

Da “Yeah” a “Ueee” senza passare dal MinCulPop. Strategie di coesistenza e resistenza del jazz italiano durante il fascismo

Dario Martinelli

Jazz e fascismo

Che il rapporto tra jazz e fascismo sia stato quantomeno ambiguo, e senz'altro contraddittorio, ce lo fa già capire il fatto che uno dei più grandi jazzisti italiani del ventesimo secolo fosse un figlio di Benito Mussolini, Romano, anch'egli dichiaratamente fascista, ma totalmente devoto a un genere che il padre aveva messo—almeno ufficialmente—al bando. Romano conobbe il jazz già all'età di quattro anni, nel 1931, e grazie a un altro Mussolini—il fratello maggiore Vittorio, che sarebbe poi diventato critico musicale. Già considerato musica decadente secondo i dettami dell'ideologia fascista, il jazz fu tollerato in casa Mussolini per un'altra decina d'anni, prima di un totale bando che proseguì fino alla caduta del dittatore. Il resto, per quello che riguarda Romano Mussolini, è storia nota: dopo l'amnistia concessa all'intera famiglia, Romano poté costruirsi una fama di rispettabilissimo pianista jazz, dapprima usando pseudonimi (celebre fu quel “Romano Full,” a nome del quale incise il suo primo disco), poi utilizzando il suo reale cognome ma mantenendo un quieto riserbo sul proprio passato, infine dischiudendo anche quest'ultimo pubblicamente e dando alle stampe nel 2004 il libro di memorie *Il Duce, mio padre*.

La strana coesistenza tra jazz e fascismo in casa Mussolini potrebbe essere presa come sineddoche dell'intera società italiana di quegli anni, sin dalla prima fase del ventennio.¹ È storia nota (e un tantino stereotipica) che i provvedimenti razzisti e xenofobi del regime fascista furono significativamente meno violenti di quelli del nazismo tedesco. La base filosofica delle due ideologie, per altro, parlava (o non parlava) chiaro: se il nazismo fondava parte dei suoi intenti sulla difesa di una razza (quella ariana), nel fascismo la vera e propria parola-chiave era “patria,” un concetto che può includere—ma non obbligatoriamente—questioni etniche. Solo in seguito, e in diretta connessione con l'alleanza con Hitler, si pensò alla produzione di (e si cominciò a credere fermamente in) leggi razziali. Detto questo, però, e anche per sfatare un po' il mito—incoraggiato dal Berlusconismo²—di

¹ Per altro, “strane coesistenze” esistevano a vari livelli dell'interazione tra pubblico italiano e forme di arte e cultura straniere, americane soprattutto, anche se forse nessuno di questi casi si estendeva in modo così capillare da coinvolgere persino la famiglia del duce in modo così diretto.

² L'ascesa, a partire dal 1994, del Berlusconismo e in genere di forze politiche di destra (inclusa quella neofascista), coincise anche con una riforma storico-culturale di stampo revisionista, che tentò, almeno in parte, di riabilitare il fascismo in ambito politico e sociale. Per fare un esempio particolarmente significativo, anche in senso cronologico, subito dopo la vittoria alle elezioni di quell'anno, il personale della Rai Radiotelevisione Italiana fu soggetto a un vero e proprio repulisti di funzionari e consulenti di posizioni progressiste. Tra i cambiamenti più importanti ci fu la nomina di Renzo De Felice (studioso dichiaratamente di destra, e noto soprattutto per il suo lavoro sul fascismo e Mussolini in particolare) a consulente per i programmi di tipo storiografico. La prima decisione corroborata da De Felice, a meno di un mese dalle elezioni (e per di più in concomitanza con le celebrazioni del 25 Aprile) fu quella di trasmettere la serie di documentari nota come *Combat Film*: varie ore di filmati girati dall'esercito americano in Italia, durante gli ultimi anni della guerra, che mostravano—tra le altre cose—un lato decisamente poco nobile ed eroico della Resistenza (per maggiori dettagli, si veda l'analisi di Dario Martinelli, “Italians Do It Better. Or Do They? Value and Significance of an International Point of View,” in *At A Fair Distance: International Perspectives on the Risorgimento*, a cura di

un fascismo tutto sommato *soft*, guai a pensare che quest'ultimo non fosse un movimento intimamente razzista, solo perché non ne faceva il punto centrale della propria ideologia. Un ottimo esempio è proprio il disprezzo istituzionale verso il jazz, come genere musicale, come contesto sociale e persino come problema terminologico (lo vedremo in seguito). Si trattò di un disprezzo principalmente motivato da quel reclamizzato desiderio di autarchia economica e culturale, che portò alle tante cosiddette battaglie (del grano, del cotone, delle barbabietole...), a bandire il tè in favore del carcadè, e il caffè in favore della miscela di cicoria, fino alla ridicola abitudine di italianizzare termini e nomi stranieri: dal prodigioso caso di Luigi Bracciolini (Louis Armstrong) a quelli più sottili, e tuttora misteriosamente in uso, di Renato Cartesio, Francesco Bacone, del Trio Lescano (chissà se qualcuno ricorda che si trattava di tre sorelle olandesi chiamate Leschan) e di tanti altri.

A sostenere questa motivazione, però, non vi era certo il solo orgoglio nazionale, ma anche una dose abbondante di razzismo. Il jazz fu notoriamente bollato come “anti-musica negroide,” e dice bene Luca Cerchiari nel suo interessantissimo saggio su jazz e fascismo, quando ricorda che alle istituzioni non interessava “svalutare la musica afro-americana sotto il profilo critico, ma cancellare il cromosoma jazzistico.”³ Si cominciò con la campagna di italianizzazione culturale, e poi si procedette ad ondate, toccando determinati picchi di intolleranza, in corrispondenza di qualche evento specifico. Tra questi, ci fu un articolo scritto dal giornalista Carlo Ravasio su *Il Popolo d'Italia* il 30 marzo 1928, nel quale si attaccavano le “americanate” culturali in difesa della tradizione italiana ed europea, con specifico riferimento al jazz. In seguito a questa invettiva, si assistette ad una drastica riduzione della messa in onda di repertori americani nelle trasmissioni EIAR (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche). Successivamente, nel 1938, le leggi razziali inaugurarono il periodo più nefasto e violento dell'intero ventennio fascista, abbattendosi anche, ed evidentemente, sulla “musica negroide” (che, per l'occasione, divenne anche giudaica⁴), con un incremento esponenziale delle censure, e l'interruzione di qualunque iniziativa/evento/programma che avesse a che fare col jazz: dai programmi radiofonici (esisteva un quartetto jazz “ufficiale” dell'EIAR che si esibiva per radio, e si trasmettevano spesso e volentieri anche i solisti di Kramer, l'Orchestra Ramponi e altri jazzisti) fino ai locali pubblici (molti dei quali vennero chiusi, o pesantemente limitati nelle attività).

Tornando alle parole, a peggiorare le cose c'era anche l'intraducibilità del termine “jazz.” Il regime, a partire dalla famigerata circolare del PNF del 1924, si era già cimentato in improbabili acrobazie lessicali per riuscire a tradurre tutto ciò che di straniero abitasse nel

Dario Martinelli e Lina Navickaite-Martinelli (Helsinki: Umweb, 2011), 18-19). Seguirono altre mosse revisioniste particolarmente popolari: il cosiddetto “ciclo dei vinti” di Giampaolo Pansa (quattro libri sulle violenze subite dai fascisti ad opera dei partigiani), libri, film e programmi che guardavano a quell'esperienza con empatia e persino solidarietà (indipendentemente che questa esperienza fosse in primo piano, come nella serie televisiva *Il cuore nel pozzo*, o sullo sfondo, come nel film *Malena* di Giuseppe Tornatore).

