

Un antidoto al razzismo. La musica degli afroeuropei nella prima età moderna

Gianfranco Salvatore

1. L'emancipazione degli afroamericani attraverso la musica

Il primo passo per superare ogni forma di discriminazione, xenofobia, o addirittura di gerarchizzazione della varietà umana, sta nel riconoscimento dell'identità culturale dell'Altro. Nella storia delle migrazioni, delle deportazioni, delle diaspore, tale identità può preservarsi nella capacità di conservare e valorizzare le proprie attitudini e (almeno in parte) il proprio retaggio, all'interno di un confronto interculturale. Per quanto riguarda la vicenda degli afrodiscendenti nella storia dell'Occidente, l'esempio più alla portata di tutti è quello degli afroamericani. Il loro riscatto culturale ha avuto luogo innanzitutto grazie alla loro musica. Una musica antica e nuova, nata (o "rinata") dalla proiezione di tradizioni e prassi africane sulle convenzioni artistiche e performative delle nazioni in cui le loro vicende li hanno condotti. Ciò ha costituito una forma di integrazione e di negoziato socioculturale, tramite il riconoscimento di un talento specifico, espressione identitaria di un'agentività autonoma e autodeterminata, in una proposta di seducente peculiarità.

Sorta durante il periodo della schiavitù, nei campi di lavoro, con le prime vocalizzazioni di richiami e lamenti, proiettati da una voce all'altra nell'espressione del proprio dolore ma anche di una comunicazione cifrata collettiva, la musica afroamericana trovò dalla fine dell'Ottocento, nella progressiva evoluzione del blues, una prima forma organizzata; nel ragtime, e in seguito nel jazz, un approccio sincretistico alle strutture melodiche e armoniche della tradizione occidentale.

L'identità culturale conquistata dagli afroamericani tramite la musica e l'impegno creativo e intellettuale si giovò di due processi paralleli. Da un lato c'era, negli anni Venti del Novecento, il sostegno degli intellettuali neri del "Rinascimento di Harlem"¹, che al jazz erano molto legati; e paralleli veicoli per la progressiva emancipazione e integrazione degli americani di colore, discendenti dagli schiavi, furono la creazione delle prime università "colored"², poli dialettici di ricerche e rivendicazioni identitarie, e le prime esperienze letterarie afroamericane, con autori e

¹ In proposito si possono consultare H. A. Baker, Jr., *Modernism and the Harlem Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago 1987; *The Harlem Renaissance*, a cura di H. Bloom, Chelsea House, Broomall 2004; e l'antologia *Voices from the Harlem Renaissance*, a cura di N. I. Huggins, Oxford University Press, New York 1972 (rist. 2007).

² Sull'argomento esiste un interessante documentario di Stanley Nelson e Marco Williams, *Tell Them We Are Rising: The Story of Black Colleges and Universities*, Firelight Films, 2016.

personaggi fortemente sensibili alla musica del proprio popolo, e storie che spesso incrociavano il circuito dei locali di musica e da ballo³. Tutto ciò non bastava ancora a superare i pregiudizi, la discriminazione e il razzismo in America: ma un altro fattore propulsivo agiva al di là dell'Atlantico. Funzionali, e forse decisivi, per il riscatto culturale afroamericano furono infatti l'ammirazione artistica e il rispetto umano conseguiti dai musicisti neri in Europa, tra le due guerre mondiali e più estesamente nel secondo dopoguerra, sia da parte delle locali *élites* intellettuali che del gusto popolare⁴. Qui i protagonisti afroamericani del jazz classico e moderno scoprirono una diversa civiltà bianca, storicamente differente da quella americana. Benché fosse la prima responsabile del colonialismo e dei fenomeni connessi, schiavismo incluso, l'Europa aveva espresso da tempo, nella sua storia culturale, precoci esempi e modelli di rispetto verso la soggettività e le doti tradizionali dei neri, specie nel periodo protomoderno, come vedremo. Questa pur ondivaga apertura europea si rinnovò nel Novecento, nei confronti della musica dei neri d'America, contribuendo sensibilmente alla formazione di un'autocoscienza culturale e di un'identità civile afroamericana.

Sulla base di questi primi riconoscimenti raccolti grazie al jazz, i neri d'America conquistarono poi un vasto mercato discografico e concertistico mondiale tramite il *rhythm and blues*, che ha contribuito alla costruzione del paradigma dell'"orgoglio nero", e la *soul music*, che ha sviluppato anche melicamente la discorsività del sentimento afroamericano dell'essere al mondo con una pelle più scura degli occidentali. Parallelamente sono sorti nuovi generi musicali, non statunitensi, ma caraibici e sudamericani, che tra gli anni Sessanta e Settanta hanno proiettato a livello internazionale nuove creazioni e latitudini musicali: ad esempio nella musica orchestrale afrocubana, nel reggae giamaicano, nella canzone afro-brasiliana. Infine, durante l'ultimo mezzo secolo di elaborazione creativa di processi e dinamiche generazionali e sociali, l'*hip hop* e le sue filiazioni musicali, dal *rap* in avanti, hanno proseguito e attualizzato il discorso dell'autonomia creativa dei neri d'America e del mondo.

