



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA  
"TOR VERGATA"**

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

DOTTORATO DI RICERCA IN

Storia Scienze e Tecniche della Musica

XXI CICLO

MUSICA E COLONIALISMO  
NELL'ITALIA FASCISTA  
(1922-1943)

Dott. Isabella Abbonizio

A.A. 2008/2009

Docente Guida/Tutor: Prof. Raffaele Pozzi

Coordinatore: Prof. Agostino Ziino



**MUSICA E COLONIALISMO  
NELL'ITALIA FASCISTA  
(1922-1943)**





## SOMMARIO

Premessa	vii
Ringraziamenti	xi
Indice delle tabelle	xiii
Indice degli esempi musicali	xiv
Abbreviazioni	xvi
INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I	
MUSICOLOGIA E <i>COLONIAL/POSTCOLONIAL STUDIES</i>	11
1. Introduzione	13
2. <i>Cultural studies</i> e <i>colonial/postcolonial studies</i>	15
2.1 <i>Cultural studies</i>	16
2.2 <i>Cultural studies</i> e nuova storiografia	19
2.3 <i>Colonial/postcolonial studies</i>	21
3. Contributo della musicologia ai <i>colonial/postcolonial studies</i>	28
3.1 <i>New musicology</i> e esotismo	34
3.2 Oltre il canone orientalista: musicologia e teoria postcoloniale	37
3.3 Musica e potere: il paesaggio sonoro imperiale britannico	38
3.4 Colonialismo, modernità e musica	39
CAPITOLO II	
RECENTI ORIENTAMENTI DEI <i>CULTURAL STUDIES</i> SUL COLONIALISMO ITALIANO	43
1. Introduzione	45
2. Breve profilo storico del colonialismo italiano in Africa	46
3. Il colonialismo italiano: un problema storiografico	52
4. <i>Cultural studies</i> sul colonialismo italiano nell'ultimo decennio	56
4.1 Colonialismo e letteratura: nuovi esiti di ricerca	58
4.2 Architettura coloniale: tipologie urbanistiche e promozione del turismo	60
4.3 Il cinema come «arma più forte»	62
4.4 Altre fonti della cultura coloniale: fotografia e arti visive	64
CAPITOLO III	
L'ITALIA D'OLTREMARE: POLITICA CULTURALE E ISTITUZIONI ARTISTICHE COLONIALI IN LIBIA	67
1. Introduzione	69
2. Cenni storici sul colonialismo italiano in Libia	73

3. Direttive politiche per la vita culturale nella Libia coloniale	78
4. Istituzioni artistico-musicali in Tripolitania e Cirenaica	83
5. Il Real Teatro Miramare	89
5.1 L'edificio e la gestione	90
5.2 La programmazione musicale	98
5.3 Le stagioni liriche	99
5.4 Gli spettacoli orientali	109
6. Il Teatro Uaddan	113
7. Modernità e tradizione locale: la programmazione musicale dell'EIAR di Tripoli	116
CAPITOLO IV	
IMMAGINE ETNO-ANTROPOLOGICA NELLA LETTERATURA SCIENTIFICA: IL CASO DELL'ETNOGRAFIA MUSICALE ITALIANA	123
1. Introduzione	125
2. I primi resoconti etnografici dell'epoca liberale e la ripresa durante il fascismo	130
3. Progetti e iniziative per lo studio del folklore musicale coloniale in epoca imperialista	140
4. Un etnografo–musicista in colonia: l'inedita attività di Gavino Gabriel in Eritrea	147
4.1 Gli anni africani	150
4.2 Le trascrizioni di folklore musicale e il progetto per l'«Impianto fonografico per l'Impero»	154
4.3 <i>Sul Messenkò</i> : un tentativo di contaminazione musicale	160
5. Ascoltare l'esotico: le raccolte di folklore e gli strumenti musicali coloniali in Italia	166
5.1 «Il Duce fa vibrare le corde di un'arpa araba»: le esposizioni degli strumenti musicali etnici delle colonie in Italia	173
CAPITOLO V	
IL COINVOLGIMENTO DEI COMPOSITORI ITALIANI NELLA PROPAGANDA PER L'IMPERO	179
1. Introduzione	181
2. I concorsi istituiti dal regime	186
2.1 Il Premio Sanremo di Musica	192
3. La risposta “spontanea” dei compositori	198
4. Politica estera e censura nei libretti d'Opera	207
4.1 L'intervento del Governo turco per <i>Monte Ivnòr</i> di Lodovico Rocca	209
4.2 «Letture allegoriche» e leggi razziali: La saetta negra di Adriano Lualdi	211
5. Immaginario coloniale e teatro musicale	216
5.1 La “missione civilizzatrice” sulle scene del III Maggio musicale fiorentino: <i>Il Deserto tentato</i> di Alfredo Casella	218
6. L'esotico primitivo in <i>Lumawig e la saetta</i> di A. Lualdi	224
6.1 Adriano Lualdi e i rapporti col regime fascista	225
6.2 <i>Lumawig e la saetta</i> : il soggetto e l'ambientazione	229

---

6.3 La trama	231
6.4 Il materiale musicale	232
6.5 La versione per orchestra e la recezione della stampa	253
CONCLUSIONI	255
APPENDICI	
Appendice I - Istituzioni artistico-musicali in Libia	269
Appendice II - Documenti inediti sull'attività di Gavino Gabriel in Eritrea	289
Appendice III - Etnografia musicale coloniale: raccolte di folklore e testimonianze fotografiche di alcune iniziative espositive	309
Appendice IV - Documenti inediti della censura fascista sull'opera <i>Monte Ivnòr</i> di Lodovico Rocca	317
Appendice V - Documenti inediti e bozzetti di scena delle opere coloniali di Alfredo Casella e Adriano Lualdi	327
Appendice VI - Catalogo del Fondo privato Adriano Lualdi	337
Bibliografia	369
Indice dei nomi	397

## PREMESSA

Le vicissitudini legate all'esperienza coloniale italiana hanno a lungo impedito un aperto dibattito su di essa. Difatti, solo a partire dall'ultimo ventennio del secolo scorso gli studi sul colonialismo italiano, stimolati dai *cultural studies*, hanno conosciuto una rinascita caratterizzata dall'apertura nei confronti di campi disciplinari tradizionalmente assenti, quali le scienze sociali e le arti. Tuttavia, fino ad oggi, la musicologia si è mantenuta estranea all'argomento, limitandosi a rilevare gli effetti delle misure sanzioniste sulla programmazione musicale, sorvolando sulle ripercussioni in ambito creativo e nell'etnomusicologia.

