Simona Berhe

Note politiche: canzoni e cantanti del movimento di indipendenza eritreo

Come citare questo articolo:
Simona Berhe, *Note politiche: canzoni e cantanti del movimento di indipendenza eritreo*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 9, dicembre 2020, doi:10.48276/issn.2280-8833.5306

1. Kagnew Station: un'antenna sul mondo

La musica rappresenta un muro portante dell'edificio culturale eritreo. I motivi sono diversi, taluni strutturali, quali ad esempio l'utilizzo della musica nelle cerimonie religiose della Chiesa ortodossa Tewahedo. Vi sono anche ragioni contingenti: tra queste si può annoverare il ruolo strategico che la città di Asmara, capitale dell'Eritrea, ebbe per alcuni decenni nella storia radiotelegrafica africana e mondiale. Alla sconfitta delle truppe italiane in AOI (Africa Orientale italiana) nel 1941 fece seguito l'occupazione del Corno d'Africa da parte delle truppe inglesi e americane, che si impegnarono immediatamente nel potenziamento delle strutture radiotelegrafiche della ex *colonia primigenia* dell'Italia, ovvero l'Eritrea. Ad Asmara, la vecchia *Radio Marina* venne potenziata dalle truppe alleate, trasformandosi in una importantissima base per le intercettazioni radio[1].
In breve tempo, la stazione asmarina acquisì un ruolo strategico, che nel 1953 indusse gli Stati Uniti e l'Etiopia a firmare un patto militare che garantiva ai primi l'utilizzo della stazione radio, ribattezzata *Kagnew Station* (dal nome di un battaglione della guardia imperiale etiope che fu inviato a combattere in Corea nel 1951)[2]. Kagnew Station divenne un sito strategicamente indispensabile: grazie alla collocazione geografica di Asmara (in termini di altitudine e latitudine), da lì era possibile inviare segnali radio verso (quasi) ogni parte del mondo. Per lungo tempo — almeno fino allo sviluppo della rete moderna di satelliti-spia — *Kagnew Station* mantenne un ruolo preminente nel sistema di comunicazioni militari statunitense, seconda soltanto alla base di Arlington, in Virginia[3].
Fu proprio grazie a *Kagnew Station* (e all'AFRS-American Forces Radio Services) che gli asmarini poterono avere precocemente accesso alla stessa musica dei radioascoltatori statunitensi: dal *rock and roll*, al *soul*, al *swing*, fino al *rhythm and blues*. Le novità ritmiche

importate dagli Stati Uniti furono rapidamente assimilate da alcune bande musicali asmarine, che abbandonarono gli strumenti tradizionali, per suonare le chitarre elettriche, i sassofoni, le batterie.

2. Mahber Tiyatr Asmera (MaTA)

Un tornante degno di nota della nuova fase musicale fu la costituzione nel 1961 del *Mahber Tiyatr Asmera* (Associazione del teatro di Asmara), noto anche come MaTA. La nascita dell'associazione artistica si inseriva in un contesto che, seppur vivace, non era riuscito a coagulare il dinamismo musicale della città di Asmara intorno a un circuito stabile e riconosciuto: il *Mahber Tiyatr Asmera* assolse a tale funzione. Il MaTA nasceva nel medesimo anno in cui la lotta di liberazione eritrea contro l'espansionismo etiope prendeva forma[4]. Una sovrapposizione cronologica che avrebbe influenzato il carattere dell'associazione, impegnata, attraverso la musica, nel rivendicare la specificità delle identità culturali eritree. L'esordio del MaTA non fu semplice, considerando che, oltre a una scarna sala prove e qualche vecchia percussione, il gruppo disponeva di poco. Mancavano soprattutto i fondi, giacché i due *birr*[5] mensili della quota associativa non rappresentavano una risorsa sufficiente per rimpinguare le casse del MaTA[6].
Se le condizioni di partenza apparivano difficoltose, in breve tempo il MaTA riuscì a costruirsi una sua credibilità, guadagnando prestigio e fama. Il salto di qualità era segnalato anche dalle divise che i membri del gruppo iniziarono ad indossare durante le esibizioni: una giacca bianca con papillion per gli uomini e una gonna abbinata ad un blazer per le donne. Si formò così un'orchestra professionale e ampia, formata da molti elementi, il cui affiatamento era garantito dalle prove quotidiane e dalle molte esibizioni che avevano luogo presso il Cinema Asmara e il Cinema Odeon. Il gruppo del MaTA si esibiva anche davanti alle telecamere di *American Kagnew Television Station*, che a partire dal 1955 aveva iniziato a trasmettere film e trasmissioni d'intrattenimento[7].
Il MaTA non intratteneva soltanto il pubblico asmarino, ma era impegnato in tour serrati, che attraversavano numerose città eritree: Keren, Tessenei, Deqamhare, Massaua; e perfino località etiopi[8].
Alla fase di ascesa e successo seguì un periodo di crisi, determinato dal progressivo deterioramento del contesto politico. Dopo la fine dell'esperimento federativo (1962) e l'annessione dell'Eritrea all'Etiopia (di cui la prima diveniva una provincia), s'avvio una fase di repressione da parte delle forze imperiali. Contestualmente, si assistette ad una maggiore politicizzazione delle canzoni interpretate dagli artisti del MaTA: le tematiche amorose e il romanticismo lasciavano spazio ad argomenti meno frivoli, legati alle sofferenze della popolazione e all'identità locale. L'esempio più limpido era Atewebrhan Seghid e la sua canzone «Aslamai/Kstanai» («Musulmano/cristiano»):