Ciascuno di questi generi ha incontrato un immenso successo, esercitando un'influenza globale sulla musica e la cultura occidentale, in un riscatto che si può definire trionfale. Si può anzi affermare che perfino la musica di consumo

³ Un buon esempio, anche per lo sguardo quasi antropologico, è quello fornito dai due arguti romanzi di Wallace Thurman, *The Blacker the Berry* e *Infants of the Spring* (The Macaulay Company, New York 1929 e 1932). Entrambi godono di traduzioni italiane recenti: rispettivamente *La mora più nera*, Il Gulliver, Firenze 2021, e *I figli della primavera*, Lindau, Roma 2020. Il Rinascimento di Harlem è stato anche un movimento musicale, oltre che letterario: cfr. *Black Music in the Harlem Renaissance: A Collection of Essays*, a cura di S. A. Floyd, Greenwood Press, Westport 1990.

⁴ Cfr. ad es., per la Francia, L. Tournès, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Fayard, Paris 1999; T. Stovall, *Paris Noir: African Americans in the City of Light*, Houghton Mifflin, Boston-New York 1996; P. Archer-Straw, *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, Thames & Hudson, London 2000.

internazionale (anche quella apparentemente più lontana dagli stili afroamericani) si nutra oggi, talora perfino inconsapevolmente, di prassi e stilemi musicali – ad esempio nell’organizzazione ritmica delle parti strumentali – di stretta derivazione “nera”.

I discendenti delle vittime di quattro secoli di schiavismo hanno trovato così la propria riscossa – una vera e propria forma di resistenza culturale, un modo originale di definire la propria identità meticciasca, e un potente antidoto al mai sopito razzismo - grazie alla loro musica. Almeno nel campo musicale, sono passati dalla condizione di dominati a quella di dominatori. E in questa nuova condizione si sono conquistati l’attenzione e il rispetto di tutto il mondo.

2. L’Università del Salento e le culture diasporiche degli afroeuropei

Nello studio di questo panorama storico-artistico, l’Università di Lecce – poi Università del Salento – si è dimostrata all’avanguardia in Italia. Nel 1996 si è istituito l’insegnamento (poi cattedra) di Civiltà Musicale Afroamericana: una denominazione disciplinare che aveva esordito al DAMS bolognese, ma che per venticinque anni non aveva trovato riprese in nessun altro ateneo italiano. L’anno dopo vi è stato accostato anche l’insegnamento di Storia della Popular Music, che include anche i moderni stili afroamericani di tradizione urbana: e questo insegnamento è stato il primo in assoluto, in Italia, ad avere continuità e stabilità nel tempo e a diventare strutturale.

Grazie alla lungimiranza di questa Università, ho avuto il privilegio di tenere fin dall’inizio entrambe le cattedre, e di poter diffondere, da Lecce, una via italiana alla ricerca musicologica sulla cultura afroamericana.

Agli inizi del nuovo millennio, però, sentii il bisogno di estendere quella ricerca, non solo musicologica ma più ampiamente storico-culturale, anche alla questione afroeuropea. Nel 2008, dopo aver partecipato a due convegni dell’Università di Chicago, feci una proposta a Samuel Floyd, il compianto fondatore e primo direttore del CBMR (Center for Black Music Research) del Columbia College, oltre che insigne storico delle forme musicali afroamericane “scritte” di fine Ottocento e inizio Novecento⁵. La mia intenzione era quella di approfondire, anche attraverso la biblioteca del CBMR, la più grande del mondo sulla musica e la cultura “nera”, una

⁵ S. A. Floyd, M. J. Reisser, *Black Music in the United States: An Annotated Bibliography of Selected Reference and Research Sources*, Kraus International, Hackensack 1983; S. A. Floyd, M. J. Reisser, *Black Music Biography: An Annotated Bibliography*, Kraus International, Hackensack 1987; S. A. Floyd, *Black Music in the Harlem Renaissance: A Collection of Essays*, cit.; S. A. Floyd, *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*, Oxford University Press, New York 1995; S. A. Floyd, *International Dictionary of Black Composers*, Fitzroy-Dearborn, Chicago 1999; S. A. Floyd, M. Zeck, G. Ramsey, *The Transformation of Black Music: The rhythms, the songs, and the ships of the African Diaspora*, Oxford University Press, New York 2017.

questione ancora oggi trascurata dalla maggior parte degli studiosi statunitensi: la diaspora africana nell'Europa protomoderna, che si è svolta anteriormente al pieno sviluppo del colonialismo europeo e dello schiavismo americano. Intuivo, dai nuovi studi che avevo intrapreso, che tra il XV e il XVI secolo, in una situazione storica in cui la deportazione coatta degli africani in Europa era ancora nella sua fase iniziale (e quella nelle Americhe non era ancora molto sviluppata), si erano verificati, in Europa, importanti fenomeni di integrazione umana, musicale e culturale: precoci esperienze di interculturalità.