Appena qualche anno fa nessuno avrebbe dato credito all'idea di una ricerca sulle relazioni tra musica e colonialismo italiano. La ragione è insita nella stessa storia - e storiografia - di un periodo della vicenda del nostro Paese per lungo tempo censurato, condannato e cancellato dalla memoria collettiva attraverso un voluto processo di *damnatio memoriae*. Non meno influente risulta una certa perdurante resistenza della musicologia italiana - fatta eccezione per le pionieristiche ricerche di Fiamma Nicolodi - da un lato all'indagine storica sul fascismo (oggi quasi completamente superata), dall'altro all'apertura nei confronti delle nuove tendenze dei *cultural studies* registrata nella musicologia anglosassone con quasi un trentennio di anticipo.

L'idea per il nostro progetto di ricerca è nata contestualmente al ritrovamento del Fondo privato di Adriano Lualdi, personaggio-simbolo del coinvolgimento politico della musica italiana durante il Ventennio, presso l'abitazione della nipote Giuliana, a Roma. La presenza tra le carte e i documenti ufficiali di due partiture della metà degli anni Trenta strettamente connesse con l'ultima impresa coloniale italiana in Africa, ci ha stimolati, non senza il valido sostegno del Prof. Raffaele Pozzi, verso un'indagine focalizzata sulle relazioni tra la musica d'area colta e il colonialismo in Italia durante l'Era fascista. Il recente riaffiorare della memoria storica sul colonialismo, contestualmente all'evoluzione del postcolonialismo e dei processi di decolonizzazione, nonché a una rinnovata attenzione dell'Europa verso il continente africano, ci ha portati a leggere in quei titoli, *La saetta negra* e *Africa. Rapsodia coloniale*, un possibile punto di partenza per l'indagine. L'immediata connessione con

---

*Il Deserto tentato* di Alfredo Casella, capofila di una corrente antitetica a quella del collega, ci ha presto lasciato intuire l'interesse e la legittimità del percorso da noi intrapreso. Che nella letteratura musicologica dedicata alla produzione fascista la partecipazione degli ambienti musicali italiani alla campagna espansionista in Africa fosse stata tratteggiata soltanto superficialmente e mai affrontata direttamente, è presto balzato alla vista, data la rarità dei contributi sul periodo nel momento in cui il nostro lavoro ha preso inizio (oggi, dopo più di tre anni, si riscontra un evidente mutamento di segno).

Il nesso inestricabile tra politica e arte si manifesta nella musica in tutta la sua complessità. Nel presente lavoro le relazioni tra la musica italiana e la politica coloniale fascista vengono indagate da quattro punti di vista privilegiati: l'esportazione dell'identità culturale della madrepatria nelle colonie, l'atteggiamento colonizzatore nei confronti della cultura indigena, i riflessi sugli studi etnografici e infine l'attività di propaganda in favore dell'Impero. Le prime due prospettive sono analizzate prendendo come esempio il caso della Libia, la cosiddetta "Quarta Sponda" italiana, concepita quale "vetrina" del dominio coloniale in Africa.

Il tentativo di trasformare la colonia d'Oltremare in un'estensione della madrepatria comporta l'imposizione di inequivocabili segnali identitari: il teatro d'arte, sconosciuto nella sua forma occidentale alla cultura indigena nordafricana, diviene così uno dei simboli culturali del dominio territoriale italiano. Nella Libia coloniale, vanto dell'Italia imperialista, operano difatti istituzioni teatrali e musicali di prestigio con attività promosse da compagnie liriche italiane con sede a Malta o in Egitto, oltre che in Italia. La storia e l'attività musicale del Teatro Miramare e del Teatro Uaddan di Tripoli riflettono gusti e tendenze dell'Italia coloniale fascista, svelando, inoltre, lo specifico approccio politico-culturale nei confronti della cultura musicale indigena in Libia.

Lo studio e la conoscenza etnografica delle popolazioni assoggettate, tratto distintivo del colonialismo moderno, non seguono, nel caso italiano, la strada dell'indagine scientifica, al di fuori delle ristrette necessità di dominio. Tuttavia, la moltiplicazione delle occasioni di ravvicinato confronto con l'"Altro", non ha lasciato indifferenti gli etnologi musicali italiani. Esperienze isolate di singoli personaggi attivi nella ricerca sul folklore musicale, come Cesare Caravaglios, Giulio Fara e Gavino Gabriel, o in quella musicologica, come Guglielmo Barblan, testimoniano un

interesse etnografico nei confronti delle colonie a tutt'oggi sconosciuto, rivelando progetti e tentativi finora non sufficientemente indagati.

Un ulteriore punto di vista esaminato nel presente lavoro riguarda l'influenza del discorso coloniale sugli aspetti propriamente creativi, sia per "spontanea" iniziativa dei compositori, sia stimolata da specifiche azioni di politica culturale come i concorsi a tema. La propaganda per l'Impero si riverbera sulla produzione musicale, dimostrando un tentativo, libero o guidato, da parte dei compositori, di partecipare al clima generale di euforia e di orgoglio nazionale. Slanci eroici, spunti nazional-popolari, temi d'ispirazione esotica invadono la produzione musicale, in particolare nella seconda metà degli anni Trenta, contribuendo al rafforzamento dell'immaginario coloniale diffuso a vari livelli.

In sintesi, il rapporto tra musica e colonialismo italiano segna un capitolo di storia nazionale che ha sofferto amnesie e rimozioni e che oggi torna alla luce, rivelando nuovi aspetti della cultura musicale italiana tra le due guerre finora inediti o scarsamente esaminati.