Aslamay, Kstanay, wedi Kolla Dega, ne mhri zelay ayte habo uaga.
Ayte habo uaga, keyte khon idaga!

Musulmano, Cristiano, originario di Kolla o di Dega, non date retta a ciò che dicono i nemici. Non date retta, perché se lo fate diventerete merce![9].

Il brano, interpretato come un inno all'unità della popolazione eritrea e un richiamo alla specificità delle sue culture, divenne oggetto di aspre critiche, che assunsero infine la forma dell'attacco fisico a Seghid. Assalito da alcuni contestatori finì per perdere un occhio. L'inasprirsi della repressione ebbe effetti negativi sugli artisti del collettivo MaTA, che subirono arresti arbitrari, intimidazioni e in alcuni casi furono costretti ad abbandonare il paese, optando per l'esilio. Risultò così inevitabile lo scioglimento del MaTA nel 1974, mentre ad Addis Abeba tramontava l'impero millenario del Negus, travolto dai militari del *Derg*.
Tuttavia, nei quasi quindici anni di attività, il MaTA aveva adempiuto ad un compito molto importante, rappresentando il più fertile vivaio musicale eritreo, che formò alcuni celebri cantanti del paese, destinati a percorrere una brillante carriera: Tebereh Tesfahunei[10], Alamin Abdellatif[11], Osman Abdulrahim, Yemane Ghebremichael (meglio noto come Yemane Baria).

3. Zerai Deres Band

Tra i talenti cresciuti all'interno del MaTA di particolare interesse è il caso dei musicisti Hailè Ghebrù e Abdalla Abubaker. Usciti dal *Mahber Tiyatr Asmera* alla fine degli anni '60, successivamente si unirono alla *Rockets Orchestra*[12], composta da una quarantina di elementi e guidati dalla voce di Osman Abdulrahim, indimenticabile interprete del brano *twist* «Quzri silki hibki» («Hai dato il numero di telefono»)[13]. L'esperienza del tastierista/batterista Abubaker e del cantante Ghebrù nella *Rockets Orchestra* durò pochi mesi, trascorsi a suonare in vari locali di Asmara, tra cui il Piccadilly.
Nel 1968, i due costituirono la *Zerai Deres Band*, i cui membri, oltre a Ghebrù e Abubaker, erano: Arefaine Ghebrù (già membro della *Rockets Orchestra*), Brhane Ghebrè, Tekhle Abraha, Aurelio Giovanni. Il nome del gruppo era fortemente evocativo, poiché Zerai Deres era considerato sia in Eritrea che in Etiopia un eroe. Nato nella regione del Seraè (Eritrea) nel 1914, Deres aveva intrapreso gli studi religiosi presso i cappuccini nella città di Segheneiti, imparando così l'italiano. Tale competenza gli aveva permesso di trovare un impiego come interprete. Giunto a Roma nel 1938, si rese protagonista di un atto di ribellione anticoloniale, che gli costò l'arresto e in seguito l'internamento presso il manicomio di Barcellona Pozzo di Gotto (Messina), fino alla morte avvenuta nel 1945.
La caratteristica della *Zerai Deres Band* era il sincretismo musicale, ma anche il pluralismo

