

# La rappresentazione dell'Africa nella musica leggera italiana: dalle prime esperienze coloniali al Fascismo

di Luca Bussotti

**Q**uesto articolo si propone di comprendere in che modo la musica italiana, a partire dalla fine del secolo XIX, ha rappresentato l'Africa e gli Africani, attraverso una prospettiva simile a quella usata da Said nel suo classico testo sull'orientalismo (Said 1977).

La musica è probabilmente l'arte che meglio delle altre coglie gli umori provenienti dal senso comune e li traduce in parole e sensazioni, anche rispetto a un tema tutto sommato secondario, per l'Italia, come l'Africa. Le "canzonette", quindi, hanno la capacità di rappresentare, da una parte, e influenzare, dall'altra, la cultura media e medio-bassa, secondo una continuità storica piuttosto marcata, almeno nel periodo qui considerato (Berselli 2007; Antonelli 2011; Fabbri, Plastino 2014). Nonostante i molti elementi comuni fra periodo liberale e periodo fascista, grazie al binomio nazionalismo-colonialismo, si proverà tuttavia ad evidenziare anche le rispettive peculiarità riguardo alla particolare immagine che l'Africa ha avuto nel panorama musicale italiano e il suo contributo, anche se indiretto, alla formazione dell'identità nazionale.

In termini metodologici sono stati privilegiati due approcci: il primo, di tipo storico-sociale, tendente ad inserire il materiale artistico selezionato all'interno del quadro di riferimento dell'epoca; il secondo, di tipo maggiormente analitico, finalizzato ad analizzare il contenuto dei testi musicali. L'adozione di tale angolatura analitica riduce la distanza fra teoria musicale e musicologia storica, enfatizzando il significato delle canzoni alla luce del contesto culturale e del divenire cronologico in cui esse sono elaborate e consumate (Hatch, Bernstein 1993).

Il lavoro si suddivide in due parti, corrispondenti alle due scansioni temporali considerate, precedute da un inquadramento storico e chiuse da brevi riflessioni conclusive.

## L'immagine dell'Africa nel primo colonialismo italiano. Un breve inquadramento storico e concettuale

È necessario innanzitutto cercare di evidenziare le linee essenziali del rapporto fra identità italiana e costruzione dell'immagine dell'Africa da parte della cultura nazionale, con particolare riferimento all'esperienza coloniale.

La definizione dell'identità italiana si inserisce all'interno di una più vasta corrente europea, le cui linee prevalenti erano di due tipi. In primo luogo quella romantico-idealista tedesca, grazie agli apporti di filosofi e letterati quali Novalis, Schlegel, Fichte, Hegel e Herder, in cui l'accento era posto sulla comune consapevolezza del popolo nel

costruire una propria storia, spesso "eroica". I due Paesi europei in cui maggiore, anche per motivi storici contingenti, è stato l'afflato nazionalistico sono stati proprio Italia e Germania (Chabod 1961). In Italia, Giovanni Berchet esprime tali tendenze patriottiche, così come Niccolò Tommaseo, mentre in musica Verdi prima, Puccini poi diventano gli alfiere della nuova italianità. L'altra tendenza è quella francese, basata su un concetto diverso di nazione rispetto a quello tedesco, quello di *but commun d'activité* (Buche 1840), con cui l'Italia dialoga ma che finirà per non sposare, almeno nelle sue espressioni artistiche maggiormente significative.

Nel periodo pre-risorgimentale cominciano a essere composte canzoni patriottiche, come *L'inno di Garibaldi*, *Addio mia bella Addio*, lo stesso *Inno di Mameli*, che rappresentano i primi contributi diretti della musica alla costruzione dell'identità italiana. La corrente più attiva, in questo senso, è quella mazziniana e garibaldina, convinta che «Senza Patria (...) siete i bastardi dell'Umanità» (Mazzini 1972, p. 52). Tuttavia, la politica moderata guidata da Cavour non rifletterà questi ideali di patriottismo e di coscienza nazionale se non molto parzialmente, nella convinzione che il «popolo» doveva restare ai margini del processo di unificazione dell'Italia, mediante una «rivoluzione passiva», lasciando all'arte e alla musica in particolare una funzione al contempo consolatoria e meramente culturale o di evasione (Gramsci 1977).

L'Africa, quale soggetto presente nella cultura e nella musica italiana, compare piuttosto tardi, nell'ambito dell'esperienza coloniale e delle rappresentazioni che il positivismo stava dando al tempo, in tutta Europa, del continente nero come inferiore e da civilizzare e cristianizzare. È su queste basi che anche la cultura e la musica italiana cominciano a raffigurare l'Africa e gli Africani. In particolare, durante il colonialismo pre-fascista, si possono individuare tre caratteri distintivi di questo rapporto.

1. *L'ideologia nazionalista e colonialista* (Perfetti 1977; Palma 1981; Bussotti 2002). Il colonialismo italiano è stato un fenomeno tardivo e limitato, in termini territoriali. Iniziato nel 1882, sancito dalla Conferenza di Berlino (1884-85), è passato inizialmente per grandi difficoltà ed epiche sconfitte, come quelle di Dogali (1887) e di Adua (1896). La sua seconda e più decisa fase prende avvio nel 1911, con l'occupazione della Tripolitania e della Cirenaica sotto Giolitti, per poi completarsi col Fascismo, anche rispetto al Corno d'Africa (1935-36). È proprio intorno agli anni Dieci, in prossimità dell'«impresa di Libia» che la socie-