Floyd, nobile figura di intellettuale afroamericano, intuì subito il potenziale del progetto di ricerca, e promosse l'immediata pubblicazione del mio programma di studio sotto il titolo, da lui proposto, di *A New Frontier*, una "Nuova Frontiera" negli studi diasporici⁶. Contestualmente, il direttore del Columbia College autorizzò la mia iniziativa di costituire una sezione europea del Center for Black Music Research, con la sede direttiva a Lecce, presso la nostra università, per intraprendere il lungo lavoro che ci aspettava⁷.

Il ruolo di avanguardia dell'Università del Salento, nello studio interdisciplinare della cultura diasporica africana in Europa, acquisì così una prospettiva mondiale. Organizzando qui due convegni internazionali, nel 2011 e nel 2013⁸, potei stabilire un informale gruppo di lavoro con colleghi europei e americani, appartenenti alle università di New York, della Pennsylvania, di Vienna, e al Queen's College di Londra. Questi colleghi – Paul Kaplan, John Lipski, Norbert Cyffer e Kate Lowe - rappresentano le punte più avanzate della ricerca sulla diaspora africana in Europa, e sulle questioni connesse, in discipline diverse come i *cultural studies*, la storia dell'arte, la storia delle lingue. Mi occupavo personalmente, invece, delle numerose tracce di questa storia culturale nelle arti della parola, dei suoni e della *performance*.

Ne sono risultate, in questi dieci anni, numerose pubblicazioni, che hanno trovato un ponderoso esito collettivo in un volume scritto a più mani dai principali esponenti di questo filone di studi interdisciplinari, incontratisi nei convegni leccesi e poi rimasti in contatto tramite il CBMR/Europe. Il libro, uscito a dicembre 2021, porta il titolo di *Il chiaro e lo scuro*⁹. Nel giro di un anno ha avuto, oltre a due ristampe, un'ampia circolazione accademica (con recensioni dalla «Rivista Italiana di

⁶ G. Salvatore, *Afro-Mediterranean Culture and African-American Music: A New Frontier*, in «CBMR Digest», XX, 1-2, 2007.

⁷ An., *CBMR Goes International*, in «CBMR Digest», XXIII, 1, Spring 2010, pp. 7-8; G. Chiriaco, *CBMR/Europe: Early Activities*, in «CBMR Digest», XXIII, 2, Fall 2010, p. 6; P. Moscardino, *Un ponte tra il jazz e la pizzica. Il Center for Black Music Research di Chicago apre a Lecce la sua sede europea per portare avanti i suoi studi*, in «Corriere del Mezzogiorno», 8 marzo 2010.

⁸ *Di fronte all'Africa. Effetti culturali della diaspora africana in Europa dal mondo antico al Rinascimento / Facing Africa. Cultural Effects of African Diaspora: Ancient and Early Modern Europe* (Lecce, 15-17 giugno 2011); *Una moda rinascimentale: stilizzare l'Africa / Stylizing Africa: The Renaissance Fashion (and beyond)* (Lecce, 15-16 ottobre 2013).

⁹ *Il chiaro e lo scuro. Gli africani nell'Europa del Rinascimento tra realtà e rappresentazione*, Argo, Lecce 2021.

Musicologia» alla «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», fino a quella imminente sul «Journal of Early Modern History»), ed è imminente la pubblicazione della lunga sezione musicologica del testo, come volume autonomo in inglese, presso l'editore belga/americano Brepols. Ma, inaspettatamente, *Il chiaro e lo scuro* ha suscitato anche un'attenzione più vasta, riscuotendo sedici lusinghieri articoli su tutta la stampa nazionale generalista, a esplicita considerazione dell'impegno dell'Università del Salento verso un nuovo campo di studi vicino anche alla sensibilità contemporanea. Si tratta infatti di un campo che, nel ricostruire le origini delle questioni storiche e culturali connesse, trova infinite risonanze nei tempi che viviamo, nella riconsiderazione globale della questione razziale, e nello studio delle radici storiche della transculturalità, non solo musicale, come "antidoto" al razzismo.