Resta da chiarire che l'indagine da noi condotta non è, e non vuole essere, un attenuante delle gravi colpe di cui l'Italia, non diversamente dalle altre potenze europee - come si è tentato di far credere - si è macchiata durante l'impresa coloniale. Non desideriamo essere letti quale ennesima, ormai anacronistica, manifestazione di un "revisionismo storiografico di maniera". Né supportare qualunque tentativo revanscista. La verità storica sul colonialismo nazionale è ormai da tempo riaffiorata e fermamente affermata e denunciata a più riprese, oggi per giunta convalidata dalle autorità di Governo. Nel contempo, inoltre, è ampiamente superato l'atteggiamento negazionista nei confronti dei riflessi della politica coloniale sulla cultura.

Il fine del lavoro è quello di restituire alla storia la verità nei confronti del coinvolgimento degli ambienti musicali italiani nell'impresa espansionista nazionale in Africa, alla luce del rinnovato interesse nei confronti del dato storico al di là di giudizi di merito.



## RINGRAZIAMENTI

Questo lavoro non sarebbe stato realizzabile senza il supporto e l'incoraggiamento di esperti ed appassionati, impegnati nello studio e conservazione di documenti storici.

Desidero ringraziare *in primis* il prof. Raffaele Pozzi per aver creduto in questo progetto sin dall'inizio e per avermi indirizzata e sostenuta nelle varie fasi della ricerca e della stesura. Un ringraziamento al Collegio docenti della Scuola di Dottorato in Storia, Scienze e Tecniche della Musica dell'Università di Tor Vergata che ha seguito con interesse gli sviluppi del lavoro, in particolare al prof. Agostino Ziino, Coordinatore della Scuola dottorale, e ai docenti prof. Giorgio Adamo, Serena Facci e Giorgio Sanguinetti. La mia sincera riconoscenza va anche alla prof.ssa Vera Micznick, Chair of the Musicology Division della University of British Columbia, School of Music di Vancouver (Canada) per la calorosa accoglienza e per la grande disponibilità nel mettere a mia disposizione le copiose risorse bibliotecarie dell'Istituto, nonché al Direttore della School of Music, prof. Richard Kurth e al prof. Michael Tenzer per l'indispensabile sostegno.

Ringrazio inoltre il prof. Angelo Del Boca per l'incoraggiamento nella prosecuzione del lavoro e per le preziose indicazioni e suggerimenti e il prof. Luigi Goglia per avermi messo a disposizione interessanti fonti ed utili riferimenti bibliografici. Il dott. Brian McLaren della University of Washington ha condiviso riflessioni e materiali di ricerca e mi ha gentilmente accolto a Seattle. Altri studiosi e docenti hanno collaborato alle ricerche mettendo a disposizione materiali, competenze ed esperienze tra cui il prof. Pierluigi Petrobelli, il prof. Francesco Giannattasio, il dott. Simone Tarsitani, il dott. Gian Nicola Spanu, la dott.ssa Lara Sonja Uras, la dott.ssa Daniela Lauria, la dott.ssa Daniela Tani, la prof.ssa Marta Mancini e la prof.ssa Irma Taddia. Ringrazio anche la prof.ssa Ruth Ben-Ghiat per l'interesse nei confronti del mio lavoro. Desidero ringraziare, infine, la prof.ssa Cynthia Tse Kimberlin del Music Research Institute di Point Richmond, California, per le informazioni sui documenti sonori coloniali relativi all'Eritrea custoditi nel suo archivio privato.



---

Parte del lavoro sarebbe stata irrealizzabile senza la collaborazione e la disponibilità di Giuliana Lualdi, nipote di Adriano Lualdi ed erede del Fondo privato del Maestro, che mi ha consentito di consultare i documenti custoditi nella propria abitazione durante un non breve periodo di ricerca, e di Giuseppe Sotgiu dell'Accademia popolare gallurese *Gavino Gabriel* - Coro *Gabriel*, curatore del Fondo privato di Gavino Gabriel custodito a Tempio Pausania (SA).

Desidero ringraziare alcuni direttori di Istituti e Associazioni senza il cui supporto l'indagine avrebbe preso un corso diverso: Giorgio Busetto, direttore dell'ASAC di Venezia; Francesco D'Arelli, direttore della biblioteca dell'IsIAO.; Mohammed Jerary, direttore del Lybian Study Centre di Tripoli, il prof. Abdulah Elbousseri e la figlia Rhima Elbousseri, giornalista; infine l'ing. Francesco Prestopino, Presidente dell'AIRL (Associazione Italiani Rimpatriati della Libia). Ringrazio inoltre Benito Ruscigni dell'Ufficio Stampa Casinò di San Remo, Maria Grazia Cupini della Biblioteca dell'Università di Bologna, Nadia Bacchiet della Universal Music Publishing Ricordi, Roberto Catelli e Paquito Del Bosco dell'ICBSA e Giorgio Mangione dell'ASAC.

Ringrazio i colleghi e amici Raffaele Di Mauro, Antonio Ferrara, Roberto Di Cecco, Brenda Donohue e Davide Faoro per l'interesse e la preziosa collaborazione. La mia gratitudine si estende agli ex-residenti italiani in Libia ed Eritrea, in particolare Massimo Russo, e agli eredi di Didaco Trinci, Davide Botta e Gabriella Trinci in Botta.

Dedico questo lavoro al mio compagno Alfio che ha condiviso amabilmente e generosamente questo lungo e impegnativo percorso, e a mia madre, che con grande fiducia ha seguito e supportato, sebbene a distanza, questi anni di ricerca.