tà italiana si mobilita maggiormente in senso colonialista e nazionalista. Ad esempio, nel 1910, viene fondata l'Associazione Nazionalista Italiana, da parte di Enrico Corradini. E immediatamente il discorso colonialista assume caratteristiche apertamente razziste verso tutto ciò che si riteneva estraneo all'italianità, a emulazione della lezione dell'antropologia inglese di stampo vittoriano (Fratra 2008): «Se la colonizzazione è violenza, distruzione, essa è violenza razionale, vale a dire legittima e necessaria» (Leclerc 1973, pp. 28-29). Rispetto all'Africa, vi è anche un certo spirito di rivalse per le due cocenti sconfitte di Dogali e Adua, mentre un ruolo di rilievo è anche svolto dalle immagini che viaggiatori, esploratori, evangelizzatori, riviste di viaggio diffondono dell'Africa: prima come territorio incontaminato e selvaggio, poi come spazio saggiamente colonizzato e reso produttivo dalle esperte mani italiane, infine come civiltà inferiore, il cui status deve essere elevato grazie all'influenza della superiore razza italiana. Proprio la questione della razza e dell'inferiorità dei neri entra prepotentemente alla ribalta dell'opinione pubblica italiana in modo sempre più trasversale e interclassista (Burgio 1999). Enrico Morselli, uno dei più noti psicologi e antropologi positivisti italiani, così parla dei neri: «I negri rappresentano sempre, ovunque vadano (...) un elemento di poco valore sotto il quadruplo aspetto biologico, economico, intellettuale e morale» (Morselli 1911, p. 1332). In tale contesto, «Negli anni Venti del Novecento, il clima è maturo per l'affermazione del razzismo» (Gallissot, Kilani, Rivera 2001, pp. 183-184). Il colonialismo italiano, quindi, gode di un *humus* eccellente, sia dal punto di vista politico che "scientifico" e, di conseguenza, da quello della cultura di massa, per sviluppare l'idea dell'Africano come "umanoide", almeno nella larga maggioranza dei casi. La musica che accompagna la vicenda coloniale esprime, in gran parte, tale nuova ideologia.

2. *La rappresentazione del nemico come popolo da educare.* L'Africano deve essere educato da parte della presunta "superiore civilizzazione italiana", le cui basi si trovano nel mito della «grande proletaria»: un mito di riscatto e di conquista allo stesso tempo, spalleggiato da poeti riconosciuti quali Pascoli e D'Annunzio.

3. *L'attenzione alla figura della donna.* L'immagine della donna africana riflette doppiamente lo spirito dei tempi: da un lato, nella sua rappresentazione come mero oggetto, bello o (il più delle volte) brutto che sia, dall'altro nell'idea, più generale, della donna come del tutto sottomessa all'uomo.

### **L'inizio: l'Africa nelle canzoni del primo colonialismo italiano (1882-1912)**

La caratteristica fondamentale delle canzoni leggere che accompagnano la prima stagione coloniale italiana è l'estemporaneità.

Infatti, non esiste un apparato propagandistico sistematico, teso a diffondere l'ideologia coloniale all'interno del Paese, soprattutto nel corso della fase crisipina, mentre, in epoca giolittiana, forze eterogenee contribuiranno a disegnare più nettamente l'orizzonte di riferimento identitario a cui il colonialismo doveva tendere. In parallelo, il contenuto delle canzoni si rivela anch'esso piuttosto differenziato, con un'evidente accentuazione dei caratteri di epopea e al contempo di impresa civilizzatrice in occasione dell'occupazione della Libia.

La prima canzone "leggera" del panorama italiano che affronta temi relazionati col continente africano emerge dal ricco universo musicale della città di Napoli. Si tratta di una canzone "di circostanza", originata dalla fuga di molti connazionali residenti in Egitto, a seguito della ribellione di Urabi Pasha e del conseguente durissimo intervento militare da parte inglese.

Per l'occasione, Martico Cafiero, direttore del giornale napoletano *Il Corriere del mattino*, invitò uno dei suoi migliori giornalisti, Roberto Bracco, a comporre una canzone, in dialetto partenopeo, dedicata ai compatrioti in fuga dall'Egitto. Approfittando della permanenza a Napoli del compositore Luigi Caracciolo, che viveva a Londra, Bracco scrisse quella che può essere considerata come la prima canzone "africanista" della musica leggera italiana, *Salamelic*. Era il 1882. La canzone fu eseguita, con enorme successo, al festival di Fuorigrotta.

Le parole di questa canzonetta ritraggono un Italiano che, obbligato a un repentino rientro in patria dall'Egitto, nonostante abbia perduto tutto ciò che aveva, mostra ancora qualche tratto della persona degna che era riuscito a diventare in terra africana (ad esempio, il suo cappello rosso all'orientale). L'Africa è rappresentata come territorio di grandi fortune, ma che può anche determinare improvvise cadute. Un qualcosa di imprevedibile perché sconosciuto, lontano nonostante la relativa prossimità geografica.

La seconda canzone (più che altro un semplice *refrain*) viene scritta intorno al 1883, assumendo immediatamente le vesti di un canto popolare. Proprio nel 1893 diverse navi partono dal porto di Napoli alla volta dell'Abissinia di Menelik. Il motivetto che si ode nelle banchine napoletane, i cui protagonisti sono i due principali combattenti, il generale italiano Baldissera e il Negus Menelik, è il seguente: «Oh! Baldissera, non ti fidar di quella gente nera. Oh! Menelik, le palle son di piombo e non pasticche». L'invito a Baldissera è a non fidarsi «di quella gente nera». "Quella" ha una funzione di distanziamento, confermata dall'aggettivo "nera", che esprime metaforicamente tutto ciò che è negativo, oscuro, misterioso. Al Negus, invece, è indirizzata una minacciosa avvertenza, relativa alla reale consistenza delle pallottole che i soldati italiani spareranno: gli Italiani, sembra di leggere, non scherzeranno.

La seconda vera e propria canzone "africanista" italiana viene scritta nel 1894, ancora da Roberto Bracco, di nuovo in napoletano (con musica di Carlo Clausetti); pubblicata dalla Ricordi e interpretata per la prima volta da Amina Vargas. Viene composta quando il governatore della colonia eritrea, Oreste Barattieri, occupa la città sudanese di Cassala, cercando di espandere l'influenza italiana nella regione. Il tentativo si conclude con la sconfitta di Adua, nel 1896. La canzone intende celebrare la vittoria italiana del 1894, usando tuttavia forme assai discrete per descrivere il colore della pelle degli Africani, specie nella versione femminile. *Africanella*, infatti, è stata definita come una «lieta celebrazione dell'espansione in Sudan» (Sallusto 2006, p. 81). Il testo mantiene una certa ironia e benevolenza verso l'"africanella", mai oggetto di aperto disprezzo. La canzonetta si conclude affermando la certezza della permanenza italiana in Africa, parallela all'approssimazione anche fisica (l'immagine del petto evoca scenari materni, con «tu resti in pietto 'a me») rispetto al soldato italiano.