³ Luca Cerchiari, *Jazz e fascismo. Dalla nascita della radio a Gorni Kramer* (Palermo: L'Epos, 2003), 145.

⁴ Il 19 Febbraio 1938, *Il Popolo d'Italia* scrive: “Tutti noi sappiamo che il giudaismo mira contemporaneamente ad accumulare denaro e ad abbrutire l'umanità per poter far riflettere le inesistenti qualità del “popolo eletto”, e la musica moderna di jazz è una delle armi giudaiche più forti e sicure. Con quattro note musicali, molta esasperante monotonia ed una forte dose di bestialità sensuale, i giudei d'oltreoceano sono riusciti a distruggere il senso artistico di molta gente e ad accumulare milioni e milioni; ora però è tempo che il popolo italiano allarghi la sua sacrosanta campagna razziale anche in questo campo, ed è necessario che l'iniziativa parta proprio dai programmi della radio. Questo problema è assai più importante d'un qualsiasi contratto con gli incisori di dischi e non può arrestarsi dinanzi alla sciocca mentalità di qualche maestrucolo da strapazzo” (riportato in Di Capua 2004: 67).

parlare quotidiano italiano. Di nomi e cognomi abbiamo detto, ma quello era il meno. Il colore *bluette* era diventato “turchiniccio,” a calcio non giocava più l’Internazionale di Milano ma l’“Ambrosiana;” il rugby divenne “Giuoco della Volata;” non si andava al bar ma alla “mescita,” e quando ci si andava si ordinava “acquavite” e non whisky, “bevanda arlecchina” e non cocktail. E via così, in un grottesco crescendo.⁵ Il giornalista Paolo Monelli, nel 1933, aveva pubblicato un “processo a 500 parole esotiche” (intitolato *Barbaro dominio*), compilando una sorta di lista definitiva delle parole straniere da sostituire con adeguate traduzioni. Ebbene, con il termine “jazz,” dopo vari tentativi come “rumore,” “fracasso,” “disordine,” “musica sincopata,” “ballo” e altri, Monelli gettava la spugna:⁶ il termine era intraducibile, quindi tanto valeva eliminarlo del tutto, anche perché si trattava di un “verbo di bassa lega e significato equivoco.”⁷

Come si evince dagli esempi sopra, era la cultura italiana tutta (fatte naturalmente delle notevoli eccezioni—non vi è dubbio che il tessuto culturale di una qualsiasi comunità non possa mai essere omologato in un’unica linea, nemmeno sotto dittatura) ad assestarsi su un generico razzismo “di provincia,” se così possiamo dire, ovvero su quella più o meno manifesta idiosincrasia per il diverso tipica di una società aliena al cosmopolitismo e alla multiculturalità com’era l’Italia di allora. Si disprezzava razzisticamente il jazz anche *prima* della presa di potere fascista: un articolo de *Il Messaggero* del gennaio 1922 (dieci mesi prima della Marcia su Roma, dunque), parlava di jazz come di musica “delle tribù cannibali,” e si chiedeva se, nell’ascoltarne il suono, l’ascoltatore si trovasse piuttosto “in un manicomio, in un asilo infantile o in una gabbia di bestie feroci.”⁸

A fare da contrasto a tutto questo c’erano numerosi episodi e contesti che invece suggeriscono una reazione tutt’altro che ostile al jazz da parte della società italiana. Di Romano (e Vittorio) Mussolini abbiamo già detto. C’erano i caffè musicali, soprattutto a Torino, in particolare il Caffè Crimea, dove suonava un giovane Cinico Angelini, e dove l’appassionato Alfredo Antonino organizzava “audizioni commentate” di dischi jazz americani. C’era l’Hotel Ambasciatori, a Roma, dove l’Ambassadors Jazz Band di Sesto Carlini si esibiva sin dal 1927. C’erano persino iniziative “istituzionali,” come il programma radiofonico *EIAR Jazz*, andato in onda tra il 1927 e il 1929, o il saggio enciclopedico *Introduzione alla vera musica jazz*, pubblicato da Giancarlo Testoni ed Ezio Levi, grazie alla sponsorizzazione di Vittorio Mussolini. E, naturalmente, ci fu il memorabile concerto a Torino di “Luigi Braccioforte,” ossia Louis Armstrong, organizzato nel 1935 proprio da Antonino, per il quale l’intera città si mosse, dando vita a un avveniristico ingorgo automobilistico davanti al Teatro Chiarella. Come scrive Adriano Mazzoletti, “Louis ebbe un successo che ha del miracoloso. La maggior parte del pubblico certamente non lo capiva, ma nel subconsciente chiunque era preso dalla sensazione di trovarsi di fronte ad un grande artista.”⁹

Infine, come vedremo più in là, lo Stato non era alieno a qualche concessione (non necessariamente marginale) al jazz, come ad altre culture proibite, qualora si presentasse la prospettiva di un ritorno (economico, ma anche politico e propagandistico). Il rapporto, va ripetuto, era e rimase contraddittorio, e non solo per questioni di mera opportunità.

⁵ Un’ottima lettura a riguardo è lo studio di Menico Caroli, *Proibitissimo* (Milano: Garzanti, 2003), nel quale si fa anche notare come molte di queste trasformazioni si siano invece sedimentate nel terreno linguistico italiano, rimanendo in uso ancor’oggi, senza che nessuno pensi all’origine fascista dei termini in questione (“calcio” al posto di football, “tramezzino” al posto di sandwich, e via dicendo).

⁶ Paolo Monelli, *Barbaro dominio* (Milan: Hoepli, 1933), 176.

⁷ *Ibid.*, 177.

⁸ Citato in Adriano Mazzoletti, *Il jazz in Italia: Dalle origini alle grandi orchestre* (Bari: Laterza, 1983), 58-59.

⁹ Mazzoletti, *ibid.*, 226-27.

Le canzoni della fronda

Parlando più in generale, la penetrazione del jazz nella cultura musicale italiana ebbe comunque un'influenza notevole su un gran numero di musicisti che si stavano formando in quel periodo, preparando il terreno ad una stagione (quella immediatamente successiva alla guerra) molto ricca e variegata, per numero e qualità di jazzisti. Durante il fascismo, ritengo non troppo azzardato sostenere che sostanzialmente i musicisti jazz si divisero in tre categorie. Alla prima appartengono quelli che restarono nell'ombra (oggi si direbbe nella scena *underground*), consci che le restrizioni del regime non avrebbero concesso loro troppa libertà di espressione. Molti di questi si imposero all'attenzione generale solo dal 1945 in poi. Un celebre esempio di questa categoria è Fred Buscaglione. Della seconda, fanno parte quelli che provarono a fare del jazz "vero," ma che dovettero scontrarsi con l'ostracismo e la censura delle istituzioni. Tra le vittime illustri, Gorni Kramer e Natalino Otto, sui quali tornerò in seguito. Infine, nella terza categoria c'erano quelli che tentarono una mediazione tra il jazz americano e la tradizione italiana, non solo musicale, giungendo a un compromesso stilistico che non irritò il regime, e permise a molti "jazzisti dentro" di continuare a lavorare, riscuotendo in molti casi un grande successo. Tra questi, il principale argomento di questo saggio, ovvero il milanese Alberto Rabagliati.

