

“Chillu soldate, come chiagneva” La questione coloniale negli archivi sonori italiani

Gianpaolo CHIRIACÒ (Innsbruck)¹

Summary

In 1972 ethnomusicologists Diego Carpitella and Rudi Assuntino recorded Teresa Zarano in the town of Marcianise, near Caserta. The 49 year-old woman sang some verses of a song that tells the story of a young soldier who comes back from Africa only to discover that his mother is severely ill. The verses – as Zarano already knew – use the same melody of “Faccetta nera”, a song that was composed during the preparation of the Ethiopian invasion and that later became a hymn of the regime and a symbol of fascist nostalgia.

The main goal of this article is to use Zarano’s song and other similar examples to investigate how the memory of the Italian colonial project remained within musical traditions in Italian regions, as they were analyzed and documented by Italian ethnomusicologists.

Using the theoretical framework of the ‘entangled histories’, I will show how songs composed during the first and second Italo-Ethiopian wars have been acquired and reshaped, by soldiers as well as by their parents and communities, during and after the colonial experience.

Simultaneously, the analysis will deal with the fluid passages from the media-dominated space of popular music and the realm of oral tradition. Such passages are never linear and have often been dismissed by researchers. To investigate these processes constitutes a fundamental task that allows a different understanding of the historical entanglements as well as of the significant relics that the colonial experience left through and within musical practices.

Provare a districare il rapporto fra musica e colonialismo italiano è un’operazione assai ardua, a cui finora si sono dedicati pochi e coraggiosi studiosi. Di fondamentale importanza in questo campo sono i lavori svolti da Isabella Abbonizio (2010), la quale ha analizzato il tema coloniale nelle opere di alcuni compositori e ha ripercorso le tracce principali di un’etnografia musicale in colonia, e da Luca Bussotti, che si è occupato della rappresentazione dell’Africa nella *popular music* italiana, usando la categoria di “musica leggera” (Bussotti 2015; Fabbri 2015). Partendo da queste ricerche, il presente contributo intende mettere a fuoco la presenza del discorso coloniale all’interno degli archivi sonori italiani di stampo etnografico.

Due le questioni fondamentali alle quali proverò a dare una risposta. Da un lato cercherò di seguire le tracce dell’eredità dell’esperienza coloniale: del ricordo degli eventi storici come della persistenza di melodie create nel corso di tali eventi. Dall’altro, cercherò di sviluppare alcune considerazioni sulle tracce musicali che possono essere considerate come elaborazioni, con un certo grado di originalità, del ricordo di tali eventi. In tali elaborazioni è sicuramente possibile individuare l’eco del discorso propagandistico ufficiale, mirante alla costruzione dell’entusiasmo popolare nei confronti del tentativo di conquista delle terre africane. Allo stesso tempo, però, si possono rintracciare espressioni in contrasto, e talvolta perfino in contrapposizione, rispetto a quel discorso. Come tali, queste elaborazioni richiedono perciò un ulteriore sforzo di analisi, in quanto rivelano una prospettiva estremamente inedita.

Come ampiamente dimostrato dagli storici del colonialismo, l’invasione italiana dell’Etiopia segnò il culmine di un percorso in cui il coinvolgimento emotivo del popolo italiano fu cruciale (Labanca 2015) benché non sempre scontato. Usare la *popular music* e le musiche tramandate oralmente per comprendere tale coinvolgimento nella sua complessità è l’obiettivo generale di questa analisi. Seguirò in primo luogo le tracce del ricordo delle sconfitte militari della fine del diciannovesimo secolo all’interno di alcuni repertori popolari. Dopodiché mi concentrerò sul periodo fascista, facendo emergere materiale sia dalle raccolte etnografiche di quegli anni sia dal repertorio di *popular music*. La presenza di elementi musicali e testuali simili, nei due contesti, denota un processo osmotico fra la musica supportata dai media e le dinamiche di tradizione orale, che sarà ampiamente preso in considerazione. Infine dedicherò attenzione alle registrazioni degli anni Settanta del Novecento e a come, anche a distanza di decenni dalla fine dell’occupazione dell’Etiopia e dalla fine della Seconda guerra mondiale, il tema dell’Abissinia ritorni nelle pratiche musicali, acquisendo nuovi e più complessi significati. Qui sarà importante notare come le canzoni create durante la seconda guerra etiope-italiana siano rientrate nelle pratiche musicali ‘del popolo’²² lasciando una traccia di una memoria sonora, che è invece sparita dalle narrazioni musicali e musicologiche più ufficiali. Così emergeranno aspetti importanti che hanno a che fare con le *entangled narratives* e la loro espressione musicale. Allo stesso tempo, tali aspetti permetteranno una riflessione sulle modalità e le pratiche che hanno contraddistinto l’etnomusicologia italiana e che inevitabilmente hanno influenzato i modi in cui gli archivi sonori e le raccolte di musica di tradizione orale sono stati costituiti.

Un chiarimento di tipo metodologico appare necessario. In questo contributo, si è adottata una prospettiva storica, che parte dalla prima guerra italo-etiope, passa per il fascismo e il suo progetto coloniale culminato nell’invasione dell’Etiopia, e si conclude con l’analisi delle tracce rimaste nelle tradizioni di canto, decenni dopo la fine di quell’esperienza. Tuttavia, alcune incisioni, come nel caso di quelle relative alla prima guerra italo-etiope, sono state realizzate molti anni dopo quegli eventi storici. Come risultato, la mia analisi tratterà alcune incisioni realizzate negli anni Sessanta come se fossero ‘precedenti’ a quelle incise negli anni Trenta, che invece narravano eventi coevi. È un aspetto non nuovo in etnomusicologia e negli studi di *popular music*, dove talvolta questa prospettiva diventa problematica, come ad esempio nel caso in cui si considerino i *field hollers* come antesignani del blues senza

considerare che le prime incisioni di questa forma musicale risalgono agli anni Trenta del Novecento, mentre il blues risulta ampiamente documentato – e commercializzato – già dagli anni Venti (Chiriaco 2018). In questo caso, la prospettiva adottata sembrerebbe giustificata dai temi sviluppati all’interno dei canti e delle relative incisioni. Rimane il fatto che il processo osmotico, dalla memoria collettiva al disco e viceversa, richiede una comprensione della prospettiva storica che sappia tenere in considerazione la complessità delle fonti discografiche utilizzate, le quali inevitabilmente rivelano aspetti che sono insieme diacronici (l’elemento storico inserito nel testo del canto inciso) e sincronici (relativo al contesto in cui le incisioni sono state registrate).

Il ricordo delle avventure coloniali

Il progetto coloniale italiano iniziò a prendere vita pochi anni dopo la conclusione del percorso di indipendenza e unificazione dell’Italia (Del Boca 1999). Tanto che si può considerare il tentativo di espansione non soltanto come il tentativo italiano di partecipare alla spartizione del continente africano da parte delle potenze europee, ma anche come uno degli elementi ricorrenti all’interno del processo di costruzione dell’identità culturale italiana (Del Boca 1992, Mancosu 2022). Musicisti e compositori enfatizzarono lo sforzo italiano sin dai primi anni Novanta del Novecento, un esempio assai noto è il brano “Africanella”, composto da Roberto Bracco e Carlo Clausetti, il cui spartito fu pubblicato per la prima volta nel 1894, e che fu successivamente ripubblicato con vari arrangiamenti e inciso alla vigilia dell’invasione dell’Etiopia voluta da Benito Mussolini, avviata nell’ottobre del 1935. Il brano “Africanella” diventò così un canovaccio per molteplici pubblicazioni che emersero negli anni dell’invasione fascista dell’Etiopia, alcune delle quali ripresero anche il titolo usato da Bracco e Clausetti. Si ha ad esempio testimonianza di una composizione con lo stesso titolo, firmata da Adeodato Marrone, e pubblicata dallo stesso nel 1932. Il compositore inviò una copia della composizione al ministro dell’educazione nazionale, “con viva preghiera di farla diventare canzone ufficiale patriottica”.³ Il fatto che la pubblicazione fosse datata 1932, quindi ben tre anni prima l’inizio dell’invasione, e ben due anni prima degli scontri a fuoco avvenuti a Ual Ual, che furono usati dal regime come scusa per giustificare l’invasione stessa, dimostra che il coinvolgimento popolare nei confronti dell’esperienza coloniale precedesse ampiamente le operazioni militari, e che la produzione musicale fosse allo stesso tempo elemento attivo e conseguenza di questo coinvolgimento. E questo già a partire da vari anni prima dell’ottobre 1935. Un titolo come “Africanella”, seguendo il percorso tracciato da Bracco e Clausetti, diventò quindi significativo immediato di un sentimento coloniale collettivo.

