

Nella trappola di “Faccetta nera”: tra polarizzazioni e stratificazioni di significati

Gianpaolo CHIRIACÒ (Innsbruck)

Valentina FUSARI (Torino)¹

Summary

Within the Italian context, “Faccetta nera”, a song composed in 1935 that celebrates the fascist occupation of Ethiopia by picturing a young Ethiopian woman, is nowadays considered an anthem of the far right. Its appearance in public spaces is invariably defined as a provocative gesture that sparkles heated discussions. In this article, we argue that considering “Faccetta nera” as just the marker of neo-fascist ideology obscures its complexity. It therefore hinders our ability to comprehend its historical role and the reverberation of the colonial past in contemporary society. After a description of the historical context in which the song was born, we analyse its musical and analytical elements, as well as the ways in which they resonate in the Italian discourse after World War II. We then illustrate how the present polarisation took form at the time in which the far right reinforced a white identity in opposition to streams of migration to Italy. In conclusion, we propose the conceptualisation of “Faccetta nera” as a stumbling song, in order to offer an analytical tool that allows for a transgenerational and transcultural dialogue around the song while casting light on the contradictory albeit meaningful narratives that it encapsulates.

Introduzione

Nel gennaio 2021, poco dopo le vacanze di Natale segnate dalla pandemia e dal suo corollario di restrizioni, Elena Donazzan, assessora della Regione Veneto un tempo in forza alla Lega Nord e dal 2019 passata a Fratelli d’Italia, partecipò alla trasmissione radiofonica di Radio 24 *La Zanzara* per sostenere lo storico pastificio *La Molisana*, finito in un turbinio mediatico a causa di polemiche legate a “nomi dal gusto coloniale” per alcuni tagli di pasta, che vennero poi modificati (Borrillo 2021). Durante la trasmissione, nota per il suo approccio provocatorio, ben rappresentato dallo stile incalzante e irriverente dei conduttori Giuseppe Cruciani e David Parenzo, nell’arco di poche battute la conversazione si trasformò in

un momento di canto dell’assessora, che intonò il ritornello di “Faccetta nera”, ammettendo di non ricordare l’intero testo e precisando di preferirla a “Bella ciao”.²

Le reazioni di sdegno e le critiche a Donazzan furono immediate. L’assessora, nel difendere il suo gesto, cercò di sminuire l’accaduto e lo definì semplice provocazione goliardica, ispirata a quel che “cantavano i nostri nonni”, perché “nelle case c’era chi cantava una cosa [Faccetta nera] e chi cantava un’altra [Bella ciao]”. Pochi giorni dopo, però, Luca Zaia, presidente della Regione Veneto e membro storico della Lega Nord, prese le distanze e censurò, nei fatti, il brano. Secondo Zaia, Donazzan avrebbe dovuto scusarsi per aver cantato “Faccetta nera” in pubblico, perché la canzone “riprende purtroppo un momento buio della nostra storia, è inevitabile che molte persone sentano urtata la loro sensibilità di fronte a un episodio come questo. Stiamo parlando del periodo delle leggi razziali, del colonialismo, della condizione femminile in quei territori” (Grozny Compasso 2021).

Questa vicenda mostra come le ‘canzoni dei nonni’ rappresentino ancora oggi un elemento di tensione. Quando Donazzan afferma “siamo nipoti della stessa Italia” per giustificare il suo gesto e tentare di equipararlo a chi si riconosce in “Bella ciao”, rivela un’operazione retorica tanto ambigua quanto significativa. L’equiparazione proposta non supera le divisioni, ma ne dimostra la persistenza e invita quindi a indagare un processo di polarizzazione spesso sminuito. La contrapposizione emerge con forza nel modo in cui gruppi – spesso in dialogo tra loro solo attraverso il conflitto – si appropriano di simboli musicali, attribuendo loro significati opposti e irriducibili. Non si tratta di mere differenze interpretative, ma di codici culturali alternativi, radicati in memorie collettive divergenti che continuano a definire identità e appartenenze.

Sebbene vi siano canzoni nate con l’intento di provocare, di creare o alimentare divisioni fra schieramenti, spesso il processo di polarizzazione di una canzone riguarda la sua ricezione e la sua fruizione. In altri termini, non concerne necessariamente quanto la canzone esprime, ma piuttosto quanti si identificano in una precisa interpretazione della canzone. La polarizzazione, di conseguenza, è un processo che cristallizza una singola lettura di un brano e riduce notevolmente quella che è una caratteristica specifica della canzone: la sua capacità di creare tanti “avatar” quante sono le sue possibili interpretazioni (Carrera 2023, 351). Il caso di “Faccetta nera” è particolarmente interessante proprio nella misura in cui, come vedremo, è stata oggetto di numerose polarizzazioni di diverso orientamento nel corso della sua storia: italiani/abissini durante la seconda guerra italo-etiope; bianchezza/nerezza ai tempi delle leggi razziali; canto di destra/folk politicizzato negli anni Sessanta; motivo provocatorio/correttezza politica negli ultimi quarant’anni. L’interpretazione che proponiamo in conclusione del contributo ambisce a superare le polarizzazioni, quindi a evitare la trappola di una interpretazione duale per cogliere la complessità di un prodotto culturale e della sua storia.

Un’altra conseguenza particolarmente significativa è che la polarizzazione segue le trasformazioni sociali, per cui una canzone considerata offensiva o conflittuale in un dato momento storico può perdere il suo potenziale di separazione nei decenni successivi, in virtù di un cambiamento delle condizioni storico-sociali. A titolo di esempio, i brani pubblicati da band legate al movimento delle posse negli anni Novanta, come 99 Posse o Almamegretta,

non vengono più percepiti come polarizzanti, anche in virtù delle carriere delle stesse band, le quali si sono successivamente mosse da un contesto più indipendente a un altro più *mainstream* (Steinbrecher 2021).

Come vedremo, nel percorso storico seguito da “Faccetta nera”, le cristallizzazioni di letture univoche si sono trasformate nel tempo, tanto che la polarizzazione a cui la canzone è andata incontro ha subito un vero e proprio capovolgimento. Se è vero che al brano viene attribuito in maniera quasi universale un messaggio di estrema destra – da circa quarant’anni, come intendiamo dimostrare –, all’inizio della sua storia la canzone non nasceva con un intento polarizzante, come si evince dallo stesso autore del testo, Giuseppe Micheli, che offre informazioni sulle motivazioni originali del brano:³

In una domenica dell’aprile 1935, mentre oziavo in casa attendendo la visita di un amico, mi tornò alla mente il sunto di un articolo che avevo letto il giorno prima su un quotidiano di Roma: in esso, con tutta la cautela possibile, si parlava della Società delle Nazioni riguardo ad una nostra eventuale espansione e, nello stesso tempo, si auspicava un nostro intervento in terra d’Africa per porre fine alla schiavitù di intere famiglie, di cui sembra si vendessero sul mercato le giovani figliole. Mi raffigurai allora una di queste povere fanciulle che i nostri soldati avrebbero dovuto liberare ed affidare, idealmente, insieme a tutte le altre, all’Italia, divenuta patria. (Jadecola 2010, 254-55)

Imbevuto della retorica coloniale del tempo, il brano quindi voleva raccontare l’invasione imminente in chiave ‘liberatrice’, rievocando l’azione civilizzatrice, concentrandosi sulla figura della bella abissina. Coadiuvato da un’efficace marcetta composta da Mario Ruccione, il testo semplice ma diretto risultò particolarmente efficace e “Faccetta nera” divenne il refrain della conquista dell’Etiopia. Nell’arco di pochi mesi, che coincidono perfettamente con la seconda campagna d’Etiopia (3 ottobre 1935 – 5 maggio 1936), dal momento che la prima pubblicazione discografica di “Faccetta nera” con la voce di Carlo Buti è proprio dell’ottobre 1935, lo stesso brano venne pubblicato da diverse case discografiche e in diverse versioni all’interno di almeno venticinque dischi a 78 giri.

Tuttavia, pochi mesi dopo la pubblicazione del brano, avvenne che le stesse gerarchie fasciste ne presero le distanze, tanto che “Faccetta nera” venne di fatto vietata nel 1936 perché considerata inopportuna nella costruzione di un prestigio di razza funzionale alla creazione e gestione dell’impero dell’Africa Orientale Italiana (AOI). La polarizzazione attuale avviene quindi in perfetto contrasto con quanto registrato nei primi anni della sua esistenza, quando “Faccetta nera” iniziava un percorso che l’avrebbe portata, nei decenni seguenti, a veicolare un’ampia gamma di sentimenti⁴. Accanto all’uso di questo prodotto culturale per evocare un sentimento nostalgico, rivolto tanto alle gerarchie fasciste che inizialmente lo censurarono quanto al tono avventuriero con cui furono rappresentate le vicende coloniali, si rilevano forme di esaltazione sonora di un’epoca idealizzata, che fanno eco a quei modi di dire entrati nell’uso comune – ‘quando c’era lui’, ‘i treni arrivavano in orario’ – che condensano la stessa mitizzazione del passato.