L'opinione generale è che la terza categoria fosse la meno nobile, sia in senso etico (si pensa ai suoi membri come pavidi collaborazionisti) che in senso strettamente musicale (essendo il loro genere considerato una pallida imitazione del *vero jazz*). Sul "pavido collaborazionismo" di tanti artisti, in diverse epoche, e sotto diversi regimi, si è detto e scritto tanto, e a distanza di quasi settant'anni dalla fine della seconda guerra mondiale, le contraddizioni si sprecano¹⁰. Era più colpevole Furtwängler, che suonò durante celebrazioni ufficiali naziste ma salvò la vita a vari musicisti ebrei, o Von Karajan, che fu meno "istituzionale" del collega ma non esitò a iscriversi al partito per fare carriera? Forse furono entrambi colpevoli, o forse entrambi innocenti: fatto sta che il primo fu tartassato di interrogatori e severamente danneggiato nella reputazione (gli fu proposta la Chicago Symphony Orchestra, dopo la guerra, ma l'offerta fu ritirata a seguito del moto di disapprovazione di vari musicisti ebrei, inclusi Horowitz e Rubinstein), e il secondo la fece totalmente franca, diventando uno dei direttori più longevi e celebrati di tutti i tempi.

E, rimanendo in tema di direttori d'orchestra ma cambiando sponda, fu davvero eroe Arturo Toscanini, che abbandonò l'Italia non già per principio, né dal principio (nonostante fosse diventato antifascista già da prima della Marcia su Roma), ma solo nel 1931, quando, a seguito dell'aggressione di Bologna, divenne chiaro che non poteva più lavorare in Italia alle sue condizioni? Quello che intendo dire è che, sia dialetticamente che documenti alla mano, è possibile far giostrare chiunque tra polvere e altare. Senza dubbio l'artista non è a tutti i costi virtuoso moralmente, né gli è richiesta una coscienza politica attiva. Più plausibile pensare che la libertà di espressione artistica gli stia più a cuore di quella di parola o di opinione. Passando in rassegna la lunga lista di collaborazionisti e oppositori di un qualsiasi regime dittatoriale del passato, è molto più facile trovare decisioni legate alla possibilità o meno di lavorare serenamente, che non a prese di posizione ideologiche. In aggiunta, non è detto che

¹⁰ Tra i tanti testi, doveroso citare almeno Roncigli-Menuhin 2009, Kater-Riethmüller 2003 e, a proposito di Toscanini—che viene qui citato dopo qualche rigo, Sachs 1978.

chi accettasse i compromessi privati e professionali di un regime non provasse a sua volta a far passare qualche messaggio di cauta protesta attraverso la propria arte. Soprattutto, per l'appunto, quando a essere minacciata era la "propria arte." In questo senso, nel discutere di "resistenza" e "protesta" nelle varie forme di espressione culturale in rapporto a un dato *establishment*, si dovrebbe sempre prestare attenzione a non sottovalutare l'aspetto, per così dire, epistemologico del dissenso—il fatto, ovvero, che un artista senta minacciata la natura stessa della propria identità intellettuale.

Nell'analisi che intendo proporre in questo saggio, suggerirò che persino un artista di regime come Alberto Rabagliati, in collaborazione con i suoi autori (anch'essi di regime), non resistette alla tentazione di prendere in giro le istituzioni, quando la posta in gioco divenne la difesa della sua forma prediletta di espressione artistica, ovvero il jazz. Si badi bene, la "presa in giro" è esattamente il tipo di comportamento che ho in mente, da non confondere con "parodia," "protesta," "satira," "disobbedienza civile" o altro. Volendo aggiungere un fattore ideologico, il termine più vicino potrebbe essere quello di "resistenza." In questo caso, la resistenza del continuare a fare quello che si ritiene proprio diritto fare, ma senza farsene accorgere, e—appunto—ridacchiando alle spalle della vittima, disseminando tracce che rendano più evidente la figuraccia di quest'ultima (e diano effettivamente motivo per ridacchiare, un po' come un tempo si appiccicavano di nascosto foglietti con scritte poco edificanti sulla schiena dei compagni). In aggiunta, volendo, si tratta di una "presa in giro" che conferma come, in quel determinato momento storico (i fatti di cui sto per riferire avvengono nel 1941), il fascismo avesse perso consensi anche al suo interno, e soprattutto si fosse dissipata quell'aura intimidatoria che l'aveva sostenuto negli anni precedenti. La presa in giro, ancor più dell'attacco diretto, testimonia di una perdita di rispetto nei confronti della controparte.

In questo senso, le "mancanze di rispetto" musicali verso il regime fascista erano diventate un vero e proprio genere, in parte per un reale desiderio di opposizione, e in parte per la morbosità delle istituzioni fasciste, in particolare il Ministero della Cultura Popolare (meglio noto con la goliardica abbreviazione "MinCulPop"). Dal 1938 in poi, la censura aveva cominciato a prendere di mira quelle che divennero note come "canzoni della fronda,"¹¹ ovvero canzoni il cui testo, dietro un'apparente spensieratezza, avrebbero celato pesanti allusioni o critiche al regime. Si trattava, in più di un caso, di pure paranoie di una classe dirigente, quella fascista, che percepiva giorno dopo giorno il calare del consenso popolare e che, per altro, aveva bisogno di crearsi dei nemici per poter alimentare la propaganda. Fu però anche vero che, in altri casi, esisteva davvero una sottile protesta, sia nella canzone vera e propria, che nell'uso che se ne faceva (e.g., un particolare contesto in cui poteva essere eseguita). A tutte queste canzoni toccavano punizioni di variabile fermezza, solitamente oscillanti tra il bando radiofonico o la richiesta di cambiare dei versi.

Si cominciò a parlare propriamente di canzoni della fronda a partire dal 1938, per quanto negli anni precedenti vi fossero stati casi anche clamorosi di censura di brani apparentemente insospettabili (perché, appunto, interni al patrimonio ideologico e culturale del fascismo).¹² Nel 1938, invece, avvenne la prima censura espressamente motivata nel

¹¹ La Fronda fu un movimento anti-monarchico sviluppatosi in Francia tra il 1648 e il 1653. Per estensione, il termine ha finito con il designare ogni movimento o corrente di opposizione all'interno di un partito o di un gruppo politico. Per "canzoni della fronda," dunque, non si intendeva altro che canzoni antifasciste generate in contesti non dichiaratamente tali, e addirittura interni al sistema (partito, istituzioni, o altro).

¹² Valgano per tutti i casi di *La Leggenda del Piave* (rivista nel 1926 per trasformare il "tradimento" di Caporetto in un "fosco evento") e *Faccetta Nera* (che nel 1935 fu soggetta a una revisione abbastanza decisa che rimosse l'originale scrittura in dialetto romanesco, e una rappresentazione troppo simpatetica della donna abissina che, secondo il MinCulPop, poteva incoraggiare le unioni multirazziali).

modo sopra descritto. Si trattò, nientedimeno, di *Un'ora sola ti vorrei*, che fu accusata di riferirsi a Mussolini in persona (“Un'ora sola ti vorrei / per dirti quello che non sai / Io che non so scordarmi mai / quello che sei per me”), non già come canzone d'amore, ma come desiderio di regolamento di conti, ai tempi dei primi segnali di crisi del regime, quando divenne chiaro che il Duce non era più così popolare e inattaccabile.

Seguirono altri casi celebri, anzi potremmo tranquillamente dire che le canzoni di successo erano per principio più a rischio, in quanto il MinCulPop (in qualità di ministero della propaganda) era particolarmente interessato a fenomeni e istanze di ampia diffusione popolare. Digni di nota, proprio per la loro fama, sono almeno *Maramao perché sei morto?*, sospettata di riferirsi alla morte del gerarca fascista Costanzo Ciano, nel giugno del 1939; *Pippo non lo sa*, dello stesso anno, ritenuta una frecciata al segretario del PNF Achille Starace; e *Lili Marleen*, del 1943, accusata di deprimere il morale dei soldati, particolarmente nei versi finali “Tutte le notti sogno allor / di ritornar, di riposar / con te, Lili Marleen” (il soldato fascista avrebbe dovuto desiderare di rimanere a combattere, piuttosto che ritornare dalla propria amata).

