

[...]

Mi duole non poco non potervi unire le parole che li accompagnano, avendo smarriti gli appunti, che ne avevo presi. [...]⁶

La prima questione, che giustifica, almeno in parte, la scarsità di contributi sull'argomento in tutta l'epoca coloniale, è una costante del colonialismo italiano, sia per la breve durata dell'esperienza imperialista nazionale, che per le continue azioni di ribellione delle popolazioni locali. Per quanto concerne, invece, la preparazione di coloro che si prefiggono il fine della raccolta dei dati etnografici, bisognerà attendere il pieno imperialismo fascista, quando, in qualche sebbene raro caso, veri e propri esperti di musica, attivi in ambito nazionale, presteranno la loro attenzione allo studio delle culture musicali coloniali. Tuttavia, lo sviluppo della disciplina etnomusicologica in Italia presenta un notevole ritardo rispetto ad altri paesi europei, pertanto tali esperti dell'ambito musicale colto, rivelano comunque una profonda immaturità, sia negli strumenti che nelle metodologie che nei giudizi, nei confronti dello studio delle musiche tradizionali extra-europee.

⁵ I corsivi sono dell'autore.

⁶ Fiori 1892, pp. 770-771.

Nel saggio del Fiori le tradizioni musicali indigene subiscono un processo di totale astrazione dal contesto: egli non registra né l'area geografica esatta, né la data, né tantomeno gli interpreti, le modalità e l'occasione dell'esecuzione. Restano ignote anche le circostanze dell'osservazione e della trascrizione (*in loco*, contestuale all'ascolto, o in secondo momento). L'autore non sembra prestare alcun interesse ai testi dei canti, focalizzando piuttosto l'attenzione sull'andamento armonico e melodico delle musiche trascritte, interpretate sulla base del sistema tonale.

Comune alle trascrizioni etnografiche oggetto della nostra trattazione è l'operazione di rigida e forzata inquadratura dei canti e delle musiche indigene negli schemi del sistema musicale occidentale. In linea con le teorie evoluzioniste diffuse al tempo, quest'ultimo veniva infatti considerato il punto di arrivo di un lungo processo di sviluppo della cultura musicale nonché il sistema di riferimento di un presunto «linguaggio universale» (Pesenti 1929, p. 26), palesemente funzionale al rafforzamento del ben noto concetto della superiorità di razza. Ciò che ne risulta è naturalmente un resoconto alquanto divertente alla lettura:

[...] senza saperlo, adoperano il *modo maggiore* e *minore* con predominio di quest'ultimo, nonché la 5° (dominante) e l'*unisono* [...]
[...]

Come si vede in questo esempio [*Canto degli Adendoa*], gli Adendoa non conoscono né la regola degli intervalli diretti, né i loro rivolti [...] Però, a differenza degli altri canti, questo si risolve, cioè termina colla tonica; ciò che indica un progresso, e grande.⁷

Anche dal punto di vista ritmico, la descrizione del Fiori è piuttosto penalizzante e la mancanza di un sistema di trascrizione adeguato a rappresentare la libertà ritmica dei repertori tradizionali costringe l'etnografo ancora una volta ad inquadrali nelle strutture metriche regolari del sistema di notazione convenzionale:

[...] presso tutte quelle genti il *ritmo* è quasi sconosciuto. I qui uniti saggi, furono scritti col *ritmo* e colla notazione moderna non potendoli rappresentare bella loro vera forma originale.⁸ [...]

Questo «costante processo di assimilazione» (Giannattasio 2002, p. 399) tra due culture musicali distanti è una tendenza comune nel genere etnografico coloniale.⁹ Nel suo noto studio sull'orientalismo, Edward Said definisce questo procedimento un processo di addomesticamento dell'Occidente nei confronti dell'Oriente, finalizzato al controllo di «ciò che appare come una minaccia alla nostra consueta visione del mondo» (Said 2007⁶, pp. 65). L'approccio di culture diverse e lontane da quella di riferimento, infatti, provoca nell'osservatore occidentale una reazione «nell'insieme difensiva e conservatrice» e determina la sovrimposizione di «valori familiari» attraverso una forzata inquadratura dei fenomeni nuovi ed estranei entro i canoni del proprio dominio culturale, al fine di comprendere e dominare ciò che accade all'interno del proprio ambito percettivo. In questo caso specifico, inoltre, è possibile che la distanza tra il momento di osservazione sul campo e il lavoro di trascrizione a

⁷ FIORI (1892), pp. 771-774.

⁸ Ivi, p. 771.

⁹ Tale atteggiamento si riscontra tuttavia anche nell'etnografia musicale delle tradizioni popolari italiane. A tale proposito di veda CARPITELLA (1974).

tavolino, contribuiscano all'exasperazione del meccanismo di «normalizzazione» e «ipercorrettismo» applicato alle espressioni musicali osservate, il quale è stimolato dall'operazione di trascrizione (Giannattasio 2002, p. 399). In ogni caso, risulta evidente dagli esempi musicali pubblicati nel saggio quanto esteso risulti il processo di addomesticamento della cultura esotica attuato dal Fiori: nella trascrizione del «Canto delle Bilene», ad esempio, il Fiori sceglie un'indicazione di movimento che fa riferimento ad una danza popolare italiana «Tempo di furlano¹⁰, ma molto lento» e, per i valori superiori la minima usa l'aggettivo «lunga» posto sotto il pentagramma, assicurandosi, attraverso l'uso della notazione convenzionale, un dominio completo dell'espressione indigena.