## La musica italiana al tempo dell'avventura coloniale in Libia (1911)

L'occupazione della Libia è rappresentata all'epoca secondo angolature completamente differenti. Per alcuni costituisce un successo del colonialismo italiano, un possibile nuovo mercato di materie-prime e di espansione produttiva, una terra ricca e fertile, ad esempio da una testata come *La Stampa* di Frassati.

È il 1911, il Paese è ancora dominato da Giolitti, e in forte dinamismo sociale ed economico, soprattutto industriale. Parallelamente, sul piano culturale, il Futurismo, il cui Manifesto fu pubblicato per la prima volta nel 1909 da Marinetti, sta dando un impulso notevole alla cultura nazionale, con impatto diretto anche sulla musica. Il *Manifesto della musica futurista* (Francesco Balilla Pratella 1912), poi *L'Arte dei rumori* (Luigi Russolo 1913), chiarificano le infinite possibilità sonore che l'artista ha il dovere di riprodurre.

La più dura voce di opposizione si manifesta attraverso la rivista fiorentina di tendenze socialiste *La Voce*, diretta da Prezzolini. Grazie a uno studio fatto dalla comunità ebraica internazionale, la Libia era stata valutata come territorio arido e inadatto per stabilirvi il nuovo stato di Israele. Salvemini, uno dei più illustri collaboratori della rivista, la definì come "uno scatolone di sabbia". Repubblicani e socialisti radicali, fra cui il giovane leader di una cellula del Partito Socialista dell'Emilia-Romagna, Benito Mussolini, si schierarono anch'essi contro l'invasione. La CGL (il maggior sindacato nazionale) proclamò un giorno di sciopero (27/09/2011), con scarso successo, salvo in alcune città emiliane.

Le voci che poi finiranno col prevalere si identificano con la celeberrima canzone *A Tripoli*, più nota come *Tripoli bel suol d'amore*, scritta nel 1911 da Colombino Arona (musica) e Giovanni Corvetto (testo), quest'ultimo giornalista de *La Stampa*.

I contrari, invece, rispondono con una canzone, anonima ma probabilmente scritta dall'operaio Luigi Castagna, detto Gino, che satireggia quella più celebre, dall'eloquente titolo *Tripoli suol del dolore*, il cui testo esce nell'edizione del 6/4/1912 del giornale socialista di Vercelli *La Risaia*. È intonata per la prima volta nel giorno dello sciopero proclamato dalla CGL, a Parma.

Il successo di *A Tripoli!* è immediato ed enorme. Alla propaganda bellica si unisce la prima rappresentazione scenica, a Torino nel 1911, da parte di Alessandra Drudi, che D'Annunzio aveva ribattezzato con lo pseudonimo di Gea della Garisenda, procace stella dell'operetta, avvolta da un solo drappo tricolore. La scena scatena la fantasia dei giovani che si apprestano a partire come militari per la Libia. Il ritmo è ispirato alla solennità di Giuseppe Verdi, morto pochi anni prima (1901). Il testo - scritto secondo uno stile pomposo - comincia con una serie di domande retoriche, finalizzate a mostrare la fertilità della nuova terra promessa, il cui sole è rappresentato addirittura come "magico". L'Africa è "d'or", che fa rima con "tesor". Il *refrain* svela la principale contraddizione semantica: comincia con un messaggio di pace ("amor", "dolce", "canzone") per poi, nelle ultime due righe, trasformarsi in un linguaggio di tipo bellico. Il tricolore italiano potrà essere agitato dalle torri di Tripoli mediante il "rombo del cannone". L'Africa viene dipinta come il supremo obiettivo, amata e odiata al contempo, meta da conquistare a ogni costo perché fortemente agognata. Ma sem-

pre e comunque "oggetto".

Il "controcanto" di *A Tripoli* viene scritto nel 1912, quando i morti, anche sul fronte italiano, sono già molti; l'impatto sull'opinione pubblica nazionale sarà assai minore rispetto alla canzone "madre", ma svolgerà comunque una funzione di nobile testimonianza di un pacifismo minoritario nel Paese. Qui, l'antinomia viene giocata sulla relazione fra la grande occasione, caratterizzata dalla vita (l'amore e il "dolce sogno"), e la dura realtà, simboleggiata dalla metafora della morte ("dolore", "pianto", "muore", "cannone"). Si tende, insomma, a rappresentare la guerra libica come una realtà di perdita (madri e spose che piangono), un evento triste, ma soprattutto un inganno ordito da parte delle classi dirigenti contro i poveri militari italiani, mentre in patria i capi se ne stanno comodi ad attendere i frutti dei sacrifici altrui. Il quadro tranquillizzante fatto di sole, vento e terra fertile dipinto in *A Tripoli!* viene qui completamente stravolto. Gli agenti atmosferici escono dal controllo degli Italiani in guerra: il suolo è "sterile" e "fatal", il sole fortissimo, la disgrazia certa. Gli indigeni sono rappresentati come "nero fratello", che condivide un destino comune con gli sventurati militari delle truppe italiane: a loro l'Italia saprà garantire soltanto la pellagra e la retorica della marcia reale.

Due fotografie, come si vede, completamente diverse, e due Afriche opposte: ricca e fertile, desiderabile come una bella donna l'una, povera e sterile l'altra.

La campagna militare italiana in Libia è estremamente dura e violenta, così come le accuse mosse a essa sul piano internazionale (Del Boca 1986 e 2007).

La risposta della propaganda italiana è rapida ma contraddittoria. Uno dei più attivi sostenitori della guerra coloniale, Marinetti, osservatore sul fronte libico per il giornale francese *L'Intransigeant*, pubblicherà una serie di scritti (fra *reportage* giornalistico, prosa libera e poesia, che lui stesso trasformerà in dischi, un po' parlati e un po' cantati), che apparvero per la prima volta nel suddetto giornale, fra il 25 e il 31 dicembre del 1911. In Italia usciranno, in volume, nel 1912.