Come già si può notare da questi esempi, le canzoni della fronda avevano due importanti caratteristiche in comune: da un lato non si configuravano mai come chiare canzoni a contenuto politico-ideologico (quest'ultimo, a ragion veduta o meno, veniva sempre attribuito a posteriori dai funzionari del ministero); dall'altro, bastava un nonnulla perché questi pezzi risultassero invisibili al regime. Il semplice sentimento malinconico di *Lili Marleen* bastava e avanzava (o persino quello del brano *Caro papà*, altra vittima della censura, dove non era nemmeno il soldato a voler tornare a casa, ma suo figlio a chiedergli di farlo). Non era solo un messaggio a configurarsi come antifascista: uno stato d'animo poteva essere più che sufficiente.

Quando dissente Rabagliati fa così

È in un tale contesto, pervaso di ipersensibilità e permalosità, che lavora il cantante, attore e showman Alberto Rabagliati (Milano, 1906—Roma, 1974). Ed è mia opinione che una canzone della fronda clamorosamente sfuggita alle maglie della censura fascista sia stata la celebre *Quando canta Rabagliati*, sigla del quasi omonimo programma radiofonico “Canta Rabagliati,” trasmesso nel 1941 ogni lunedì sera alle 20:40.¹³ Il brano fu scritto dal compositore Giovanni D'Anzi che, tra il 1935 e la fine degli anni Cinquanta, musicò brani conosciutissimi come *Oh mia bela Madunina*, *Ma le gambe* e *Ma l'amore no*, e dal paroliere Michele Galdieri, più attivo come commediografo, ma a sua volta passato alla storia per i testi di canzoni come *T'ho voluto bene* (ovvero *Non dimenticare*, nel rifacimento di Nat King Cole), o la stessa *Ma l'amore no*.¹⁴ Interprete del pezzo, manco a dirlo, è la star Alberto

¹³ Un orario che, già allora, era *prime time*, configurando dunque “Canta Rabagliati” come trasmissione di punta di un'emittente, l'EIAR, che nel 1941 aveva quasi due milioni di abbonati. Si veda il saggio di Guido Vannucchi e Franco Visintin, “Radiotelefonìa e televisione: era analogica,” in *Storia delle telecomunicazioni*, a cura di Virginio Cantoni, Gabriele Falciasacca e Giuseppe Pelosi (Firenze: Firenze University Press, 2011), 438..

¹⁴ Una delle sue produzioni, nell'ambito del genere teatrale della “rivista,” fu *È bello qualche volta andare a piedi*, ed il protagonista era proprio Rabagliati. Fu in questa occasione che i due si conobbero meglio, e—secondo Michele Galdieri, “Autoritratto,” in *Ariel* (maggio-dicembre 2002), 146—fu esattamente la capacità del cantante-attore milanese di presentarsi “sapendo prendere in giro se stesso” ad ispirare il testo di *Quando canta Rabagliati*.

Rabagliati che, dopo un periodo trascorso in America (ove si era recato in cerca di fortuna come sosia di Rodolfo Valentino, finendo invece con l'appassionarsi al jazz, allo swing e allo scat), si era imposto all'attenzione generale dopo un'audizione alla EIAR (tentata su consiglio dello stesso D'Anzi), diventando in breve tempo uno dei personaggi più amati dal pubblico, sia per il suo trascinate repertorio canoro (enormemente debitore verso i generi afro-americani con cui aveva familiarizzato), sia—naturalmente—per il suo fascino reminiscete del leggendario Latin Lover di Castellaneta. Ebbe fortuna sia come cantante che come attore, rimanendo sulla cresta dell'onda per almeno altri vent'anni, dopo la fine della guerra.¹⁵ Non vi è dubbio che si debba anche a lui il consolidamento di quel connubio tra jazz e pop così tipico di molti cantanti e cantautori italiani (l'elenco sarebbe interminabile, ma giova almeno ricordare Renato Carosone, Fred Buscaglione, Paolo Conte, Sergio Caputo e Vinicio Capossela). Come la stragrande maggioranza dei personaggi pubblici italiani con un passato di collaborazione o silenzio-assenso verso il regime fascista, anche Rabagliati non pagò alcun dazio nell'Italia democratica e repubblicana, reinserendosi perfettamente nell'industria dello spettacolo che, soprattutto in teatro e nel cinema, non mancò di garantirgli lavoro e reputazione.¹⁶

A dirla tutta, le posizioni politiche di Rabagliati non furono mai particolarmente esplicite, né in un senso né nell'altro. Di lui si sa che non si oppose al regime, ma anche che non possedeva la tessera del PNF (scelta che richiedeva comunque un certo coraggio). Si sa anche che, in occasione del referendum repubblica-monarchia del 1946, scelse di stare dalla parte della monarchia (o, almeno, così ci riferisce l'Unione Monarchica Italiana),¹⁷ e infine che, nel 1952, si esibì alla festa dell'*Avanti*, il principale evento mondano del Partito Socialista Italiano, ma anche che quella partecipazione destò un certo scalpore.¹⁸ Prendendoci la libertà di tirare le somme da queste sole quattro indicazioni, potremmo tracciare il profilo politico di un moderato conservatore, più tradizionalista che progressista, ma anche poco interessato alla politica in sé. Uno che non si sarebbe mai preso la briga di diventare partigiano, ma che allo stesso tempo non avrà pianto alla morte di Mussolini. A conti fatti: la perfetta immagine dell'italiano medio; e, entrando più nel merito, un profilo ideologico abbastanza diffuso tra i personaggi di spicco dello *show business* di quei tempi. Una

¹⁵ A tal proposito, va qui menzionato che il programma "Canta Rabagliati" fu fortemente supportato dall'ENIC, Ente Nazionale Industrie Cinematografiche, nella consapevolezza che una promozione del divo Rabagliati a livello radiofonico avrebbe avuto un ottimo ritorno di immagine anche nella sua carriera di attore.

¹⁶ In questo senso, c'è una profonda differenza tra il modo in cui Germania e Italia gestirono la fase di riabilitazione sociale e morale successiva al crollo delle rispettive dittature. Se in Germania ci fu una ferma determinazione a liberarsi anche duramente di ogni fantasma del passato, in Italia ci fu non solo piena tolleranza verso chi, come appunto Rabagliati, aveva convissuto convenientemente con il regime, ma, addirittura, personalità che lo avevano attivamente supportato (e che, in alcuni casi, non si sono mai ufficialmente pentite) ebbero modo di proseguire la propria carriera in relativa o totale serenità. Si pensi al radiocronista Enrico Ameri, agli attori Walter Chiari, Raimondo Vianello, Marcello Mastroianni ed Ugo Tognazzi, agli scrittori Ardengo Soffici e Dino Buzzati, e tanti altri. In aggiunta, un ruolo ancora più importante fu rivestito dalla cosiddetta "Amnistia Togliatti," un provvedimento di condono di reati comuni e politici proposto nel 1946 da Palmiro Togliatti, allora Ministro di Grazia e Giustizia. Con l'amnistia si perdonarono diversi reati connessi al regime, incluso il concorso in omicidio, al fine di favorire il processo di riappacificazione nazionale nell'Italia democratica. In questo modo, anche personaggi che si erano specificamente macchiati di crimini poterono tornare in libertà: oltre a vari membri della famiglia Mussolini, di cui ho già fatto cenno, celebre fu il caso dell'attore Giorgio Albertazzi, che ricevette l'amnistia mentre si trovava in prigione con l'accusa di aver comandato un plotone d'esecuzione repubblicano.