Un altro dei primi esempi musicali, legato ancora all’epoca liberale, è il brano che A. De Renzi pubblicò, sulle parole di Zauga, nel 1912 con il titolo “Viva gli ascari”. Si tratta di una ‘canzone-marcia’ che celebrava il sacrificio dei soldati eritrei nella guerra italo-turca, combattuta per il controllo della Libia. Anche questo brano costituì un modello per la

popular music degli anni Trenta, dal momento che numerose canzoni pubblicate in quegli anni usavano, dichiarandolo anche sulla facciata del disco a 78giri, moduli riconducibili alla ‘canzone-marcia’.

Canti che tematizzano la colonizzazione del corno d’Africa e della prima guerra etiopio-italiana sono riscontrabili anche nelle registrazioni sul campo che hanno documentato le pratiche orali a partire dal secondo dopoguerra. Nel 1965, Diego Carpitella registra il pastore Emilio Zacchini nei pressi di Arezzo. Zacchini è noto come improvvisatore in ottava rima, tradizione dell’Italia centrale in cui gli esecutori costruiscono in maniera estemporanea ottave in endecasillabi, spesso attorno a un nucleo tematico, dando vita alle volte a una tenzone letterario-performativa con un altro cantore (Kezich 1986). Zacchini, come riporta Carpitella nelle sue note, “dopo alcune ottave di introduzione, si orienta verso la guerra di Etiopia e la sconfitta di Adua”.⁴

Questi sono i versi registrati da Carpitella:

se potessi pigliare un argomento
e dare un po’ svago al mio pensieri
quand’è trascorse il terribile tormento
se ricordate là di Baratieri
la sfatta che al vedè il su’ reggimento
che Menelicche e lo mostrò (?) volentieri
cose davvero che pena ci fanno
a tutti coloro che le penseranno

potrei anche dichiararvi quand’è l’anno
sempre con questi rozzi versi miei
dell’Ottocento se ricorderanno
e dico l’anno è il novantasei
dove i nostri n’ebbero de danno
nella sconfitta di Adua direi
che lì una botta sì che fu severa
dove si trova poi tra quella gente nera⁵

La citazione di Emilio Zacchini pare piuttosto accurata dal punto di vista della memoria storica, nonostante venga eseguita circa settant’anni dopo gli avvenimenti narrati. All’interno dei versi infatti non viene citato con esattezza soltanto l’anno, ma anche i principali generali a capo dei due eserciti che avevano partecipato allo scontro: il generale Baratieri e l’imperatore Menelik, qui italianizzato, come avviene in altre tradizioni regionali, in “Menelicche”.

Come detto, l’esecuzione di Zacchini fa parte di un’ottava rima, per cui i riferimenti sembrerebbero appartenere a un repertorio di formule a cui il cantore attinge. In maniera simile, troviamo brevi canti che si sono conservati nella memoria orale e che riguardano gli eventi bellici del giovane esercito italiano in Eritrea ed Etiopia. La personalità di Menelik

si staglia nei ricordi, dal momento che la cronaca del tempo aveva ampiamente descritto il personaggio e il suo ruolo nella creazione di un imponente esercito nazionale in grado di sconfiggere facilmente le truppe italiane.

Una breve melodia che si è conservata in diversi contesti geografici dell'Italia settentrionale è il canto “Menelik klik klik”. Il canto rappresenta l'imperatore etiopico come una figura spaventosa. Nel 1966, in provincia di Cuneo, Sergio Liberovici registrò Rachele Sartorelli che intonava la seguente versione:

Menelik klik klik klik klik
cretino sei tu, sei tu sei tu
sei la rovina della gioventù;

e passa il Crispi
e i suoi crispini
son tutti assassini da fucilar⁶

In questo canto si riscontra anche la presenza di Crispi, che al tempo della battaglia di Adua, era presidente del consiglio e che aveva dato a Baratieri pieni poteri per tentare le sorti sul campo di battaglia contro l'esercito etiopico (Jonas 2011). Qui risulta particolarmente interessante vedere come Francesco Crispi non appaia come l'eroe positivo, che si contrappone alla pericolosità di Menelik, bensì come una figura altrettanto negativa, come “assassino da fucilar” insieme ai crispini. Questo elemento suggerisce che il canto possa essere nato e diffusosi all'interno di contesti di opposizione al governo, in cui circolavano sentimenti negativi nei confronti del progetto coloniale.

Questo brano testimonia una trasmissione di questi sentimenti negativi, veicolata da pratiche di canto che sono sopravvissute ai decenni, per poi giungere a essere documentate soltanto negli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Del canto registrato da Sergio Liberovici a Cuneo si conosce almeno un'altra versione circolata in Lombardia, in cui a fianco dell'imperatore Menelik compare anche sua moglie Taitu⁷, leggendaria eroina la quale poi entrò a far parte integrante delle storie che si conservarono sulla disfatta di Adua nella tradizione italiana in quanto le si attribuirono gesti di spietata violenza. Il canzoniere di Milano registrò nel 1972 lo stesso brano eseguito da Rachele Sartorelli, per l'etichetta Dischi del sole, con queste parole:

Menelik col frik col frik
e la Taitú col fruk col fruk
Baldissera Baldissera
Menelik col frik col frik
e la Taitú col fruk col fruk
Baldissera a brigolón.

Qui il riferimento storico è ad Antonio Baldissera, che era stato comandante delle truppe italiane in Eritrea fino al 1890. Le tracce sonore di questi canti, emerse anche diversi decenni dopo, illuminano un aspetto importante, ovvero che gli episodi bellici e i personaggi politici che segnarono il colonialismo italiano non furono dimenticati così facilmente: il ricordo si mantenne vivo attraverso le pratiche musicali e di canto, al di là della storiografia e delle narrative ufficiali, le quali preferirono piuttosto cancellare in fretta le sconfitte (Bellavita 1998, Del Boca 1999). Del resto, secondo il racconto che ne fa Wu Ming 2, Menelik era rimasto nell’immaginario italiano non soltanto come figura spaventosa e negativa ma anche come rappresentante positivo di una forza in grado di sconfiggere il governo italiano e i suoi interessi coloniali. “Viva Menilicchi!”, spiega Wu Ming 2, è il “grido che anarchici e socialisti lanciarono per le vie di Palermo, inneggiando al re nemico che aveva sconfitto ad Adua (1896) l’esercito italiano e maledicendo le imprese africane del governo Crispi” (Wu Ming 2 2021).