linguistico. Fortemente segnati dalla produzione musicale eritrea di quegli anni, quindi da nomi quali Jaber Mahmud, Tewolde Reda[14], Tewolde Abraha e soprattutto da un gigante quale Atewebrhan Seghid, i *Zerai Deres Band* erano altresì aperti alle influenze musicali provenienti dagli Stati Uniti. Il risultato era uno stile che univa *rock and roll*, *twist* e *jazz*, mescolando tigrino, amarico, inglese. Anche i luoghi delle esibizioni erano i più vari, a partire dai locali di cui Asmara pullulava, fino ai concerti dedicati ai corpi diplomatici, avvezzi alla musica leggera («musiqa lus lus»)[15]. Il gruppo si esibiva anche per i militari americani di stanza ad Asmara, e registrava le proprie *performances* a *Kagnew Station*, che continuava a rappresentare un punto di riferimento nel panorama musicale eritreo. La duttilità performativa si abbinava alla molteplicità di influenze e contaminazioni culturali, tra le quali bisogna citare quelle veicolate da artisti italiani asmarini: a partire dal sassofonista Gaetano Raimi, fino alla band dei *Teenagers*, composta da italiani ed eritrei (tra cui il virtuoso chitarrista Brhane Antonioni). Dovendo individuare un brano che racchiuda le peculiarità stilistiche della *Zerai Deres Band*, probabilmente, la canzone in tigrino «Terifè nbeyney» («Sono rimasto da solo») è la più significativa[16]. Così come già successo per il *Mahber Tiyatr Asmera*, anche l'attività della *Zerai Deres Band* nel corso degli anni '70 fu negativamente influenzata dal deteriorarsi del clima politico, a seguito dell'inasprirsi della repressione che il governo di Addis Abeba esercitava nei confronti dell'Eritrea.
Quest'ultima, se dal punto di vista geografico era una periferia dell'Impero, culturalmente ne era uno dei cuori pulsanti[17].
I contraccolpi sul gruppo musicale furono tremendi: l'arresto di Hailè Ghebrù portò allo scioglimento della banda nel 1975.

4. Cantanti in divisa

Il cambio di regime ad Addis Abeba nel 1974 segnò l'avvio della fase più cruenta e violenta della lotta di resistenza eritrea. Anche l'ambiente musicale fu travolto dall'ondata di repressione, che tra gli obiettivi annoverava la compressione delle specificità identitarie e culturali eritree.
Va segnalato come questa nuova fase politica coincise con il tramonto delle band composte da italiani residenti in Eritrea, che avevano scelto di rimanere nel paese anche dopo la fine dell'occupazione coloniale. Tra i gruppi musicali più noti vi erano i The Imperials, formati da Antonio Di Nardo (voce/sassofono), Gaetano Ranieri (sax contralto), Valerio Brancaro (basso), Gianni Silla (chitarra ritmica), Gianni Amato (batteria), Rai Ramoni (organo), Alfredo Menghetti (chitarra elettrica). La band, che cantava in italiano e inglese, era solita esibirsi in diversi club della capitale e delle principali città eritree. La più celebre esibizione del gruppo si svolse in occasione dell'elezione a *Miss Eritrea* di Zeudi Araya (1969).
A metà degli anni '70, le bande composte da italiani o comunque multietniche erano

pochissime; pesava il dato dell'emigrazione verso la Penisola di molti italiani, che provocò l'assottigliamento di questa storica comunità, presente in Eritrea ormai da diversi decenni[18]. Le conseguenze del cambio di regime del 1974 si manifestarono in maniera devastante per i cantanti eritrei. L'inasprimento del clima politico spinse alcuni ad intraprendere la strada dell'esilio verso l'Arabia Saudita, il Sudan, l'Europa o l'America settentrionale. Taluni si stabilirono in Etiopia, per sfuggire al contesto oppressivo asmarino e continuare a praticare la loro arte (ad esempio Berekhet Menghsteab[19], "il re della guayla"[20]). Infine, numerosi furono quelli che si unirono alla lotta armata, continuando a imbracciare gli strumenti musicali indossando una divisa.