Figura 1. *Canto delle Bilene*, FIORI in MONDON-VIDAILHET (1922), p. 3196.

Il prevalere di un «auricular ethnocentrism» (Carpitella 1974, p. 82), tuttavia, sembra ulteriormente acuirsi nel caso di un osservatore dalla preparazione musicale più solida. «La delicata relazione fra «ascoltare» e «intendere»» (Giannattasio 2002, p. 399), in questi casi, risulta addirittura esasperata. Tale tendenza è palese nei contributi etnografici di un altro funzionario coloniale, il generale Gustavo Pesenti, musicista, compositore e saggista, oltre che militare e ufficiale coloniale.¹¹

Pesenti era un generale del Regio Esercito Italiano, attivo in territorio africano inizialmente come ufficiale degli alpini, poi in qualità di comandante delle truppe coloniali. Fu a più riprese in Somalia, a partire dal primo decennio del Novecento e vi tornò per l'ultima volta alla fine degli anni Trenta con l'incarico di governatore reggente della colonia, durato pochi mesi, prima del definitivo rimpatrio. Il Pesenti affiancava all'ufficio militare una forte inclinazione musicale: ottimo pianista, fu anche autore di diverse composizioni pubblicate per note case editrici (Breitkopf & Haertel, Bärenreiter), nonché di saggi di argomento musicale.¹² Durante il periodo di permanenza in Somalia, trovandosi immerso nell'ambiente e nella cultura coloniale, il suo interesse per la musica colta si apre verso le tradizioni popolari africane mettendo alla prova le sue abilità aurali ed etnografiche. Il lavoro di raccolta e riflessione critica sui repertori folclorici somali condotto dal generale, viene inizialmente riassunto in tre scritti pubblicati anch'essi, inizialmente, sul «Bollettino della Reale Società Geografica Italiana», tra il 1910 e il 1916: *Canti e ritmi arabi, somalici e suahili*, *Di alcuni canti arabi e somalici* e *I canti del Dikir*. Tali contributi, come vedremo, saranno in seguito raccolti in una monografia dal titolo *Canti sacri e profani, danze e ritmi degli arabi, dei somali e dei suahili* (1929). Negli scritti del Pesenti sulla Somalia, apparsi con un ventennio di distanza rispetto a quelli del collega Fiori, come abbiamo

¹⁰ Probabilmente l'autore si riferisce all'antica danza popolare friulana di carattere vivace, chiamata Furlana, derivata dal sostantivo maschile furlano, forma dialettale locale che sta per friulano.

¹¹ Gustavo Pesenti (Castel San Giovanni (PC) 1878 – Genova 1960).

¹² Per un approfondimento della vicenda biografica di G. Pesenti si rimanda a VETRO (2009) e RABITTI (1982), a quest'ultimo si rimanda in particolare per notizie sull'attività musicale del generale.

anticipato, l'orecchio eurocentrico è ancor più rigido e inflessibile, e sembra voler inquadrare i canti non solo entro un sistema teorico ad essi estraneo, ma anche all'interno dell'ambito ancor più ristretto della letteratura musicale eurocolta. Secondo le analisi del funzionario, Beethoven, Wagner e Haydn sembrano visceralmente riaffiorare dalle melodie e dai ritmi dell'Africa orientale:

Il ritmo somalico n. 2) più sopra riportato ha una fortissima rassomiglianza col ritmo dell'*allegretto in la maggiore* [della Settima Sinfonia di Beethoven]; [...].

Noteremo pure che il ritmo n. 3) è lo stesso tema del coro del *Lohengrin* al principio dell'atto III.¹³

Da tale prospettiva, com'è ovvio, la tradizione musicale indigena risulta fortemente indebolita e privata di valore:

[...] mentre questo [Allegretto della Settima Sinfonia di Beethoven] raggiunse il cielo, quello [ritmo somalico n. 2] rimase e rimane un vagito di neonato.

Ma mentre nel ritmo somalico si può continuare indefinitamente ripetendo le due note di cui si compone, Riccardo Wagner seppe darci un coro fresco, armonioso, pieno di grazia e beltà.¹⁴

Se le considerazioni del Fiori suscitavano un sorriso, qui è quasi inevitabile una reazione di divertito sgomento da parte del lettore odierno.

Il riscontro di analogie musicali tra le manifestazioni sonore delle popolazioni dell'Africa orientale e quelle europee è ovviamente in stretta relazione con la costruzione di un sistema ideologico funzionale al colonialismo. La rivendicazione di un'unità culturale dimostrata attraverso "prove scientifiche" è una strategia ampiamente sfruttata nel discorso coloniale, a sostegno del diritto del dominatore a esercitare il proprio dominio sui territori stranieri. Ad esempio, com'è stato più volte ribadito dagli studiosi, in Libia la consistente presenza di testimonianze archeologiche dell'Impero romano viene sapientemente manipolata a dimostrazione del diritto degli Italiani a costruire il nuovo Impero. In ambito musicale, i contributi internazionali di epoca coloniale sulla musica africana pongono in rilievo elementi comuni con la musica europea per il tramite della tradizione greca, com'è il caso dei sistemi di intonazione dei cordofoni abissini studiati da Villoteau (1826²) e ripresi dagli etnografi successivi (Mondon-Vidailhet 1922, pp. 3187-3189).