Neelam Srivastava (2018) definisce *resistance aesthetic* una rete di connessioni che si opponevano al progetto coloniale italiano e che trovavano nell’internazionalismo nero e nell’attività – per lo più segreta o in esilio – del partito comunista italiano i maggiori riferimenti. Il concetto di *resistance aesthetic*, tuttavia, è utile anche ad analizzare quei canti rimasti in vita e che denigravano il progetto coloniale attaccandone i maggiori protagonisti – come nel caso di Baratieri, Crispi e Baldissera – oppure presentando una prospettiva diversa, legata alla difficile esperienza dei soldati, come si vedrà nell’ultimo paragrafo. Questa prospettiva illumina forse l’aspetto più interessante di questo studio, che mostra come la memoria sonora conservi una lettura popolare degli eventi storici che non è necessariamente conforme a quella ufficiale (Portelli 2012). È su questa lettura che la prospettiva delle *entangled histories* meglio si attaglia.

Brani rimasti nelle pratiche di canto come “Menelik Click Click”, che fanno riferimento al primo conflitto fra Etiopia e Italia e che sono sopravvissuti nella memoria collettiva per sessanta o settanta anni prima di essere fissati su supporti sonori, non possono facilmente essere racchiusi nella categoria di brani tradizionali, rimasti esclusivo patrimonio di piccole comunità fino al momento della loro documentazione sonora. Si tratta piuttosto di brani circolati in contesti diversi, urbani e rurali, diventati – sia nella loro natura testuale che nella loro natura melodica – memoria collettiva. Essi sono poi riemersi all’interno di contesti di revival o di ricerca.

Nei decenni precedenti, la musicologia ha definito questo tipo di materiale come popolaresco, appartenente cioè a quello che Leydi definisce come “uno stadio intermedio fra mondo colto e mondo popolare che pur dovrebbe costituire [...] il mezzo di espressione sonora caratteristico di quelle classi sociali e di quei gruppi culturali che vivono nella vasta fascia che sta fra la civiltà tradizionale e quella genericamente moderna” (Leydi 1960, 7). Il problema di tale categoria è che presuppone una divisione netta e comprensibile fra “civiltà tradizionale” e “moderna”. Questo stadio intermedio è al contrario estremamente fluido, nonché ricco di motivi tematici e musicali, a cui la *popular music* degli anni Trenta attinge a piene mani, complicando ulteriormente le definizioni e le tassonomie. La *popular music* di

quegli anni, quindi, non presenta esclusivamente un problema tassonomico (Fabbri 2015) ma rende difficile lo stesso uso di definizioni in quanto registra, dandone allo stesso tempo nuova vita, prassi musicali la cui caratteristica è una profonda osmosi fra i vari livelli (quello della musica tradizionale, il cosiddetto *popolare*, e la *popular music* diffusa attraverso i media).

I canti del fascismo

Abbiamo visto come l'esperienza coloniale di epoca liberale era rimasta nella memoria popolare italiana, e come il canto aveva contribuito a conservare quella memoria. Durante gli anni del regime, con l'avvicinarsi del lancio della campagna etiopica, si moltiplicarono gli sforzi degli etnografi per individuare nelle espressioni popolari quel sentimento che poteva essere funzionale alla retorica di regime. Non sorprende che le intenzioni ideologiche di queste ricerche etnografiche agivano come filtro, non lasciando spazio a espressioni musicali che non fossero in linea con la narrazione ufficiale. Quel che emerse, o riemerse, fu una memoria musicale degli eventi di fine Ottocento.

Il compositore ravennate Francesco Balilla Petrella dedicò alcune delle sue ricerche, nel contesto da egli definito come “etnofonie di Romagna”, alla memoria dell'esperienza italiana in Africa (Pratella 1938). Il brano “La canta d’Africa”, notato nella sua Lugo, manteneva quei ricordi ancora vivi, allo stesso modo di altri canti composti dallo stesso compositore, come “Attenti, attenti, che la tromba suona” e “Quando partì per l’Africa” (Pratella 1938, 235-236). Alcuni di questi brani – come “Povero Colonnello”, dedicato al colonnello Tommaso De Cristoforis, l'ufficiale che guidava il contingente caduto a Dogali – celebravano l'eroismo dei soldati (Pratella 1936, 20). A un'analisi più approfondita, le etnografie di quegli anni più che all'elemento popolare sembrano far riferimento al sentimento militare, seppur tradotto nella vicinanza emotiva agli ufficiali che avevano guidato il primo tentativo italiano di penetrare in Etiopia.

Giorgio Nataletti, nella sua autorità di etnografo musicale, conferma la diffusione di questi canti. In particolare definisce “Addio mia cara addio”, come una “canzoncina popolare che le truppe della Rivoluzione, in partenza per l’Africa Orientale, hanno continuato a cantare come se mezzo secolo non fosse mai passato” (Nataletti 1936, 121). È importante notare come Nataletti definisca “truppe della Rivoluzione” i soldati dell'esercito così come i volontari in servizio coloniale. Il maggiore etnografo musicale italiano degli anni Trenta, il quale divenne grande ispiratore e sostenitore del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (CNSMP) nel 1948, data a cui si tende a far risalire la “nascita dell'etnomusicologia in Italia” (Tuzi 2014, 475), utilizzava nel 1936 un'espressione (“truppe della rivoluzione”) da cui emerge un'adesione alla propaganda di regime che andrebbe analizzata criticamente.

Franco Fabbri ha coniato la formula del “trentennio” (dal 1928 al 1958) per definire le continuità che si possono riscontrare prima e dopo la Seconda guerra mondiale, nel campo della produzione di *popular music*, o di ‘musica leggera’ come veniva definita allora. La

stessa idea andrebbe utilizzata per riflettere criticamente sulla continuità in altri ambiti musicali, come in quello dell’etnomusicologia, fra prima e dopo la caduta del fascismo. Non si tratta di stabilire chi fosse connivente con il regime, né si tratta di affermare l’esistenza anche in ambito musicologico di quella che Fabbri definisce, nell’ambito della produzione di *popular music*, “un’egemonia intorno a strutture e persone direttamente provenienti dal Ventennio” (Fabbri 2015, 242). Si tratta piuttosto di individuare come le strutture e le attività che hanno portato alla nascita dell’etnomusicologia italiana non siano state sottoposte a un’analisi profonda per capire quali continuità si possano rintracciare, e quali siano gli aspetti implicati in tali continuità con la storia coloniale. La necessità di studiare criticamente la storia della disciplina è ancora più rilevante alla luce della rilettura, in corso a più livelli in ambito internazionale, della metodologia e dell’ermeneutica delle discipline musicologiche ed etnomusicologiche, a partire dai recenti lavori di Philip Ewell (2020) e di Danielle Brown (2020).

Un esempio qui rilevante è proprio determinato dal fatto che i processi osmotici di un repertorio come quello che tematizzava l’Etiopia della prima e della seconda guerra italo-etiopea non furono considerati come degni di attenzione da parte degli etnografi musicali sul campo, almeno fino alla fine degli anni Sessanta.

Ritroviamo tali processi osmotici, in questo caso da repertori orali a repertori di *popular music*, nel brano “Correte, giovinotti, in Abissinia” (Pratella 1938, 241), notato in conclusione del volume e classificato come uno stornello di carattere popolare (“fra il toscano e il romanesco, ciociaro”, scrive Pratella 1938, 242). Come sostiene Walter Brunetto, il termine stornello “indica un’ampia e diversificata famiglia di forme di canto lirico-monostrofico, nonché, coerentemente, anche alcuni moduli musicali che ad esso si associano e che possono essere localmente connotati” (Brunetto 2012, 165). Nello stornello notato dal Pratella troviamo i seguenti versi:

Oh Menelicche,
le palle di cannone son pasticche

Ritroviamo versi molto simili in un brano dal titolo “Stornelli africani”, registrato nel 1935 dall’orchestra di Dino Olivieri e dal tenore Fernando Orlandis:

O Menelicche,
noi ti daremo allor delle pasticche⁸

Altre raccolte degli anni Trenta, come quella di Fichera (1937), sottolineano come il tema dell’eroismo dei soldati reali delle guerre dell’Ottocento – in grado di far dimenticare le sconfitte e l’onta ricevuta dall’esercito etiope – alimentava il coinvolgimento emotivo delle classi popolari di tutte le città italiane nel corso dell’invasione dell’Etiopia e dell’occupazione del corno d’Africa. Filippo Fichera mette insieme e pubblica, nel 1937, una raccolta di canti dialettali che mettono a tema il Duce e il fascismo. L’impianto celebrativo e apologetico è

chiaro, tuttavia il Fichera, nel raccogliere i versi provenienti dall'estero (quindi dalle colonie) e catalogando i testi di poeti dialettali che affrontano il tema dell'Etiopia e dell'Abissinia, offre un ulteriore campo di analisi per i processi osmotici che qui si stanno presentando.