## INDICE DELLE TABELLE

Tabella 1.	Concorsi e premi istituiti dal regime.....	191
Tabella 2.	Composizioni sinfoniche d'ispirazione coloniale .....	200
Tabella 3.	Composizioni da camera d'ispirazione coloniale.....	200
Tabella 4.	Composizioni per il teatro musicale d'ispirazione coloniale.....	201
Tabella 5.	Composizioni di musica per film coloniali.....	201
Tabella 6.	<i>Lumawig e la saetta</i> - Quadro I: schema analitico dei motivi.....	237
Tabella 6a.	<i>Lumawig e la saetta</i> - Quadro II: schema analitico dei motivi.....	237
Tabella A.1.	Teatro Miramare - Stagione lirica primaverile 1928 .....	276
Tabella A.2.	Teatro Miramare - Stagione lirica primaverile 1929 .....	277
Tabella A.3.	Teatro Miramare - Stagione lirica primaverile 1934 .....	278
Tabella A.4.	Teatro Miramare - Stagione lirica invernale 1934-35 .....	279
Tabella A.5.	Teatro Miramare - Stagione lirica primaverile 1935 .....	280
Tabella B.	Concerti di musica da camera al Teatro Uaddan .....	283
Tabella C.	Estratto del palinsesto delle trasmissioni musicali di Radio Tripoli.....	287
Tabella D.	Dischi di folklore tripolino incisi per le trasmissioni dell'ERR nel 1936 .....	314
Tabella E.	Dischi di folklore dell'Africa orientale incisi durante il periodo coloniale italiano, attualmente custoditi presso l'archivio privato di Cynthia Tse Kimberlin .....	315

---

INDICE DEGLI ESEMPI MUSICALI

Es. 1. Accordatura del <i>krar</i> trascritta da Gavino Gabriel. Particolare tratto da un foglio di appunti conservato presso l'AST .....	161
Es. 2. B. Giuranna, <i>Canto arabo</i> , bb. 7-14 (Ricordi).....	202
Es. 3. F. B. Pratella, <i>Per un dramma orientale</i> , II - <i>Danza dei serpenti</i> , bb. 18-25 (Ricordi) ....	203
Es. 4. E. Porrino, <i>Tartarin de Tarascon</i> , sezione 16 (Ricordi) .....	204
Es. 5. F. Santoliquido, <i>Alba di Gloria su Passo Uarièu</i> , sezione 10 (Ricordi).....	205
Es. 6. F. Santoliquido, <i>Alba di gloria su passo Uarièu</i> , sezioni 3-4 (Ricordi) .....	206
Es. 7. A. Casella, <i>Il Deserto tentato</i> , IV Episodio, sezione 122.....	220
Es. 8. A. Casella, <i>Il Deserto tentato</i> , V Episodio, Coro degli indigeni, sezione 128 .....	222
Es. 8. Canto polifonico boscimano [Tiersot 1922, p. 3212].....	239
Es. 9. A. Lualdi, <i>Lumawig e la saetta</i> , quadro I, sezione 7, soprani.....	239
Es. 10. A. Lualdi, <i>Lumawig e la saetta</i> , quadro I, sezione 8, fagotti I.....	240
Es. 11. Canto zulu [Tiersot 1922, p. 3213].....	241
Es. 12. Danza zulu [Tiersot 1922, p. 3213].....	242
Es. 13. Incantazione zulu [Tiersot 1922, p. 3213] .....	243
Es. 14. Canto sacro polifonico degli ashanti [Tiersot 1922, p. 3208].....	244
Es. 15. A. Lualdi, <i>Lumawig e la saetta</i> , quadro II, sezione 30 - brusco risveglio mattutino di Lumawig .....	245
Es. 16. A. Lualdi, <i>Lumawig e la saetta</i> , quadro II, sezione 31 - marcia della tribù.....	246
Es. 17. A. Lualdi, <i>Lumawig e la saetta</i> , quadro II, sezione 39 - preghiera delle donne alla divinità.....	246
Es. 18. Canto sacro etiope [Villoteau in Tiersot 1922, p. 3200].....	248
Es. 19. A. Lualdi, <i>Lumawig e la saetta</i> , quadro II, sezione 42 - contrappunto alla danza di Habima .....	248
Es. 20. A. Lualdi, <i>Lumawig e la saetta</i> , quadro II, sezioni 49-50 - danza selvaggia delle donne .....	249

Es. 21. A. Lualdi, <i>Lumawig e la saetta</i> , quadro II, sezione 52 - tentativo del nume di afferare la danzatrice .....	250
Es. 22. A. Lualdi, <i>Lumawig e la saetta</i> , quadro II, sezione 55 - approdo di Lumawig sulla Terra .....	250
Es. 23. <i>Canto delle Bilene</i> [Mondon-Vidailhet 1922, p. 3196].....	251
Es. 24. A. Lualdi, <i>Lumawig e la saetta</i> , quadro II, sezione 59 - controcanto al <i>Canto delle Bilene</i> .....	251
Es. 25. A. Lualdi, <i>Lumawig e la saetta</i> , quadro II, sezione 62, soprani - canto di gioia della tribù .....	252
Es. 26. <i>Tempo di Marche</i> [Mondon-Vidailhet 1922, p. 3185].....	253

---

## ABBREVIAZIONI

### ARCHIVI E BIBLIOTECHE

ACS	Archivio Centrale dello Stato, Roma
AST	Archivio privato G. Sotgiu - Accademia Gallurese G. Gabriel, Tempio Pausania
AL	Archivio privato fam. Lualdi, Roma
ICBSA	Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi
IsIAO	Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente (ex Istituto Italo-Africano)
TCI	Touring Club Italiano

### ISTITUZIONI DEL PERIODO FASCISTA

DGTM	Direzione Generale del Teatro e della Musica
EIAR	Ente Italiano Radio Audizioni
ETAL	Ente Turistico Alberghiero della Libia
GUF	Gruppo Universitario Fascista
INCF	Istituto Nazionale di Cultura Fascista
MinA.E.	Ministero degli Affari Esteri
MinCulPop	Ministero della Cultura Popolare
MinInt.	Ministero dell’Interno
OND	Opera Nazionale Dopolavoro
PCM	Presidenza del Consiglio dei Ministri
PNF	Partito Nazionale Fascista
SAIT	Società Anonima Iniziative Turistiche, Sanremo
S.P.A.R.T.	Società per Alberghi Ristoranti Teatri, Tripoli

**PERIODICI PIÙ FREQUENTEMENTE CITATI**

AT «L'Avvenire di Tripoli»

ITC «L'Italia coloniale»

MO «Musica d'Oggi»

\*\*\*

Per ragioni di fedeltà ai testi citati si è deciso di operare con criteri redazionali che limitassero al minimo gli interventi dell'autore, correggendo errori materiali e normalizzando, ove necessario, per uniformità, l'uso del maiuscolo, delle virgolette, del corsivo e delle modalità di citazione. Per l'Appendice IV si rimanda alle Note in calce.