La strategia comunicativa e semantica del tutto difensiva che egli usa porta alla distruzione (involontaria) di quella positiva immagine della Libia proposta dalla propaganda nazional-colonialista, con una costante denigrazione dell'universo femminile locale. L'accusa più infamante fatta agli Italiani, quella di continui stupri verso le donne libiche, viene rimandata al mittente con una descrizione a dir poco improbabile di queste ultime, che fa il pari con l'altrettanto poco credibile rigore etico delle truppe occupanti il suolo libico: «Nessuno, invece, ha provato finora, e nessuno potrà mai provare che le dubbie grazie e il sudiciume delle donne arabe abbiano potuto, una sola volta, spingere uno solo dei nostri soldati ben disciplinati a eludere la severità del generale Caneva (...). E provatevi, se potete, a respirare il fetore della loro biancheria sporca, che contiene, in bagni di sudore pestilenziale, le più ricche culture di microbi del colera, della lebbra, della sifilide» (Marinetti 1912).

Questo insieme di qualità negative che rappresenta la donna libica entra in evidente contraddizione con altre immagini che di essa la propaganda nazionalista e colonialista aveva costruito per rendere maggiormente attraente e stimolante l'avventura coloniale, specie da parte dei soldati. Si forma un'insanabile distanza fra differenti rappresentazioni in relazione allo stesso "oggetto", la cui assenza (ap-

punto, la sua totale oggettività) è trattata in modo diametralmente opposto a seconda delle convenienze politiche. L'immagine dell'Africa che emerge da questa prima stagione coloniale è legata a due concetti chiave: guerra e colonialismo. Concetti che torneranno, in modo ben più netto e senza più troppe indulgenze, col Fascismo.

### L'immagine dell'Africa nel colonialismo fascista.

#### Un breve quadro storico e concettuale

Gli elementi tipici della rappresentazione dell'Africa come luogo legato alla conquista, alla guerra e all'esperienza coloniale continuano con la propaganda fascista. L'ideologia che costituisce la base di questa nuova ondata di colonialismo, da cui scaturirà un'immagine dell'Africa maggiormente definita anche se non sempre coerente, affonda le proprie radici in un multiforme crogiuolo di dottrine e tendenze presenti nell'Italia degli anni Venti e Trenta. Il primo colonialismo, il cattolicesimo coloniale, con voci anche autorevoli quali quelle di Comboni, l'energia sprigionata dall'arte futurista e la violenza del nazionalismo più intransigente, infine il mito della Roma classica: tutti questi elementi costituiscono l'*humus* su cui il Fascismo costruisce la sua nuova esperienza coloniale, che lo porterà a contatto diretto con due tipi di popolazioni africane, quelle libiche e quelle del Corno d'Africa (Cagnetta 1979).

Come si è visto nel caso del primo colonialismo di epoca liberale, le modalità con cui l'Africa era stata rappresentata avevano, almeno in parte, contribuito a strutturare un'identità nazionale ancora *in fieri*, costruita anche per opposizione. Il Fascismo cerca, sin dalle sue origini, di affermare un'italianità "forte", all'interno di uno Stato altrettanto assolutista, di spinta matrice hegeliana, che tende ad annullare tutti gli spazi individuali di libertà. Significativo, a questo proposito, il testo che riassume l'ideologia generale del movimento, a cui avevano collaborato, oltre allo stesso Mussolini, anche Volpe e Gentile (Mussolini 1932). Rispetto allo Stato liberale, una delle differenze centrali del Fascismo era proprio da identificare nel totalitarismo: la tradizione di ampia libertà, che il Codice Civile italiano del 1865 aveva stabilito rispetto ai diritti degli stranieri residenti, equiparati a quelli nazionali (art. 3), aveva costituito un esempio di tolleranza riconosciuto da tutta l'Europa. Sul piano giuridico, la libertà di scelta individuale della stessa cittadinanza, italiana o straniera, costituiva un chiaro riferimento alle prerogative soggettive dell'individuo (Bussotti 2002). Tutta questa tradizione viene meno col Fascismo che impone, per esempio rispetto al diritto di cittadinanza, la necessità, da parte dello Stato, di esprimere un parere vincolante, soprattutto per quei casi in cui l'Italiano vorrebbe rinunciare alla propria nazionalità in favore di un'altra di uno stato straniero (Lampis 1935).

Per il Fascismo, l'ideale dell'identità nazionale si esprime mediante due caratteristiche: da un lato, una di tipo demografico, in base alla quale è il numero dei cittadini che conta, al fine di competere militarmente con le altre potenze; dall'altro, una più qualitativa, che identifica l'Italiano col fascista, escludendo – in due diverse fasi della sua storia – prima i dissidenti politici, poi gli ebrei dal godimento dei diritti di cittadinanza e, quindi, dalla piena italianità.

Anche l'atteggiamento verso i popoli colonizzati denuncia una simile idea di italianità. I cittadini libici vengono, dapprima, inquadrati come cittadini coloniali (L. 1267/1927), per poi subire un'ulteriore suddivisione al loro interno,

con misure restrittive per i musulmani (RD 1146/1932 e RD 70/1939). Gli ultimi popoli colonizzati – a cui gran parte della musica italiana del periodo si riferisce – ossia Eritrei e Somali, sono invece considerati semplici sudditi, secondo l'idea che più il colore della pelle si allontana da quello del superiore popolo italico, meno diritti e dignità devono essere garantiti.

Emerge una torsione del Fascismo verso concezioni sempre più razziste rispetto agli altri popoli, come dimostrano le misure contro la razza ebraica del 1938 e la creazione della rivista *Diritto Razzista* del 1939 (Gentile 2010).

In un simile panorama deve pertanto inserirsi l'idea che il regime aveva dell'Africa. Essa diventa la "nuova America", e così è rappresentata sia nei cine-documentari che nella stampa italiana anche all'estero (per esempio negli Stati Uniti), in cui si mescola l'eroicità del combattimento militare con la tenacia e sagacia dell'insediamento agricolo e produttivo da parte dei connazionali che stanno colonizzando le terre appena conquistate (Pretelli 2008, pp. 221-241). La musica serve al regime per propagandare l'immagine che di questo continente e dei suoi abitanti il popolo italiano deve avere, secondo un approccio che oscilla fra paternalismo, spietato colonialismo e sfruttamento delle risorse naturali e umane. D'altra parte, il Fascismo aveva da tempo compreso come la musica leggera fosse un potente persuasore soprattutto per le masse di minor livello educativo, e ancor più in seguito all'inizio delle trasmissioni radiofoniche, nel 1924; con l'istituzione del Ministero della Cultura Popolare (MINCULPOP) e la censura (Bonato, s.d.) anche gli aspetti artistici e musicali passano ad avere una maggiore sistematicità e organizzazione.