¹⁷ *Unione Monarchica Italiana*, consultato in data 17 gennaio 2013, <http://www.monarchia.it/archivio01.html>.

¹⁸ *Nuova Rivista Storica*, Dipartimento di scienze della storia e della documentazione storica, Università degli Studi di Milano (Roma: Società Editrice Dante Alighieri), consultato in data 17 gennaio 2013, <http://www.nuovarivistastorica.it/?p=3467>.

descrizione simile a quella di Rabagliati andrebbe su misura anche a figure come Totò, Anna Magnani, Aldo Fabrizi, i fratelli De Filippo, e altri ancora. Per una più netta connotazione di sinistra dell'industria dello spettacolo italiana bisognerà attendere la seconda metà degli anni cinquanta. Rimanendo in tema di jazz, la posizione di Rabagliati fu molto più simile a quella delle tre sorelle Leschan (nessuna delle quali in possesso della tessera di partito) che non a quella di un Cinico Angelini o Gorni Kramer, che finirono con l'aderire alla Repubblica Sociale.

Anche il rapporto tra Rabagliati e la censura, fino all'uscita di *Quando canta Rabagliati*, era stato piuttosto ambivalente. In generale, nonostante la matrice jazzistica del repertorio del cantante milanese non fosse un mistero per nessuno, il MinCulPop non gli causò particolari noie, primo perché la reale preoccupazione delle autorità era costituita dai testi di una canzone (e quelli scritti per Rabagliati erano in genere totalmente inoffensivi); secondo perché il jazz di Rabagliati era una versione estremamente italianizzata del genere, farcita di umorismo e “macchietta;” e terzo perché comunque la produzione italo-jazzistica era—come abbiamo visto—abbondante e diffusa, e il regime era in generale più preoccupato di scoraggiare un jazz più integralista. Una nota riguardo il primo punto, qualcuno potrà obiettare che questo articolo non dovrebbe vertere su Rabagliati, ma sugli autori della canzone in esame, diretti responsabili dell'uso di certe parole/frasi. L'osservazione sarebbe legittima, ma la particolarità del brano (che parla di Rabagliati in quanto tale, personaggio e musicista) non può non esser frutto di una decisione presa di comune accordo tra cantante ed autori, con la chiara implicazione che il primo ci avrebbe messo la faccia in ogni caso. Che Rabagliati, come vedremo più in là, si risolvesse a cantare “Ueee” al posto del proibito “Yeah!,” non poteva solo essere una brillante trovata di Michele Galdieri: si trattava, evidentemente, di una metafora direttamente connessa alla condizione professionale e artistica di Rabagliati.

Dicevo, però, di un rapporto ambivalente: questo emerse nel 1940, quando, a distanza di pochi mesi, un pezzo (*Silenzioso Slow*) fu censurato, ed un altro (*C'è una casetta piccina*) fu usato per una campagna propagandistica. Entrambe le canzoni erano meglio conosciute con altri titoli, che meglio degli originali suggeriscono i motivi di interessamento delle autorità.¹⁹ *Silenzioso Slow* divenne presto nota come *Abbassa la tua radio*, e fu sospettata di essere un'allusione agli oppositori del regime che, all'entrata dell'Italia in guerra (avvenuta proprio quell'anno) avevano cominciato ad ascoltare Radio Londra, per l'appunto “a basso volume,” per non farsi sentire dai vicini. *C'è una casetta piccina* fu ribattezzata *Sposi*, e divenne quello che oggi si chiamerebbe “l'inno ufficiale” della campagna demografica di quell'anno. Insomma: Rabagliati aveva subito il classico trattamento del bastone e della carota, per usare un'espressione tanto cara allo stesso Duce. Non c'è peraltro dubbio che, data la sua enorme popolarità, le canzoni di Rabagliati fossero oggetto di attento scrutinio da parte del MinCulPop, e questo dev'essere stato particolarmente vero per *Quando canta Rabagliati*, che era la sigla di un programma della EIAR, e in quanto tale possedeva un certo carattere istituzionale. È difficile ipotizzare che la censura non l'abbia minuziosamente passata al vaglio per scorgere eventuali messaggi destabilizzanti.

E invece, la tesi che intendo qui difendere è che *Quando canta Rabagliati*²⁰ fosse una vera e propria canzone della fronda, i cui riferimenti ideologici sono estremamente sottili, ma

¹⁹ Come si può vedere, la pratica di ribattezzare le canzoni con titoli differenti dagli originali è molto praticata in Italia, e non riguarda solo il celebre caso di *Nel blu dipinto di blu* (che, appunto, tutti conoscono come *Volare*). In genere, il nuovo titolo si rifà alla parola/frase più ricorrente nel ritornello o nelle strofe di apertura del pezzo in questione, e tale è appunto il caso per le due canzoni analizzate in questo frangente.

²⁰ Un esempio è facilmente rintracciabile in rete. Per esempio:

<http://www.youtube.com/watch?v=UnetY8EKt88>, consultato in data 7 dicembre 2013.

mirati e ripetuti. Il brano, come abbastanza tipico in quegli anni, comincia con una lunga introduzione orchestrale che si prolunga per quasi la metà della durata totale del pezzo (1'18" sui 3'05" totali), e che annuncia enfaticamente il tema del ritornello (che, a sua volta, costituisce la quasi totalità del brano). Terminata questa introduzione, una modulazione abbastanza obliqua ci porta alla strofa, anche questa provvista di una (stavolta breve) premessa, che sarebbe strumentale anch'essa se Rabagliati non ci aggiungesse un "poom pom" onomatopico della parte di contrabbasso:

Poom poom pom pom
Poom poom pom pom

Oggi un gagliardo tenor,
Un valente sopran
Più non trovan da cantar

Primi pensieri d'amor
Oggi il pubblico stran
Vuol sentire rabagliar

Perché, perché.
Ahimè ahimè...

Pur non costituendo questo passaggio il reale fulcro della presa in giro, è forse possibile già cogliere un doppio senso pseudo-politico. La canzone, lo sappiamo, gioca sul fatto che questo nuovo genere portato da Rabagliati sarebbe talmente trascinante e popolare da aver fatto piazza pulita di cantanti classici e tradizionali (uomini e donne che siano: tenori o soprani), anche dei più bravi (gagliardi e valenti). Il "pubblico stran" (strano perché si innamora di un genere atipico, non nazionale), vuol sentire "rabagliar," ovvero, vuole sentire il jazz—o lo swing, più precisamente (ma nessuna di queste due parole poteva essere usata). Per altro, il neologismo "rabagliare" si fonda su una felicissima coincidenza e magistrale intuizione: da un lato, è ovvio, lega indissolubilmente questo stile innominabile alla persona di Rabagliati (lo swing è, appunto, *quella cosa che fa Rabagliati*); dall'altro la parola "rabagliare" suona come una combinazione tra il ragliare dell'asino e l'abbaiare del cane (a cui si aggiunge anche il verso "un canto che somiglia a un miagolar" più in là nel testo): dal momento che, come abbiamo visto, il jazz era visto come musica negroide e bestiale, si può facilmente concludere che "rabagliare" fosse un'espressione dal potenziale semiotico elevatissimo: c'è il marketing, la metafora, l'ironia e l'auto-ironia.

In più, il fatto stesso che, contro ogni prescrizione, l'ascoltatore venga informato che il pubblico preferisce il jazz potrebbe già essere una prima frecciatina: non ha importanza quello che il regime comanda, ma la gente continuerà a fare di testa propria, compreso ascoltare ed apprezzare un genere musicale proibito. La stessa contrapposizione tra cantanti della tradizione melodica e cantanti che "rabagliano" potrebbe essere la metafora di un fascismo reazionario che si mostra incapace di comprendere l'evoluzione dei gusti e dell'estetica.