Il repertorio etiope e la sua sopravvivenza

La versione citata di “Stornelli africani” è parte di un ampio insieme di brani pubblicati nella seconda metà degli anni Trenta e che tematizzavano l'Etiopia. Le poche ricerche che si sono occupate di questi brani (Bussotti 2015, Liperi 2020) hanno rilevato un ristretto numero di brani, circa quaranta. Il progetto di ricerca “Ethiopian-Italian Relationships in Popular Music”, nato da una collaborazione fra Università di Innsbruck e Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi in Roma, ha avuto modo di identificare più di centoventi brani incisi e pubblicati su disco, cifra che peraltro non può considerarsi definitiva. Inoltre, diversi di questi brani furono pubblicati in versioni alternative, da più case discografiche e con diversi interpreti.⁹ Esistono inoltre brani pubblicati a stampa e brani di cui si conosce esclusivamente il testo. Occorre considerare l'intero insieme di brani come un repertorio venutosi a costituire in un periodo ristretto, con la finalità esplicita di diffondere e commentare quelle che erano le notizie del tempo e che riferivano dell'intento italiano di invadere l'Etiopia e del relativo sforzo bellico. Sarebbe un errore considerare tali brani esclusivamente come elementi di un più ampio progetto di propaganda. Ovviamente, parte di questi brani erano mirati alla creazione del consenso e alla diffusione della linea del partito fascista, tuttavia esistevano anche brani che sviluppavano temi che non si lasciano circoscrivere nella retorica del regime. Dal punto di vista musicale, del resto, esistevano modelli diversi ripresi all'interno del repertorio che andavano dai brani di stampo tradizionale, come gli stornelli o le serenate, a composizioni da ballo o jazzistiche eseguite da orchestre. Sul sito del progetto è possibile prendere in esame una prima classificazione dei brani, per temi e per stili musicali. Questa prima tassonomia, classificando i brani per le loro caratteristiche musicali e per i temi affrontati, mira a scardinare un'idea – diffusa nella letteratura sulla *popular music* – che si trattasse esclusivamente di “inni e marcette” di stampo propagandistico (Chiriaco 2021).

Tale repertorio aveva una diffusione estremamente vasta, non solo tramite disco, ma anche – e soprattutto – tramite radio (dove venivano presentate come ‘canzoni di attualità’, definizione utilizzata spesso anche sulle pagine del *Radiocorriere*), tramite cinematografo e all'interno di spettacoli teatrali di rivista. Tuttavia, sono poche le documentazioni che ci permettono di risalire alla pratica di questi canti in contesti di performance orali. Pochi documenti rimasti confermano l'esecuzione di melodie in contesti celebrativi – come il saluto alle truppe in partenza (Bonardi 1936) – e, successivamente, nei luoghi dell'invasione (Gentizon 1937). Questi esempi vanno probabilmente considerati come testimonianze di una pratica che era ampiamente diffusa.

L'esempio di “Stornelli africani” inoltre fornisce indicazioni di come esistesse un processo osmotico di brani che – venendo dalla tradizione orale – approdavano su incisioni di natura

commerciale e dall'ampia diffusione radiofonica. Un'ulteriore traccia che testimonia questa pratica è l'utilizzo del cosiddetto motivo di “Bombacè”, che troviamo per esempio nella canzone “Povero Negus”. Lo stesso motivo era già stato individuato da Ignazio Macchiarella (2018) in un canto inciso a Berlino da prigionieri italiani durante la Prima guerra mondiale su cui è costruita un'invettiva contro il generale Cadorna. Si tratta di un “modulo musicale [...] oggi molto conosciuto, sia pure in numerose varianti (che) parrebbe derivare dalle pratiche improvvisate del canto degli stornelli dell'area urbana di Roma” (Macchiarella/Tamburini 2018, 255). Come nota Macchiarella, “si tratta tuttavia di materiali poco considerati nella letteratura demo/etnomusicologica, la cui provenienza è dunque praticamente oscura” (Macchiarella/Tamburini 2018, 255).

La questione che qui Macchiarella pone è centrale. Esistono materiali su cui la “letteratura demo/etnomusicologica” ha posto poca attenzione. Di conseguenza, tali materiali assumono un ruolo di secondo piano nella discussione e nella documentazione, per la difficoltà di identificare e catalogare materiali a cui gli studiosi non hanno dedicato ampie riflessioni. La mancanza di ricerche approfondite all'interno di questo materiale musicale è dovuta alla difficoltà di stabilire una categoria chiara per questi. Sono repertori orali? Sono canzoni di consumo? Sarebbe da rilevare che anche distinzioni come oralità primaria e oralità secondaria (Ong) non sembrano particolarmente utili in questo contesto, dal momento che l'ubiquità di questi materiali musicali, coadiuvata dall'intenzione del regime di diffondere al massimo i ‘canti d’Africa’, trascende una suddivisione pur utile in altri contesti. Del resto, è tale ubiquità – relazionata alle modalità in cui, consciamente o inconsciamente, tale repertorio è stato cancellato dalle pratiche e dalle ricerche (etno)musicologiche – che rende cruciale l'indagine sulle modalità in cui elementi melodici e testuali, spesso modificati o trasformati, sono rimasti nella memoria e nelle pratiche musicali in contesti diversi.

Nella stessa pubblicazione, l'etnomusicologo riconosce uno status simile alle ‘canzonette’, strutture musicali semplici e accessibili a qualsiasi ascoltatore (o esecutore):

Fino a qualche decennio fa, nella letteratura demologica ed etnomusicologica, espressioni con tali caratteristiche venivano raggruppate sotto la categoria di ‘popolaresco’, ‘popolareggiante’ o simile, spesso con un'accezione negativa se non dispregiativa. Pertanto erano poco o punto considerate dall'attività di documentazione e studio, presupponendo che si trattasse di ‘forme della modernità’, di recente ‘creazione/acquisizione’ e comunque di materiali di ben scarsa importanza. (Macchiarella/Tamburini 2018, 223)

Per quanto categorie come quella delle ‘canzonette’ o del ‘popolaresco’ risultino problematiche nel loro utilizzo, dal momento che spesso presuppongono l'esistenza di una musica di tradizione ‘pura’, quello che si riscontra è un alto livello di permeabilità fra i motivi musicali resi pubblici e ubiqui dalla radio e dal disco e le forme in grado di trattenere importanti elementi di espressività non ufficiale, pertanto in grado di proporre, come vedremo, narrazioni alternative della guerra italo-etiope.