Tuttavia, nonostante i superficiali giudizi sulle espressioni musicali africane, al Pesenti va il merito di aver individuato per la prima volta alcune peculiarità, sebbene le più esteriori, della musica tradizionale africana, che erano risultate del tutto indifferenti all'orecchio del Fiori:

Chi leggerà e studierà cotesta musica, proverà forse una delusione per la sua povertà intrinseca, se non abbia presente che l'effetto si ottiene dall'imponenza di moltissime voci all'unissono e, più ancora, dal ripetersi

¹³ PESENTI (1910), p. 1420.

¹⁴ Ibidem.

indefinitamente del ritmo o dello spunto o anche della melodia come in alcuni canti iemènici.¹⁵

3. *L'etnografia musicale coloniale durante il fascismo.*

Con il passaggio dall'epoca liberale a quella fascista la situazione non sembra mutare di segno. I contributi di etnografia musicale pubblicati in questo periodo sono, in realtà, prevalentemente ripresentazioni di quelli precedenti in una veste propagandistica e sensazionalistica, tratto comune anche ad altri settori dell'etnografia (Sòrgoni 2002, p. 22). L'interesse per il folclore musicale delle colonie trova a volte spazio sulle pagine delle riviste coloniali come «L'Italia d'Oltremare», e dei periodici nazionali, in particolare «La Lettura», supplemento mensile del «Corriere della Sera». Sui periodici appaiono diversi articoli, corredati da suggestive immagini relative agli usi e costumi delle popolazioni africane, ma l'intento divulgativo non garantisce alcun contributo ad una conoscenza più approfondita dell'argomento.¹⁶ Durante questo periodo, al contrario, in alcuni casi la libertà di espressione artistica degli indigeni africani diviene oggetto di crudele persecuzione.¹⁷

I lavori monografici che vedono la luce in epoca fascista, al di là di un unico caso isolato, di cui tratteremo più avanti, sono per lo più ristampe di saggi etnografici precedenti, com'è il caso di *Canti sacri e profani, danze e ritmi degli arabi, dei somali e dei suahili* del Pesenti (Pesenti 1929), di cui dicevamo sopra.¹⁸ La notorietà raggiunta dal generale piacentino e il riconoscimento quale maggior esperto di musica orientale¹⁹ in Italia, derivati dalle sue pubblicazioni, vengono coronati dal prestigioso incarico, offertogli nel 1932, di rappresentante italiano al Primo Congresso di Musica Araba del Cairo, al fianco di ben più autorevoli esponenti del mondo musicale occidentale come Béla Bartók, Zoltan Kodály, Robert Lachmann (Congresso del Cairo 1934). Ciò testimonia in maniera alquanto eloquente il livello di preparazione degli italiani in materia.²⁰ Il Pesenti, inoltre, entusiasta dell'esperienza egiziana, suggella le riflessioni e i pareri condivisi al Convegno²¹ nel saggio *La musica è mediterranea* (Pesenti 1937), «... il cui titolo è anticipatore di certe attuali tendenze vagheggianti, appunto, l'esistenza di una “mediterraneità musicale” (ma l'idea, com'è noto, era stata già

¹⁵ Ivi, p. 1410.

¹⁶ Si distingue dal trend generale un breve ma interessante intervento sulla musica araba apparso su «Il Mediterraneo» a firma del musicista e critico Sebastiano Arturo Luciani (1884-1950) (Luciani 1939).

¹⁷ Citiamo a questo proposito il caso degli *azmari*, poeti-cantori itineranti etiopi, simili ai trovatori, considerati, durante il periodo coloniale, agenti della propaganda anti-italiana. La loro beffarda forma di critica e dilleggio, basata sulla metafora e sul doppio senso, viene punita dagli invasori Italiani con la persecuzione, la prigione o addirittura la vita.

¹⁸ Per una più approfondita analisi del saggio del Pesenti, anche in riferimento al valore scientifico delle trascrizioni, si rimanda a GIANNATTASIO (2002).

¹⁹ Com'è noto, a quel tempo, con oriente s'intende designare tutto ciò che si contrappone ad occidente, non solo dal punto di vista geografico ma anche come sistema di pensiero, cultura, religione.

²⁰ Assieme al Pesenti a rappresentare l'Italia al Congresso è anche Giusto Zampieri, docente di Storia della Musica presso il Conservatorio di Milano. I due italiani partecipano alla Commissione per i Manoscritti e la Storia della musica (*Commission des Manuscrits et de l'Histoire de la Musique*), al fianco di rinomati studiosi quali l'orientalista Henry George Farmer (presidente), Robert Lachmann e il barone d'Erlanger. Il contributo dell'Italia, quasi esclusivamente per voce di Zampieri, si limita all'indicazione di manoscritti arabi riguardanti la musica (in lingua originale o tradotti) custoditi presso la Biblioteca Vaticana, e alla disponibilità, a nome della Società dei Musicisti Italiani, a fornire un elenco di libri e manoscritti arabi preservati presso l'istituzione (CONGRESSO DEL CAIRO 1934).