Considero questo come il segnale di un interesse per la questione afroeuropea - nei suoi risvolti storici, culturali, indirettamente anche politici - senza precedenti in Italia, e del riconoscimento della nostra Università come polo di riferimento essenziale della ricerca. Non a caso, poco dopo *Il chiaro e lo scuro*, è stato pubblicato un analogo volume collettaneo, *Le rappresentazioni dei neri nell'età moderna*, a cura di Chiara Savattieri dell'Università di Pisa, col fondamentale contributo del nostro collega Giuseppe Patisso¹⁰.

3. I balli afroeuropei

Come è noto, il razzismo cosiddetto "scientifico" prende forma solo nell'Illuminismo di metà Settecento: per una crudele ironia della storia, la nascita ufficiale dell'ideologia razzista è contemporanea ai primi scritti e interventi europei a sostegno dell'abolizione della schiavitù. Per l'età protomoderna, e in particolare per il Rinascimento, gli studiosi parlano invece di proto-razzismo, di razzialismo, o di altre modulazioni dell'etnocentrismo, della xenofobia, di quella paura e quel disprezzo del colore nero che nella civiltà occidentale ha radici bibliche¹¹.

Dai nostri studi, però, viene fuori che nel Rinascimento, prima che l'inasprirsi della politica colonialista e della tratta schiavistica dall'Africa gettasse le basi di un sopruso che pesa sull'intera coscienza occidentale, prevaleva, nel sentimento comune europeo, una curiosità nei confronti della "diversità" africana che ha favorito lo sviluppo delle prime forme di conoscenza reciproca, di interscambio, di interculturalità e transculturalità, a dispetto della deportazione e della condizione servile. Ciò che più affascinava gli europei protomoderni erano il talento musicale africano e l'euforica singolarità delle loro danze. Dall'Andalusia al Portogallo, da

¹⁰ *Le rappresentazioni dei neri nell'età moderna. Temi e questioni metodologiche*, a cura di C. Savattieri, Carocci, Roma 2022.

¹¹ Cfr. P.-A. Taguieff, *Il razzismo. Pregiudizi, teorie, comportamenti*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1999 (ed. it. di Id., *Le racism*, Flammarion, Paris 1997), di cui è utile consultare il *Glossario*, pp. 111-116.

Malta all'Italia meridionale, dalla Borgogna al Sacro Romano Impero, a queste musiche, canti e danze si poteva assistere la domenica e nelle altre festività del calendario cristiano, laddove agli schiavi era data la possibilità di riunirsi per esprimere liberamente le proprie tradizioni etniche e comunitarie, parlare le proprie lingue native, e ricollegarsi surrettiziamente perfino alle proprie religioni d'origine. Analoghe *performance* erano visibili e udibili sia nell'ambiente riservato ed esclusivo delle non poche corti che utilizzavano esponenti della servitù africana nelle loro capacità di intrattenimento, sia nel contesto pubblico delle processioni organizzate dalle confraternite di liberti di origine africana che partecipavano alla vita civica di molte città dell'Europa occidentale¹².

In queste situazioni poté maturare quel che solo con secoli di ritardo si sarebbe verificato in America: un approccio di africani e afrodiscendenti ai repertori musicali e performativi europei, che essi interpretavano in chiave sincretistica, conservando ampi tratti della propria espressività nativa. Quest'approccio è stato in parte assorbito nelle nostre tradizioni popolari, rurali e urbane: si studiano oggi, ad esempio, gli elementi delle prassi esecutive chitarristiche e delle modalità melodiche e coreutiche confluite nel flamenco, o l'influenza della coreutica africana nelle posture, nei passi, e nell'articolazione complessiva del corpo in una varietà di balli afroeuropei che all'epoca portavano i nomi di *guineo*, *ye-ye*, *zarambeque*, *chanchamele*, *cumbé*, *gurumbé*, *paracumbé* nel mondo iberico, e di *catubba*, *sfessania*, *Lucia canazza* nell'Italia meridionale¹³.

4. Percezioni incrociate: la musica africana, la musica europea

A esperire la musica africana più autentica furono però soprattutto quanti si recarono sul posto. I missionari cappuccini nel regno del Congo, tra la metà del Seicento e i primi decenni del Settecento, consideravano quelle prassi e tradizioni musicali semplicemente inascoltabili, un'offesa all'udito¹⁴. Ma tra i viaggiatori ed

¹² La bibliografia in materia è sterminata. Qui posso solo rimandare alle notizie e alle bibliografie contenute in *Il chiaro e lo scuro*, cit., e in un altro mio più ampio lavoro di prossima pubblicazione, *Chiaroscuri*, la cui uscita è prevista a fine 2024. Per le prime impressioni europee, anche iconografiche, sulla danza africana, si può vedere G. Salvatore, *Memling e il viaggio dei Magi. La "cinetica africana" e l'ossessione della danza nella percezione rinascimentale*, in «L'Idomeneo», XXI, 2016.