Rispetto ai tre aspetti centrali della musica inerente al colonialismo pre-fascista, il regime mussoliniano si colloca in linea di sostanziale continuità, ma con alcune peculiarità, soprattutto dopo l'accelerazione politico-militare della metà degli anni Trenta:

1. *Il nazionalismo*. Come visto poco sopra, il nazionalismo diventa uno dei riferimenti fondamentali del Fascismo, a svantaggio del principio della libertà individuale che aveva caratterizzato l'epoca precedente. Il colonialismo non fa che plasmare e accentuare quanto era stato delineato dall'ideologia nazionalista. Le sanzioni comminate da parte della Società delle Nazioni al regime in seguito all'invasione del 1935 non fanno che rafforzare l'anti-americanismo e lo spirito di rivalsa del popolo italiano, che risponde entusiasticamente all'appello di Mussolini rispetto alla raccolta dell'oro per sostenere la campagna coloniale. Tale esperienza è cruciale per l'affermazione di una nuova, più aggressiva e orgogliosa italianità, sancita dalle misure di autarchia economica che saranno intraprese dopo pochi mesi;

2. *La rappresentazione del nemico*. In linea con lo spirito sprezzante di Mussolini e delle camicie nere, il nemico africano viene ora rappresentato con un misto fra irriverente satira, disprezzo razzista, accuse di schiavismo, portando alla consapevolezza, da parte della superiore civiltà italo-romana, della necessità di sconfiggere tali popoli barbari, per liberarli dal giogo a cui erano obbligati dai loro capi;

3. *La figura femminile*. La donna assume – nelle canzoni che verranno passate in rassegna nel prossimo paragrafo – un'importanza decisiva: essa è rappresentata come un oggetto, di solito da disprezzare o al massimo da compatire, in linea con quanto stabilito dal regime. Tuttavia, recenti



studi hanno dimostrato che, prima dell'avventura coloniale nel Corno d'Africa, la donna di colore veniva solitamente associata, nell'immaginario popolare, alla Venere Nera, insomma a un tripudio di sensualità (Alloula 1986). Tale immagine cambia in modo piuttosto drastico una volta costituito l'Impero: la politica di divieto del meticcio – con la previsione di cinque anni di prigione per chi l'avesse trasgredito – induce anche artisti e musicisti a mutare la rappresentazione della donna africana, proponendo immagini per lo più negative, che facevano risaltare la bellezza italiana (Volpato 2009). Non sempre, però, come si vedrà, le canzoni di quegli anni saranno fedeli a un simile prototipo insistendo ancora sul fascino esotico di una donna sì diversa e inferiore, ma adesso “civilizzata”.

### L'Africa nella musica italiana nel periodo fascista

Se questi sono i tre assi su cui anche la musica fascista si è caratterizzata rispetto alla rappresentazione dell'Africa, vale la pena adesso cercare di analizzare, secondo una suddivisione tematica, le quasi 40 canzoni composte fra il 1935 e il 1936, in occasione dell'occupazione dell'Etiopia e dell'Eritrea, dedicate proprio all'Africa.

I principali temi affrontati da queste canzoni possono essere considerati i seguenti: l'epopea del viaggio, dall'addio alla vittoria al ritorno finale, secondo un'ottica che ricorda molto la tecnica del *Bildungsroman*, qui diventato *Nation-Building*, ossia fatto collettivo, maturazione di un giovane popolo, quello italiano, ormai cosciente della forza del suo nuovo impero; l'opera di civilizzazione e liberazione del popolo abissino dai suoi capi dispotici; la rappresentazione degli avversari politico-militari, in primis il Negus; la donna africana; il razzismo aperto.

*L'epopea del viaggio.* Il primo passo del soldato che lascia l'Italia è il viaggio. Un viaggio di guerra ma anche di speranza, il cui elemento centrale è l'addio ai familiari. La terra africana è distante, e suscita sentimenti contrastanti: incertezza, fedeltà alla bella moglie italiana, grande fiducia nel ritorno. In *Addio Caterina*, il militare che si appresta all'addio invita la sua bella Caterina a servire il profumato caffè solo per lui, concludendo con un'ombra di dubbio: “ma speriam che bene andrà”. Nel caso della più famosa *Ti saluto... vado in Abissinia*, il nome della donna da cui momentaneamente il soldato si separa è Virginia, qualificata col tranquillizzante aggettivo “cara” che, unito al nome proprio, forma un binomio concettuale che lascia trasparire la sicura fedeltà. L'addio diventa esaltante epopea militare una volta arrivati in Africa. In *Etiopia*, si invita l'Italia a una resurrezione cruenta, che si ispira alla storica anche se eroica sconfitta del 1885-1886 a Macallè: “Di sangue gronda, divien bandiera, e di quel sangue rosseggia Macallè”. Il “negriero” sarà definitivamente sconfitto dal Duce. Infine, in *Adua* la vittoria è definita come “sfavillante”. I successi militari che hanno appena sorriso all'Italia sono un preludio al felice ritorno a casa. Qui, l'immagine dell'Africa che emerge è giocata mediante un paragone fra la donna italiana e quella africana, a tutto vantaggio della prima. In *Ritorno dall'Africa Orientale*, il quadro risulta ben definito: “Ritorno vincitore, O amorosa mia”, con un prezioso regalo: il fiore dell'Etiopia, che rappresenta “l'amore/Del militare”. Ancora più interessante e completa è *Stornellata africana*. Qui, la canzone è organizzata come un dialogo diretto fra il soldato che sta per tornare e la sua fidanza-

ta italiana che si appresta a riceverlo. Il soldato giura di non aver mai toccato una donna africana, cominciando a descriverla: più brutta rispetto all'italiana, finisce in affermazioni vicine all'aperto razzismo: “Qui queste brutte nere sbrendolate/Sembrano di bitume tutte impeciate”, in netta opposizione rispetto alla “mia biondina”. La guerra, le gesta valorose, l'esaltazione per la vittoria, la lontananza, inducono il milite a portare un dono, il più banale ma prezioso di tutti: le banane. La fidanzata dovrà allora “mangiar quella più grossa”. La metafora – piuttosto esplicita – si conclude presentando l'Africa Orientale come un luogo e un momento storico, soggettivo e collettivo, che svolge una funzione rigeneratrice rispetto alle doti del maschio italiano. La donna benedice l'Africa Orientale, affermando: “Questa banana per me è un gran desio. Dammene ancora un'altra tale e quale”. In risposta, il rinvigorito soldato replica: “Io girerò il pensiero di farti più contenta/E invece d'una te ne do anche trenta.” La conquista coloniale ringiovanisce e rinvigorisce corpi e anime degli Italiani.