Per tutte le citazioni di periodici e repertori catalogafici, sia nel testo che in nota, sono impiegate sigle per il cui scioglimento si rimanda alla bibliografia in fondo.



## INTRODUZIONE

Il colonialismo italiano conosce una storia breve e contrastata, che si esaurisce nell'arco di sessant'anni, tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima del Novecento (1882-1943), e che, dopo una prima fase, si intreccia con un momento delicato della storia nazionale, quello della dittatura fascista. La centralità assegnata dal fascismo alla cultura, aperta ad un'accezione popolare e rafforzata attraverso la moltiplicazione e il potenziamento dei canali di diffusione, determina un forte contrasto tra la risonanza culturale e mass-mediatica conferita all'esperienza imperialista dell'Italia tra le due guerre e la reale proporzione politico-economico-militare della stessa. Attraverso i potenti mezzi del regime, la centralità dell'immagine della «riapparizione dell'Impero sui colli fatali di Roma», nella eloquente formula pronunciata da Mussolini la sera del 9 maggio 1936 sul balcone di Piazza Venezia, porta con sé la creazione di un discorso coloniale diffuso e capillare che non lascia in disparte nessun ambito del sapere, compresa la musica d'arte.

Quello del colonialismo italiano è stato, fino a qualche decennio fa - e resta, ad oggi, per molti versi - un capitolo della storia nazionale particolarmente spinoso. L'esplicita volontà dei governi del dopoguerra a “chiudere” nei confronti dell'esperienza espansionista nazionale si è ripercossa significativamente sugli studi e sulle modalità di preservazione di documenti e testimonianze storiche. Ancora oggi l'accesso alle fonti della storia coloniale è problematico e non di rado impraticabile, impedito dalla carenza di specifici spazi espositivi. La stretta correlazione dell'ultima, e più rilevante, fase del colonialismo con la politica fascista ha aggravato le responsabilità e fortemente accelerato il processo di mistificazione cui è stata ufficialmente sottoposta la vicenda. Tuttavia, nonostante le proporzioni dell'operazione di forzata “catarsi” dalle gravi colpe di cui il Paese si è macchiato durante il colonialismo in Africa, il corso degli eventi negli ultimi quarant'anni ha portato ad un progressivo riaffiorare dell'argomento. La cultura italiana della prima metà del Novecento, infatti, è permeata di immagini che rimandano al discorso coloniale, fino a qualche decennio fa liquidate con un'atteggiamento negazionista nei confronti di qualunque validità o legittimità. Il pullulare di testimonianze di ex-coloni ed ex-colonizzati, inoltre, ha reso anacronistico il permanere di false opinioni nei



---

confronti di un passato le cui ripercussioni continuano a segnare la storia della nazione e i cui lasciti ne segnano inoltre la cultura.

Nell'ultimo trentennio gli studi sul colonialismo italiano hanno ricevuto un notevole impulso grazie soprattutto al dilagare dei *cultural studies*. La nuova prospettiva di indagine, attraverso la collaborazione interdisciplinare e uno stravolgimento nei criteri di scelta e analisi delle fonti, ha stimolato nuove riflessioni liberate dal forte debito ideologico e giudizi più maturi sui prodotti culturali coloniali. Diverse sono state inoltre le iniziative editoriali e convegnistiche, già a partire dagli anni Ottanta, sollecitate anche dalla celebrazione di ricorrenze storiche, come il centenario della battaglia di Adua nel 1996. Rilevante, in questo ambito, è l'interesse e la partecipazione di studiosi anglosassoni, i cui recenti contributi, in particolare nei settori del cinema e dell'architettura, offrono fertili prospettive di indagine e originali spunti di riflessione, rendendo evidente il limite della posizione finora adottata e svelando numerosi percorsi finora inesplorati. Attraverso le analisi e le riflessioni maturate nel corso degli ultimi decenni è oggi condiviso tra gli studiosi il valore identitario del passato coloniale per la nazione.

In ambito internazionale, la musicologia partecipa attivamente agli studi sul colonialismo, trovandovi anche un fertile terreno d'incontro con l'etnomusicologia. I prodotti artistici legati alla propaganda imperialista conoscono una rinnovata attenzione, in particolare in area britannica, dove si tenta, attraverso il sentiero dell'ideologia, di rintracciare le peculiarità della musica nazionale. Fervono inoltre, in un'ottica più scopertamente postcoloniale, indagini sui riflessi in ambito creativo dell'incontro Oriente/Occidente, attraverso un'investigazione delle relazioni tra colonialismo, stili e pratiche musicali. Il rinnovato sguardo sul periodo coloniale ha anche promosso un'indagine più attenta sul passato dell'etnografia musicale, che trova nell'incontro ravvicinato con le popolazioni extraeuropee, lo stimolo ad un interesse che cerca di superare il mero approccio superficiale, sollevando problematiche che divengono alla base della scienza etnomusicologica affermata nel secondo dopoguerra. Attraverso i *colonial e postcolonial studies*, la musicologia contribuisce a riconsiderare l'esperienza coloniale come una risorsa per la comprensione di connessioni e fenomeni prima inconcepibili, non ultimo la formazione di un profilo identitario per la musica occidentale [Taylor 2007].

Gli studi sulla musica italiana tra le due guerre, inaugurati a metà anni Ottanta dal saggio di Fiamma Nicolodi [Nicolodi 1984], non si sono soffermati, fino ad oggi,

sulla relazione tra il colonialismo e la musica in Italia. Il forte peso ideologico di cui si macchiano i prodotti musicali nati sotto il regime, ha con difficoltà avvicinato gli studiosi all'argomento. Soltanto nell'ultimo decennio, infatti, si è assistito ad un'apertura nei confronti di un momento della storia musicale del nostro Paese a lungo criticato e biasimato, il cui richiamo, tuttavia, proviene in particolar modo dagli ambienti internazionali. Per di più, la base di massa della dittatura fascista ha in un primo momento concentrato l'attenzione sui prodotti musicali di estrazione popolare, tra tutti le canzonette, i cui testi hanno rappresentato, del resto, un'insostituibile fonte per storici. Al di là dei testi, tuttavia, nessuna analisi si è concentrata sull'aspetto più prettamente musicale, dal quale potrebbero emergere aspetti inediti.