¹³ Anche in questo settore la bibliografia è vastissima. Mi limito a segnalare un saggio recente di Elena Ferrari Barassi, *Black Slaves' Music and Dance in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: Spanish, Italian and French*, in «Music in Art», XLV, Spring-Fall 2020, che fa il punto sulla questione.

¹⁴ Sulle reazioni dei missionari all'ascolto della musica africana è tornato più volte Alessandro Arcangeli: *Dancing Savages: Stereotypes and Cultural Encounters across the Atlantic in the Age of European Expansion*, in M. Calaresu, F. De Vivo, J.-P. Rubiés, *Exploring Cultural History: Essays in Honour of Peter Burke*, Ashgate, Farnham 2010, p. 301; *Fonti europee e cultura arabo-islamica di fronte ai balli africani: missionari, viaggiatori, trattatisti*, in *L'Europa divisa e i nuovi mondi: Per Adriano Prosperi*, a cura di M.

esploratori laici, i mercanti, gli uomini di scienza, che fin dal Rinascimento poterono ascoltare la musica dell’Africa nera sul suo terreno, troviamo invece numerose e precise manifestazioni di relativismo culturale. Filippo Pigafetta, nel rielaborare la memoria del portoghese Duarte Lopez degli anni da lui trascorsi nel regno del Congo a partire dal 1578, scrisse che la musica africana (in particolare quella per i cordofoni affini al liuto) aveva per i nativi un profondo significato: «mediante quell’ordigno significano i concetti dell’animo suo e fansi intendere tanto chiaro che quasi ogni cosa con la quale con la lingua si puote manifestare, con la mano dichiarano in toccando lo stromento»¹⁵. Nel 1657 l’inglese Richard Ligon, ascoltando la musica africana eseguita dagli schiavi deportati nelle Barbados, la trovò interessante per qualsiasi occidentale dotato di curiosità, ritmicamente intrigante, e animata da un’enorme passione¹⁶. E un altro inglese, il mercante Richard Jobson, che aveva esplorato l’area del Gambia nel 1620-21, commentò che, «senza alcun dubbio, non c’è nessun popolo sulla terra che si emozioni nel modo più naturale al suono della musica come fa questa gente»¹⁷.

Leggendo l’insieme di queste testimonianze trapela quanto sforzo richiedesse, all’epoca, il cercare di comprendere una musica così diversa dalla nostra: ma al tempo stesso vi si manifesta una curiosità che sconfinava in aperta ammirazione, nel riconoscere la spiccata inclinazione musicale degli africani, parte integrante della loro concezione della vita delle persone e del cosmo, nonché veicolo privilegiato delle proprie inclinazioni espressive e comunicative, in particolare nell’eloquenza e nella potenza dei ritmi.

Ma la nostra ricerca si è orientata, negli ultimi anni, a cercare anche altrove, e in particolare nell’iconografia, i più sensibili riscontri a questa considerazione antropologica degli africani e del loro rapporto con la musica, che alcuni pittori rinascimentali e barocchi decisero di sottolineare in vere e proprie parabole visuali, a margine dei soggetti principali. Ho avuto modo di notare, ad esempio, nella scena del *Battesimo dei Seleniti a opera di San Giorgio* di Vittore Carpaccio, del 1507 [FIG. 1], che l’unico nero presente tra la folla di individui in turbante raccolta attorno alla banda turca si è portato vicino allo squillare delle trombe, assorto e quasi perso nell’ascolto della musica. Il tema doveva corrispondere a un’opinione diffusa, perché lo ritrovo, durante il Cinquecento, anche in altri dipinti. Ma l’interprete più

Donattini, G. Marcocci e S. Pastore, Edizioni della Normale, Pisa 2011, vol. II, pp. 246-247; *The savage, the peasant and the witch*, in «European Drama and Performance Studies» VIII, 2017, p. 75; *L’altro che danza: Il villano, il selvaggio, la strega nell’immaginario della prima età moderna*, Unicopli, Milano 2018, pp. 45-46.

¹⁵ F. Pigafetta, *Relazione del Reame di Congo*, a cura di G. R. Cardona, Bompiani, Milano 1978, p. 163.

¹⁶ Cfr. Anthony Gerard Barthelemy, *Black Face, Maligned Race: The Representation of Blacks in English Drama from Shakespeare to Southerne*, Louisiana State University Press, Baton Rouge-London 1987, pp. 59-60.