²¹ Per una più approfondita analisi sulla posizione degli accademici occidentali nei confronti della musica araba espressa durante il Congresso del 1932 si rimanda a BOHLMAN (2006), pp. 47-63.

espressa dal Nietzsche anti-Wagner)» (Giannattasio 2002, p. 392). La voce autorevole di Nietzsche era già stata interpellata nella monografia del 1929:

[...] Nietzsche [...] pur esprime una verità che tutti noi sentiamo: quella della necessità di abbeverarci alle sorgenti della musica orientale, per svilupparla nel nostro ambiente naturale: il Mar Mediterraneo. (Pesenti 1929, p. 21)

In piena campagna d'Etiopia, l'enfasi posta sui parallelismi culturali tra la madrepatria e le colonie si acuisce, virando verso un più esplicito orientamento nazionalista. Il numero del dicembre 1935 della rivista illustrata «La Lettura», supplemento mensile agli abbonati del «Corriere della sera» di Albertini, presenta un articolo del musicologo Enrico Magni-Dufflocq, dall'eloquente titolo *Tristezza, lusinghe e furore della musica etiopica* (Magni-Dufflocq 1935). Si tratta di un compendio delle conoscenze etnologiche pregresse sul folclore musicale delle colonie italiane, tratte - giudizi di valore compresi - da Mondon-Vidailhet,²² Fiori, Pesenti (Magni Dufflocq 1935, p. 1116).²³ Il musicologo milanese, sospinto dal fervore imperialista del tempo, giunge addirittura ad individuare nella trascrizione dell'«Andante Pastorale» trascritto dal Fiori (Fiori 1892, p. 772), una possibile fonte per la frase strumentale d'ispirazione esotica dell'aria *O cieli azzurri* dell'*Aida* che accompagna il verso «O patria mia mai più ti rivedrò» (Magni Dufflocq 1935, p. 1116). Si assiste qui ad un duplice processo di «addomesticamento», che passa attraverso un'operazione di normalizzazione del tutto inattendibile: il Magni-Dufflocq costruisce la propria ipotesi su una fonte di dubbio valore, come abbiamo visto, ipercorretta da un orecchio eurocentrico e deformata da un probabile intervento di trascrizione a memoria. Tuttavia, il forte valore simbolico di una tale contaminazione non sfugge ai pubblicisti e l'acuta intuizione del Magni-Dufflocq si somma all'ormai assodato bagaglio di 'conoscenze', riferito nei successivi contributi sul folclore musicale coloniale.²⁴

Tutto ciò, in ogni caso, è perfettamente in linea con le tendenze più generali dell'etnografia coloniale del periodo imperialista:

[...] il passaggio a un dominio diretto pieno rendeva le conoscenze etnografiche degli amministratori coloniali meno rilevanti per il potere coloniale, e la produzione etnografica negli anni dell'Impero cambia di segno e si abbassa notevolmente di livello (Sòrgoni 2001, p. 23).

Tuttavia, le fonti etnografiche nazionali si rivelano essere le uniche testimonianze esistenti al tempo sulla musica delle regioni africane colonizzate dagli italiani. In quanto tali, vengono citate nei lavori divulgativi di più ampia diffusione, a

²² F. C. Mondon-Vidailhet è autore di un ampio saggio sulla musica etiope pubblicato sull'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, a cura di A. Lavignac e L. de la Laurencie (MONDON-VIDAILHET 1922). Cfr. Cap. V, Par. 6.4 e nota 366.

²³ Nello scritto il Magni-Dufflocq non si limita infatti alla sola musica etiope, ma tratta tutte le tradizioni musicali dell'Africa orientale italiana fino ad allora studiate.

²⁴ La riprende, ad esempio, Antonio Petino nel suo articolo *Folklore e musica dell'Africa Orientale* apparso su «L'Italia d'Oltremare», anno II, n. 15, agosto 1937, in cui tenta inoltre di indicare riflessi modernisti dei canti tradizionali dell'Eritrea nelle operette di Virgilio Ranzato e Emmerich Kalman, in voga a quel tempo. Si tratta evidentemente di un'operazione retorica volta a stabilire dei legami con il folclore delle popolazioni coloniali, all'indomani della conquista dell'Etiopia (PETINO 1937).

livello internazionale. Le trascrizioni del Fiori sulla musica eritrea, ad esempio, trovano posto nel volume dedicato alla musica africana dell'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* di Lavignac e de la Laurencie,²⁵ alla voce *Musique éthiopienne* a cura di Mondon-Vidailhet (Mondon-Vidailhet 1922, p. 3196).

3.1 *Musiche e strumenti musicali dell’Africa Orientale italiana di G. Barblan (Napoli, 1940).*

La vicenda dell’etnografia musicale coloniale non presenta significative evoluzioni nel corso del suo svolgimento, tant’è che l’ultimo lavoro etnografico, pubblicato in tarda età imperialista, si prefigge ancora il compito di «gettare la prima pietra per le opere future» (Barblan 1941, p. 9). La monografia in questione, dal titolo *Musiche e strumenti musicali dell’Africa Orientale Italiana*, testimonia un inedito interesse per la cultura coloniale da parte di un rinomato storico e critico della musica, Guglielmo Barblan. Nonostante i dichiarati limiti del lavoro, si tratta di un originale contributo alla conoscenza delle tradizioni e degli strumenti musicali delle regioni dell’Africa orientale occupate dagli italiani, unico nel suo genere per la varietà delle fonti, la metodologia impiegata e gli obiettivi preposti. Per la prima volta, inoltre, è un’istituzione a promuovere lo studio delle espressioni musicali delle regioni dominate: l’ente napoletano della Mostra triennale delle terre italiane d’Oltremare²⁶. Malgrado le ancora forti debolezze dell’analisi sotto svariati punti di vista, sia metodologici che teorici,²⁷ il saggio è rimasto per lungo tempo un punto di riferimento per gli studi etnomusicologici sull’Etiopia, in particolare per la sezione dedicata agli strumenti musicali, data la pressoché totale assenza di ulteriori fonti sull’argomento fino almeno agli ultimi decenni del Novecento.