Può risultare quindi interessante individuare ulteriori motivi melodici e materiali musicali utilizzati all'interno del repertorio di *popular music* di argomento etiope. A pieno titolo rientra il modulo musicale, proprio dell'ambito popolare, de “La bella Gigogin” (nel brano “Addis Adis Abeba”) e di “Em Po Pee”, una melodia tipica di giochi infantili riscontrabile in diversi contesti nazionali e spesso con testi privi di senso. Quest'ultima viene usata, nel brano “Arriva il Negus,” per dar voce a un dialogo fra l'imperatore etiope e una donna abissina, salvata e portata in Italia dall'esercito:

- Ma perché Morettina vuoi lasciarmi?
Ma perché? Ma perché?
- Io vado laggiù a civilizzarmi.
Ciao, ciao, Selassié

Nel novero del materiale ‘popolare’ che fu registrato dai ricercatori si sono conservati alcuni dei brani che negli anni Trenta furono incisi sui 78giri. A questo proposito un esempio molto significativo è il brano che, nella versione cantata da Crivel negli anni Trenta, è riportato sotto il titolo “Canto dei volontari (Bel morettin)”. La storia delle diverse registrazioni di questo brano rappresenta allo stesso tempo un caso di rimozione e di permanenza nella memoria. Nella versione cantata da Crivel il brano si apre con questi versi, interpretati da un coro:

Bel morettin
Se il tricolor ti piace
La libertà e la pace
L'Italia bella ti donerà

Oi morettin,
solleva la tua mano,
saluta da romano
noi ti portiamo la civiltà

Successivamente, la voce solista intona questi versi:

Quando la bella mia m'ha salutato
ha colto tante rose nel giardino,
m'ha fatto un grande fascio profumato
perché lo porti in dono a un abissino.
Le rose io te le porto
e te le voglio offrire
son belle ed ottobrino
ma se vorrai le spine
le spine ti porterò

Nel film *Amo te sola* (1935) appare una versione di questo brano interpretata da Vittorio De Sica, in cui scompaiono i riferimenti al “Bel Morettin” o all’abissino a cui portare le rose profumate. Il film non è direttamente connesso con la guerra etiopico-italiana ma, uscito nel 1935, non poteva non essere collegato al coinvolgimento dei soldati italiani in Etiopia. Il finale del brano concludeva con un climax lirico:

Ma se avverrà
Che in mezzo alla battaglia
Mi uccide la mitraglia
Un bacio mio ti raggiungerà

Il brano è rimasto nelle trame del repertorio popolare in una versione ibrida, che testimonia come il materiale musicale inciso da Crivel e da Vittorio De Sica avesse una sua fluidità, una volta filtrato dalla sensibilità e dalla pratica del canto di tradizione orale. Nel 1966, a Moncalvi, Sergio Liberovici registra la canzone intonata da un gruppo di adulti, intorno ai cinquanta- sessanta anni, che invece ricordano bene la strofa abbandonata. Difficile stabilire se, nella registrazione raccolta da Liberovici, i versi che facevano direttamente riferimento a un abissino fossero stati eliminati per intervento della censura o semplicemente perché la versione cantata da Vittorio De Sica avesse avuto maggior successo. Sul catalogo *Folk-documenti sonori* degli archivi di etnomusicologia dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dove la registrazione è conservata, è riportata in nota la seguente affermazione: “Canto della guerra d’Abissinia”. Si tratta di un esempio importante di come quel repertorio di *popular music* pubblicato negli anni Trenta fosse penetrato – attraverso il medium del disco o del cinema – in pratiche musicali diverse, in cui hanno lasciato tracce per decenni. In questo caso, il processo osmotico fu forse facilitato dal fatto che nel repertorio di musiche tradizionali, in particolare del Nord Italia, la figura del ‘morettino’ ritorna spesso, sebbene di solito si riferisca a un ‘innamorato dai capelli neri’ e non a un uomo dalla pelle nera.¹⁰

Questo ci aiuta a capire come le parole del brano “Bel Morettin” di Crivel siano rimaste impresse nella memoria dei cantori registrati da Sergio Liberovici, i quali intonano questi versi:

Oi morettin,
solleva la tua mano,
saluto alla romana
l’Italia bella ti donerà;

quel dì verrà,
solleva la tua mano
saluto da lontano
l’Italia bella trionferà

E un dì verrà
solleva la tua mano,
saluto alla romana
l'Italia bella ti trionferà;

Ma se avverrà
Che in mezzo alla battaglia
Mi uccide la mitraglia
Un bacio mio ti raggiungerà¹¹

Questa permanenza di un ritornello che ha direttamente a che fare con l'occupazione italiana dell'Etiopia e che si è fuso con la versione più edulcorata di Vittorio De Sica risulta particolarmente interessante. Dove avevano imparato questi uomini quella versione così specifica? Viene da pensare che probabilmente il canto si era diffuso anche sui campi di battaglia in Abissinia e da lì fosse tornato in Italia conservandosi per trent'anni. Maggiori informazioni in questo senso possono arrivare dall'elaborazione delle raccolte di memoria orale (Colombara 2019) e dagli studi *settler* a cui si ispirano lavori come quello di Emanuele Ertola (2017). Poter ricostruire i percorsi di melodie e versi, anche solo per mezzo di deduzioni, in assenza di documentazioni più ampie che forse potranno sopraggiungere in futuro, costituisce il cuore del tentativo di provare a comprendere come il repertorio di argomento coloniale si incontri con le storie di vita proprie degli individui e delle piccole comunità.

Canzoni ed *entangled narratives*

Alcuni brani raccolti negli anni Settanta costituiscono dei documenti preziosi nell'analisi della memoria del colonialismo italiano all'interno delle pratiche musicali. Tali brani costituiscono in primo luogo una testimonianza di come la ricerca si sia fatta più incline a prendere nota di pratiche, che pur non essendo testimonianza di tradizioni considerate esclusivamente orali (per quanto problematica possa risultare oggi tale definizione) lasciavano tuttavia traccia di un processo osmotico in cui eventi storici venivano rielaborati e fatti propri dalle comunità. È probabile, d'altronde, che il contesto storico in cui queste registrazioni furono effettuate, gli anni Settanta, fosse cambiato e il passato coloniale fosse considerato più distante. Farne riferimento quindi diventò, tanto per gli interpreti quanto per i ricercatori, meno implicante. Del resto, è anche in questo periodo che furono pubblicati lavori importanti come quello di Straniero e Savona, che verrà ricordato più avanti.

La teorizzazione di Shalini Randeria (1999) risulta, in quest'ultima parte del contributo, particolarmente appropriata. Il concetto di *entangled histories* appare infatti ben incarnato in alcune registrazioni che verranno analizzate. Esse mettono in crisi la prospettiva dicotomica del colonizzatore/colonizzato, che in fondo le registrazioni fin qui analizzate – pur nella

loro complessità – non mettevano in discussione. Qui le vicende personali e delle comunità appaiono legate da fili più sottili ma ciò nonostante particolarmente robusti, tanto che si possono incontrare canti pugliesi che narrano le vicende delle donne etiopi così come brani nati nel contesto della propaganda coloniale che vengono riscritti per dare espressione al dubbio e allo sconforto di tanti soldati italiani in Africa. In altri termini, all’interno di questi brani il rapporto fra le vicende storiche e le vicende personali appare più intricato.