¹⁷ *The Discovery of River Gambia by Richard Jobson 1623*, a cura di D. P. Gamble e P. E. H. Hair, The Hakluyt Society, series III, vol. 2, London 1999, pp. 110, 145, 150-152.

magistrale della fascinazione per la musica - anche per la musica *europea* - che caratterizzava gli africani diasporici e gli afrodiscendenti è stato Goya [FIG. 2]. Il suo dipinto *Il chitarrista cieco* (1778) rappresenta, quasi in un catalogo antropologico, il diversificato grado di curiosità per la musica di una quantità di persone di età, classe, sesso diversi - ben dodici figure - che si stringono attorno al musicista ambulante per ascoltarne il canto. Ma il pittore stacca dal gruppo, conferendogli uno speciale rilievo, non un paesano sfaccendato, bensì un altro ambulante, un acquaiolo di pelle nerissima. Qui Goya, oltre a testimoniarmi quello che era uno dei mestieri "autonomi" dei neri nella Spagna dell'epoca, si sofferma magistralmente sulla passione quasi incantatoria che la musica, nell'ormai consolidata opinione comune, esercitava su africani e afroeuropei. L'acquaiolo nero è inquadrato mentre si ferma ad ascoltare, poggiando a terra i boccali con cui lavora. Ma nel compiere il gesto egli non stacca gli occhi dal chitarrista, rapito; la maggior parte degli altri astanti ha invece l'aria distratta, dove l'ascolto è solo un sottofondo per fantasticare o pensare ai fatti propri, e quasi nessun altro tiene lo sguardo rivolto al musicista.



FIG. 1

Vittore Carpaccio, *Battesimo dei Seleniti a opera di San Giorgio*, 1507, part. (Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni).



FIG. 2

Francisco Goya, *Il chitarrista cieco* (cartone per arazzi), 1778, part. (Madrid, Prado).

5. I primi musicisti afroeuropei

La chitarra, in effetti, era diventata uno degli strumenti occidentali da cui gli africani, esperti liutisti, erano più affascinati, come testimonia ad esempio Cervantes in *El celoso extremeño*, una delle sue *Novelas ejemplares*¹⁸. Assieme, Cervantes e Goya attestano in chiave narrativa e visuale che la passione africana per la musica si era presto rivolta anche ai repertori europei, come più lentamente stava accadendo anche in America. Con quei repertori gli africani diasporici si misurarono sia per commissione da parte delle corti in cui eventualmente lavoravano, sia nel libero lavoro di musicisti di strada, dove potevano concedersi anche inflessioni e prassi esecutive di origine africana.

Di modalità africane nell'esecuzione di repertori europei ho trovato traccia fin dal tardo Medioevo inglese¹⁹, e quest'attitudine transculturale si sviluppò ampiamente durante il Rinascimento, a testimonianza di un immediato interesse per la musicalità degli africani deportati. D'altronde, anche le citate impressioni d'ascolto sul territorio africano da parte di viaggiatori ed esploratori europei, tra il Cinque e il Seicento, suggerivano che la passione, la musicalità e la *verve* ritmica degli africani sarebbe stata meglio compresa dagli occidentali se applicata a una modalità diasporica di

¹⁸ M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Juan de la Cuesta, Madrid 1613, tr. it. *Novelle esemplari*, Rizzoli, Milano 1994 (rist. 2011), pp. 339-369.

¹⁹ G. Salvatore, *From "Stranger" to "Strange": Representations of African Musicians in Medieval and Early Modern Europe*, in «Music in Art», XLVII, 3-4, Spring-Fall 2022.

interpretazione dei repertori musicali nostrani. E anche a questo riguardo esiste un vasto patrimonio iconografico, che attende ancora di essere esplorato sistematicamente.

L'attitudine "nera" alle potenti trombe naturali africane fu sfruttata sin dal Medioevo meridionale svevo²⁰, proseguendo almeno fino al Settecento, nelle fanfare militari e cerimoniali [FIG. 3]. Analoga perizia fu ovviamente individuata anche nell'uso dei tamburi [FIGG. 4a, 4b, 4c], e più propriamente dei doppi timpani di uso equestre, presto adottati nelle occasioni cerimoniali europee, sia pubbliche che private, e dal Seicento anche dai grandi compositori barocchi, da Lully a Bach, Mozart, Haydn. Tale attitudine alle percussioni e a un certo eclettismo performativo si manifesta in quelli che, stando alla documentazione iconografica che ho potuto finora raccogliere, sono i primi strumenti europei adottati dagli africani diasporici. Sto parlando della combinazione di *pipe and tabor* [FIG. 5], cioè di flauto dritto e tamburo, che affidata a persone di colore viene rappresentata fin dalle miniature del salterio Luttrell del XIV secolo²¹.