Continuando a scorrere il testo, il fatto che i cantanti non trovino più lavoro potrebbe anche essere un velato riferimento al fatto che il fascismo aveva effettivamente reso la vita difficile a molti artisti, prima solo professionalmente, e poi anche a livello personale, fino ai casi più tragici (come le leggi razziali, già entrate in vigore dal 1938, tre anni prima di *Quando canta Rabagliati*, e che avevano perseguitato musicisti del calibro di Vittorio Rieti, Mario Castelnuovo-Tedesco, Alberto Gentili, Renzo Massarani, Aronne Guido, Alberto Fano e Aldo Finzi).

Tuttavia, questa ipotesi mi sembra troppo azzardata (e per altro mai suggerita dalle parti in causa): primo, perché l'allusione si presenta molto meno riconoscibile delle altre di cui sto per dire; e secondo—soprattutto—perché sarebbe un'allusione politicamente militante, e non di resistenza artistica, come invece sto argomentando. In altre parole, non credo (né ci sono segnali a riguardo) che Rabagliati, e gli autori del pezzo, intendessero mettere in discussione il regime in quanto tale: penso però che fossero ben determinati a mantenere la propria libertà artistica, escogitando più di uno stratagemma per aggirare le restrizioni nazionaliste e xenofobe. Riferirsi alle tante “carriere spezzate” dal fascismo (come le chiama Sandro Lopez Nuñez),²¹ ai movimenti ostacolati dal regime (come la Scuola di Via Cavour, un gruppo di espressionisti romani che avevano denunciato il decadimento estetico del fascismo attraverso le loro opere, o i Sei di Torino, gruppo di pittori *troppo*—secondo il regime—inspirati a maestri stranieri come i *Fauves* francesi e gli espressionisti tedeschi) o agli artisti che dovettero o decisero di espatriare (come il citato caso di Arturo Toscanini) è un tipo di messaggio chiaramente politico, che non sembra far parte degli intenti della canzone.

Torniamo allo sviluppo narrativo della canzone. La “triste” notizia del declino dei cantanti tradizionali e dell'emergere di un nuovo genere è sottolineata ironicamente da vari fattori, di cui i principali sono senz'altro il contesto armonico minore (che poi volgerà in maggiore all'inizio del ritornello) e l'uso di esclamazioni come “ahimè” o “perché” (quest'ultimo usato come quando si cerca disperatamente di comprendere le ragioni di una tragedia). Il pubblico, dunque, vuol sentire “rabagliar”. E in cosa questo consista, ce lo dice il ritornello:

Quando canta Rabagliati fa così: “ueee”
E sui fianchi ben piantati resta lì... “ueeeee”
E lo sguardo scanzonato
Con un lampo fa brillar
E agitando sempre l'indice elevato
S'ode un canto che somiglia a un miagolar

Quando canta Rabagliati fa così: “ueee”
E gli astanti appassionati di ri din di
Ragliaba- ba- baciami piccina sulla bo- bo- bo-ba-di-ba-bà²²
Mentre questo Tito Schipa non lo fa

[. . .]

²¹ Sandro Lopez Nuñez, *Carriere spezzate. Gli artisti ebrei colpiti dalle leggi razziali del 1938* (Milano: Mimesis, 2013).

²² Secondo altre trascrizioni, invece di “bo-ba-di-ba-bà,” ci sarebbe “bocca di lillà.” Lo stesso Rabagliati, nella citata esibizione in *Milleluci*, usa quest'ultima espressione, mentre nell'originale incisione su vinile, l'accento di scat è ben percepibile.

E agitando sempre l'indice elevato
S'ode un canto che somiglia a un miagolar

Quando canta Rabagliati
Fa così: “ueee”
E gli astanti appassionati di ri din di
Ragliaba- ba- baciami piccina sulla bo- bo- bo-ba-di-ba-bà
Mentre questo Tito Schipa non lo fa

Per cominciare, dunque, abbiamo il suggerimento che per cantare il jazz bisogna fare “Ueee.”, ma ovviamente non come un bambino: Rabagliati si riferisce all’americanissimo “Yeaaah!,” che però non poteva essere usato in quanto parola straniera. “Ueee” era appunto l’onomatopea usata in italiano per descrivere il pianto di un neonato. Che il paroliere Galdieri stesse in realtà alludendo a “Yeah” ce lo chiarisce proprio Rabagliati nelle sue esecuzioni del pezzo posteriori alla fine del fascismo. In una celebre apparizione al programma televisivo *Milleluci* del 1974 (pochi giorni dopo la quale Rabagliati morì per un’improvvisa trombosi cerebrale, tanto che la puntata fu trasmessa postuma), Rabagliati duettò con Mina, cantando ben distintamente “Yeaaah,” laddove la stessa cantante continuava a dire “Ueee.”²³

Il “rabagliar,” apprendiamo nel testo, consiste anche nell’esibirsi con “i fianchi ben piantati,” uno “sguardo scanzonato,” cantando come se si miagolasse, e—fatalmente—“agitando l’indice elevato.” La canzone sta in pratica descrivendo fedelmente una tipica performance da cantante swing. Il miagolare, ritengo, si riferisce principalmente a certi glissando tipici del canto afro-americano (come le *blue notes*, per citare l’esempio più tipico). L’agitare l’indice elevato era, a quei tempi, uno dei più classici gesti di accompagnamento (anche coreografico) per generi come lo swing, il dixieland o il charleston.²⁴

L’illustrazione del “rabagliar” prosegue con la proverbiale citazione di *Ba Ba Baciami piccina* (forse il più grande successo di Rabagliati, scritto da Riccardo Morbelli e Luigi Astore), per arrivare alla quale Michele Galdieri ha la geniale trovata di invertire le sillabe del cognome del cantante (“Ragliaba-, ba-, baciami piccina...”), due esempi di scat-singing (“di-ri-din-dì” e “bo-ba-di-ba-bà”), ma soprattutto si conclude con la divertentissima stoccata al cantante di regime per antonomasia: “Mentre questo Tito Schipa non lo fa.” Certo, Schipa era cantante lirico-melodico, e ufficialmente il riferimento è quello (Schipa sarebbe uno di quei “gagliardi tenor” cui la gente ormai preferisce “il rabagliar”, ovvero lo swing), ma è difficile pensare che gli autori non volessero assestare un altro colpo mirato all’*establishment* fascista. Dichiaratamente fascista, amico personale di Achille Starace, patriottico e conservatore, Schipa (assieme a Beniamino Gigli) era il divo musicale più rappresentativo del modo di essere artista e persona pubblica durante il ventennio. Distinguersi dai Gigli e dagli Schipa non era, a mio modo di vedere, solo un modo per enfatizzare una differenza tra swing e tradizione melodica. Quello che “Schipa non fa” è anche portare avanti un progetto artistico alternativo al regime, pur senza attaccare quest’ultimo frontalmente.

²³ L’esibizione è facilmente rintracciabile in rete. Per esempio:

<https://www.youtube.com/watch?v=OcvzMtrrWrs>, consultato in data 7 gennaio 2013.

²⁴ Rabagliati, scriverà Camilla Cederna, “è il primo a cantare col fraseggio sincopato all’americana agitando il ditino.” Si veda Cederna, *Signore e signori* (Milano: Longanesi, 1966), 30.