Il presente contributo mira quindi a illuminare i processi di significazione, ri-utilizzo e ri-memorializzazione che, nei novant’anni di storia di questa canzone, si sono sovrapposti. “Faccetta nera” diventa così un caso di studio di ambito romanzo e con tematiche coloniali che permette di esplorare come la canzone si possa configurare come documento storico capace di incidere in modo diretto nella formazione della memoria collettiva. Attraverso l’analisi della canzone, della riformulazione del suo testo, dei suoi contesti canori e silenziamenti, della sua natura carsica e transmediale, nonché delle sue rifunzionalizzazioni, ci interroghiamo sul potere performativo della musica nel plasmare narrazioni identitarie talvolta polarizzanti. L’obiettivo è evidenziare come le canzoni, spesso considerate semplici prodotti di intrattenimento o propaganda, passino dall’essere vettori privilegiati di storia vissuta, in grado di sedimentarsi nell’immaginario con una immediatezza che altre fonti difficilmente raggiungono, a strumenti di identificazione e contrapposizione politica, pur decontestualizzati o decurtati da un loro significato più pieno. Attraverso questo contributo, analizziamo tali percorsi storici e culturali, per approdare a una riflessione conclusiva che proponga categorie interpretative capaci di cogliere la natura polarizzante e al contempo dinamica di “Faccetta nera”: una canzone la cui carica simbolica, lungi dal cristallizzarsi, si trasforma, si riadatta e si riposiziona nel flusso della memoria collettiva.

La nascita della canzone e il suo contesto

Come ogni guerra, anche l’avventura coloniale italiana ebbe la sua colonna sonora. Compositori di musica d’arte raccontarono e celebrarono le imprese in terra d’Africa in diverse modalità (Abbonizio 2010 e 2022a). Tuttavia, è nel campo della *popular music* che è stato prodotto un repertorio di motivi che, tra propaganda e memoria popolare, ha segnato epoche intere (Abbonizio 2022b, Bussotti 2015, Falocco 2023), per poi svanire nell’oblio o sopravvivere in forme inattese (Liperi 2022). Questo percorso sonoro si intreccia con una storia di ambizioni geopolitiche: a partire dall’acquisto della Baia di Assab (1882) e dall’espansione nel Corno d’Africa secondo le logiche del Congresso di Berlino (1884-1885), l’Italia si trovò a misurarsi non solo con le ambizioni delle potenze europee (*in primis* Francia e Gran Bretagna), ma anche con realtà politiche africane consolidate e militarmente organizzate – su tutte lo Stato mahdista sudanese e l’Impero etiopico di Menelik II – che controllavano territori cruciali per le mire espansionistiche italiane (Labanca 2002, 57-85). Due trattati chiave definirono il complesso rapporto italo-etiope: il Trattato di Wuchale (1889) e quello di Amicizia e Alleanza (1928). Il primo, firmato dal conte Ugo Antonelli per l’Italia e dall’imperatore d’Etiopia Menelik II, divenne oggetto di aspre controversie per l’interpretazione unilaterale che l’Italia diede dell’articolo 17, attraverso cui pretendeva di instaurare un protettorato sull’Etiopia. La ferma opposizione di Menelik II a queste pretese, denunciate come un inganno diplomatico, innescò la crisi che sarebbe culminata nella disfatta italiana di Adwa (1896), costantemente ricordata nella filmografia e nella musica pop etiopica.⁵ Le campagne militari in Africa di quegli anni furono accompagnate in Italia principalmente

da una canzone: “Africanella” di Roberto Bracco e Carlo Clausetti (1894).⁶ Si tratta di un brano che presenta molte connessioni con “Faccetta nera”. In primo luogo, narra la vicenda coloniale attraverso la narrazione dell’incontro fra il soldato e una giovane donna africana: “l’Italia resta in Africa, tu rieste mpiett’a me”. Inoltre, nel testo di “Africanella” compare anche l’espressione “faccella nera” che rimanda direttamente al centro del testo di Micheli, il quale – nato nel 1888 – probabilmente aveva ascoltato la composizione di Bracco da bambino. Dal punto di vista musicale, invece, grande è la differenza fra i due brani, ma del resto nei quarant’anni trascorsi fra l’una e l’altra composizione la *popular music* in Italia si era completamente trasformata (Borgna 1992, cap. IV). Nell’arco temporale intercorso, infatti, da un lato si assiste a un passaggio dalla dimensione espressiva regionale e dialettale (“Africanella” è in napoletano) a una dimensione nazionale, dall’altro si assiste all’affermazione di mass media come la radio e il disco, che permettono – nel segno di un progetto unitario incarnato dall’EIAR⁷ – la costruzione della dimensione nazionale. “Faccetta nera” stessa incarna questo passaggio in quanto, nata in romanesco, venne poi pubblicata e diffusa principalmente nella sua versione in italiano.

Quarant’anni dopo Adwa, il Trattato di Amicizia e Alleanza, apparentemente volto a normalizzare i rapporti, mascherava in realtà precise mire egemoniche e tradiva la continuità dei progetti espansionistici italiani, prefigurando il *casus belli* di Walwal (dicembre 1934), che consentì all’Italia di ricorrere a mezzi militari per realizzare le proprie ambizioni coloniali in Etiopia. Mentre il governo fascista accelerava i preparativi bellici, l’opposizione alla guerra coloniale cresceva, sia tra gli esuli politici che in patria. L’opinione pubblica italiana, preoccupata da disoccupazione e difficoltà economiche, vedeva nell’avventura africana un rischio inutile, un possibile conflitto europeo e un ulteriore peso sulle finanze statali. Il malcontento era alimentato dalla propaganda antifascista e dalle critiche della stampa estera, che denunciavano le ambizioni imperialiste del primo ministro Benito Mussolini (Pankhurst 2003). Qualcuno si arruolava per necessità economiche, i giovani erano costretti alla leva, mentre i funzionari cercavano in colonia opportunità di carriera (Giorgi 2012, 65-114). La partenza dei coscritti scatenò diverse proteste: dagli ammutinamenti degli alpini a Bologna e Bolzano, ai disordini nelle stazioni di Torino, Genova e altre città, che videro anche la partecipazione femminile, minando il mito propagandistico di un’Italia unita ed entusiasta (Sbacchi 1976).

La campagna d’Etiopia (1935-1936) consentì al governo fascista di riscattare le sconfitte coloniali del passato e di consegnare a Mussolini una vittoria rapida e propagandistica, necessaria per consolidare il consenso interno e scongiurare l’impatto sul piano nazionale della recessione economica innescata dal crollo di Wall Street (1929). La proclamazione dell’AOI nel maggio 1936 rappresentò l’apice della retorica imperiale, creando un’effimera illusione di realizzazione del progetto coloniale italiano e di mobilitazione di massa. Tuttavia, dietro la celebrazione, la realtà si rivelò ben più complessa: se da un lato le truppe italiane riuscirono a occupare formalmente il territorio, dall’altro dovettero affrontare la resistenza etiopica che, articolata in due fasi distinte (1936-1937 e 1937-1941), mantenne sempre viva la fiamma della sovranità nazionale (Seyoum 2020).⁸ Questa persistente opposizione, unita alle difficoltà di effettivo controllo del territorio, dimostrò come la proclamazione imperiale

nascondesse una conquista fragile e contestata, la cui gestione comportò un irrigidimento delle gerarchie razziali.

“Faccetta nera”, imbevuta di una retorica ispirata alla civilizzazione ma sostenuta da un andamento musicale moderno, ritmò l’anacronistica impresa coloniale italiana: mentre gli altri imperi europei, ormai consolidati, mettevano in valore territori occupati, l’Italia si lanciò in una campagna militare con armamenti e strategie radicalmente diversi da quelli adottati dalle potenze coloniali durante la fase espansionistica dell’Ottocento. L’invasione fascista dell’Etiopia, inoltre, avvenne in un contesto giuridico ambiguo: se da un lato si richiamava, formalmente, al vecchio sistema legittimato dal Congresso di Berlino, dall’altro palesemente violò il Patto della Società delle Nazioni – di cui tanto l’Italia quanto l’Etiopia erano membri – segnando una rottura con l’ordine internazionale postbellico. Questa contraddizione, oltre a determinare la reazione dei “sanzionisti ginevrini”⁹ verso l’Italia e a generare un sostegno internazionale all’Etiopia, impone una rilettura della periodizzazione della Seconda Guerra Mondiale: l’aggressione all’Etiopia, con il suo ricorso a bombardamenti aerei, armi chimiche e una propaganda volta alla mobilitazione di massa, anticipò infatti i tratti della guerra totale che avrebbero definito il conflitto globale successivo (Ayele 1985, Eshete 1985, Mazrui 2015).