La relazione tra il colonialismo e la musica italiana si presenta senza dubbio difficile da inquadrare in una visione globale, per una pluralità di motivi concomitanti. Innanzitutto, la difficoltà del reperimento delle fonti, molti delle quali distrutte dai bombardamenti durante la guerra. La scelta verso la liquidazione della vicenda coloniale in Italia, inoltre, ha agevolato fenomeni di dispersione, manomissione o cattiva conservazione dei documenti, favoriti dai continui spostamenti di sede degli archivi coloniali. Di difficile accessibilità sono anche le fonti secondarie, quali i quotidiani coloniali, molti, al presente, in processo di decomposizione del supporto cartaceo. Un altro ostacolo è inoltre rappresentato dalle molteplici e multifaccettate ripercussioni della cultura coloniale in ambito musicale, che si riverbera sia sui prodotti che sulle istituzioni, sia in patria che in colonia, e sia in ambito compositivo che etnografico. La scarsità o l'assoluta mancanza di studi non solo sull'argomento in generale, ma anche spesso sui singoli personaggi coinvolti, rende alquanto complessa un'analisi esauriente. Il forte contenuto retorico dei documenti, infine, impedisce una chiara comprensione della reale entità delle iniziative e della reale recezione dei prodotti musicali. L'insufficienza delle indagini sulla musica e sulle attività musicali italiane tra le due guerre strettamente connesse con la propaganda, infine, non agevola l'analisi sull'effettiva diffusione dei prodotti musicali d'ispirazione coloniale nella madrepatria.

La prospettiva d'indagine sulla quale si basa il presente lavoro di ricerca è scaturita in seguito ad una vasta ricerca documentaria e ad un attento esame delle fonti, sia primarie che secondarie. Sono stati oggetto di analisi: i documenti custoditi presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma, ricco di testimonianze delle relazioni tra compositori e regime; i carteggi e materiali *ivi* conservati nella sezione relativa alla

---

censura teatrale, attestanti il riflesso dei mutamenti di politica estera sulle direttive di intervento dello Stato in materia teatrale; i lavori d'ispirazione coloniale, presto dimenticati, custoditi nel Fondo privato di Adriano Lualdi rilevato a Roma presso l'abitazione della nipote Giuliana - poi trasferito, per volontà testamentaria, al Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli nell'estate 2007; le carte relative al periodo africano di Gavino Gabriel, oggi accessibili presso l'archivio privato di Giuseppe Sotgiu a Tempio Pausania; ai quali si aggiungono singoli materiali custoditi presso la Fondazione Primo Conti Onlus, la Fondazione Giorgio Cini Onlus, l'archivio privato dell'etnomusicologa americana Cynthia Tse Kimberlin e quello del Presidente dell'AIRL (Associazione Italiani Rimpatriati dalla Libia) Francesco Prestopino. Le fonti secondarie sono rappresentate dai numerosi periodici e quotidiani nazionali e coloniali, nei quali è riportata la cronaca delle attività musicali svolte in colonia e che in molti casi restano le uniche testimonianze oggi esistenti sull'argomento.

Con questo lavoro di ricerca mi propongo di fornire uno spaccato sulle relazioni tra la musica e il colonialismo italiano durante il ventennio fascista, tentando nel contempo di colmare una lacuna nell'ambito delle ricerche sulla prima metà del Novecento musicale italiano.

L'arco temporale analizzato si colloca tra il 1922, anno dell'affermazione del fascismo in Italia e della ripresa della politica coloniale ereditata dal governo liberale, e il 1943, quando l'Italia perde definitivamente il controllo e il dominio militare delle colonie. Un'attenzione particolare è riservata agli anni centrali, dal 1934 al 1940, in cui la politica imperialista del regime invade prepotentemente ogni settore della vita e della cultura nazionale, promuovendo, attraverso strategie ormai collaudate, la produzione artistica coloniale in ogni settore. L'ambito geografico non si limita alla madrepatria, ma si apre anche alle colonie, in particolare la Libia e l'Eritrea, luoghi in cui la presenza italiana si rivela più consistente e duratura, guidata da precisi interessi politico-strategici.

Consapevole che il 'discorso' coloniale - inteso qui nel senso foucaultiano del termine, come «insieme di saperi, progetti, desideri e rappresentazioni che riflettono e plasmano le pratiche sociali» - fosse indispensabile al rafforzamento del sistema politico-economico-militare su cui si regge il colonialismo [Sòrgoni 2005], il Duce promuove la creazione di una cultura coloniale a tutti i livelli. Quest'ultima si manifesta secondo una duplice accezione, sia come «senso comune diffuso» che come

«sapere coloniale specifico» [Sòrgoni 2005]. Per la prima accezione è noto, tra tutti, il contributo del cinema, che produce veri e propri *colossal* dal forte impatto propagandistico (del resto non alieno dalla partecipazione dei musicisti italiani). La rappresentazione del reale, trasfigurato dall'artista - beninteso secondo codici da rispettare - diviene uno dei *topoi* dell'estetica del fascismo, particolarmente sfruttato nei prodotti artistici legati alla politica imperialista. Questi ultimi si pongono al centro dell'indagine sulla cultura coloniale per svelare i meccanismi attraverso i quali il potere si rappresenta e viene percepito.

Al fine della creazione di un «sapere coloniale specifico», il fascismo si appropria prevalentemente degli studi etnografici precedenti, risalenti al primo periodo coloniale. Infatti, in linea con l'atteggiamento razzista di cui si fa interprete, il regime non persegue la creazione di una conoscenza etnografica scientificamente fondata; piuttosto, la riconduce alle teorie evoluzioniste in voga al tempo, le quali riconoscevano nell' "Altro" africano uno stadio precedente di evoluzione: il «primitivo». Tuttavia, gli etnografi musicali nazionali, spesso per iniziativa privata, trovano nello studio delle tradizioni popolari della madrepatria problematiche comuni a quelle del folklore coloniale, agevolati, in qualche caso, dalla presenza "sul campo", in qualità di funzionari o ufficiali coloniali. È quanto accade a Gavino Gabriel, trasferito in Eritrea dal 1936 in qualità di corrispondente e funzionario.