Barblan, diversamente dai contributi precedenti, realizza il lavoro dalla madrepatria utilizzando l’ampio patrimonio di documenti e materiali collezionati e preservati a Napoli dall’ente partenopeo. Le fonti primarie consultate dallo studioso sono: dischi di folclore coloniale, strumenti musicali africani importati dalle colonie, immagini etnografiche e «qualche saltuaria audizione di cantori abissini venuti in Italia» (Barblan 1941, pp. 9-10). Sebbene si abbia l’impressione di essere tornati indietro ai tempi delle esposizioni universali parigine, quando i gruppi di indigeni ‘in vetrina’ erano oggetto di osservazioni da parte degli etnologi, l’opera di Barblan resta degna di menzione, confermando tuttavia, ancora una volta, la mancata disponibilità del Governo ad investire sullo studio della cultura coloniale al di là delle strette

²⁵ L’ambiziosa impresa editoriale inaugurata da Albert Lavignac e completata da Lionel de La Laurencie, compilata tra il 1913 e il 1931, rappresenta uno strumento di diffusione dello stato delle conoscenze sulla musica non occidentale e diviene uno dei principali veicoli di conoscenza delle musiche extraeuropee e del sistema modale greco almeno fino agli anni Cinquanta del Novecento.

²⁶ La Prima Mostra delle Terre italiane d’Oltremare rappresenta il punto di arrivo delle esperienze espositive coloniali. Svoltasi a Napoli dal 9 maggio all’ottobre 1940, esprime uno dei momenti più alti della volontà propagandistica del regime (DORE 1992, pp. 48-49). Diverse furono anche le iniziative in ambito etnografico musicale, sia di raccolta che espositive. Purtroppo, i ricchi archivi dell’Ente che furono saccheggiati durante la guerra determinando la definitiva sparizione dei materiali etnografici collezionati attraverso le missioni e le attività di ricerca etnografica (GROTTANELLI 1985, p. 1140, nota 6). Per un ragguglio sulle proporzioni e realizzazioni della Mostra delle Terre italiane d’Oltremare si rimanda a DORE (1992).

²⁷ Già il Conti Rossini rilevava, all’uscita del volume, che il critico musicale «ha fatto una massa comune di canti di tutte le popolazioni etiopiche; altri avrebbe potuto desiderare un esame a parte almeno per i tre grandi gruppi di popolazioni, Abissini propriamente detti, Somali e Galla, salvo a vedere poi che cosa vi sia di comune» (CONTI ROSSINI 1942, p. 210)

necessità di gestione e in generale l'atteggiamento di distanza nei confronti delle popolazioni dominate.

Prendendo atto dell'«assoluta mancanza di contributi efficaci in fatto di musica etiopica» (Barblan 1941, p. 9), Barblan imposta la propria trattazione partendo dagli sporadici studi etnografici disponibili. La bibliografia, ormai nota, sulla musica dell'Africa orientale, riaffiora ancora una volta dalle pagine del lavoro del musicologo. La monografia del Barblan è distinta in due parti, la prima concentrata esclusivamente sulla storia della musica etiopica e sulle trascrizioni di canti e musiche dei territori dell'Africa orientale, la seconda relativa agli strumenti musicali di tutti i domini italiani in Africa. In appendice sono inserite due Tavole, una sull'iconografia l'altra sulla discografia coloniale. Barblan, inoltre, realizza una mappa di diffusione degli strumenti musicali africani che per lungo tempo è stata di valido ausilio allo studioso che si accinge ad avvicinarsi alla musica dell'Etiopia (Figura 2).

L'autore organizza il volume sulla base di tre ambiziosi obiettivi, di natura etnologica, teorica ed organologica, esplicitati nella Prefazione:

[...] uno sguardo generico alla civiltà musicale etiopica in rapporto alla musica orientale e negra, il tentativo di fissare la scala sulla quale sono costruiti i canti etiopici, attraverso una ristretta ma essenziale scelta di frammenti musicali, ed infine una prima classificazione degli strumenti musicali.²⁸

In confronto alle indagini precedenti, ci troviamo qui di fronte ad uno studioso dalla solida preparazione storica, critica e musicale. Diversamente Fiori e Pesenti, come vedremo più avanti, lo storico si preoccupa, ad esempio, di osservare e riferire l'ambito specifico in cui vengono impiegati gli strumenti musicali. Tuttavia, non discostandosi dai predecessori, il pregiudizio razziale grava ancora fortemente sui giudizi interpretativi e dunque in generale su tutto il lavoro. Secondo Barblan, infatti:

[...] le popolazioni dell'Etiopia [...] hanno avuto nella storia di questi ultimi due millenni frequenti contatti con civiltà superiori e non soltanto orientali, il che ha portato anche nel campo musicale una certa espressione non del tutto primordiale per essere catalogata alla stregua di quella negra, ma non così elevata da poterla accostare da vicino a quella araba.²⁹

Sebbene le rigide comparazioni dei resoconti del Pesenti vengano qui superate, permane un latente pregiudizio di fondo:

Né dal punto di vista melodico, né da quello ritmico però il lettore si aspetti gran cosa.³⁰

Nel breve *excursus* storico sull'Etiopia presentato in apertura del testo, inoltre, il Barblan non si affranca dalla retorica di regime, insistendo anch'egli sui parallelismi culturali e storici tra l'Italia e il territorio dell'Impero.