In questa fase, “Faccetta Nera” diventò l’inno nazionale” (Fazi 1968, 11), trasmessa incessantemente alla radio, come attestano i Radiocorriere del tempo, adottata come inno informale dalle truppe, insegnata nelle scuole e riproposta dalle bande municipali. Tuttavia, con il passaggio dalla fase di conquista a quella amministrativa, che prevedeva la costruzione dell’impero, la sua funzione propagandistica perse slancio. Il messaggio iniziale – quello di un’Africa redenta dall’Italia fascista, simbolicamente incarnata dalla figura della donna abissina assimilabile attraverso la civilizzazione – si rivelò controproducente, come dimostrava la crescente demonizzazione della fraternizzazione con i sudditi coloniali, in particolare con le donne, sulla stampa metropolitana (s. a. 1936, 1), in cui si bollavano i rapporti interrazziali come “degenerazioni” minacciose per il “prestigio di razza”, anticipando i toni della successiva propaganda pseudoscientifica di *La difesa della razza*.¹⁰ Quest’ultima, attingendo a distorte teorie eugenetiche, trasformò il dibattito sul ‘meticcio’ in una crociata ideologica, dove “Faccetta nera” – con la sua retorica di fraternizzazione – divenne un imbarazzante retaggio.

La canzone incarna quindi la contraddizione coloniale fascista: nata come composizione che romanticizzava le relazioni tra soldati italiani e donne africane (Sharma 2023, 63) – riflettendo pratiche come il *madamato* che avevano plasmato fino ad allora i rapporti intimi in colonia –, “Faccetta nera” fu poi strumentalizzata dalla propaganda fascista, che trasformò donne e territori africani in elementi da conquistare (Triulzi 1997, Pickering-Iazzi 2003, Polezzi 2003). Quando la costruzione dell’impero – più fragile nella realtà che nella retorica – richiese l’irrigidimento della gerarchia razziale, la canzone fu ostracizzata, per quanto continuasse a circolare come canzone popolare e diverse versioni iniziassero a diffondersi nel *soundscape* transnazionale dell’epoca.¹¹ Il regime abbandonò il tono ‘avventuriero’ per imporre un razzismo istituzionale, sostituendo l’immagine della ‘faccetta nera’ da conquistare con quella del suddito da dominare.

Il brano e la sua storia

Sebbene Giuseppe Micheli avesse fondato nel 1935 e fosse al tempo titolare della Edizioni musicali Micheli, i diritti di “Faccetta nera” furono gestiti dalla milanese Edizioni Bixio s.a.m., fra le maggiori imprese culturali dell’epoca. Nello spartito edito dalla Bixio, la musica è riportata senza alcuna indicazione strumentale specifica; sotto la definizione di *canzone marcia*, il pentagramma presenta un’introduzione che porta all’inizio della strofa e poi alla melodia più famosa, quella del ritornello. Lo spartito originale offre la trascrizione dei versi in due versioni: quella romanesca, ovvero i versi originali composti da Giuseppe Micheli, e quella in italiano, frutto di una traduzione resasi necessaria in virtù dell’immediato successo nazionale della canzone. Sulla copertina della pubblicazione, la bandiera italiana è affiancata al fascio e alle foto dei due autori accreditati: Mario Ruccione e Renato – non Giuseppe – Micheli (Micheli/Ruccione 1935). Renato era il figlio di Giuseppe, e a lui è attribuita la traduzione italiana dei versi in romanesco. La canzone era accompagnata da un’indicazione particolarmente significativa: “la canzone del legionario”, con un chiaro riferimento alla legione che in epoca fascista era un’unità militare della Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale (MVSN) – genericamente identificata con la locuzione ‘camicie nere’, citate nel testo –, corrispondente al reggimento del Regio Esercito. La MVSN partecipò attivamente alla conquista dell’Etiopia, contribuendo all’operazione bellica in ruoli di supporto logistico e di ordine pubblico. Oltre alle numerose incisioni a cui si è fatto riferimento, anche lo spartito fu pubblicato in diverse edizioni, con versioni per piano così come per banda: questo facilitò un’ulteriore diffusione – decentralizzata, privata e fuori dal controllo istituzionale – della canzone.

La musica che Ruccione compose, in forma di *canzone marcia*, rappresenta un elemento musicale del tutto coerente con il tipo di testo scritto da Micheli. Ciò che risulta particolarmente efficace è il contrasto musicale fra il profilo melodico piuttosto canonico della strofa e l’andamento della melodia del ritornello. Quest’ultima si avvia con un ritmo di marcia, incarnato dalle tre note identiche ribattute all’inizio del ritornello, che vengono peraltro ripetute sul quarto grado poco più avanti. Tuttavia, la melodia si trasforma velocemente, adottando una figura ritmica diversa, dal sapore più sincopato e un andamento discendente. L’insieme di questi elementi rappresenta un *hook* efficacissimo per i gusti del tempo, così l’uso accorto di due approcci simili – uno più canonico e un altro più innovativo – rese il brano assai accattivante dal punto di vista musicale.

Testimonianze, come ad esempio quelle di Giovanni Fasso, che lavorò in Etiopia dal 1935 al 1941, come soldato, muratore, barbiere e musicista, segnalano i modi in cui la musica – e specialmente la *popular music* – abbia giocato un ruolo fondamentale nella costruzione e nella narrazione in patria dell’esperienza dei soldati inviati sul fronte etiopico (Urli 2004, 6). Grazie alla diffusione della radio, alla pubblicazione di dischi a 78 giri, alle esecuzioni corali e alla circolazione orale di semplici motivi che potevano essere rapidamente appresi ed eseguiti, la *popular music* non stava solo riproducendo in note l’esperienza coloniale e il coinvolgimento emotivo del popolo italiano, stava – nei fatti – producendo quella stessa

esperienza coloniale. Il ruolo della *popular music* fu fondamentale nel supportare la chiamata alle armi, nel motivare i giovani divenuti soldati, nel raccontare la campagna militare, nel descrivere i luoghi in cui gli italiani stavano combattendo e i popoli che stavano incontrando e che “sarebbero diventati italiani”. “A cavallo tra il decennale della Rivoluzione e la guerra di Spagna”, scrive il giornalista Emanuele Mastrangelo, “la partecipazione musicale popolare spontanea fu incredibilmente vasta” (Mastrangelo 2006, 13). Le canzoni venivano composte, pubblicate da edizioni musicali e registrate da case discografiche. Queste canzoni – nella forma di dischi, di melodie apprese ed eseguite a scuola, nella forma di repertori per banda, o semplicemente mormorate a casa o sul luogo di lavoro – crearono una connessione sonora fra gli italiani in patria, gli italiani in Etiopia e le diverse comunità italofone frutto dei flussi migratori fra XIX e XX secolo, come quelle in America Latina, negli Stati Uniti d’America e in Nord Africa (Tunisia, Egitto). Le canzoni plasmavano un’identità collettiva attorno al progetto imperiale, trasformando la retorica coloniale in esperienza condivisa. Al centro di questo fenomeno sonoro c’era “Faccetta nera”, che rimase negli anni come principale simbolo canoro di quell’esperienza.

Il brano raggiunse l’apice nel gennaio 1936, quando venne pubblicata la versione incisa dall’Orchestra Cetra, in un 78 giri in cui veniva abbinata a “La leggenda del Piave”: un accostamento simbolico che ne sancì l’esplosione popolare. Tuttavia, più “Faccetta nera” conquistava il popolo italiano (in patria e all’estero), più il governo fascista insisteva nel definire la propria politica coloniale, affrontando in particolare la questione delle relazioni interrazziali. Finita la fase di strumentalizzazione dell’immagine della donna africana a fini propagandistici, si rese necessario contrastare il ‘meticcio’ (Mutinelli 1937), percepito come una minaccia all’ordine razziale (Fusari 2023, 92-97). Già nel giugno del 1936, la canzone subì una campagna denigratoria: articoli su quotidiani nazionali la attaccarono direttamente per la celebrata vicinanza alla donna nera (Forgacs 2014, 81-82). Il brano non fu mai ufficialmente censurato, ma subì una messa al bando *de facto* poiché la costruzione dell’‘uomo nuovo’ fascista esigeva in colonia una rigida gerarchia, culminata, dopo l’Ordinamento organico per l’Eritrea e la Somalia (DL 999/1933), nelle leggi razziali della seconda metà degli anni Trenta. Il colonialismo italiano, già basato su un sistema discriminatorio, istituzionalizzò la segregazione razziale attraverso precise norme legislative. Tra il 1936 e il 1940, il regime fascista revocò la possibilità, concessa nel 1933, di ottenere la cittadinanza italiana per gli italo-eritrei che soddisfacevano specifici criteri; vietò le unioni miste *more uxorio*; inasprì i controlli sui rapporti interrazziali, arrivando a negare ai padri italiani il diritto di riconoscere i figli nati da tali unioni.¹² Parallelamente, si promosse un’intensa campagna per incentivare l’emigrazione di donne italiane nelle colonie, presentata come necessaria per contrastare il dilagare delle ‘nascite meticce’ e salvaguardare il cosiddetto ‘prestigio di razza’ (Wilson 2002, 7-99, Colomo 2022, De Grazia 2023, 116-121).