Ma l'iconografia ci rivela, lungo i secoli della prima modernità, un assai più vasto impegno (personale, o professionale, o di corte) dei musicisti neri in Europa, nel loro qualificarsi su strumenti musicali che avevano equivalenti nelle tradizioni africane. Possiamo qui almeno accennare all'impiego di specialisti neri di strumenti a fiato, come le bombarde (antenate degli oboi) e le trombe a tiro, negli ensemble detti di "alta cappella" [FIG. 6]; agli analoghi ensemble inseriti in modo più libero e disinvolto nelle processioni o nei divertimenti all'aperto [FIGG. 7a, 7b]; alle performance vocali (anche informali e private) di musica da camera [FIG. 8]; ai repertori folklorici accompagnati da chitarre e piccole percussioni, anche in feste e processioni pubbliche [FIG. 9]; e a tutti i musicisti di strada e di piazza che si accompagnavano alla chitarra. A questo riguardo abbiamo scovato una rara immagine [FIG. 10] sul frontespizio di una commedia portoghese che risale agli anni Quaranta del Cinquecento, dove un nero dall'eccentrico turbante suona una via di mezzo tra un liuto e una chitarra. Si tratta di uno strumento sicuramente autocostruito, a rafforzare l'idea di un'esecuzione idiosincratca, che poteva essere

²⁰ Cinque giovani trombettieri africani facevano parte della fanfara imperiale di Federico II, come venne testimoniato dal fratello del re d'Inghilterra Enrico III, Riccardo di Cornovaglia, che passò in Sicilia al ritorno dalle Crociate per visitare la sorella Isabella, moglie di Federico (P. Fryer, *Staying Power: The History of Black People in Britain*, Pluto Press, London 1984, rist. 2010, pp. 79-80). Alcuni trombettieri neri della corte federiciana sono raffigurati su una miniatura nella *Chronica Majora II* di Matthew Paris, stesa tra il 1235 e il 1259 (Cambridge, Parker Library, Corpus Christi College, MS 16, fol. 151v), tra i musicisti e i cantori sul baldacchino posto in groppa all'elefante donato a Cremona da Federico II.

²¹ Cfr. G. Salvatore, *From 'Stranger' to 'Strange'*, cit., pp. 35-36.

ancora vicina alle tecniche esecutive dei liuti africani, e che sicuramente anticipa il *banjo* afroamericano²².

Negli stessi anni, peraltro, venivano composte in Italia le canzoni moresche, un ciclo musicale e narrativo esprime un'aperta simpatia verso la vita e l'attività musicale dei neri diasporici. I suoi protagonisti sono tre musicisti di strada africani a Napoli, che alternano melodie e ritmi pseudo-africani all'esecuzione di villanelle e altri repertori dell'Italia meridionale²³. Uno di loro, il protagonista del ciclo, è appunto un liutista, che possiamo immaginare simile a quello del frontespizio portoghese.

Degli strumenti suonati dai suoi due compagni, il tamburello e la zampogna (per la quale va intesa probabilmente una ciaramella, a giudicare dalla farsesca manipolazione dello strumento descritta nella moresca *Chi chi li chi*²⁴), pure abbiamo, nel tempo, raffigurazioni "in performance" che valgono come testimonianze. Del tamburello suonato da individui di colore troviamo rappresentazioni protomoderni in alcuni dipinti di soggetto biblico [FIG. 11]; della ciaramella abbiamo invece scovato un'immagine popolaresca, sul frontespizio di un'operina parateatrale, dove il musicista nero, esattamente come viene raccontato nelle moresche napoletane, suona per celebrare il corteggiamento (o le nozze) tra altri due neri diasporici [FIG. 12].

Le canzoni moresche furono pubblicate per la prima volta nel 1555, raccolte da un editore francese a Roma per il piacere di un monsignore imparentato con la famiglia Carafa, Francesco de la Mola, residente appunto a Mola di Bari²⁵. La dedica lusinga il monsignore, gratificando la sua passione per la musica e il suo gusto personale, evidentemente abbastanza eccentrico da apprezzare quel singolare repertorio [FIG. 13]. La benevola rappresentazione musicale degli afroeuropei, vero e proprio antidoto al razzismo, trovò così una delle sue prime testimonianze in Puglia. E oggi dalla Puglia, anzi dal Salento, nutre un impegno di ricerca senza precedenti, e di proporzioni internazionali.

²² G. Salvatore, *Ritratti sonori. Musica, lingua, vita e socialità afroeuropea dal teatro iberico alle canzoni moresche*, in *Il chiaro e lo scuro*, cit., pp. 254-261.

²³ I contenuti melici e musicali delle canzoni moresche, e la presenza in esse di una lingua subsahariana autentica, il Kanuri, sono studiati in G. Salvatore, *Parodie realistiche. Africanismi, fraternità e sentimenti identitari nelle canzoni moresche del Cinquecento*, in «Kronos», XIV, 2012; Id., *Celum Calia: African Speech and Afro-European Dance in a 16th century Song Cycle from Naples*, in «Palaver», n.s., II, 2018; Id., *Ritratti sonori*, cit.; Id., *Il contributo della lingua kanuri alla storia delle canzoni moresche*, in *Il chiaro e lo scuro*, cit.