Sulla base di queste considerazioni, appariva importante affrontare il tema della relazione tra la musica e il colonialismo fascista in Italia non come un fenomeno isolato, cercando piuttosto di individuarne le connessioni interdisciplinari, adottando dunque le modalità operative dei *cultural studies*. I diversi elementi del discorso coloniale, infatti, si riflettono su molteplici aspetti della cultura italiana tra le due guerre. Nello specifico ambito creativo, il dibattito sulla letteratura coloniale si ripercuote anche in musica attraverso il teatro, luogo privilegiato per la rappresentazione del reale - trasfigurata, come abbiamo detto - promossa dal regime; inoltre, l'esportazione della cultura della madrepatria in colonia, che vede la costruzione di sontuosi teatri assurti a simbolo di italianità, si lega strettamente alle dinamiche dell'architettura coloniale ed al mutamento di prospettive conosciuto negli anni Trenta. La forte chiusura autarchica seguita alla comminazione delle sanzioni si riflette sul linguaggio musicale della seconda metà degli anni Trenta, ripiegato verso scelte di chiaro stampo nazionalista e nazional-popolare, chiuso nei confronti di quell' "internazionalismo" promosso dalle avanguardie. Recenti indagini sugli studi

---

etnografici coloniali di figure non accademiche, infine, forniscono un importante modello per l'interpretazione di documenti e testimonianze degli etnografi musicali italiani presenti in colonia.

Si è detto come la musicologia abbia finora trascurato lo studio delle relazioni tra la musica e il colonialismo in Italia. Ciò è dovuto ad un generale disinteresse nei confronti di un'esperienza storica della nazione a lungo censurata, che ha subito un profondo processo di rimozione, solo di recente riaffiorata, sottoposta ad una rinnovata attenzione da molteplici punti di vista, stimolata dai *cultural studies*. Il ritardo rispetto alle altre discipline, si deve inoltre al fatto che la musica, durante il periodo espansionista sotto il regime, non partecipa direttamente al dibattito ufficiale sulla creazione di una cultura artistica coloniale (letteratura coloniale, cinema coloniale, architettura coloniale), vi viene tuttavia coinvolta a più livelli, in ambito creativo, organizzativo, educativo e dello studio etnografico.

Suddiviso in quattro macroaree tematiche tra loro autonome ma complementari, il nostro lavoro di ricerca tenta una disamina ad ampio raggio delle interconnessioni tra la musica e il colonialismo italiano fascista.

I primi due capitoli saranno dedicati alla nascita e allo sviluppo degli studi culturali sul colonialismo. Nel primo capitolo ci concentreremo sull'impatto dei *cultural studies* nelle varie discipline e sullo specifico ambito dei *colonial/postcolonial studies*, fortemente stimolato dai rilevanti contributi di singoli intellettuali, come Edward Said e Homi Bhabha, i quali hanno il merito di aver consentito la nascita delle nuove prospettive d'esame. Una consistente sezione del capitolo sarà dedicata alle risposte della musicologia e dell'etnomusicologia - i cui confini si trovano qui sostanzialmente sfumati - al nuovo settore di studi, particolarmente vitale soprattutto in area anglosassone. Nel secondo capitolo, ci concentreremo invece sui *cultural studies* relativi al colonialismo italiano, ed in particolare sui contributi nell'ambito della letteratura, dell'architettura, del cinema e della fotografia coloniale che hanno visto la luce nell'ultimo decennio. Rispetto al ventennio precedente, l'attenzione degli studiosi si estende su prodotti la cui relazione con l'esperienza coloniale si distacca dall'attualità storica; si conferma anche in questo settore la presenza dell'interesse straniero. Resta evidente come l'ambito musicale spicchi per assenza, assieme al teatro.

Nel terzo capitolo ci addenteremo nell'argomento oggetto della nostra ricerca, osservato attraverso due prospettive prevalenti: le modalità di esportazione dell'identità italiana nel territorio coloniale e l'atteggiamento dei dominatori nei confronti della cultura indigena, scegliendo come caso-studio la Libia, amministrata e governata come Quarta Sponda dell'Italia sul Mediterraneo, quale ideale estensione della penisola al di là dal *mare nostrum*. Il prestigio assegnato alla colonia nordafricana ed in particolare alla regione costiera occidentale, con capitale Tripoli, offre un interessante banco di prova per lo studio dell'atteggiamento del regime nei confronti dell'organizzazione culturale del territorio coloniale. Concentrandoci sulla capitale tripolitana, metteremo in luce come la politica culturale promossa nelle colonie coinvolga la musica strumentalizzandola quale segno distintivo di italianità, selezionando dunque quei prodotti di chiara cifra nazionale, destinati ad un pubblico non solo locale e di massa ma anche turistico ed elitario. Sin dal primo periodo di occupazione, gli italiani costruiscono in Libia i luoghi deputati ad accogliere le proprie manifestazioni culturali, apposti quali simboli di dominio e "civiltà". Per la costruzione dei prestigiosi teatri coloniali, vengono chiamati, in particolare in epoca imperialista, i più importanti architetti italiani, artefici del recente rifacimento delle massime istituzioni artistico-musicali della madrepatria e di importanti nuove creazioni, aggiornate alle ultime conquiste dell'edilizia teatrale. A questo riguardo, attraverso la nostra analisi, avalliamo la tesi della «modernità conservatrice» promossa dal fascismo, sostenuta dagli storici del Ventennio, secondo la quale il regime utilizza gli strumenti della modernità per affermare la propria superiorità di dominatore, mantenendo viva, nel contempo, la tradizione nazionale. La stessa strategia è messa in atto anche nelle iniziative di promozione e preservazione della cultura locale, particolarmente coltivate in Libia, negli "anni d'oro" del governo di Italo Balbo. Vedremo come le tradizioni musicali locali vengono diffuse in colonia attraverso le moderne strutture di Radio Tripoli, eseguite da orchestre indigene. Le innovazioni tecnologiche, inoltre, rappresentano un valido ausilio al rafforzamento della cultura coloniale nella madrepatria.