Il testo di “Faccetta nera”, quindi, risultava ufficialmente contrario alla politica fascista nei territori occupati e nelle colonie. Ma estirpare la canzone – la melodia, la sonorità, le formule testuali estremamente efficaci messe insieme da Giuseppe Micheli – non era possibile, come dimostra anche il vano tentativo, per volontà del Ministero della Cultura Popolare, di

diffondere un'altra canzone-marcia dal titolo “Faccetta bianca (Addio del bersagliere d’Africa)” come antidoto a una canzone che fomentava il contatto interraziale. È in questo periodo, quindi, che la Columbia pubblicò un 78 giri che proponeva un nuovo testo, interpretato da Carlo Buti, il quale aveva eseguito il brano già nel giugno 1935 e ne aveva inciso la prima versione in romanesco. Anche Daniele Serra, altro grande interprete della vocalità tenorile del tempo, registrò la sua interpretazione del nuovo testo, pubblicata dalla Grammofono. Così il ritornello della nuova versione:

Faccetta Nera, eri Abissina
Aspetta e spera, si cantò, l’ora è vicina
Or che l’Italia veglia su te
Avrai tu pure a imperatore il nostro re

Il fatto che si sia sentita la necessità di pubblicare la stessa melodia con un nuovo testo in cui scompare l’aggettivo “bella” dal ritornello, perciò più consona alla nuova ideologia, conferma che la diffusione della canzone non poteva essere contenuta con un’operazione dall’alto. La propagazione di “Faccetta nera” nella cultura popolare è riconducibile anche alla sua presenza transmediale. Il brano veniva infatti citato molto spesso nei testi e nelle musiche di altre composizioni, definendo una intertestualità nella *popular music* di argomento coloniale particolarmente interessante (Chiriaco 2024, 45-46). Allo stesso tempo, compariva nelle cartoline o nelle didascalie di foto, così come nei libri di scuola. Rimaneva nei diari di memorie e in numerosi altri riferimenti privati e collettivi. Quest’ultimo aspetto è cruciale per comprendere come la canzone, pur rimanendo esclusa dalla sonosfera ufficiale, continuasse a vibrare nella memoria sonora. Non solo i dischi – sebbene non trasmessi in radio – continuavano a risuonare nelle case private e nei circoli, ma era soprattutto il materiale musicale – a partire da melodia e arrangiamento – a continuare a giocare un ruolo. Nello stesso mese di giugno, quando venne pubblicato uno dei primi e più acerrimi articoli contro il brano (Forgacs 2014, 81) e contro tutto quello che simboleggiava, si registrò, all’interno del resoconto etnografico di un rituale di montagna, l’esecuzione di “Faccetta nera” da parte di una banda (Vidossi 1936). La melodia continuava inoltre a essere intonata e incisa, nonché trasmessa regolarmente in radio all’estero.¹³ Questa persistenza rivelò il divario tra le direttive del regime e le pratiche culturali, mostrando come il controllo totalitario sull’intrattenimento avesse limiti strutturali.

Tra i molti elementi che segnalano il modo carsico in cui “Faccetta nera” rimase in vita, se ne possono citare due. Da un lato, i *contrafacta* – canzoni sulla stessa melodia con testi differenti – attestano la pervasività del brano. Se ne contano numerosi, che per limiti di spazio non è possibile discutere in questa sede,¹⁴ ma è qui utile notare come fra di essi diversi esprimono sentimenti antifascisti o rileggono l’esperienza della guerra del 1935-1936 dagli occhi di soldati rientrati in Italia delusi (Chiriaco 2022, 5). Dall’altro, “Faccetta nera” rimase attiva anche come immagine pervasiva, non solo come memoria sonora: lo dimostra il fatto che negli ambiti della Resistenza l’espressione tornasse regolarmente. Il Capitano Armando,

ad esempio, nome di battaglia di Mario Ricci, figura centrale della lotta partigiana nel modenese, stabilì il suo quartier generale in un luogo a cui venne dato il nome di Villetta Faccetta Nera.¹⁵ È quindi probabile che la canzone, anche dopo la perdita delle colonie nel Corno d’Africa (1941) e durante la guerra civile in Italia (1943-1945), sia rimasta come prodotto culturale conosciuto sia tra i fascisti che tra i partigiani – alcuni dei quali avevano esperienze in Africa – continuando a far parte del tessuto socio-culturale italiano.

L’analisi di questo periodo si è principalmente concentrata sugli eventi bellici, politici e diplomatici, trascurando la dimensione sociale, l’impatto culturale e le eredità sonore. Questa lacuna storiografica rende quindi urgente un riesame critico delle ‘memorie sonore’, ovvero di quelle narrazioni non scritte, spesso marginalizzate, attraverso cui italiani e africani elaborarono la loro esperienza dell’imperialismo. Proprio in queste tracce sommerse si radicarono stereotipi sull’alterità che, plasmata dall’asimmetria del potere coloniale, dimostrano una tenace resistenza nel tempo (Boyd 2025). Tanto tra gli italiani quanto tra le comunità locali nelle ex colonie, melodie e testi furono associati a esperienze storiche specifiche, assumendo significati diversi – se non opposti – a seconda delle prospettive politiche e delle memorie collettive. Questa stratificazione di significati ha creato un repertorio sonoro carico di simbolismi, pronto per future rifunzionalizzazioni – talvolta destoricizzate – in un processo in cui la memoria emotiva del passato viene svuotata del suo contesto e si presta a nuove narrazioni identitarie o politiche.

La polarizzazione di “Faccetta nera”

Dopo la guerra, “Faccetta nera” perse la sua carica propagandistica e il suo progressivo oblio rifletté un più ampio processo di rimozione e riscrittura della memoria coloniale. La canzone, tuttavia, continuò a essere ricordata ed eseguita, come dimostrano numerose testimonianze orali.¹⁶ Eppure, nonostante questa persistenza nella cultura popolare, l’attenzione dei media nazionali verso di essa rimase segnata da un sostanziale disinteresse.

Negli anni Cinquanta, mentre il Comitato per la documentazione dell’Opera dell’Italia in Africa stava ultimando i ventidue volumi destinati a tramandare la versione ufficializzata della memoria coloniale (Morone 2010), “Faccetta nera” subiva una singolare trasformazione semantica. Sebbene quasi assente nei discorsi ufficiali, la canzone assunse progressivamente una connotazione bonaria e giocosa, venendo riletta – in una curiosa operazione di riabilitazione culturale – come un’espressione di apertura verso le popolazioni africane che erano state sotto dominio italiano. La canzonetta veniva quindi accettata nuovamente, dal punto di vista sociale, per lo stesso motivo per cui era stata silenziata dal regime, contribuendo ora a consolidare il mito degli ‘italiani brava gente’. Questa narrazione edulcorata, che rimase egemone e sostanzialmente indiscussa, si incrinò anni dopo, quando emerse quella polarizzazione interpretativa che ancora oggi caratterizza la canzone. È significativo notare come questo processo di risemantizzazione coincida con due fenomeni storici cruciali: da un lato, l’Amministrazione Fiduciaria Italiana in Somalia (AFIS, 1950-1960), che rappresentò

l'ultimo atto formale della presenza italiana nel Corno d'Africa; dall'altro, l'avvio delle prime migrazioni femminili da quella stessa regione verso l'Italia, fenomeno che avrebbe progressivamente portato a Roma le 'faccette nere' ormai liberate dal colonialismo, ma ancora ingabbiate in stereotipi coloniali.

A partire dagli anni Sessanta, “Faccetta nera” riemerse nel discorso pubblico assumendo una particolare funzione metonimica: diventò, infatti, una sorta di formula riassuntiva che condensava in sé l'intera esperienza coloniale italiana, ben oltre i confini temporali del solo periodo fascista. Questo fenomeno è esemplificato dall'insero illustrato curato da Franco Bandini per *La Domenica del Corriere*, che nel ripercorrere le vicende africane dell'Italia utilizzava proprio la canzone come cifra simbolica dell'intera avventura coloniale nazionale (Bandini 1965-66).

Contestualmente, si assistette a una politicizzazione della musica folk, come risultato di un rinnovato interesse di natura intellettuale nei confronti delle espressioni tradizionali. Oltre alle attività del Cantacronache e del Nuovo Canzoniere Italiano, l'esibizione dello spettacolo *Bella Ciao* al Festival di Spoleto del 1964 sancì una radicalizzazione del modo in cui la musica di tradizione orale veniva definita, presentata e narrata (Tomatis 2023, 69-71). Questo “processo di costruzione di una ‘musica popolare’ portato avanti dagli intellettuali, dai revivalisti e dagli etnomusicologi” (Tomatis 2024, 28), e alimentato da motivazioni e agende politiche, impose negli anni Sessanta la semplificazione secondo cui le espressioni musicali popolari, poiché provenienti da classi subalterne, dovessero necessariamente esprimere un'opposizione di classe. Allo stesso tempo, il filtro stabilito da quest'operazione squisitamente intellettuale (quindi lontana dalle classi lavoratrici, di cui si faceva portavoce) permetteva di considerare anche come pura espressione del popolo composizioni realizzate in contesti diversi purché presentassero una precisa posizione politica, come ad esempio “Addio a Lugano”, composta da Pietro Gori nel 1894. Come risultato, un brano come “Faccetta nera”, seppur ampiamente acquisito nelle pratiche popolari, nella sua forma originale o in una delle tante versioni, venne doppiamente escluso: in primo luogo perché nata in un contesto *popular*, con tanto di autori e case discografiche, e in secondo luogo perché venne identificato come ‘canto di destra’, un'etichetta che conservò per tutti gli anni a venire e che – come dimostrato nell'introduzione – conserva tuttora.