Una delle testimonianze più significative in questo senso viene dalla ricerca condotta da Giovanni Rinaldi e Paola Sobrero nel Gargano, nella Puglia settentrionale. A Sannicandro Garganico, si praticava la tradizione del *ditt*, di una rappresentazione teatrale ai tempi del carnevale, con canti e dialoghi, che spesso veniva usata come forma espressiva in cui la classe contadina commentava l’attualità. “Sannicandro si colloca agli inizi del secolo al centro della protesta e della lotta sociali”, affermano i due etnologi (Rinaldi/Sobrero 1982, 318) e in questo contesto si erano a vario modo affermati braccianti che erano allo stesso tempo in grado di agire in qualità di leader popolari. Uno di loro, Emanuele Gualano, aveva già sperimentato il confino durante il regime fascista a causa delle sue idee socialiste e anarchiche. Ciò nonostante, Gualano rispose ai venti di guerra coloniale con un *ditt* dal titolo “Resurrezione” in cui articola una critica contro la guerra, ponendosi dalla parte del popolo etiopico. Purtroppo non è rimasta documentazione di questo *ditt*, dal momento che è andato perduto il quaderno su cui solitamente erano riportati i testi delle battute e dei brani, ma la testimonianza offerta negli anni Settanta dalla moglie e dal figlio di Gualano rimane una traccia fondamentale di quelle voci critiche che, al tempo, nonostante la censura e il confino, si levarono sul territorio italiano trovando spazio proprio nel contesto delle rappresentazioni popolari. Queste le parole di Arcangelo Gualano, figlio di Emanuele, che ricorda nel 1978:

Lui ha previsto ciò che doveva succedere e mise in scena questa redenzione, cioè l’addio dei giovani che partono in guerra, e che poi finì con la perdita dei figli, etc. Insomma, un bel dramma [...] lo quale era prettamente umanitario. Insomma, la fame, la miseria, infatti subito dopo successe la guerra, subito dopo la guerra della conquista dell’Abissinia, dell’Etiopia.¹²

Gli stessi ricercatori, nella loro indagine nel Gargano, registrarono un’anziana donna a San Marco in Lamis, nel corso di un pellegrinaggio al santuario di San Matteo. Caterina Schiena, questo il suo nome, che ricorda un brano dialettale dal titolo “Tutt’è femmene d’Abissinia”. Quello che il ricercatore annota come un brano di tradizione orale sembra piuttosto una riformulazione – con una ri-significazione che ne ribalta completamente il senso – dei brani che costituivano il repertorio di *popular music*. Per quanto non esistono informazioni a proposito, si direbbe che quel canto fosse coevo ai brani di *popular music*, nato in risposta a questi: una risposta che costruiva una narrazione del tutto nuova sulla base delle informazioni che pervenivano dai campi di battaglia. Insieme a “Redenzione”,

“Tutt’e femmene d’Abissinia” articolava una forte risposta al discorso coloniale costruito dalla propaganda di regime.

I primi due versi di “Tutt’e femmine d’Abissinia”, da cui proviene anche il titolo del brano, costruiscono un immaginario opposto a quello esotizzante e prevaricante che si riscontra in gran parte dei brani registrati, incisi e diffusi ai tempi dell’invasione. Nella quasi totalità dei casi in cui la donna etiopica appare come protagonista, ella viene rappresentata come un essere privo di una propria *agency* personale, un corpo sessualizzato (come in “Gambette nere”) o una schiava da liberare (“Il bottone del legionario” e numerose altre canzoni) e solo in alcuni casi da portare in Italia come sposa, ma solo dopo aver ricevuto il consenso da parte della madre di lei (“Ti porto in Italia”). In “Tutt’e femmene d’Abissinia” invece le donne etiopiche sono rappresentate come combattenti, pericolose per il soldato non accorto. L’incipit lo chiarisce oltre ogni dubbio:

Tutt’e femmene d’Abissinia,
stanno armate pe fa’ ammuina¹³

Nel segnalare un nuovo ruolo delle donne etiopi, rispetto al modo in cui venivano tratteggiate dalle musiche popolari di allora, Caterina Schiena anticipa la novità emersa dal punto di vista storiografico – e successivamente all’interno dell’immaginario culturale – che ha riconosciuto in primo luogo il ruolo della resistenza partigiana in Etiopia nel contrastare le operazioni militari e politiche italiane, ma anche il ruolo delle donne all’interno della resistenza etiopica (Dominioni 2008).

Il ritornello del brano poi ribadisce quanto anticipato in apertura:

Si ve le maritate
Stavete preparate
Mo s’anno sciute e femmine
All’arme a fa e surdate

Qui il cosiddetto matrimonio coloniale (Berhane/Malara 2020) prende tutta un’altra piega: il corpo della donna nera non è più parte integrante della conquista delle terre africane. Al contrario, quello della relazione con una donna abissina diventa uno spazio pericoloso in cui i soldati coloniali farebbero meglio a non avventurarsi.

Questo brano sembra aprire una crepa, secondo l’interpretazione di Iain Chambers, un’interruzione della narrazione unitaria (Chambers 2017). Provando a seguire questa interruzione, verrebbe da chiedersi: è possibile che questa versione dialettale, che propone una contro-narrazione rispetto a quella ufficiale, sia nata in Etiopia tra soldati che facevano una esperienza diretta della realtà etiopica, diversissima da quella presentata nelle cosiddette ‘canzoni d’attualità’¹⁴? Oppure si tratta di una risposta, nata probabilmente in un contesto femminile, in cui si esprime avversità nei confronti della coscrizione degli uomini per

l’invasione dell’Etiopia e contestualmente del modo in cui essa veniva presentata – musicalmente, ma non solo – come un’avventura che costituiva diversi vantaggi per i giovani italiani, primo fra questi il poter aver accesso al corpo femminile nero?

Sebbene indimostrabile allo stato delle conoscenze attuali, la seconda ipotesi sembra più solida alla luce del prossimo esempio, il quale suggerisce che le canzoni di musica popolare del tempo, costruite in Italia per alimentare il sentimento popolare di coinvolgimento nei confronti del progetto coloniale, prendessero poi un’altra direzione una volta avviata e conclusa l’esperienza coloniale per i molti giovani arruolati nell’esercito italiano. A giudicare da quanto è sopravvissuto, infatti, a rimanere nella memoria, più che la celebrazione e le promesse di gloria e carnalità, fu un sentimento di distanza da quella retorica di regime che pure era stata imposta a quasi tutti i livelli della produzione culturale (Deplano 2018).

Nel 1972 gli etnomusicologi Diego Carpitella e Rudi Assuntino registrarono la quarantannenue Teresa Zarano a Marcianise, in provincia di Caserta. Di fronte al registratore dei due ricercatori, la donna intonò un breve canto in cui un giovane soldato rientra dall’Africa e scoppia in lacrime alla notizia della madre ammalata. Il brano è composto sulla melodia di “Faccetta Nera”, canzone che, nonostante le vicende problematiche legate alla sua nascita (Bovi 2019), divenne presto simbolo del repertorio pubblicato nel corso della preparazione dell’invasione dell’Etiopia. Destinata a un successo imponente, fino a diventare un inno del regime e a conservare il suo portato politico – di sapore indubbiamente nostalgico – anche molti anni dopo (Scego 2015), “Faccetta Nera” è completamente trasformata nella voce e nelle parole di Teresa Zarano, qui trascritte:

A Benevente è stato nu mistere,
lo giovane dall’Africa è turnate,
ha truate a mamma sua che stea malate,
e non ce steva ‘e mezze da salva’.

Chillu soldate,
come chiagneva,
chiamava mamma sua
e non rispondeva¹⁵

Teresa Zarano è consapevole della derivazione del canto, o almeno così pare, dal momento che – in risposta a un commento dell’intervistatore – intona insieme a un’altra donna, più anziana e che canta insieme a lei, la versione di “Faccetta Nera” che lei ricorda. Inizialmente sembra negare la somiglianza, ma poi intonando “Faccetta Nera” sembra rendersi conto della somiglianza. Ciò che è interessante, però, è che Zarano conosca entrambe le versioni: quella in italiano e quella da cui emerge un testo re-interpretato dalla tradizione dialettale. Soprattutto, nella prima versione del brano da lei intonata, quella dialettale, i versi perdono la connotazione di trionfo coloniale sul corpo assoggettato della colonizzata, per diventare un canto narrativo in cui il reduce ritorna in lacrime.