Conclusioni

Resterebbe da capire come mai il MinCulPop ignorò (o decise di ignorare) questa insolita canzone della fronda. Se brani come *Maramao perché sei morto* venivano frettolosamente bollati come sovversivi a seguito di ragionamenti pindarici e associazioni di idee piuttosto paranoiche, per una volta, leggendo tra le righe di questa sigla radiofonica, i censori avrebbero avuto ben donde di preoccuparsi. Perché non l'abbiano fatto, e abbiano anzi lasciato la canzone esattamente com'era, potrebbe a prima vista essere spiegato in due modi. Da un lato, semplicemente, lo scherzo non fu compreso, e si pensò alla tradizionale macchietta cui Rabagliati aveva già abituato il suo pubblico. Non si comprese lo "Ueee" sostitutivo dello "Yeah," non si comprese l'indice elevato. E magari si pensò che il riferimento a Schipa fosse solo un'affettuosa pernacchietta ai cantanti melodici. Evidentemente, dev'essere sembrato più ovvio concludere che *Maramao perché sei morto* fosse un malcelato riferimento alla morte di Ciano—e pazienza se Mario Panzeri (autore di quel testo) riuscì a dimostrare di aver scritto quei versi *prima* di quell'evento.

Alternativamente, la presa in giro fu sì compresa, ma ritenuta comunque inoffensiva, perché rappresentante una forma di resistenza puramente artistica, peraltro verso un genere che, segretamente ma non troppo, piaceva a tutti, fascisti compresi. Che poi il grande pubblico arrivasse a comprendere le sottili allusioni del testo di Galdieri e tirare le somme, era tutto da dimostrare, e forse per questo le autorità non credettero necessario intervenire. A far paura erano soprattutto le canzoni della fronda con contenuto prettamente politico, o riferimenti diretti al sistema e ai suoi rappresentanti. In più, come accadde appunto per il testo di Panzeri, o di *Un'ora sola ti vorrei*, si preferiva colpire un riferimento circostanziato all'*hic et nunc*, piuttosto che uno generale, e dunque più vago. Per altro, e per quanto la tentazione sia quella di ridicolizzare il MinCulPop e la sua ottusità, il ministero era comunque composto da persone di buone istruzione e sagacia, soprattutto in quel periodo, quando a presiederlo c'era Alessandro Pavolini (in carica dal 1939 al 1943: il più longevo nella speciale categoria). Non parliamo di un uomo da riscoprire e rivalutare, sia chiaro: Pavolini fu squadrista, repubblicano e tra i principali responsabili della rappresaglia di Ferrara.²⁵ Allo stesso tempo, però, si distinse per intelligenza e cultura non comuni: conseguì due lauree, fu ottimo giornalista e buon saggista, e si meritò stima e apprezzamenti da vari intellettuali contemporanei, compreso l'onnipresente Indro Montanelli (il primo a sorprendersi della sua ferocia durante i fatti di Ferrara). In questo senso, non sarebbe giusto pensare al ministero e ai suoi funzionari come a una comunità di persone incapaci di cogliere le sfumature di un testo che non richiede iperboli di pensiero per farsi decodificare nel suo reale significato.

Personalmente, propendo per una terza ipotesi (o, diciamo, una 2 bis, visto che non esclude la possibilità che l'ispettorato avesse capito l'antifona) e cioè che, nonostante l'esposizione pubblica e istituzionale di *Quando canta Rabagliati*, non ci fu mai un reale interesse a "controllarla," a prescindere dal fatto che qualche ispettore si fosse o meno seduto effettivamente a leggere il testo con attenzione. Questo per tre importanti motivi:

1. La guerra, le leggi razziali e il crescente malcontento popolare, oltre ad altri fattori più episodici e circostanziati (specifiche personalità del regime o dei suoi alleati, eventi

²⁵ Ordinata per vendicare l'assassinio del federale ferrarese Igino Ghisellini, il 13 Novembre 1943, la rappresaglia portò all'uccisione di sessantacinque antifascisti, tra fucilazioni sommarie e morti conseguenti ai maltrattamenti. La tragica ironia fu che, secondo alcuni storici—e.g., Mimmo Franzinelli, *RSI: La repubblica del Duce 1943-1945* (Milano: Mondadori, 2007), 7. L'omicidio di Ghisellini avvenne a seguito di una faida interna, per mano di quei fascisti che videro come tradimento il tentativo del federale di trattare con gli antifascisti dopo l'armistizio dell'8 Settembre.

pubblici, fatti di cronaca...), avevano determinato un ordine di priorità molto chiaro, nelle politiche del MinCulPop. In quest'ordine, il problema di una musica che potesse alludere e dunque indurre a pensare a un genere in voga nei non-ancora-tanto-nemici Stati Uniti (sarebbero entrati in guerra solo nel dicembre 1941) era francamente secondario, se non irrilevante. Più importante e urgente verificare se per caso un testo (musicale o meno) potesse recare segni di simpatia verso "razze inferiori" o addirittura di spionaggio a favore del nemico (come sarebbe successo al Trio Lescano, convocato in commissariato con il sospetto che dietro il testo di *Tuli-pan* si celasse addirittura un messaggio in codice per gli alleati²⁶);

2. Proprio alla luce del crescente malcontento, e di una guerra avarissima di soddisfazioni (nel 1940 l'Italia era riuscita a farsi sconfiggere dalla Grecia pur potendo contare sul doppio delle forze, e nel 1941 cominciò a perdere una dopo l'altra le sue conquiste coloniali), la diffusione di canzoni d'intrattenimento e distrazione (e senz'altro *Quando canta Rabagliati* e le altre canzoni del programma erano classificabili come tali) poteva solo far comodo al regime, che dovette essere ben disposto a chiudere un occhio su qualche frecciatina, se in cambio poteva avere un programma di successo che incoraggiava la popolazione a porsi meno domande. È vero: tante canzoni spensierate e leggerissime non avevano passato il filtro della censura. Oltre alle varie citate, possiamo qui aggiungere *Il tamburo della banda d'Affori*, che disgraziatamente si trovò, per ragioni evidentemente metriche, a cantare di "550 pifferi," il numero esatto dei componenti della Camera dei Fasci e delle Corporazioni, i quali evidentemente non gradirono essere accostati a uno strumento di così chiara connotazione anatomica. Tuttavia, e lo avevamo accennato, ognuno di questi frangenti presentava ragioni molto circostanziate per l'utilizzo della censura.

3. La comunità dei jazzisti italiani era a questo punto ben nutrita e altolocata nell'industria dell'intrattenimento italiana. Pippo Barzizza era direttore dell'orchestra EIAR (posizione importantissima, anche a livello decisionale); le star del periodo (oltre i citati Rabagliati e Trio Lescano) erano difficilmente aliene ai ritmi sincopati: Maria Jottini aveva cantato *Maramao*, Silvana Fioresi era quella del *Pinguino innamorato*, l'emergente Quartetto Cetra voleva essere la risposta italiana ai Mills Brothers, e persino gli osteggiati (loro sì!) Gorni Kramer e Natalino Otto (interprete di veri e propri blues americani, per quanto tradotti un po' pateticamente)²⁷ erano tutt'altro che ignoti al grande pubblico. Con questo, non intendo suggerire che si fosse formata una potente lobby immune a qualunque barriera censoria, ma quanto che, per arrivare così lontano e così in alto, il jazz evidentemente non doveva più suscitare tanto timore nelle autorità fasciste. In più, magari, il suo paradigma stilistico si era talmente italianizzato, da crearsi uno spazio artistico autonomo, difficilmente riferibile alla "musica negroide." Non a caso, i maggiori problemi li ebbero i Kramer e gli Otto, decisamente più integralisti nel loro desiderio di (appunto) importare il jazz, piuttosto che adattarlo. Rabagliati, quanto e più dei suoi colleghi, non aveva invece problemi a, per così dire, condire il jazz con pomodoro, basilico e un'abbondante spolverata di parmigiano, benché (e sia detto a suo perenne riconoscimento) le sue interpretazioni non persero un centimetro di energia e nemmeno di *groove*, rispetto ai colleghi d'oltreoceano.