Il biennio 1974-1975 rappresentò un tornante decisivo nella storia musicale del paese. Asmara perse il ruolo centrale che aveva conservato fino ad allora, mentre i luoghi della produzione artistica si spostarono verso le zone in cui operavano le forze indipendentiste, e verso l'estero, dove si stavano formando le comunità diasporiche. Dunque, il cambiamento riguardò *in primis* il pubblico al quale era indirizzata la musica dei gruppi: non più i locali e i teatri delle principali città eritree ed etiopi, ma il contesto più rurale dei territori controllati dai gruppi armati del FLE (Fronte di liberazione dell'Eritrea) e del FPLE (Fronte popolare di liberazione dell'Eritrea). Poi, come già accennato, vi erano le comunità diasporiche, presenti in Sudan (retroterra strategico della resistenza), in Egitto, in Europa (Italia, Svizzera, Svezia, Germania, Regno Unito), America del nord (Canada e Stati Uniti), infine una corposa fetta composta da emigrati residenti in Arabia Saudita.

Il contesto di precarietà, causato dal conflitto che interessava il paese, influenzò in maniera decisa anche la modalità di produzione artistica. La carenza di apparecchiatura, ad esempio gli amplificatori e in generale i dispositivi ad alimentazione elettrica, favorì l'utilizzo di strumenti appartenenti alla tradizione musicale eritrea: *krar*, uno strumento cordofono simile alla lira, composto da 5 corde, suonate con le dita e con un plettro su una scala pentatonica; *wata*, uno strumento di forma romboide, dotato di una corda che viene suonata con un archetto; *koborò*, un tamburo dotato di due membrane, entrambe percuotibili, che grazie ad una corda posta agli estremi dello strumento può essere suonato in piedi (*koborò* di grandi dimensioni sono solitamente impiegati nel corso delle celebrazioni religiose della chiesa copta); *embeltà*, uno strumento aerofono lungo circa un metro, dotato di sole due uscite per l'aria; *shambuqo* uno strumento in bambù o legno aerofono, simile ad un flauto, dotato di 5 buchi per le dita.

La "musica del fronte" differiva anche per i temi che permeavano le canzoni: sebbene già nel corso degli anni '60 la politica avesse fatto irruzione nei testi musicali, pur celata per sfuggire alla censura, ora diveniva la tematica principale. Le note musicali erano intrise di politica. La musica era un potente strumento di mobilitazione popolare; per tale motivo, il controllo della produzione artistica divenne un'urgenza per i movimenti indipendentisti eritrei. Sia il FLE che il FPLE crearono al loro interno dei centri di coordinamento delle

attività musicali. Il FLE poteva contare sul vantaggio di essersi costituito per primo, avendo così attratto alcuni celebri nomi, tra cui Bereket Menghsteab, che grazie al suo prestigio fu nominato direttore artistico della *troupe* musicale del FLE. Accanto a Menghsteab, gravitavano intorno al FLE musicisti quali, Tewolde Redda, Tsehaitu Beraki, Fatna Mohammed, gli ex membri della *Venus band* Osman Abdulrahim e Yemane Baria, infine alcuni ex componenti dell'orchestra della Polizia asmarina. Negli anni '80, l'attivismo del FLE in campo musicale si ridusse sensibilmente a causa dell'offensiva etiope e del conflitto intestino che lo vedeva contrapposto al FPLE, la cui egemonia si sarebbe consolidata nel corso del decennio. Proprio in quegli anni la strategia di politica culturale del FPLE si profilava in maniera più chiara, attraverso la creazione di una *troupe* culturale (*Bahli wudb*), i cui obiettivi erano quelli di plasmare la nuova identità del paese, secondo l'idea dell'esaltazione delle diversità nell'unità[21]. Ciò significava dare spazio alle tradizioni musicali delle diverse etnie del paese: tigrini, tigrè, saho, kunama, afar, rashaida, hidareb, bilen, nara. Il tema della diversità del paese era al centro di una delle più note, e affascinanti, canzoni del patrimonio musicale eritreo: «Zuroma hagerka»[22], del combattente Ogbagabr Ghebretensè, tipico esponente di questa leva di "cantanti in divisa", morto nel 1983[23].