Dell'esistenza di numerose versioni di “Faccetta Nera” siamo già informati nel volume di Savona e Straniero (1979). Da questa piccola finestra su una vita parallela di questo canto emerge, del brano, una natura diversa del tipo di riappropriazione, in senso nostalgico e neofascista, che ne è stata fatta negli ultimi decenni. Ovvero, al di là di quello che questo brano arrivò a significare e al di là del processo di identificazione di questo brano con il territorio culturale della nostalgia del regime, in realtà si è trattato di una melodia di successo ma non ‘univoca’, anzi in grado di attraversare le schiere ideologiche e di diventare modello di *contrafacta* che – visti nella loro totalità – raccontano il vasto campo di emozioni, coinvolgimento e delusioni che la campagna d’Etiopia portò nel popolo. Inoltre “Chillu soldate”, registrata a quasi quarant’anni dalla fine di quell’esperienza, dimostra ulteriormente che quel ricordo non si era disciolto, si era altresì conservato nella tradizione orale italiana.

Ancora un’ulteriore riflessione richiede il fatto che la memoria dei soldati coloniali, la cui esperienza diverge dalla narrazione ufficiale, sia stata conservata da donne. A Caserta come nel Gargano, e forse anche in altre regioni d’Italia, sebbene l’occupazione fosse esclusivo affare maschile, e come tale è stata quasi sempre rappresentata, il contesto del canto femminile sembra aver conservato tracce di *resistance aesthetic*. Essa quindi andrebbe considerata non soltanto come un elemento dell’antifascismo internazionale e intellettuale, ma anche come una componente propria delle culture popolari, rimasta in vita grazie a un fondamentale apporto femminile.

Conclusioni

A conclusione di questa analisi occorre chiedersi cosa significa riscontrare la presenza di una memoria dell’esperienza coloniale negli archivi sonori. In primo luogo, significa osservare come l’Etiopia – in quanto entità geografica e in quanto espressione simbolica di un altrove lontano, ma allo stesso tempo reso vicino dall’intreccio di storie – sia presente nelle performance orali e all’interno dei contesti popolari.

Benché i brani siano tutti stati raccolti sul suolo italiano, le *entangled histories* di donne abissine e donne italiane si intrecciano nella voce di Caterina Schiena. E in maniera simile, le vicende personali e collettive che vanno al di là dell’entusiasmo ufficiale per l’occupazione militare di una nazione africana si innestano sull’inno di quell’esperienza raccogliendo un intreccio di storie la cui complessità è difficile comprendere appieno ancora oggi.

Infine bisogna rilevare che questa storia è anche storia di un’assenza. Le tracce sonore di questa memoria sono limitate, sparse e difficili da rintracciare, come il presente contributo dimostra. Questo aspetto ha sicuramente a che fare con il processo di rimozione – di evaporazione della razza, per prendere in prestito l’espressione utilizzata da Gaia Giuliani e Cristina Lombardi-Diop (2013) – a cui l’insieme dei brani aventi come oggetto l’Etiopia e l’esperienza coloniale in genere fu soggetto.

Fu un processo collettivo a vari livelli, che ha sicuramente coinvolto le comunità locali come anche i ricercatori. Gli etnomusicologi italiani, infatti, erano probabilmente

concentrati sulla ricerca di repertori considerati arcaici, tralasciando ambiti sonori e materiali musicali più complessi dal punto di vista della classificazione perché percepiti come più ‘moderni’. Inoltre, il ricordo dell’esperienza coloniale, a cui questi canti alludevano, era ancora vivo, pertanto assai problematico da affrontare sul campo. Il contesto socio-politico in cui i ricercatori si muovevano, pochi anni o pochi lustri dopo la Seconda guerra mondiale, impediva probabilmente di comprendere appieno questa complessa polifonia di esperienze. Tuttavia, è ancora possibile oggi riconoscere come quell’esperienza abbia lasciato tracce nei repertori orali e nelle pratiche popolari, che non erano il portato di un’adesione (totale o incompleta) all’ideologia del regime. Queste tracce erano piuttosto il ricordo di un’esperienza che ha coinvolto molte vite, molte storie, personali e collettive, tanto in Italia quanto in quell’Etiopia re-interpretata dai cantori popolari.

Note

- 1 Gianpaolo Chiriaco è post-doc researcher presso Institut für Romanistik, University of Innsbruck. L’autore intende ringraziare Walter Brunetto per aver condiviso i suoi appunti, i quali hanno rappresentato un importante aiuto. La ricerca alla base del presente contributo è stata finanziata dal Fondo Austriaco per la ricerca (FWF)/Lise-Meitner-Programm. Brevi soggiorni di ricerca presso l’Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi (Roma) e presso la Biblioteca Nazionale di Bari sono stati realizzati grazie al sostegno dell’Italien-Zentrum della Università di Innsbruck.
- 2 Qui uso l’espressione ‘del popolo’, pur consapevole della problematicità dell’espressione (Agostini 2010), per indicare pratiche musicali rimaste attive all’interno di determinate comunità senza l’ausilio diretto di media come disco o radio.
- 3 Queste le parole dello stesso Marrone nella dedica al ministro, la copia digitale della pubblicazione con firma autografa è consultabile presso il sito di una casa d’aste (<https://www.gonnelli.it/it/asta-0015-1/africanella-canzone-marcia-alla-divisione-teve.asp>).
- 5 Le note citate provengono dai documenti depositati nella biblioteca dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Negli archivi di etnomusicologia conservati presso l’Accademia, le registrazioni sono divise per raccolte e catalogate con un codice numerico che contraddistingue ciascuna di esse. Alle raccolte sono allegati delle note che presentano alcuni metadati corredati da appunti dei ricercatori responsabili delle registrazioni.
- 5 Accademia Nazionale di Santa Cecilia, archivi di etnomusicologia, raccolta 092-B.
- 6 Accademia Nazionale di Santa Cecilia, archivi di etnomusicologia, raccolta 100.
- 7 Le diverse ‘voci’ che riguardavano la regina Taitù narravano che ella si aggirasse per il campo di battaglia di Auda per evirare i nemici. Tra le diverse testimonianze che la riguardano, si trovano una canzone citata da Attilio Frescura (1939) e una fiaba pugliese raccolta e reinterpretata successivamente (nel 1980) dall’attore e regista Vito Signorile per una trasmissione della Rai nel 1980. (<https://www.youtube.com/watch?v=NaND8-0MEiU>, consultazione 02.02.2022)

- 8 Il 78giri di questo e di altri brani del repertorio etiope della *popular music* italiana del 1930 sono conservati presso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi in Roma. Si veda anche il catalogo online <https://www.afrovocality.com/ethiopia-in-1930s-italian-popular-music/>.
- 9 Il catalogo è consultabile online: <https://www.afrovocality.com/ethiopia-in-1930s-italian-popular-music/> (consultazione 03.02.2022).
- 10 Un esempio è “Moretto Moretto” registrata da Alan Lomax il 15 dicembre 1954 a San Casciano dei Bagni (Siena), http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?numDoc=21&munu_str=0_1_0_5&pflag=personalizationFindEtnomusicologia&level=brano&physDoc=1886 (consultazione 03.02.2022).
- 11 Accademia Nazionale di Santa Cecilia, archivi di etnomusicologia, Raccolta 100.
- 12 Biblioteca nazionale di Bari, Archivio sonoro della Puglia, Fondo Rinaldi, Sannicandro Garganico, documento n. 145.
- 12 Biblioteca nazionale di Bari, Archivio sonoro della Puglia, Fondo Rinaldi, San Marco in Lamis, documento n. 33.
- 14 Così venivano denominati i brani di *popular music* di argomento etiope sulle pagine del Radiocorriere nel 1935-36.
- 15 Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivi di Etnomusicologia: Raccolta 136b.