In conclusione: Rabagliati, e i suoi autori, non furono mai *anti-fascisti*. Più corretto sarebbe l'uso di un'espressione come "*extra-fascisti*," e persino (pensando alla presenza istituzionale di Rabagliati nella radio di stato) "*para-fascisti*." Ma è molto difficile pensare che tutti i riferimenti contenuti in *Quando canta Rabagliati* fossero pure coincidenze. Ritengo che il brano esprima un sentimento di insofferenza verso le restrizioni del regime: restrizioni che avevano colpito moderatamente lo stesso Rabagliati (in particolare, con la censura a

²⁶ Eschenazi 2010: 67

²⁷ Si pensi alla transizione stevensoniana da pezzi come *St. Louis Blues* a titoli come *La tristezza di San Luigi*.

Silenzioso slow), e più duramente quei colleghi che promuovevano una forma di jazz più simile alla matrice afro-americana, e meno contaminata dalla tradizione italiana. I citati Otto e Kramer venivano sistematicamente messi al bando dall'EIAR, e fecero miracolosamente strada rispettivamente con il mercato discografico (grazie alla volitiva etichetta Fonit, che continuava a incidere dischi di jazz e blues nonostante le pressioni) e scrivendo canzoni per altri musicisti (e incorrendo spesso nella censura anche in questo modo, come nel citato caso di *Pippo non lo sa*).

A Rabagliati, D'Anzi, e Galdieri andò meglio, e senz'altro il successo fece da ottimo anestetico per le frustrazioni artistiche che dovettero accumulare. Ciò non toglie che, dinnanzi alla possibilità di un criptico gesto dell'ombrello al regime, per altro in casa di quest'ultimo (l'EIAR), nessuno dei tre abbia resistito, consegnando alla storia un inno al piacere di suonare jazz, dovunque e comunque, a prescindere da chi (e cosa si) comanda.

Bibliografia

- Caroli, Menico. *Proibitissimo*. Milano: Garzanti, 2003.
- Cederna, Camilla. *Signore e signori*. Milano: Longanesi, 1966.
- Cerchiari, Luca. *Jazz e fascismo. Dalla nascita della radio a Gorni Kramer*. Palermo: L'Epos, 2003.
- Di Capua, Giovanni. *Faccetta nera: Canti dell'ebbrezza fascista. Saggi critici, testi, spartiti, commenti*. Valentano: Scipioni Editore. 2000.
- È bello qualche volta andare a piedi*. Scritto e diretto da Michele Galdieri. Roma: Teatro Valle. 1941.
- Eschenazi, Gabriele. *Le regine dello swing*. Torino: Einaudi. 2010.
- Franzinelli, Mimmo. *RSI: La repubblica del Duce 1943-1945*. Milano: Mondadori, 2007.
- Galdieri, Michele. "Autoritratto." In *Ariel* (maggio-dicembre 2002): 133-62.
- Il cuore nel pozzo*. DVD. Regia di Alberto Negrin. Milano: Rizzoli (pubbl. 2009). 2005.
- Kater, Michael H. e Albrecht Riethmüller. *Music and Nazism: Art Under Tyranny, 1933-1945*. Laaber: Laaber Verlag. 2003
- Lopez Nuñez, Sandro. *Carriere spezzate. Gli artisti ebrei colpiti dalle leggi razziali del 1938*. Milano: Mimesis, 2013.
- Malena*. DVD. Regia di Giuseppe Tornatore. Roma: Medusa Film. 2000
- Martinelli, Dario. "Italians Do It Better. Or Do They? Value and Significance of an International Point of View." In *At a Fair Distance—International Perspectives on the Risorgimento*, a cura di Dario Martinelli e Lina Navickaite-Martinelli, 15-25. Helsinki: Umweb, 2011.
- Mazzeletti, Adriano. *Il jazz in Italia: dalle origini alle grandi orchestre*. Bari: Laterza, 1983.
- Monelli, Paolo. *Barbaro dominio*. Milano: Hoepli, 1933.
- Mussolini, Romano. *Il Duce, mio padre*. Milano: Rizzoli, 2004.
- Nuova Rivista Storica*. Dipartimento di scienze della storia e della documentazione storica, Università degli Studi di Milano. Roma: Società Editrice Dante Alighieri. Consultato in data 17 gennaio 2013. <http://www.nuovarivistastorica.it/?p=3467>.
- Ravasio, Carlo. "Fascismo e tradizione." In *Il popolo d'Italia*, 30 marzo 1928. *Unione Monarchica Italiana*. Consultato in data 17 gennaio 2013. <http://www.monarchia.it/archivio01.html>.
- Roncigli, Audrey e Jeremy Menuhin. *Le cas Furtwängler: Un chef d'orchestre sous le IIIe Reich*. Paris: Imago Ed. 2009.

Sachs, Harvey. *Toscanini*. New York: Da Capo Press. 1978.

Vannucchi, Guido e Franco Visintin. "Radiofonia e televisione: era analogica." In *Storia delle telecomunicazioni*, a cura di Virginio Cantoni, Gabriele Falciasecca e Giuseppe Pelosi. Firenze: Firenze University Press, 2011: 407-480.

Discografia

Bertini, Umberto e Paola Marchetti. "Un'ora sola ti vorrei". Fedora Mingarelli, 1939, Parlophon, GP 93055, 78 rpm.

Bracchi, Alfredo e Giovanni D'Anzi. "Silenzioso Slow". Alberto Rabagliati, 1943, Ricordi, MRP 9043, 33 rpm.

Bracchi, Alfredo e Giovanni D'Anzi. "Ma le gambe". Enzo Aita e il Trio Lescano, 1938, Parlophon, GP 92465, 78 rpm.

D'Anzi, Giovanni. "Oh mia bela Madunina". Alberto Rabagliati, 1956, Durium, A 568, 33 rpm.

Gaeta, Ermete Giovanni. "La Leggenda del Piave". Enrico Demma, 1918, Ediz. Bizzarro e Melina, Napoli, n. cat. 140.

Galdieri, Michele e Gino Redi. "T'ho voluto bene". Flo Sandon's, 1952, Durium, A 9942, 78 rpm.

Galdieri, Michele e Giovanni D'Anzi. "Quando canta Rabagliati". Alberto Rabagliati, 1941, Ricordi, MRP 9043, 33 rpm

Galdieri, Michele e Giovanni D'Anzi. "Ma l'amore no". Lina Termini, 1943, Cetra, DC 4177, 78 rpm.

Micheli, Renato e Mario Ruccione. "Faccetta Nera". Carlo Buti, 1935, Columbia, DQ 1541, 78 rpm.

Morbelli, Riccardo e Luigi Astore. "Ba Ba Baciami piccina". Alberto Rabagliati, 1940, Cetra, IT 806, 78 rpm.

Panzeri, Mario e Mario Consiglio. "Maramao perché sei morto". Maria Jottini e il Trio Lescano, 1939, Cetra IT 624, 78 rpm.

Panzeri, Mario; Nino Rastelli e Gorni Kramer. "Pippo non lo sa". Silvana Fioresi, 1940, Parlophon, GP 93090, 78 rpm.

Panzeri, Mario; Nino Rastelli e Nino Ravasini. "Il tamburo della banda d'Affori". Nella Colombo, 1943, Fonit, 12938, 78 rpm.

Rastelli, Nino e Norbert Schultze. "Lili Marleen". Lina Termini, 1941, Cetra, DC 4004, 78 rpm.

Valabrega, Mario e Carlo Prato "C'è una casetta piccina". Alberto Rabagliati, 1941, Ricordi, MRP 9043, 33 rpm.