Il merito principale dello studio va di certo attribuito all'ultima sezione del testo, dedicata agli strumenti musicali dell'Africa orientale. Prima del contributo del

²⁸ BARBLAN 1941, pp. 9-10.

²⁹ Ivi, p. 37.

³⁰ Ivi, p. 38.

Barblan, infatti, l'unica fonte degna di menzione sugli strumenti musicali era il saggio di Mondon-Vidailhet apparso sull'*Encyclopédie de la Musique*³¹ (Mondon-Vidailhet 1922) e successivamente bisognerà attendere quasi trent'anni per la pubblicazione di un nuovo studio sull'argomento (Powne 1968).

Barblan individua più di venti strumenti, classificati e descritti, corredati da una dettagliata interpretazione organologica e da informazioni etnologiche relative anche al contesto e alle modalità esecutive; un ricco apparato di documentazione iconografica con numerose illustrazioni, fotografie e raffigurazioni, completa la trattazione. Sebbene contenga molte inesattezze, il saggio costituisce tuttavia un lavoro importante, poichè fornisce numerose indicazioni su un'ampia gamma di strumenti utilizzati in Africa orientale e sulla loro distribuzione. Ribadiamo ancora una volta che la sua importanza è dovuta, piuttosto che dal valore assoluto della trattazione, dall'assenza di altre fonti sulle tipologie e gli usi degli strumenti musicali in questa regione.



Figura 2. Mappa di distribuzione degli strumenti musicali dell'Africa orientale di Guglielmo Barblan (Barblan 1941, p. 134).

³¹ Sebbene la pubblicazione del volume sulla musica africana dell'*Encyclopédie de la Musique* risalga al 1922, il contributo del Mondon-Vidailhet è precedente di almeno un decennio, poichè egli scompare nel 1910.

Un ultimo apparato documentario contenente un elenco delle registrazioni etnofoniche disponibili sul mercato al tempo della pubblicazione del saggio,³² infine, offre al lettore un inedito ed esclusivo sguardo, sebbene fugace, sul ruolo della registrazione sonora nell'ambito dell'etnografia coloniale nazionale, in particolare durante il fascismo, accennando anche al controllo esercitato dal regime in questo settore. Sebbene incompleto perché prevalentemente limitato al materiale facilmente reperibile sul mercato, il catalogo rappresenta una testimonianza unica di documenti, molti dei quali ad oggi difficili da reperire. Nel testo, Barblan elenca raccolte di canti in lingua amarica accompagnati da strumenti tradizionali incisi su vinile per le case discografiche Odeon, Columbia, Cetra, Fonotecnica e La Voce del Padrone. Particolare enfasi è riservata all'iniziativa di raccolta realizzata da quest'ultima casa discografica:

Ma soprattutto fondamentali per formarsi una conoscenza del canto abissino, sono le 248 canzoni raccolte dalle svariate regioni (...) eseguite da solisti o da coro con accompagnamento di violino, di cetra, di arpa, di flauto, di zufolo o di tamburo, che furono fatte incidere nel 1939 dalla casa Voce del Padrone per incarico di un facoltoso commerciante eritreo di Addis Abeba, Saleh Ahmed Checchia, su suggerimento del Cap. Dott. Giovanni Silletti e dell'Ufficio Studi della Triennale d'Oltremare. La scelta delle canzoni fu fatta con molto accorgimento, in seguito ad un concorso pratico di fronte ad una commissione, ed al quale parteciparono tutti i più noti menestrelli dell'impero.³³

[...]

È questa la più avveduta, fedele e organica raccolta, indispensabile per chi voglia farsi, a distanza, un concetto della lirica popolare etiopica.³⁴

Tuttavia la collezione di folclore coloniale sembra non essere stata commercializzata, ad eccezione di un unico disco (Barblan 1941, p. 138).³⁵

Nel testo è dichiarato inoltre che «alcuni dei dischi elencati sono stati, con provvedimento assai opportuno, tolti dalla circolazione nel nostro mercato perché nel testo arrecavano allusioni troppo significative a fatti ed azioni riguardanti il regime schiavista abissino.», tuttavia Barblan, fatte le dovute lusinghe al sistema, prende le dovute distanze e le inserisce nell'inventario: «... per desiderio di completezza...» (Barblan 1941, p. 135, n. 1).

In conclusione, la presenza degli italiani in Africa non stimola la nascita di una tradizione di studi etnografici sulle musiche indigene tradizionali. In generale, la breve durata dell'impresa coloniale, le innumerevoli difficoltà incontrate nella gestione dei territori conquistati e la politica culturale adottata nei domini coloniali³⁶ non hanno in

³² Per un approfondimento sulle registrazioni etnografiche delle tradizioni musicali dei domini italiani in Africa, realizzate durante il periodo coloniale si rimanda a ABBONIZIO (2010).