La creazione della *troupe* culturale non aveva come unico scopo quello di allineare la produzione artistica agli orientamenti politici del FPLE, ma di favorire altresì la diffusione del materiale registrato attraverso la distribuzione di audiocassette, alle quali si aggiunsero nel corso degli anni '80 le videocassette. I filmati riproducevano spettacoli teatrali, così come video musicali, ed erano curati dalla sezione cinema del FPLE. La distribuzione di tale materiale adempiva allo scopo di rafforzare un senso di appartenenza e coesione sia all'interno del paese, sia tra le comunità diasporiche, che seppur distanti, condividevano una medesima cultura musicale. La dimensione collettiva (e in questo caso comunitaria) della musica era favorita dal fatto che buona parte della produzione musicale era (ed è) pensata per essere ballata in gruppo: il tipico esempio è la *guayla*.

La musica rappresentò anche il veicolo più efficace (perché di immediata fruizione) per avvicinare i bambini e i ragazzi della diaspora, i quali, nati o cresciuti all'estero, riuscivano così a mantenere un legame profondo con il paese di origine. Il tema dell'infanzia era così presente alla dirigenza del FPLE che venne creata un'apposita sezione, quella dei *keyh 'mbeba* (i fiori rossi), composta da bambini e ragazzini, spesso — ma non in via esclusiva — figli dei combattenti eritrei sul campo, in particolare gli orfani.

Nel corso degli anni '80, nel panorama artistico eritreo fece la sua apparizione una categoria particolarissima: i prigionieri militari etiopi. Il fallimento della campagna Red Star, intrapresa dal colonnello Menghistu Hailè Mariam, provocò la cattura di decine di migliaia di soldati etiopi, il cui *status* risultava incerto, stante la natura del FPLE, un'entità non-statale, la cui sovranità sul territorio eritreo non era riconosciuta dal *Derg*, né dalle

altre organizzazioni internazionali, in particolare dalla Croce Rossa internazionale (ciò impediva di poter ricevere da quest'ultima istituzione aiuti per provvedere al sostentamento dei prigionieri). Il dramma della prigionia dei militari etiopi rappresentò in ogni caso un'occasione di produzione artistica, giacché nei loro campi i soldati erano invitati a dar vita a spettacoli teatrali e musicali. Se lo scopo originario era di intrattenere gli stessi prigionieri, ben presto a ciò si unì l'intento propagandistico, di cui era destinataria la popolazione etiope, alla quale si mostrava il buon trattamento che era garantito ai militari. Le videocassette contenenti le registrazioni degli spettacoli erano un prodotto molto apprezzato anche dalla popolazione eritrea, soprattutto della diaspora, che aveva la possibilità in questo modo di conoscere usi e costumi musicali delle diverse etnie che componevano l'Etiopia[24]. A partire dal 1981, l'organizzazione delle attività artistiche fu affidata alla *Troupe culturale dei prigionieri di guerra etiopi*, ribattezzata in seguito *Troupe culturale delle nazioni e nazionalità oppresse etiopi*[25].

5. Bologna, Eritrea Nel corso degli anni '80 il ruolo delle diaspore eritree sparse nel mondo emerse in maniera decisa. In particolare, la coesione e la capacità organizzativa della comunità residente in Italia fecero guadagnare a quest'ultima una posizione di primo piano nel contesto del movimento indipendentista eritreo. Se Milano e Roma erano le città che radunavano il maggior numero di esuli eritrei, la capitale politica della diaspora eritrea era però Bologna. Non a caso Valerio Marchi, in un articolo pubblicato su «L'Espresso» nell'agosto 1989, titolava *La capitale eritrea? Bologna*; sottolineando in questo modo il ruolo avuto dalla città emiliana nelle dinamiche della lotta per l'indipendenza eritrea.
Infatti, fin dal 1974, Bologna aveva regolarmente ospitato i congressi della EFLE (*Eritreans for Liberation in Europe*), che richiamavano migliaia di militanti e simpatizzanti. L'apertura mostrata dalle istituzioni locali aveva spinto la comunità eritrea a realizzare un ambizioso progetto: l'organizzazione di un Festival che si sarebbe tenuto a Bologna dal 4 al 9 agosto 1984. Si trattava di un'impresa non agevole, considerando che la città emiliana avrebbe dovuto ospitare migliaia di persone provenienti da tutto il mondo, sistemati in una tendopoli attrezzata, collocata nei pressi del Campo Dozza (concesso in quell'occasione dall'ARCI)[26].
L'esperienza felice del primo *Festival Eritrea* inaugurò una breve — ma feconda —tradizione, che durò fino al 1991 compreso, anno dell'ultimo *Festival* svoltosi a Bologna (e trasferito ad Asmara in seguito alla liberazione)[27]. I *Festival* radunavano un pubblico che in larga parte proveniva dal continente europeo: Italia, Germania, Svezia, Regno Unito, Svizzera. Mentre sia i relatori dei dibattiti che si svolgevano, sia i gruppi musicali provenivano principalmente da Eritrea, Sudan e Arabia Saudita. Si trattava di un'occasione che permetteva alle comunità diasporiche eritree di fare esperienza di musica dal vivo, potendo interagire direttamente con gli artisti: ciò avveniva anche durante l'esibizione, stante il costume di salire sul palco per "appiccicare" denaro contante sulla fronte del