Inoltre, sono questi gli anni in cui iniziò una timida immigrazione africana verso l'Italia, predatando il riconoscimento stesso dell'Italia come meta migratoria. Questi flussi mostravano radici coloniali e rappresentavano l'esito della relazione storica fra l'Italia e il Corno d'Africa. Seppur numericamente irrilevanti rispetto alle cosiddette migrazioni postcoloniali sperimentate da paesi come la Francia e il Regno Unito, esse si caratterizzarono per la mobilità di giovani donne che si inserirono nel settore domestico e di studenti internazionali, configurandosi dunque come frammento di una mobilità più ampia, ma che rimaneva comunque poco visibile perché confinata nelle mura domestiche o nei corridoi universitari (Fusari 2025, 33-34). Questi primi flussi migratori dall'Africa verso l'Italia, pur incontrando un'esile cornice legislativa, furono portatori di una loro memoria coloniale e generarono reazioni spesso discordi, dalla solidarietà alle azioni violente, fino a un rinnovato razzismo istituzionale.

Intanto, “Faccetta nera” riemergeva anche dal punto di vista fonografico. È del 1960 il suo inserimento nel disco allegato alla rivista, uscita in edicola, *Storia e canzoni*. Si tratta di una registrazione moderna, in una versione per banda e coro, diretta da Marcello Valci. Negli anni successivi, vennero poi pubblicate anche le prime raccolte in 33 giri che riprendevano i canti di epoca fascista così come altri documenti sonori del tempo, come ad esempio *I discorsi* di Benito Mussolini pubblicati dalla Sunset Records nel 1965. Negli anni Settanta, mentre in seguito alla caduta di Haile Selassie per mano del Derg (1974), all’inasprimento della guerra di liberazione eritrea e alle prime tensioni nella Somalia di Siad Barre, aumentavano i flussi migratori dal Corno d’Africa verso l’Italia, “Faccetta nera” fu al centro di nuove pubblicazioni discografiche, le quali spesso sottolineavano il carattere storico e corale della composizione. È il caso, ad esempio, dei 45 giri della Penny Stereo: registrazioni che affiancavano canti delle guerre mondiali, canti partigiani e alcune delle più celebri canzoni che si erano affermate nel corso del ventennio fascista come appunto “Faccetta nera”.¹⁷ È in questo contesto che la canzone torna a circolare anche su disco e riemerge come riferimento simbolico nello spazio mediatico, per poi diventare nuovamente centrale negli anni Ottanta.

Nei primi anni Ottanta, infatti, “Faccetta nera” continuò a circolare nel discorso pubblico senza suscitare particolari polemiche. Pur essendo sempre rimasta nella memoria collettiva, la canzone non era ancora diventata oggetto della polarizzazione che avrebbe caratterizzato gli anni successivi. L’uso più emblematico di questo approccio neutralizzato si riscontra nel 1982, quando Enzo Biagi intitolò “Faccetta nera” un episodio della sua celebre trasmissione *La storia siamo noi* su Rai Uno, dedicato alla guerra d’Etiopia del 1935. Questa scelta non fu casuale, ma rivelava come la canzone fosse ormai diventata, nell’immaginario collettivo, una sorta di innocua icona popolare del colonialismo italiano, svuotata del suo originario carico ideologico. Tuttavia stavolta – rispetto agli usi precedenti – era evidente la periodizzazione, in quanto si faceva esplicito riferimento all’occupazione fascista dell’Etiopia.

Inoltre, la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta segnarono l’arrivo di lavoratori migranti ed esuli politici dall’Africa tanto da rendere visibile l’immigrazione e comportare evidenti reazioni da parte dell’opinione pubblica italiana. Si manifestarono anche atti violenti a sfondo razzista che contribuirono a porre il tema dell’immigrazione straniera al centro del dibattito e dell’agenda politica nazionali. Si pensi, ad esempio, all’uccisione nella notte del 22 maggio 1979 del trentacinquenne somalo Ali Ahmed Giama, bruciato vivo mentre dormiva in terra, in via dell’Arco della Pace a Roma, da quattro ragazzi che cosparsero di benzina e appiccarono il fuoco ai suoi abiti (s. a. 1979, 9; s. a. 1980, 2). Qualche anno dopo, nell’estate del 1985, morte violenta toccò anche a Giacomo Valent, figlio sedicenne di un diplomatico friulano e di una principessa somala, attirato in una casa abbandonata vicino alla sua scuola da due compagni di classe e barbaramente ucciso con 63 coltellate (s. a. 1985, 9; Paolini 1985, 5). Diverse circostanze, diversi protagonisti, ma un unico movente: il razzismo.

Nello stesso periodo “Faccetta nera” tornò a rivestire un ruolo centrale attraverso una riabilitazione goliardica. Nel 1985, Renzo Arbore e la sua band la registrarono e la inserirono come terza traccia all’interno dell’album *Cari amici vicini e lontani*. Si tratta di una versione

da orchestrina folk che passò quasi inosservata, se non fosse per aver ispirato Arbore nella realizzazione di produzioni ben più rilevanti. Lo stesso autore, pochi anni dopo, si ispirò alle marcette di epoca fascista per “Sì, la vita è tutto un quiz”, sigla del programma televisivo *Indietro tutta!* (1987), in onda su Rai Due in seconda serata. Quest’ultimo brano adottava un andamento di marcetta ed espressioni interamente riprese da “Faccetta nera” (“Aspetta e spera”) o da discorsi mussoliniani (“Vincere e vinceremo”). L’intento parodico era confermato dal fatto che il pubblico della trasmissione – un popolo di concorrenti di quiz a premi, entusiasti spettatori dei palinsesti televisivi – marciava sulle note della sigla indossando fez e kepi.

Furono dunque gli anni Ottanta da un lato a consolidare “Faccetta nera” come innocua canzone popolare, dall’altro a vedere l’adozione della stessa come inno di frange ultranazionaliste. Questo duplice destino non è casuale. Proprio mentre l’Italia iniziava a confrontarsi con il suo nuovo ruolo di paese di immigrazione, gli ambienti di estrema destra riscoprono la canzone come simbolo di un’identità italiana bianca e ‘pura’, strumentalizzando il retaggio coloniale per alimentare la retorica xenofoba. Ciò avvenne anche contestualmente all’assassinio del giovane rifugiato politico sudafricano Jerry Essan Masslo a Villa Literno, nelle campagne del casertano, nell’estate del 1989 (s. a. 1989, 3; Panebianco 1989, 1) che catalizzò l’attenzione dei media e della politica, generando una mobilitazione antirazzista e segnando un punto di svolta nella storia dell’immigrazione in Italia e della sua regolamentazione (Colucci 2018, 73-80, Di Sanzo 2023).

Sussiste inoltre un ulteriore aspetto: negli anni Ottanta, “Faccetta nera” subì una radicale trasformazione nel suo statuto memoriale. Per le generazioni precedenti, legate alla canzone da un’esperienza diretta (l’averla ascoltata alla radio, cantata o assorbita tramite esperienze familiari), essa rappresentava un retaggio del passato, un elemento di socializzazione; per i nuovi fruitori, invece, diventava un brano da ricercare attivamente, trasformandosi così in un marcatore identitario. Questo passaggio da memoria vissuta a postmemoria spiega una componente importante della sua politicizzazione: scelta deliberatamente come simbolo da gruppi neofascisti, viene contrapposta al repertorio musicale della sinistra, innescando quel processo di rimemorializzazione conflittuale, avviato con la politicizzazione della musica folk, che caratterizza ancora oggi la sua ricezione.

Sette anni dopo l’incisione di Arbore, venne pubblicata una versione *dance* di “Faccetta nera”. Fu un successo notevole, ballato ampiamente nei locali e nelle discoteche italiane nell’estate del 1992. Il brano, dal titolo “Skin 1938”, venne pubblicato da due artisti salernitani, Roberto Aniceto e Giuseppe Arbia, suscitando ampie polemiche: si levarono molte voci contro la nuova versione, alle quali i due autori risposero sostenendo di non avere intenti politici, ma di aver soltanto trovato in cantina un “settantotto giri troppo carino” (Miretti 1992). Ugualmente la canzone iniziò a risuonare in altre arene pubbliche, come gli stadi, e diversi furono i casi di cronaca, negli anni Duemila, in cui le tifoserie calcistiche, come quella della Società Sportiva Lazio, ma anche di serie minori, vennero accusate di razzismo perché intonavano “Faccetta nera” (s. a. 1999, 36; Grignetti 2005, 5). Infine, un’ulteriore amplificazione dell’accessibilità alla canzone e della diffusione, in particolare fra le nuove generazioni che si identificano con gruppi di destra, è rappresentata dalle piattaforme online.