³³ La questione del concorso per la selezione dei cantori etiopi rivela interessanti dinamiche di forzato intervento esterno sulle culture tradizionali e di attivazione di sottili meccanismi auto-difensivi da parte degli indigeni (vedi nota successiva), e meriterebbe un discorso a parte.

³⁴ BARBLAN 1941, p. 138.

³⁵ Recentemente, il ricercatore e produttore discografico francese Francis Falceto ha recuperato alcuni dei dischi di musica etiopica incisi da La Voce del Padrone. Falceto è ideatore e curatore della collana *Éthiopiques* (Buda Musique), una serie di compact disc consacrata alla musica etiopica nei suoi aspetti sia tradizionali che moderni, inaugurata nel 1997 e giunta oggi a più di venti volumi.

³⁶ Per un maggiore approfondimento sulla politica culturale coloniale italiana con specifico riferimento alla Libia si veda ABBONIZIO 2011.

alcun modo favorito lo sviluppo di studi in questa direzione; l'imaturità della scienza etnografico-musicale in Italia e il forte pregiudizio razziale hanno di certo frenato un interesse latente nei confronti delle espressioni musicali indigene africane. La grande ricchezza e l'estrema varietà della musica dell'Africa orientale e settentrionale, della quale soltanto negli ultimi decenni si inizia ad avere una conoscenza più approfondita, non vengono affatto rappresentate, ma soltanto superficialmente e inadeguatamente tratteggiate dagli studiosi italiani durante il colonialismo. Bisognerà attendere il dopoguerra, con lo sviluppo dell'etnomusicologia in Italia, per trovare i primi studi scientifici sulla musica tradizionale degli ex-territori d'oltremare. In verità, dovranno passare decenni prima che la musica delle regioni africane ex-coloniali venga fatta oggetto di accurate analisi; per quanto riguarda l'Eritrea in particolare, a causa delle alterne vicende storico-economiche attraversate, il folclore musicale del paese attende ancora oggi una trattazione esaustiva. Tuttavia, la documentazione raccolta durante il periodo di espansione in Africa, prima per libera iniziativa degli ufficiali coloniali poi attraverso la collaborazione di organizzazioni legate alle esposizioni, forniscono un importante strumento per la comprensione dell'atteggiamento degli osservatori-etnografi nei confronti delle culture delle regioni dominate nonché un'esclusiva testimonianza, sebbene superficiale e gravemente deformata dallo sguardo razziale, di alcune delle espressioni culturali delle popolazioni delle colonie nel periodo dell'occupazione italiana. Con questo saggio abbiamo voluto offrire un contributo alla ricostruzione documentaria e alla riflessione sui trascorsi dell'etnografia musicale italiana relativa al periodo coloniale.

Riferimenti bibliografici

- ABBONIZIO, Isabella (2010) *Musica e colonialismo nell'Italia fascista (1922-1943)*. Tesi di Dottorato (Tutor Prof. R. Pozzi). Roma: Università di Roma Tor Vergata.
- ABBONIZIO, Isabella (2011) "Ideologia, cultura, identità: politica culturale e istituzioni musicali coloniali in Libia". *I sentieri della ricerca* 13:105-130.
- BARBLAN, Guglielmo (1941) *Musiche e strumenti musicali dell'Africa orientale italiana*. Napoli: Edizioni della Triennale d'Oltremare.
- BOHLMAN, Philip (2006) *World music. Una breve introduzione* (trad. it.). Torino: EDT.
- CARAVAGLIOS, Cesare (1934). "Per la Fonocineteca Italiana di Stato". *Aspetti letterari*. Rassegna di lettere, scienze ed arti. 1:1-20 (ripubblicato in Caravaglios, Cesare (1938) "Saggi di folklore", Napoli: Editrice Rispoli Anonima. Pp. 15-42).
- CARAVAGLIOS, Cesare (1935). "Per lo studio della musica indigena delle nostre colonie". In *Atti del Secondo Congresso di studi coloniali* (Napoli, 1-5 ottobre 1934), vol. IV (Sezione etnografica-filologica), Firenze. Pp. 113-129 (ripubblicato in Caravaglios, Cesare (1938) "Saggi di folklore", Napoli: Editrice Rispoli Anonima. Pp. 159-206)
- CARPITELLA, Diego (1974) "Ethnomusicology in Italy". *Journal of the Folklore Institute* 11/1-2: 81-98.
- CONGRESSO DEL CAIRO (1934) *Recueil des travaux du Congrès de Musique Arabe qui s'est tenu au Caire en 1932 (Hég. 1350) sous le haut patronage de S.M. Fovad Ier, Roi d'Egypte*. Il Cairo: Imprimerie Nationale.