²⁴ *Secondo Libro delle Muse a tre voci. Canzoni Moresche di diversi Autori nuovamente raccolte et poste in luce*, Antonio Barré, Roma 1555.

²⁵ D. G. Cardamone, *The Salon as marketplace in the 1550s: patrons and collectors of Lasso's secular music*, in Peter Bergquist (a cura di), *Orlando Di Lasso Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 81-82.



FIG. 3

David Morie, *Trumpeter of 1st Troop of Horse Guards*, ca. 1750 (Londra, Royal Collection).



FIG. 4a

Tamburino africano sul mulo. Christopher Weiditz, *Trachtenbuch*, 1529 (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, Hs 2274, Bl. 178).



FIG. 4b

Rembrandt, *Due tamburini*, ca. 1638 (Londra, British Museum).



FIG. 4c

Denis van Alsloot, *De Ommeganck in Brussel op 31 mei 1615*, tela I, *Il trionfo dell'arciduchessa Isabella*, part. (Londra, Victoria and Albert Museum).



FIG. 5

Pipe and tabor, salterio Luttrell, 1325-35 (British Library Add MS 42130, fol. 164v, part.).



FIG. 6

Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes (?), *Matrimonio di sant'Orsola con il principe Conan*, part., ca. 1522-25, per il monastero di Madre de Deus (Museu Nacional de Arte Antigua, Lisbona).



FIG. 7a

Rembrandt, *Quattro musicisti con strumenti a fiato*, 1638 (Eugene V. and Clare E. Thaw, collezione privata, Santa Fe).

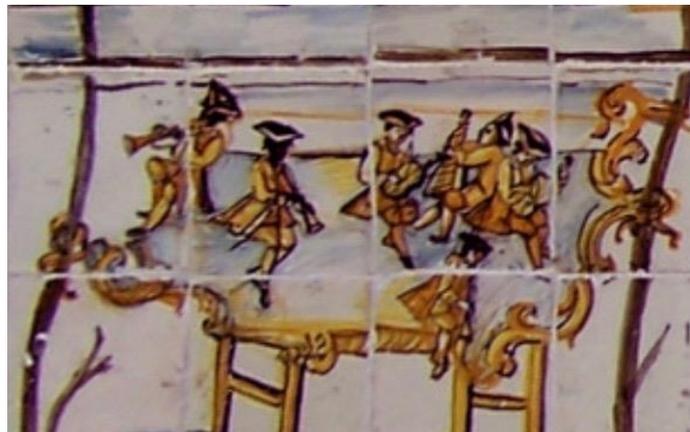


FIG. 7b

Azulejos del Monasterio de la Encarnación, Osuna, 1780.



FIG. 8

Baldassarre Franceschini "il Volterrano", *Ritratto di suonatore di liuto con cantore moro* (*Panbollito e Giovannino moro*), ca. 1662 (coll. privata).



FIG. 9

Domingo Martínez y Taller, *Carro del Aire*, part., ca. 1747-49 (Museo de Bellas Artes, Siviglia).

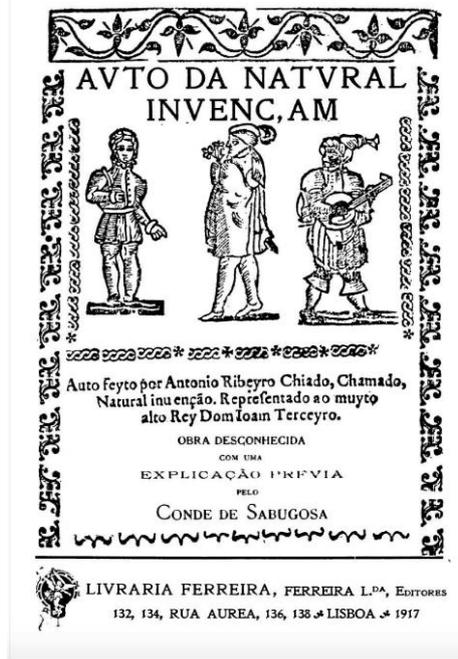


FIG. 10

Riproduzione del frontespizio originale della commedia *Auto da natural invenção*, di Antonio Ribeiro detto Chiado (s.l., s.d., ma ca. 1545-47).



FIG. 11

Jan Steen, *L'adorazione del vitello d'oro*, part., 1672-75 (North Carolina Museum of Art, Raleigh).



FIG. 12

Frontespizio di un "pliego suelto" di An., *Nueva relación y curioso romance, en que se refiere la celebridad, galanteo y acaso de una Boda de Negros*, part., XVIII secolo.



FIG. 13

Il Secondo libro delle Muse a tre voci (Antonio Barrè, Roma, 1555): le nove canzoni moresche "anonime" e la dedica al monsignore Francesco de la Mola (Giovanni Francesco Carafa di Stigliano?).