L'analisi della polarizzazione di “Faccetta nera” acquista quindi tutto il suo significato solo se inserita in una prospettiva diacronica, che incrocia tre processi storici cruciali: l'esperienza coloniale italiana, con le sue (dis)continuità fra le fasi liberale, fascista e repubblicana; la strumentalizzazione politica della musica folk; la trasformazione dell'Italia in paese di immigrazione con il suo corollario di reazioni razziste e politiche migratorie. È questo intreccio a rivelare come una canzone coloniale¹⁸ sia potuta diventare, nel giro di pochi decenni, un vero e proprio campo di battaglia culturale – uno specchio delle contraddizioni irrisolte del passato coloniale e delle sue ripercussioni sul presente.

Da *polarizing* a *stumbling song*

“Faccetta nera” si configura come un elemento periodizzante e polarizzante nel 1936, rappresentando una ce(n)sura tra un prima e un dopo imperiale: da un lato, l'italiano degenerato dell'epoca liberale, dall'altro, il nuovo italiano rigenerato dall'ideologia fascista. Il fascismo, dipingendo l'epoca liberale come caratterizzata da decadenza morale e politica, promosse di contro il mito dell'italiano virile e conquistatore. Questo progetto pedagogico totalitario, volto a forgiare una massa di sudditi-cittadini devoti al regime, trovò una delle sue applicazioni più emblematiche nella politica coloniale, dove l'uomo nuovo fascista doveva incarnare non solo la superiorità nazionale, ma anche quella razziale.

Mentre in epoca liberale l'amministrazione coloniale aveva tollerato, se non incentivato, forme di convivenza e unioni miste (come nel caso del *madamato*), il regime fascista impose una rigida separazione razziale, esasperando la dicotomia tra donna bianca (simbolo di purezza e madre della stirpe) e donna nera (oggetto di dominio e inferiorizzazione, nonché fonte di pericolo), lasciando tuttavia spazio alla sessualità interraziale nella forma della prostituzione. La proclamazione dell'AOI segnò una cesura definitiva: l'italiano fascista non doveva più essere un colonizzatore ‘ibridante’, ma un dominatore puro, che evitava ogni contaminazione con i sudditi coloniali. Negli anni Trenta, la legislazione razziale sancì questa trasformazione, criminalizzando le unioni interrazziali e il *meticcio* attraverso un irrigidimento della gerarchia razziale e l'introduzione del razzismo istituzionale. In questo contesto, “Faccetta nera”, nata come canto di conquista e seduzione, venne progressivamente sanitizzata dalla propaganda, che prima tentò di accantonarla per poi attenuarne i riferimenti al contatto interraziale allo scopo di adattarla al nuovo ordine razziale. La posizione del Ministero della Cultura Popolare verso “Faccetta nera” rifletteva le tensioni tra la propaganda imperiale e l'ortodossia razziale fascista. Sebbene la versione in italiano della canzone fosse nata come strumento di consenso popolare per la guerra d'Etiopia, il suo contenuto ‘fraternizzante’ – che parificava implicitamente italiani e abissini attraverso il tono affettivo e l'immagine della donna africana da liberare – entrò in contrasto con la costruzione e la gestione dell'Impero. La diffusione della canzone venne progressivamente limitata, poiché la donna abissina appariva come interlocutrice desiderabile, in antitesi con il divieto di contaminazione sancito dal cosiddetto prestigio di razza.

Solo dagli anni Sessanta, con la risemantizzazione del brano in chiave politica, sarebbe emersa la contraddizione di un canto che, pur nato in epoca fascista per accompagnare e celebrare l'occupazione dell'Etiopia, finì per rivelare rifunzionalizzazioni e conseguenti polarizzazioni. In particolare, a partire dagli anni Ottanta, quando l'Italia divenne meta di flussi migratori anche dall'Africa e con l'avvento di generazioni che non avevano esperienza diretta dell'avventura coloniale, la canzone subì una riappropriazione politica. Analogamente a quanto accadde per “Bella ciao” nelle file della sinistra, “Faccetta nera” venne adottata da simpatizzanti di destra in modo polarizzante, mantenendo un orientamento ideologico ma perdendo gran parte del suo originario carico coloniale. Questo processo riflette una trasformazione nella memoria culturale, in cui il significato del brano si svincola progressivamente dal contesto coloniale e imperiale per diventare un simbolo di appartenenza politica.

Tale polarizzazione, tuttavia, ha come conseguenza la dissoluzione del denso substrato che permea la canzone. Per cogliere questa complessità stratificata, è necessario trascendere la categoria di *polarizing song* perché quest'ultima definisce il ruolo del brano nel contesto italiano attuale, ma ne trascura la dimensione storica. Esiste quindi un ulteriore statuto che andrebbe riconosciuto alla canzone, in quanto essa nel suo percorso storico ha lasciato spazio a diverse polarizzazioni, anche contrastanti fra loro. Per descrivere questo aspetto si propone qui la definizione di *stumbling song*.¹⁹ Con tale espressione si vuole considerare “Faccetta nera” come un inciampo sonoro che costringe a confrontarsi con le stratificazioni di significati: con le rimozioni, le appropriazioni e le ri-appropriazioni, con le riletture e con i revisionismi di natura identitaria.

Se la polarizzazione, infatti, tende a collocarsi sull'asse del presente, cristallizzando letture unidimensionali, per restituire profondità storica ai diversi conflitti e ai processi che hanno plasmato la canzone è possibile superare questa dinamica, apprezzandone appunto le caratteristiche di *stumbling song*. Questa categoria, mutuata metaforicamente dalle *Stolpersteine* di Gunter Demnig²⁰ – pietre d'inciampo che interrompono il cammino quotidiano per riportare alla memoria storie rimosse – designa brani che, legati a momenti storici specifici, continuano a risuonare in modi molteplici e contraddittori. In altre parole, tali brani ripropongono diverse polarizzazioni che si sono accumulate nel corso del tempo e che riverberano insieme, non in maniera esclusiva.

Nel caso di “Faccetta nera”, quindi, limitarsi allo scandalo e alla provocazione, come avviene nel contesto italiano da circa quarant'anni, significa continuare a ignorare la complessità di un prodotto culturale. Come è stato dimostrato, “Faccetta nera” non è pura espressione di un'identità fascista o neo-fascista. Da un lato, perché lo stesso fascismo ha avuto bisogno di un canto di questo tipo solo per un breve lasso di tempo, per poi abbandonarlo; dall'altro, perché – a differenza di brani come “All'armi” o “Giovinezza” che il fascismo aveva riadattato alle proprie esigenze – dava voce a un sentimento collettivo, alimentato dall'invasione coloniale anziché da un'identificazione col verbo fascista.

Stumbling song non pone l'accento sulla natura divisiva, ma obbliga a confrontarsi con la complessità e consente di sfuggire alla trappola di un'interpretazione univoca, riconoscendone gli strati di significato, le appropriazioni e le eredità conflittuali. “Faccetta nera”, oggi,

sia che venga cantata con enfasi o ascoltata con riprovazione, agisce come un monito sonoro, sollecitando una riflessione critica sul passato e sulle rappresentazioni dell’alterità. In questo senso, può attivare un dialogo transgenerazionale e transculturale, dando voce alle contraddizioni e alle storie che la canzone porta con sé, e invitando a una contestualizzazione più ampia, capace di affrontare tanto le lacerazioni della memoria quanto le persistenti gerarchie della narrazione storica.

Note

- 1 Gianpaolo Chiriaco lavora come ricercatore alla Universität Innsbruck, dove insegna “Storia del jazz e della popular music”. I suoi ambiti di interesse sono: la storia e l’antropologia della vocalità afroamericana; le espressioni musicali della diaspora africana in Italia; le relazioni fra Italia ed Etiopia in ambito musicale. Sul sito www.afrovocality.com sono consultabili pubblicazioni e materiale multimediale relativi al suo lavoro.
Valentina Fusari insegna Storia dell’Africa presso il Dipartimento di Studi Storici dell’Università di Torino. I suoi interessi di ricerca riguardano la storia sociale e di genere, del lavoro e demografica del Corno d’Africa nei secoli XIX e XX. Le sue attuali linee di ricerca riguardano in particolare la *mixedness* nel Mar Rosso.
Questo contributo è stato supportato dai Grant Agreement HORIZON-TMA-MSCA-PF-GF-2021 – 101064878 – SONIETHIO (principal investigator: Gianpaolo Chiriaco) e ERC-2023-COG – 101124725 – REDMIX (principal investigator: Valentina Fusari), entrambi finanziati dall’Unione Europea. Visioni e opinioni presentate in questo lavoro appartengono soltanto agli autori e non riflettono visioni e opinioni dell’Unione Europea o della European Research Council Executive Agency. Né l’Unione Europea né l’organismo che ha elargito il finanziamento possono ritenersi responsabili per quanto espresso in questo contributo.
- 2 Il podcast della trasmissione *La Zanzara* dell’8 gennaio 2021 è consultabile online <https://www.radio24.ilsole24ore.com/programmi/lazanzara/puntata/trasmmissione-8-gennaio-2021-120000-2419257882738328> (consultazione 27.05.2025).
- 3 Esiste un’altra versione della storia della nascita di “Faccetta Nera”, secondo cui la canzone fu ispirata dalla vicenda di una fanciulla salvata da un soldato italiano, Pasquino Citi, dopo la battaglia dell’Amba Aradam, e a cui venne dato il nome di Maria Vittoria Aradam (Carrozzi 2007). Non è possibile, tuttavia, che tale storia abbia ispirato la canzone, in quanto la battaglia ebbe luogo nel febbraio del 1936, mentre invece tanto lo spartito quanto la prima incisione del brano sono del 1935.
- 4 Del fatto che “Faccetta Nera” interpretasse sentimenti che successivamente furono stigmatizzati dalla retorica del regime si trova traccia nel discorso pubblico, in particolare a seguito dell’intervento della scrittrice Igiaba Scego su *Internazionale* (Scego 2015).
- 5 Nella cultura popolare etiopica, i riferimenti alla vittoria di Adwa e al suo significato per il popolo etiopico sono innumerevoli. A titolo di esempio, si possono citare le canzoni “Minilik” di Teddy Afro (*Tikur Sew* 2012, uscito con il suo nome di battesimo Tewodros Kassaun), “Adwa” di