cantante e poi intrattenersi a ballare sul palco mentre lo stesso proseguiva nella sua *performance*.

Note

1. Michela Wrong, *I Didn't Do it for You*, Harper Collins, New York, 2005, pp. 216 ss.
2. Awet Tewelde Weldemichael, *Third World colonialism and Strategies of Liberation. Eritrea and East Timor*, Cambridge University Press, New York, 2013, pp. 40-43.
3. Tale importanza della stazione era segnalata dal fatto che intorno ad essa arrivarono a gravitare fino a 30.000 militari statunitensi, cfr. Gian Paolo Calchi Novati, *Il Corno d'Africa nella storia e nella politica. Etiopia, Somalia e Eritrea fra nazionalismi, sottosviluppo e guerra*, Società editrice internazionale, Torino, 1994, p. 173.
4. Con la fine del colonialismo italiano nel Corno d'Africa (1941), l'Eritrea fu sottoposta al controllo del Regno Unito, fino alla federazione con l'Etiopia nel 1952. Nel 1962, lo *status* del paese mutò nuovamente e l'Eritrea divenne una semplice provincia dell'Etiopia. Contro tali spinte espansionistiche, si sviluppò in Eritrea un movimento indipendentista che coinvolse ampi strati della popolazione (senza includere tuttavia l'intera società). Convenzionalmente, il 1961 è riconosciuto come l'anno di avvio della lotta indipendentista eritrea.
5. Il birr è la valuta etiope.
6. Christine Matzke, *Engendering Theatre in Eritrea: The Roles and Representations of Women in the Performing Arts*, Tesi di dottorato, University of Leeds, School of English, settembre 2003, pp. 151 ss; Ead, *The Asmara Theatre Association (1961–1974)*, in *African Theatre: Companies*, a cura di James Gibbs, Woodbridge, Suffolk, 2008, pp. 62-81.
7. Indira Mannar, *Global Television and Eritrean Society*, in «Indian Journal of Media Studies», n. 1-2, 2012.
8. Grazie ai soldi raccolti nel tour etiope del 1966, il MaTA riuscì ad acquistare un ampio immobile sulla via principale di Asmara, *Godenà Hailè Sellassiè* (ora *Godenà Harnet*), cfr, Christine Matzke, *Engendering Theatre*, cit., p. 132.
9. Di questa canzone, come anche delle fonti audio-video di seguito citate, si segnala la versione liberamente reperibile e fruibile su Youtube: Ato Ateweberhan Segid, *Wedi Kolla Dega*, ultimo accesso 10 settembre 2020. Il richiamo a Kolla e Dega fa riferimento agli abitanti del bassopiano e a quelli dell'altopiano.
10. Tebereh Tesfahunei fu una delle più celebri cantanti eritree. Membro del MaTA fin dai primi anni di fondazione del collettivo, guadagnò un'enorme fama in seguito all'uscita della canzone «'Zi gezana abi hdmo», nella quale trattava di una casa infestata da insetti, con un richiamo metaforico all'occupazione

etiope. Proprio per il sottotesto politico, l'opera fu oggetto di censura.