*La funzione civilizzatrice.* Questo tema è ricorrente, ancor più di quanto era accaduto in precedenza per la Libia. La contrapposizione presentata è fra Italia (Roma)-civiltà e Abissinia (Negus)-schiavitù. Paradossalmente, la rappresentazione che si vuole trasmettere è quella di un popolo, quello abissino, liberato grazie all'intervento italiano. La pomposa retorica fascista raggiunge qui il suo apice. Nel *Canto dei volontari d'Africa*, l'Etiopio è rappresentato come persona della buona indole, necessaria per predisporre adeguatamente ad accogliere la cultura romana. Nella *Carovana del Tigrai*, la contrapposizione è giocata mediante il binomio schiavo-civiltà. L'occupazione italiana porta una nuova libertà. In *Madonnina d'Oltremare*, immagini religiose (quella della piccola e “bruna” Madonnina d'Oltremare) si mescolano con altre maggiormente secolari (è lei che è “messenger di civiltà”), in un gioco di aperta antitesi con l'idra abissina, “che manda bave di crudeltà”.

*Il nemico.* Il vasto filone di canzoni che sviluppa il tema del nemico politico-militare si concentra sul Negus. Se rispetto al popolo abissino vi è, talvolta, una certa paternalistica indulgenza, rispetto al Negus l'unica forma di considerazione possibile è la battaglia militare e la rivincita. Come nel caso dell'*Inno d'Africa*: “il vinto di ieri torna vincitore/e ad Adua pianta il Fascio e il tricolore”. O, ancor di più, in *In Africa si va*: “abbiam con gli abissini/molti conti da saldar”. E come saldarli? Grazie alla figura di Mussolini. In *L'Italia che farebbe comodo*, riferendosi alle sconfitte del secolo precedente, si afferma che “l'ingiusto marchio parve incancellabile/ma un uomo è sopraggiunto, e ha detto: 'No!'”; mentre in *Verso l'impero italico* “conti vecchi e conti nuovi/vuole il Duce regolare”. La figura centrale del Fascismo viene qui assunta come l'elemento-chiave per portare finalmente a compimento quella vendetta rispetto a sconfitte che hanno umiliato l'Italia. Oltre a questo approccio aggressivo, di tipo guerresco, il Negus è rappresentato anche attraverso la tecnica della satira, che spesso sfocia nel più aperto e volgare razzismo. Lo stesso stile è significativo: stornelli o anche canzoni dialettali che, nell'Italia fascista, rappresentano un livello inferiore, in termini di dignità linguistico-culturale, rispetto all'idioma nazionale. In *Stornellata abissina*, il paragone è fatto considerando le capacità dell'esercito italiano ed etiopio: il primo dotato di aerei militari, il secondo di can-



noni carichi di legumi che, quando sparano, rilasciano un odore di fagioli. In *Stornelli neri*, l'idea di un'occupazione e vittoria rapide, certe e giuste viene accentuata ancora di più e direttamente indirizzata al Negus. Dopo la conquista, le canzoni si concentrano nella celebrazione della vittoria. Per esempio, in *C'era una volta il Negus*, questi è chiamato "allegro frescone", che si credeva il "grande Salomone". In *Il pianto del Negus*, si conclude che questi dovrà trasferirsi da Addis Abeba a "un zoologico giardino", mentre in *Povero Selassié*, il Negus continuerà sì a essere un leone africano anche a Roma, ma dentro una grande gabbia, tipo trofeo di guerra da mostrare per le strade agli Italiani; il soldato appena ritornato ne utilizzerà la pelle per farci i suoi scendiletto; il monumento più importante della città di Livorno ("I quattro mori"), costruito in onore di Ferdinando I de' Medici nel secolo XVII, avrebbe maggior valore "coi mori al naturale". Infine, non poteva mancare l'immagine che avvicina il Negus alla scimmia: di tutta la buona e ricca frutta dell'Etiopia, gli italiani gli lasceranno soltanto le banane. Fra le canzoni dialettali (in romano e napoletano), vale la pena ricordare *Er sor Capanna in Africa*, in cui il Negus è definito "n'avanzo de galera". In napoletano, il tono della *Serenata a Selassié* risulta ancora più offensivo e volgare. Qui, tutto si gioca intorno a una domanda retorica: com'è possibile che Selassié abbia il coraggio di proporsi come re? L'unica cosa che sa fare è accumulare schiave, addirittura avendo la sfrontatezza di sfidare "a chist'Omno" (Mussolini). Conclusione: "Vattè".

*La donna.* Le canzoni che affrontano il tema della donna africana risultano fra le più controverse, poiché alternano il disprezzo, spinto fino al razzismo, all'esaltazione della bellezza e semplicità femminili locali. Nel primo caso, *L'avventura di un soldato italiano con un'abissina*, così risponde un fiero soldato italiano alla donna etiopica che gli chiede di darle un bacino: "Prima lavatelo il viso/sembri di cioccolata fatta apposta/tu sei d'inferno e non di paradiso;/con le mani così nere/non toccarmi; fai il piacere;/in tal passione/mi laverò con un chilo di sapone". Il "soldatino" ammette orgogliosamente di avere in Italia "una bella fidanzata" che lui adora, e ancor più ama la mamma, secondo un noto binomio affettivo-simbolico ben descritto di recente da Banti (Banti 2011).