- Gigi (*Gigi* 2001), o il film *Adwa* di Haile Gerima. Nel 2024, il governo di Abiy Ahmed Ali ha inaugurato l'Adwa Victory Memorial Museum, un imponente edificio nel centro della città di Addis Abeba, per costruire il quale sono stati abbattuti numerosi edifici storici.
- 6 Lo spartito è consultabile online: <https://www.bdl.servizirl.it/vufind/Record/BDL-OGGETTO-19544> (consultazione 02.08.2025).
 - 7 L'Eiar, Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche, fu attivo fra il 1927 e il 1944, quando diventò Rai, e deteneva il monopolio esclusivo delle trasmissioni radiofoniche in Italia.
 - 8 Si veda nota 8 in Seyoum 2020 per riferimenti a memorie e prospettive etiopi sul tema.
 - 9 La formula viene dal brano “Africanina (Pupetta mora)”, canzone marcia di Rampoldi/Malinverno, incisa da Daniele Serra nel 1936.
 - 10 Pubblicata dal 5 agosto 1938 al 20 giugno 1943, questa rivista quindicinale divenne un'arma efficace di propaganda razzista. Con un linguaggio brutale e un sistematico ricorso a stereotipi, fomentò un clima di odio verso chi veniva marchiato come ‘inferiore’ – ebrei, rom, neri, persone con disagio psichico – dipingendoli come una minaccia alla ‘purezza’ della stirpe italiana. Per quanto riguarda “il problema del meticcio”, cf. *La difesa della razza* 1,1-5 (1938) e *La difesa della razza* 2,2-13 (1939).
 - 11 Oltre ai *contrafacta*, di cui si parlerà più avanti, furono composte anche canzoni in grado di dare voce ai sentimenti ostili nei confronti di “Faccetta nera”, come ad esempio “Non voglio più sentir cantar faccetta nera” (<https://more.museosanmichele.it/apto/schede/non-voglio-piu-sentir-cantar-faccetta-nera/>) (consultazione 02.08.2025).
 - 12 DL 1019/1936 Ordinamento e amministrazione dell'Africa Orientale Italiana; DL 880/1937 Sanzioni sui rapporti di indole coniugale tra cittadini e sudditi; DL 1004/1939 Sanzioni penali per la difesa del prestigio di razza di fronte ai nativi dell'Africa Italiana; DL 822/1940 Norme relative ai meticci.
 - 13 Si ha testimonianza, ad esempio, dell'uso di “Faccetta Nera” all'interno di programmi della radio italiana di New York (Hanighen 1937).
 - 14 Gli autori stanno lavorando su una monografia che analizzerà nel dettaglio l'ampio ventaglio di *contrafacta*. A titolo di esempio si possono segnalare due fonti che presentano alcuni di questi: la raccolta di Savona/Straniero (1979) e il Fondo Rinaldi dell'Archivio Sonoro della Puglia.
 - 15 Per maggiori informazioni su Mario Ricci, vero nome del capitano Armando, cfr. <https://www.istitutostorico.com/mario-ricci> (consultazione 25.07.2025).
 - 16 Durante il *Festivaletteratura* 2024, 28ª edizione del Festival letterario di Mantova, Carlo Lucarelli, in occasione dell'incontro “Dagli occhi dei colonizzati” e riflettendo sulle diverse prospettive delle memorie delle generazioni precedenti afferma: “mia nonna anziana che quando pensa al periodo fascista, mia nonna cantava ‘Faccetta Nera’, ma non perché fosse razzista o fosse colonialista, ma perché si ricordava quando era giovane con mio nonno e cantavano ‘Faccetta nera’” (Mantova, 08.09.2024). Registrazione disponibile: <https://festivaletteratura-app.earth.studioindaco.com/audio/8055> (min 44:33; consultazione 07.08.2025).
 - 17 La versione di “Faccetta nera” pubblicata dalla Penny Stereo è la stessa inserita nel numero 6 di *Storia e canzoni* del 1960.

- 18 Con l'espressione ‘canzone coloniale’ non si fa riferimento a un genere musicale codificato, bensì si indicano quei brani di *popular music* prodotti durante gli anni del colonialismo italiano (1882-1943), che hanno in vario modo tematizzato, celebrato o commentato avvenimenti significativi e aspetti rilevanti di quella fase storica.
- 19 Gli autori hanno proposto la teorizzazione di *stumbling song* per la prima volta nel corso di una discussione pubblica in presentazione del numero speciale di *Memoria e Ricerca* dal titolo “Costruire l'esotico coloniale” tenutasi presso l'Università di Padova il 21.05.2024.
- 20 Avviato nel 1992-93, il progetto di Gunter Demnig, definito come una “scultura sociale”, ha portato alla realizzazione di *Stolpersteine* in circa trenta nazioni europee. Si veda: <https://www.stolpersteine.eu/das-kunstdenkmal/stolpersteine> (consultazione 07.08.2025).

Bibliografia

- Ayele, Negussay: “The Horn of Africa and Eastern Africa in the World War Decade (1935-45)”. In: UNESCO (ed.): *Africa and the Second World War. Report and Papers of the Symposium organized by UNESCO at Benghazi, Libyan Arab Jamahiriya from 10 to 13 November 1980*. Parigi: UNESCO, 1985, 77-90.
- Abbonizio, Isabella: *Musica e colonialismo nell'Italia fascista (1922-1943)*. Tesi di dottorato. Università di Roma Tor Vergata 2010.
- Abbonizio, Isabella: “Il coinvolgimento dei compositori italiani nella propaganda coloniale.” In: Finocchiaro, Francesco (ed.): *L'industria della persuasione. Musica e mass media nella politica culturale del fascismo*. Torino: Accademia University Press, 2022, 26-46. (=2022a)
- Abbonizio, Isabella: “Transcultural and Transnational Connections in Neapolitan Song during the Colonial Period. Raffaele Viviani's ‘O tripulino napulitano’ (1925) as Case Study.” In: *ATeM* 7,2 (2022). (=2022b)
- Bandini, Franco: “Faccetta nera”. In: *La Domenica del Corriere* (settembre 1965-gennaio 1966, 24 fascicoli).
- Borgna, Gianni: *Storia della canzone italiana*. Milano: Mondadori, 1992.
- Borrillo, Michelangelo: “La Molisana, polemiche social sulla pasta coloniale. Nome cambiato”. In: *Corriere della Sera* (06.01.2021), https://www.corriere.it/economia/aziende/21_gennaio_05/molisana-polemiche-social-pasta-coloniale-nome-cambiato-0a065c64-4f5c-11eb-9394-990bd512afa6.shtml (consultazione 27.05.2025).
- Boyd, Cliff: “‘Le facce nere del festival’. Black Musicians at Sanremo in the 1960s”. In: *California Italian Studies* 14,1 (2025), 1-26.
- Bussotti, Luca: “La rappresentazione dell’Africa nella musica leggera italiana: dalle prime esperienze coloniali al fascismo”. In: *Africa e Mediterraneo* 82 (2015), 64-70.
- Carrera, Alessandro: *Polvere di stelle. Dall’armonia delle sfere ai concerti negli stadi*. Milano/ Udine: Mimesis, 2023.