11. Alamin Abdellatif (noto anche come Memhr Alamin, ovvero Maestro Alamin) era nato ad Asmara, nella zona di Abba Shawl (alla quale dedicò la canzone «Abbay Abba Shawl»). Abdellatif è considerato uno dei più influenti artisti eritrei, dotato di una grande versatilità nella tecnica musicale. Dopo il periodo del MaTA, la sua produzione si indirizzò verso canzoni in lingua araba e soprattutto tigrè, divenendo uno dei rappresentanti tipici della tradizione musicale tigrè, assieme a Fatna Osman, Said Abdalla e Ahmed Wedi Sheikh.
12. Tra gli artisti che componevano la *Rockets Orchestra* si segnalano i fratelli Tesfamichael e Ghebrehiwet Keleta.
13. *Quzri silki hibki*.
14. Tewolde Reda fu uno dei più importanti cantanti e soprattutto chitarristi eritrei, dotato di uno stile originale e molto personale; cfr. a titolo di esempio il brano *Milenu/Milena*, ultimo accesso 15 novembre 2020.
15. Un'interessante ricostruzione della nascita e della vita della banda è offerta dagli stessi membri del gruppo musicale, Abdalla Abubaker e Hailè Ghebrù, in un'intervista rilasciata nel 2016 nel corso della trasmissione *Merhabà*, condotta da Asmeron Habtemichael (a sua volta già membro del MaTA). Cfr. *Interview with Abdelwaki and Haile About First Eritrean Zerai Deres Band* (part 1, part 2), intervista in tigrino, ultimo accesso 28 agosto 2020.
16. Haile Ghebru & Zerai Deres band, *Terifè nbeyney*, ultimo accesso 28 ottobre 2020.
17. Elizabeth Oehrle, David Akombo, Elias Weldegabriel, *Community Music in Africa: Perspective from South Africa, Kenya, and Eritrea*, in *Community Music Today*, a cura di AAVV, Rowman & Littlefield Education, Lanham, 2013, pp. 67 ss.
18. Sul tema dell'esodo degli italiani dall'Eritrea dopo il 1974 cfr. A. Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale. Nostalgia delle colonie*, vol. IV, Laterza, Roma-Bari, 1984, pp. 547 ss. Col cambio di regime nel 1974, si chiudeva ogni canale di comunicazione tra la cultura musicale italiana e quella eritrea. Un esempio di tale contaminazione era rappresentato dalla figura di Umberto Barbuy, il quale, figlio di una coppia italo-eritrea, era divenuto il punto di riferimento artistico per molti musicisti, tra cui Hailè Ghebrù e Tewolde Reda.
19. Un'interessante e vivace autobiografia di Berekhet Menghsteab è offerta dallo stesso, intervistato da Asmerom Habtemichael: il lungo dialogo, intermezzato da alcune esibizioni, ripercorre la vita di Menghsteab, dall'infanzia in Eritrea, al periodo etiope, dove alla carriera musicale affiancava il lavoro da barbiere; infine il ritorno nel paese natale. Cfr. Bereket Mengisteab. New Eritrean Interview & Music Video 2020 (part 1, part 2, part 3, part 4, Part 5, part 6, part 7, part 8, part 9).
20. La guayla è una tipologia di musica adatta al ballo di gruppo, suonata in particolare durante cerimonie e feste.

21. Sul tema cfr. Christine Matzke, *Surviving with Theatre: A History of the ELF and EPLF Cultural Troupes in the Eritrean War of Independence*, in *Performing (for) Survival. Theatre, Crisis, Extremity*, a cura di Patrick Duggan e Lisa Peschel, Palgrave MacMillian, Basingstoke, 2016, pp. 117 ss; Paul Warwick, *Theatre and the Eritrean Struggle for Freedom: the Cultural Troupes of the People's Liberation Front*, in «New Theatre Quarterly», vol. XIII, n. 51, agosto 1997, pp. 221 ss.
22. Zuramo Hagerka, ultimo accesso 30 ottobre 2020.
23. Su Ogbagabr cfr. l'intervista di Asmeron Habtemichael ad Akhlilù Tefono, un altro "cantante in divisa", intervista in tigrino, ultima visita 14 ottobre 2020.
24. Cfr. ad es. Eritrea, Ethiopian Prisoners Of War in mid 1980s, ultimo accesso 28 ottobre 2020.
25. Christine Matzke, *Engendering Theatre*, cit., pp. 256-257.
26. Agostino Tabacco (a cura di), *Bologna. Testimonianze di lotta degli eritrei esuli in Europa. Per non dimenticare*, Edizioni Punto Rosso, s.l., 2001, pp. 135 ss; Anna Arnone, *The Eritrean Festival in the Time-Warp*, in «Social Evolution & History», Vol. 13, n. 2, Settembre 2014.
27. Abbebe Kifleyesus, *Folk-fairs and Festivals. Cultural Conservation and National Identity Formation in Eritrea*, in «Cahiers d'études africaines», n. 186, 2007.