Vi è però una serie di canzoni che guardano alla donna africana in modo assai diverso. In *Africanella* (anch'essa in dialetto romano), essa è invitata ad andare a scoprire Roma e le sue bellezze insieme al soldato italiano. Nel testo si presenta anche la proposta – assai temeraria all'epoca – di ballare insieme una danza di origine americana. Ancora più esplicita è la canzone *O Morettina*. In questo caso, l'africana è la "bella morettina", di nome Dede, "che m'ama e m'adora:/la porto in Italia, la porto in Italia". Tanto carina lei, quanto bruti i suoi capi, a cui lei dice: "Io vado laggiù a civilizzarmi!", assaggiando "le pizze, le vongole ed il panetton", autentici simboli della cultura nazionale. Ma la canzone che dà il senso dell'intera epopea coloniale fascista in Etiopia è *Faccetta Nera*. Scritta nel 1935, a partire da *Africanella* di Roberto Bracco e Carlo Clausetti, ebbe un successo straordinario, ma fu praticamente messa al bando dalla censura fascista appena due anni dopo, nel 1937. In realtà, gli autori dovettero modificare significativamente la versione originale, scritta in romanesco; Mussolini la fece riformulare in italiano, togliendo la maggior parte delle

allusioni alla "bell'abissina" che "aspetta e spera" l'arrivo degli Italiani. Espressioni tanto esplicite lasciavano presagire la possibilità di una volontà di unione fra le due "razze", secondo una tendenza che, nel 1938, sarà ufficialmente bandita. Un dato sembra certo: la donna africana non ha alcuno spessore psicologico né culturale, aderendo passivamente agli ideali dell'occupante, convinta dell'inferiorità della sua cultura in relazione a quella dei vincitori.

*Il razzismo.* Infine, un gruppo di canzoni usa un linguaggio triviale e offensivo, in cui gli Etiopi sono visti con un misto di vendetta dalle sconfitte passate, disprezzo per il colore della pelle dei nemici, rudi metafore militari-alimentari-(omo)sessuali. Una canzone come *Me ne frego*, una sorta di secondo inno del Fascismo dopo *Giovinezza*, ad esempio, esprime lo stupore che un ascaro possa parlare italiano: "È strano,/c'è un ascaro che è allegro, è negro,/ma parla in italiano". Quanto alle metafore militari-sessuali, in *Siamo sempre pronti* il soldato italiano, dopo aver visto "fuggir la nera gente", ridendo di ciò, "un'altra pilloletta" "di dietro gli darà", "con una precisione/di grande abilità". Il testo si chiude ricordando che i tempi di Menelik sono ormai finiti: ora saranno sparate pallottole vere e non pasticche, evocando l'aria di un motivo del secolo precedente. Queste metafore di tipo sessuale continuano a ripercorrere la medesima matrice razzista. In *Voglio andare... dal Negus Neghesti* si ipotizza che a lui piacciono molto i "bei giovani onesti", preferendo mangiarli in "salmi". La risposta che, in questo ideale dialogo, gli Italiani danno, è che essi sono, di fatto, giovani e onesti, ma anche "molto indigesti". Quindi, nel caso in cui il Negus Neghesti proseguiva con le sue assurde pretese, egli dovrà provare "dolori funesti", sparandole grosse, "ma... nel tuo chepi".

### Conclusioni

Questo lavoro ha cercato di analizzare come la musica leggera italiana abbia rappresentato l'Africa in uno spazio cronologico delimitato, dalla prima esperienza coloniale al colonialismo fascista.

Il lavoro ha dimostrato che vi è un'evidente continuità fra le due epoche, visto che l'associazione fra nazionalismo, colonialismo e interesse verso il continente africano rappresenta un elemento comune. I toni sono in parte differenti, e le canzoni del Fascismo costituiscono un universo estremamente più complesso rispetto a quello dell'epoca precedente. Così, se le linee di continuità prevalgono rispetto alle innovazioni apportate dal regime in questo senso, esistono specificità tipicamente fasciste che si è cercato di evidenziare. Prima fra tutte, la rappresentazione dell'avversario militare, il Negus, mediante immagini per lo più irridenti e triviali; in secondo luogo, una dettagliata e variegata immagine dell'epopea militare del giovane soldato italiano, che legge la sua avventura africana sullo stile di un romanzo di formazione, che rianimerà la vitalità dell'intero popolo italiano: infine, toni sconosciuti rispetto alle canzonette sull'Africa del periodo pre-fascista, largamente incentrate su un'ironia volgare e dozzinale, con frequenti metafore di sfondo sessista. La donna, in questo contesto, è perciò rappresentata come oggetto, destinato al piacere ma soprattutto da cui distanziarsi, in favore della bella e fedele moglie (o fidanzata) italiana.

Tuttavia, anche in seno all'ideologia fascista, si riscontrano tendenze almeno parzialmente discordanti in rife-



rimento all'ideologia ufficiale, guerrafondaia, colonizzatrice e, con l'andar del tempo, sempre più apertamente razzista. Tali messaggi si trovano talvolta come allusioni fra le linee del testo musicale, altre volte risultano più espliciti in canzoni dialettali.

Queste tendenze musicali finiranno con la caduta del Fascismo. Tuttavia, l'interesse della musica italiana verso l'Africa continuerà a essere estremamente ridotto nel dopoguerra. Come ricorda Giuseppe Antonelli, nella *hit parade* degli anni più recenti, «di esotico si trova ben poco» (Antonelli 2011, p. 200), passando da un'Africa rappresentata quasi come folklore (ad esempio ne *I Vatussi* di Vianella), a una evocante nostalgia e struggenti atmosfere (come in *Cercando un altro Egitto* e in *Capo d'Africa* di De Gregori o *Mal d'Africa* di Battiato), a un taglio decisamente anti-coloniale (*Colonialismo* cantata da Paola Nicolazzi nel 1972) a, infine, una soggettività propria, anche se triste e in genere legata a difficilissimi percorsi migratori nel Bel Paese (come, fra gli altri, nei *Moderena City Ramblers*). Ma siamo già al giorno d'oggi.