- Carrozzì, Daniele: “Diamo la cittadinanza italiana a ‘Faccetta nera’”. In: *Il Giornale* (06.07.2007), <https://www.ilgiornale.it/news/diamo-cittadinanza-italiana-faccetta-nera.html> (consultazione 02.08.2025).
- Chiriaco, Gianpaolo: “‘Chillu Soldate, come chiagneva’. La questione coloniale negli archivi sonori italiani”. In: *ATeM* 7,2 (2022), 1-21, https://doi.org/10.15203/ATeM_2022_2.04.
- Chiriaco, Gianpaolo: “‘Carovane del Tigrà’. L’esotico nell’immaginario sonoro del progetto coloniale fascista”. In: *Memoria e Ricerca* 31,1 (2024), 35-50.
- Colucci, Michele: *Storia dell’immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai nostri giorni*. Roma: Carocci, 2018.
- Colomo, Federica: “Italiane d’oltremare. Prospettive demografiche e razziali in Africa Orientale Italiana”. In: *Africa e Mediterraneo* 97 (2022), 26-31.
- De Grazia, Victoria: *Storia delle donne nel regime fascista*. Venezia: Marsilio Editori, 2023.
- Di Sanzo, Donato: “L’immigrazione in Italia prima di Jerry Masslo: il profilo sociale dell’immigrato nella ricerca scientifica degli anni Ottanta”. In: *Italia contemporanea* 301 (2023), 213-236.
- Eshete, Andreas: “The Horn of Africa in a Decade of World Conflicts (1935-45)”. In: UNESCO (ed.): *Africa and the Second World War. Report and Papers of the Symposium organized by UNESCO at Benghazi, Libyan Arab Jamahiriya from 10 to 13 November 1980*. Parigi: UNESCO, 1985, 91-106.
- Falocco, Silvano: *Canzoniere coloniale. Le 100 canzoni che non avremmo mai voluto cantare*. Roma: autoproduzione, 2023.
- Fazi, Leonida: *I guerriglieri del mal d’Africa*. Roma: I libri del No, 1968.
- Forgacs, David: *Italy’s Margins. Social Exclusion and Nation Formation since 1861*. Cambridge/ New York: Cambridge University Press, 2014.
- Fusari, Valentina: “Fear of African Wombs. Birth Control in Colonial Eritrea (1882-1952)”. In: *Afriche e Orienti* 2 (2023), 82-113.
- Fusari, Valentina: “Madri d’Eritrea, lavoratrici d’Italia. Esperienze di (ri)produzione nel Nord Italia”. In: Gardini, Marco (ed.): *Scelte riproduttive tra Europa e Africa*. Milano: Ledizioni, 2025, 29-50.
- Giorgi, Chiara: *L’Africa come carriera. Funzioni e funzionari del colonialismo italiano*. Roma: Carocci, 2012.
- Grignetti, Francesco: “Hanno dato l’olimpico agli estremisti”. In: *La Stampa* (12.04.2005), 5.
- Grozny Compasso, Ivan: “Donazzan, è caos. Zaia: ‘L’assessore deve scusarsi’. Opposizione, sindacati e mondo della scuola: ‘Dimissioni’”. In: *Padova Oggi* (11.01.2021), <https://www.padovaoggi.it/attualita/donazzan-caos-zaia-assessore-deve-scusarsi-opposizione-sindacati-mondo-scuola-dimissioni-padova-11-gennaio-2021.html> (consultazione 27.05.2025).
- Hanighen, Frank C.: “Foreign Political Movements in the United States”. In: *Foreign Affairs* 16,1 (1937), 1-20.

- Labanca, Nicola: *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*. Milano: Il Mulino, 2002.
- Liperi, Felice: *Faccette Nere. Inni e canzoni all'origine del razzismo italiano*. Roma: Manifesto Libri, 2022.
- Jadecola, Costantino: “Faccetta Nera, bella ciociara”. In: *Studi Cassinati* 10,4 (2010), 252-256.
- Mastrangelo, Emanuele: *I canti del littorio: storia del fascismo attraverso le canzoni*. Torino: Lo Scarabeo, 2006.
- Mazrui, Ali A.: “Introduction”. In: Mazrui, Ali A. (ed.): *General History of Africa*. Vol. VIII: *Africa Since 1935*. Parigi: UNESCO, 1993, 1-28.
- Micheli, Renato / Ruccione, Mario: *La canzone dei legionari. 'Faccetta Nera' canzone marcia*. Milano: Bixio, 1935.
- Miretti, Stefania: “‘Faccetta Nera’ dance”. In: *La Stampa* (03.08.1992), 18.
- Morone, Antonio Maria: “I custodi della memoria. Il Comitato per la documentazione dell'opera dell'Italia in Africa”. In: *Zapruder. Rivista di storia della conflittualità sociale* 23 (2010), 24-38.
- Mutinelli, Marino: “La difesa della razza nell'Africa Orientale Italiana”. In: *Lo Stato* 10 (1937), 543-549.
- Panebianco, Angelo: “Verso una guerra con i nuovi schiavi”. In: *Il Corriere della Sera* (26.08.1989), 1.
- Pankhurst, Richard: “Pro- and Anti-Ethiopian Pamphleteering in Britain during the Italian Fascist Invasion and Occupation (1935-41)”. In: *International Journal of Ethiopian Studies* 1,1 (2003), 153-176.
- Paolini, Alcide: “Sedicenne discendente dai reali somali ucciso in una casa abbandonata di Udine”. In: *Il Corriere della Sera* (11.07.1985), 5.
- Pickering-Iazzi, Robin: “Mass-Mediated Fantasies of Feminine Conquest, 1930-1940”. In: Palumbo, Patrizia (ed.): *A Place in the Sun. Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*. Berkeley: University of California Press, 2003, 197-224.
- Polezzi, Loredana: “Imperial Reproductions: The Circulation of Colonial Images across Popular Genres and Media in the 1920s and 1930s”. In: *Modern Italy* 8,1 (2003), 31-47.
- S. a.: “Il pericolo degli incroci”. In: *La Stampa* 70,132 (22 maggio 1936), 1.
- S. a.: “Chiesti quattro rinvii a giudizio per il somalo bruciato a Roma”. In: *La Stampa* (30.08.1979), 9.
- S. a.: “Lo hanno bruciato soltanto per gioco”. In: *Il Corriere della Sera* (08.05.1980), 2.
- S. a.: “Udine, un ragazzo ucciso a coltellate”. In: *La Stampa* (11.07.1985), 9.
- S. a.: “Siamo negri, bestie da ammazzare”. In: *La Stampa* (26.08.1989), 3.
- S. a.: “La curva canta ‘Faccetta nera’”. In: *La Stampa* (20.12.1999), 36.
- Savona, A. Virgilio / Straniero, Michele L.: *Canti dell'Italia fascista*. Milano: Garzanti, 1979.
- Sbacchi, Alberto: “The Italians and the Italo-Ethiopian War, 1935-1936”. In: *Transafrican Journal of History* 5,2 (1976), 123-138.

- Scego, Igiaba: “La vera storia di Faccetta Nera”. In: *Internazionale* (06.08.2015), <https://www.internazionale.it/opinione/igiaba-scego/2015/08/06/faccetta-nera-razzismo> (consultazione 4.08.2025).
- Seyoum, Seltene: “Pioneers of the Ethiopian Resistance against Fascist Italian Occupation: 1936-1937”. In: *Journal of Ethiopian Studies* 3 (2020), 39-84.
- Sharma, Ruchika: *Concubinage, Race and Law in Early Colonial Bengal: Bequeathing Intimacy, Servicing the Empire*. Abingdon, Oxon/New York, Routledge, 2023.
- Steinbrecher, Bernhard: “Mainstream Popular Music Research: A Musical Update”. In: *Popular Music* 40,3-4 (2021), 406-427.
- Tomatis, Jacopo: *Bella Ciao*. London/New York: Bloomsbury, 2023.
- Tomatis, Jacopo: *Bella ciao. Una canzone, uno spettacolo, un disco*. Milano: Il Saggiatore, 2024 (traduzione ampliata della versione inglese).
- Triulzi, Alessandro: “L’Africa come icona. Rappresentazioni dell’alterità nell’immaginario coloniale italiano di fine Ottocento”. In: Del Boca, Angelo (ed.): *Adua. Le ragioni di una sconfitta*. Roma/Bari: Laterza, 1997, 255-281.
- Urli, Ivano: *Nella casa di ‘Faccetta nera’. Storie di Gjoanin Cocolar di Mortean*. Cercivento: Associazione Cjargne Culture, 2004.
- Vidossi, Giuseppe: “La danza degli spadonari a Venaus in Val di Susa”. In: *Lares* 7,2 (1936), 126-127.
- Wilson, Perry: *Peasant Women and Politics in Fascist Italy: The Massaie Rurali*. London/New York: Routledge, 2002.

Discografia

- Aniceto, Robbie & G. Arbia Project: *Skin 1938*. Technology, TECHNO 12124 (45 giri).
- Arbore, Renzo / I Senza Vergogna: *Cari amici vicini e lontani*. Fonit Cetra CDP 142, 1989 (CD) (prima edizione in vinile 1985).
- Gigi: *Gigi*. Palm Pictures PALMCD 2068-2, 2001 (CD).
- Kassahun, Tewodros (Teddy Afro): *Tikur Sew*. Adika Communication/Events PLC IFPI LZ10, 2012 (CD).
- Mori, Renzo: *Faccetta bianca (Addio del bersagliere d’Africa)*. Victor V-12363-A (78 giri).
- Mussolini, Benito: *I discorsi*. Sunset Records 001, 1965 (LP).
- Valci, Marcello: *Faccetta nera/La sagra di Giarabub*. Penny Stereo, RPN-KW 02906 (45 giri).

Filmografia

- Gerima, Haile (dir.): *Adwa, an African Victory*. USA, 1999.