Bibliografia

- Abbonizio, Isabella: *Musica e colonialismo nell'Italia fascista (1922-1943)*. Tesi di dottorato. Università degli Studi di Roma Tor Vergata, 2010.
- Agostini, Roberto: “Alla ricerca della voce del popolo”. In: Rigolli, Alessandro / Scaldaferrì, Nicola (ed.): *Popular music e musica popolare. Riflessioni ed esperienze a confronto*. Parma: Marsilio, 2010.
- Bellavita, Emilio: *La battaglia di Adua. I precedenti, la battaglia, le conseguenze*. La Spezia: Fratelli Melita Editori, 1998.
- Berhane, Fiori / Malara, Diego M.: “Montanelli e i matrimoni coloniali: una risposta a Travaglio, Del Boca & Co.”. In: *Il lavoro culturale* (2020), <https://www.lavoroculturale.org/montanelli-e-i-matrimoni-coloniali-una-risposta-a-travaglio-del-boca-co/fiori-berhane-e-diego-maria-malara/2020/> (consultazione 09.02.2022).
- Bonardi, Pierre: *Dall'adunata di Roma alla presa di Macallè*. Trad. A. Crescini. Firenze: Beltrami, 1936.
- Bovi, Michele: *Ladri di canzoni. Duecento anni di liti musical-giudiziari dalla A alla Z*. Milano: Hoepli, 2019.
- Brown, Danielle: “An Open Letter on Racism in Music Studies”. In: *My People Tell Stories* (2020), <https://www.mypeopletellstories.com/blog/open-letter> (consultazione 23.06.2022).
- Brunetto, Walter: *Piccolo vocabolario etnomusicologico. Forme, stili, repertori e contesti della musica di tradizione orale italiana*. Roma: Squilibri, 2012.
- Bussotti, Luca: “La rappresentazione dell’Africa nella musica leggera italiana: dalle prime esperienze coloniali al fascismo”. In: *AeM* 82 (luglio 2015), 64-70.

- Chambers, Iain: *Postcolonial Interruptions. Unauthorised Modernities*. London: Rowman & Littlefield, 2017.
- Chiriaco, Gianpaolo: *Voci Nere. Storia e antropologia del canto afroamericano*. Milano-Udine: Mimesis, 2018.
- Chiriaco, Gianpaolo: “Chissà il Negus che cosa dirà. La memoria sonora del colonialismo italiano”. In: *Daqui* (2021), (<https://tamuedizioni.com/tpost/uy5o7ulcs1-la-memoria-sonora-del-colonialismo-itali>) (consultazione 10.01.2022).
- Colombara, Piero: *Raccontare l'impero. Una storia orale della conquista d'Etiopia (1935-41)*. Milano: Mimesis, 2019.
- Del Boca, Angelo: *L'Africa nella coscienza degli italiani: miti, memorie, errori, sconfitte*. Bari: Laterza, 1992.
- Del Boca, Angelo: *Gli italiani in Africa Orientale*. Vol. 1. Milano: Mondadori, 1999.
- Deplano, Valeria: *Per una nazione coloniale. Il progetto imperiale fascista nei periodici coloniali*. Perugia: Morlacchi, 2018.
- Dominioni, Matteo: *Lo sfascio dell'impero. Gli italiani in Etiopia (1936-41)*. Bari: Laterza, 2008.
- Ewell, Philip A.: “Music Theory and the White Racial Frame”. In: *Journal of the Society for Music Theory* 26,2 (September 2020), DOI: 10.30535/mto.26.2.4.
- Ertola, Emanuele: *In terra d'Africa. Gli italiani che colonizzarono l'impero*. Bari: Laterza, 2017.
- Fabrizi, Franco: “Il Trentennio. ‘Musica leggera’ alla radio italiana, 1928-1958”. In: De Benedictis, Angela Ida / Monteleone, Franco (ed.): *La musica alla radio, 1924-1954. Storia, effetti, contesti in prospettiva europea*. Roma: Bulzoni, 2015.
- Fichera, Filippo: *Il duce e il fascismo nei canti dialettali d'Italia*. Milano: Convivio Letterario, 1937.
- Frescura, Attilio / Re, Giovanni: *Canzoni popolari milanesi*. Milano: Ceschina, 1939.
- Gentizon, Paul: *La conquista dell'Etiopia*. Trad. Valentino Brosio. Milano: Hoepli, 1937.
- Giuliani, Gaia / Lombardi-Diop, Cristina: *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*. Milano: Le Monnier, 2013.
- Jonas, Raymond: *The Battle of Adwa in the Age of Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.
- Kezich, Giovanni: *I poeti contadini*. Roma: Bulzoni, 1986.
- Labanca, Nicola: *La guerra d'Etiopia, 1935-1941*. Bologna: Il Mulino, 2015.
- Leydi, Roberto: *Canti della resistenza italiana*. Milano: Avanti!, 1960.
- Liperi, Felice: “Faccette nere. Canzoni italiane fra colonialismo e razzismo”. In: *Limes* (2020), <https://www.limesonline.com/faccette-nere-canzoni-italiane-fra-colonialismo-e-razzismo/121268> (consultazione 03.02.2022).
- Macchiarella, Ignazio / Tamburini, Emilio: *Le voci ritrovate. Canti e narrazioni di prigionieri italiani della Grande Guerra negli archivi sonori di Berlino*. Udine: Nota, 2018.
- Mancosu, Gianmarco: *Vedere l'impero. L'Istituto Luce e il colonialismo fascista*. Milano-Udine: Mimesis, 2022.
- Nataletti, Giorgio: “Appunti e precisazioni”. In: *Lares* 7,2 (1936), 121-125.
- Pratella, Francesco B.: “Eroismo italiano e poesia e musica popolare da Dogali ad Adua e a Domokos”. In: *Lares* 7,1 (1936), 13-32.

- Pratella, Francesco B.: *Le arti e le tradizioni popolari d'Italia. Etnofonia di Romagna*. Udine: Comitato Nazionale Italiano per le Arti Popolari, 1938.
- Portelli, Alessandro (ed.): *Mira la rondinella. Musica, storia e storie dai castelli romani*. Roma: Squilibri, 2012
- Randeria, Shalini: “Geteilte Geschichte und verwobene Moderne.” In: Rösen, Jörn / Leitgeb, Hanna / Jegelka, Norbert (ed.): *Zukunftsentwürfe. Ideen für eine Kultur der Veränderung*. Frankfurt/New York: Campus, 1999, 87-96.
- Rinaldi, Giovanni / Sobrero, Paola: “Comico Maschera Oralità. Elementi drammaturgici dei rituali carnevaleschi in Capitanata”. In: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale: *Rappresentazioni arcaiche della tradizione popolare*. Viterbo: Union Printing, 1982, 317-369.
- Savona, A. Virgilio / Straniero, Michele L.: *Canti dell'Italia fascista*. Milano: Garzanti, 1979.
- Scego, Igiaba: “La vera storia di Faccetta Nera”. In: *Internazionale* (2015), <https://www.internazionale.it/opinione/igiaba-scego/2015/08/06/faccetta-nera-razzismo> (consultazione 09.02.2022).
- Srivastava, Neelam: *Italian Colonialism and Resistances to Empire, 1930-1970*. Newcastle: Palgrave MacMillan, 2018.
- Tuzi, Grazia: “L'etnomusicologia italiana”. In: De Landa, Enrique Camara (ed.): *Etnomusicologia* (2014), 473-605.
- Wu Ming 2 / Cinquemani Luca: “Viva Menilicchi! Rituali ambulanti e guerriglia odonomastica in Sicilia”. In: *Roots & Routes* 35 (2021), <https://www.roots-routes.org/viva-menilicchi-di-wu-ming-2/> (consultazione 20.01.2022).

Discografia

Il Nuovo Canzoniere Italiano: *Il bosco degli alberi*. Warner BR 128554232-2 (CD).

Filmografia

Mario Mattioli (dir.): *Amo te sola*. Italia, 1935.