**Luca Bussotti** è ricercatore presso il Centro Studi Internazionali dell'ISCTE-IUL, Lisbona, e docente al Master in Cooperazione allo Sviluppo presso l'Università E. Mondlane (Mozambico) e presso il Master in Giornalismo dell'Università Pedagogica (Mozambico). Ha presentato la seconda parte dello studio sulla rappresentazione dell'Africa nella musica italiana al VI ECAS (European Conference of African Studies), Parigi, 8-10 luglio 2015

#### BIBLIOGRAFIA

- M. Alloula, *The Colonial Harem*, University of Minneapolis Press, Minneapolis 1986
- G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone*, Il Mulino, Bologna 2010
- A.M. Banti, *Sublime madre nostra*, Laterza, Bari-Roma 2011
- E. Berselli, *Canzoni. Storia dell'Italia leggera*, Il Mulino, Bologna 2007
- R. Bonato, *La Commissione di ascolto della RAI*, Tesi di laurea. Relatore Franco Fabbri, in [www.francofabbrinet.net/files/Testi\\_per\\_Studenti/TesiBonato.pdf](http://www.francofabbrinet.net/files/Testi_per_Studenti/TesiBonato.pdf), s.d., accesso 7/11/2014
- P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, Seuil, Paris 1979
- J.B. Buchez, *Essai d'un Traité complete de Philosophie*, E. Éveillard Et C. Éditeurs, Paris 1840
- A. Burgio (a cura di), *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia 1870-1945*, Il Mulino, Bologna 1999
- L. Bussotti, *La cittadinanza degli italiani*, Angeli, Milano 2002
- G.P. Calchi Novati, *L'Italia e il Corno d'Africa. L'insostenibile leggerezza di un colonialismo debole*, in S. Matteo e S. Bellucci (a cura di), *Africa Italia. Due continenti si avvicinano*, Fara, Santarcangelo di Romagna 1999
- M. Cagnetta, *Antichisti e impero fascista*, Dedalo, Bari
- M. Carli, *Ri/produrre l'Africa romana. I padiglioni italiani all'Exposition Coloniale Internationale*, Parigi 1931, in «Memoria e Ricerca», n. 17, sett.-dic. 2004
- F. Chabod, *L'idea di nazione*, Laterza, Roma-Bari 1961
- A. Del Boca, *Gli italiani in Libia: Tripoli bel suol d'amore*, Vol. I, Mondadori, Milano 1986
- A. Del Boca, *A un passo dalla forca: atrocità e infamie dell'occupazione italiana della Libia nelle memorie del patriota Mohamed Fekini*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2007
- F. Fabbri, G. Plastino (eds.), *Made in Italy. Studies in Popular Music*, Routledge, New York 2014
- G. Fratta, *'That Wandering Race': Pregiudizi e stereotipi nella rappresentazione nei confronti delle comunità Rom nella Londra vittoriana*,

in M. Faraone, M. Bertazzon, G. Manzato e R. Tommasi (a cura di), *Scorci improvvisi di altri orizzonti*, Lulu Enterprises, Morrisville 2008

R. Gallissot, M. Kilani, A. Rivera, *L'imbroglio etnico in quattordici parole-chiave*, Dedalo, Bari 2001

- S. Gentile, *Le Leggi Razziali: scienza giuridica, norme, circolari*, EDU-Catt, Milano 2010
- A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, Vol. 3. *Quaderni 12-29*, Einaudi, Torino 1977
- C. Hatch, D. Bernstein (eds.), *Music theory and the exploration of the past*, Chicago University Press, Chicago 1993
- K. Holmberg, *Discourse Analysis – A Critical or Relativistic Perspective in Music Education?*, 2007, in [www.lup.lub.lu.se](http://www.lup.lub.lu.se), accesso 06/09/2014
- G. Lampis, *Le nuove norme sulla concessione della cittadinanza italiana*, in «Rivista di Diritto Pubblico», a. XXVII, 1935
- G. Leclerc, *Antropologia e colonialismo*, Jaca Book, Milano 1973
- F.T. Marinetti, *La battaglia di Tripoli (26 ottobre 1911), vissuta e cantata da F.T. Marinetti*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1912
- R. Marisi, *Musica e politica nel primo Novecento: conformismo, iconoclastia, mitopoiesi*, GRIN, Monaco s.d.
- G. Mazzini, *Dei doveri dell'uomo (1860)*, in *Dei doveri dell'uomo. Fede e avvenire*, a cura di P. Rossi, Mursia, Milano
- E. Morselli, *Antropologia generale. L'uomo secondo la teoria dell'evoluzione*, UTET, Torino 1911, 1972
- B. Mussolini, *La dottrina del Fascismo*, Treves-Treccani-Tumminelli, Milano 1932
- I. S. Gentili (a cura di), *La grande illusione: opinione pubblica e mass media al tempo della guerra di Libia*, Morlacchi, Perugia 2009
- S. Palma, *L'Italia coloniale*, Editori Riuniti, Roma 1999
- A. People, *Theory, analysis and meaning in music*, Cambridge University Press, Cambridge 1994
- F. Perfetti, *Il nazionalismo italiano dalle origini alla fusione col fascismo*, Cappelli, Bologna 1977
- K.L. Pike, *Talk, thought and thing: the emic road toward conscious knowledge*, Summer Institute of Linguistics, Dallas 1993
- M. Pretelli, *Il fascismo e l'immagine dell'Italia all'estero*, in «Contemporanea», a. XI, n. 2, aprile 2008, pp. 221-241
- F. Sallusto, *Itinerari epistolari del primo Novecento*, Pellegrini, Cosenza 2006
- M. G. Stasolla, *Italiani in Egitto: osservazioni e riflessioni sulla base di materiali nuovi o poco noti*, in Lina Unali (ed.), «New Asian American Writers and News from UK, Italy and Asia: Literature and the visual Arts», E-book, Sun Moon Lake Telematic, 2006, pp. 64-74
- C. Volpato, *La violenza contro le donne nelle colonie italiane*, in «D.E.P. - Deportate, esuli, profughe», n. 10, 2009, pp. 110-131

The Italian colonial experience in Africa, which started at the end of the 19th Century, introduced a set of images of the continent that influenced many artistic fields in Italy. Such representations of Africa also remained strong during the second wave of colonial expansion under the fascist regime, with an added touch of racism towards the African culture. Despite a partial revision of the negative African stereotypes after the end of Fascism, Italian art, and in particular music, was only able to get rid of its "exotic" outlook on Africa at the beginning of the 1980s.