- CONTI ROSSINI, Carlo (1942) Recensione a *Musiche e strumenti musicali dell'Africa orientale italiana* di Guglielmo Barblan. *Rassegna di studi etiopici* II/2: 210-11.
- D'AMATO, Nicola (1898) *Da Adua ad Addis Abeba: ricordo di un prigioniero*. Salerno: A. Volpe & c.
- DORE, Gianni (1980) "Antropologia e colonialismo italiano. Rassegna di studi di questo dopoguerra". *La Ricerca Folklorica* 1: 129-132.
- DORE, Gianni (1992) "Ideologia coloniale e senso comune etnografico nella Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare". In LABANCA, Nicola *L'Africa in vetrina*. Pp. 47-65. Treviso: Pagus.
- DORE, Gianni (2002) "Amministrare l'esotico. Un caso di etnologia applicata nell'Africa Orientale Italiana (1936-1941)". *Quaderni storici* 109/1: 189-220.
- FIORI, E. (1892) "Saggi musicali dell'Eritrea". *Bollettino della Reale Società Geografica Italiana* III/V: 770-775.
- GIANNATTASIO, Francesco (2002) "Parole (...nostre) e musica (... degli altri): i canti sacri e profani dei «Somàli» secondo Gustavo Pesenti (1929)". In LA VIA Stefano e PARKER, Roger *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*. Pp. 387-405. Torino: EDT.
- GIANTURCO, Carolyn e Teresa GIALDRONI (2001) "Barblan, Guglielmo". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Ed. Stanley Sadie. Vol. 2: 706-708. London: Macmillan [etc.].
- GHISLERI, Arcangelo (1912) *Tripolitania e Cirenaica. Dal Mediterraneo al Sahara*. Milano-Bergamo: Società editoriale italiana, Istituto editoriale d'arti grafiche.
- GROTTANELLI, Vinigi (1985), "La ricerca etnologica nel periodo coloniale. Una testimonianza e una riflessione". *Storia contemporanea* XVI/5-6: 1133-1152.
- LEYDI, Roberto (1996) "L'etno-organologia italiana nell'età del positivismo". In LEYDI Roberto e Febo GUIZZI *Gli strumenti musicali e l'etnografia italiana (1881-1911)*. Pp. 21-29. Lucca: LIM.
- LUCIANI, Sebastiano Arturo (1939). "Musica araba". *II Mediterraneo* IX/1, 7 gennaio 1939: 11.
- MAGNI-DUFFLOCQ, Enrico (1935) "Tristezza, lusinghe e furore della musica etiopica". *La Lettura. Rivista mensile del Corriere della sera* XXXV/12: 1112-1116.
- MOMPELLIO, Federico (1966) "Guglielmo Barblan e la musicologia «umana»". In *Studi di musicologia in onore di Guglielmo Barblan in occasione del suo LX compleanno* (Collectanea Historiae Musicae, IV). Pp. 1-6. Firenze: Olschki.
- MONDON-VIDAILHET, François-Marie-Casimir (1922) "La Musique éthiopienne". In LAVIGNAC, Albert e Lionel DE LA LAURENCIE *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Première partie Histoire de la musique, Vol. V. Pp. 3179-3196. Paris: Delagrave.
- PESENTI, Gustavo (1910) "Canti e ritmi arabici, somalici e suahili". *Bollettino della Reale Società Geografica Italiana* s. IV, II/12: 1409-1432.
- PESENTI, Gustavo (1912) "Di alcuni canti arabici e somalici". *Bollettino della Reale Società Geografica Italiana* s. V, I/1: 58-63.
- PESENTI, Gustavo (1916) "I canti del Dikir". *Bollettino della Reale Società Geografica Italiana* s. V, V/ 8: 673-684.
- PESENTI, Gustavo (1929) *Canti sacri e profani, danze e ritmi degli arabi, dei somali e dei suahili*. Milano: L'Eroica.

- PESENTI, Gustavo (1937) *La musica è mediterranea*. Milano: L'Eroica.
- PETINO, Antonio (1939) "Folklore e musica dell'Africa Orientale". *L'Italia d'Oltremare* IV/1: 10-13.
- POWNE, Michael (1968) *Ethiopian music, an introduction: a survey of ecclesiastical and secular Ethiopian music and instruments*. London: Oxford University Press.
- RABITTI, Dante (1982). "Attività musicale del generale G.P.". In *In ricordo di Serafino Maggi. Studi raccolti dall'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano*. Studi raccolti dall'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano. Pp. 361-369. Piacenza: Comitato di Piacenza.
- SAID, Edward (2007) *Orientalismo*. Milano: Feltrinelli.
- SÒRGONI, Barbara (2001) *Etnografia e colonialismo. L'Eritrea e l'Etiopia di Alberto Pollera, 1873-1939*. Torino: Bollati Boringhieri.
- TIERSOT, Julien (1922) "La musique chez le nègres d'Afrique". In LAVIGNAC, Albert e Lionel DE LA LAURENCIE *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Première partie Histoire de la musique, Vol. V. Pp 3198-3225.
- VETRO, Gaspare Nello (1995) *Teatro Reinach 1871-1944: gli spettacoli musicali opere concerti operette*. Parma: Archivio storico Teatro Regio.
- VILLOTEAU, Guillaume-André (1826) "De la musique des Abyssins ou Éthiopiens". In *De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou Relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*, pubblicato in *Description de l'Égypte* (ou Recueil des observation et des Recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publié par les ordres de Sa Majesté l'Empereur Napoléon Le Grand), T. XIV, cap. IV, pp. 270-299. Paris: Panckoucke.
- ZECCA LATERZA, Agostina (1966). "G. Barblan: note bibliografiche". In *Studi di musicologia in onore di Guglielmo Barblan in occasione del suo LX compleanno* (Collectanea Historiae Musicae, IV). Pp. 7-16. Firenze: Olschki.