L'etnografia musicale sarà l'argomento di pertinenza del quarto capitolo, interamente dedicato all'analisi delle connessioni tra la politica coloniale nazionale e le iniziative promosse nell'ambito dello studio delle tradizioni musicali delle colonie, fortemente stimolati dall'incremento dei contatti con territori e popolazioni extraeuropee. Fino ad oggi negato, il passato dell'etnografia musicale coloniale in

---

Italia verrà esaminato attraverso gli interventi e i progetti degli studiosi nazionali; saranno inoltre presentate le iniziative di raccolta realizzate e divulgate attraverso i moderni mezzi di registrazione. Una sezione specifica sarà dedicata al caso inedito dell'attività di Gavino Gabriel, trasferitosi in Eritrea nel 1936 in qualità di corrispondente e funzionario coloniale. Lo studio critico di alcuni documenti recuperati presso il Fondo Gavino Gabriel, custodito a Tempio Pausania, rappresenta un prezioso contributo per la storia dell'etnografia musicale nazionale, testimoniata attraverso l'opera di un etnografo-musicista presente a lungo sul territorio coloniale, protagonista di numerose iniziative per lo studio, la conservazione e la diffusione del folklore eritreo.

L'ultimo capitolo della tesi si pone l'obiettivo di individuare le principali risposte del mondo musicale italiano alle imprese espansioniste nazionali, sia sollecitate dal regime, attraverso concorsi e premi, ma anche scaturite per spontanea iniziativa dei singoli compositori. Intorno alla metà degli anni Trenta, con la campagna d'Etiopia e la fondazione dell'Impero, il regime investe cospicue risorse al fine di consolidare il consenso in ambito nazionale e l'affermazione del proprio prestigio a livello internazionale. Attraverso una potente macchina propagandistica, ormai matura per un'azione sistematica attraverso tutti i canali mediatici, il fascismo coinvolge nei propri meccanismi ogni ambito della cultura e ogni settore della società. Nel corso della trattazione si passeranno in rassegna i principali luoghi della produzione musicale colta coinvolti, parallelamente agli altri ambiti della cultura, alla grande messa in scena imperialista. Si vedrà come accenti eroici, richiami al passato imperiale di Roma, azioni guerresche, inni nazionalisti, ambientazioni esotico-primitiviste, stridenti contrasti tra progresso e arretratezza risuonano nelle realizzazioni degli artisti nella seconda metà degli anni Trenta.

Sulla base di tali considerazioni e delle riflessioni presentate nel capitolo precedente, abbiamo selezionato e sottoposto ad un'analisi più approfondita due partiture ritenute particolarmente significative, manifestazione di un tentativo di tradurre in musica un'espressione artistica coloniale e imperialista, evidenziandone le peculiarità, i punti di contatto e le differenze: *Il Deserto tentato* di Alfredo Casella e *Lumawig e la saetta* di Adriano Lualdi, soffermandoci in particolare su quest'ultima. Per evitare, o limitare al massimo, ogni pericolo di arbitrarietà, si è inoltre cercato conferma nei documenti inediti sulla genesi delle opere, rintracciati presso fondi pubblici e privati.

Il fine che ci proponiamo con questo lavoro, attraverso il concorso delle diverse parti di cui si compone, è quello di aprire l'indagine musicologica ai *cultural studies* sul colonialismo italiano, offrendo in tal modo un nuovo tassello alla lettura della complessa realtà della prima metà del Novecento musicale italiano. Lungi dal mirare ad una trattazione esaustiva, la nostra ricerca non di meno intende proporre un nuovo approccio all'argomento basato sul vaglio di fonti fin qui non esaminate.





**CAPITOLO I**  
**MUSICOLOGIA E**  
**COLONIAL/POSTCOLONIAL STUDIES**



## 1. Introduzione

Gli studi storici sul colonialismo sono stati significativamente stimolati dallo sviluppo dei *cultural studies* a partire dagli ultimi decenni del XX secolo. Prospettive postmoderniste e decostruzioniste hanno inoltre promosso sguardi alternativi nell'analisi di prodotti legati all'esperienza coloniale europea, inaugurando orientamenti che prendono il nome di *colonial* e *postcolonial studies*. In questo ambito, contributi di singoli studiosi hanno assunto forte rilevanza, riscontrando risposte anche nei settori più ostili ad accogliere le nuove tendenze. La vasta eco riscossa dalla teoria dell'orientalismo di Edward Said, in particolare, è giunta anche nel campo della musicologia. Storici della cultura e musicologi sono oggi impegnati in un generale progetto di riscoperta e di analisi delle relazioni tra musica e colonialismo da diverse prospettive. Quali sono le attuali acquisizioni e quali i settori ancora inesplorati? Quali contributi sono stati finora apportati alla conoscenza e comprensione di opere, forme e prodotti artistico-musicali strettamente legati al rapporto tra musica e potere coloniale e ad una rappresentazione dell' "Altrove" ideologicamente guidata, ascrivibili alla categoria del 'discorso coloniale'?

La centralità accordata alla cultura nel panorama intellettuale odierno è il risultato prevalente di due tendenze strettamente connesse: da un lato la diffusione dei mezzi di comunicazione di massa e il prominente fenomeno della globalizzazione, dall'altro il processo di revisione delle scienze storiche inaugurato dalle riflessioni maturate all'interno delle «Annales» di Marc Bloch. Entrambe convergono verso una forte concentrazione dell'attenzione nei confronti di forme e prodotti culturali, tanto da stimolare lo sviluppo dell'innovativa prospettiva d'analisi sulla realtà contemporanea fiorita in Inghilterra negli anni Cinquanta, nota col termine di *cultural studies*. Apertura disciplinare e ribaltamento delle pregiudiziali scale di valore nella scelta degli oggetti d'indagine rappresentano le principali indicazioni programmatiche delle nuove tendenze, le quali si trovano a coincidere col nuovo assetto disciplinare e metodologico della storiografia uscita dall'esperienza delle «Annales». Il contesto specifico in cui i *cultural studies* sono fioriti, l'Inghilterra postcoloniale del secondo dopoguerra, ha stimolato indagini sull'incontro e il confronto con il culturalmente diverso. *Gender studies* e *colonial studies* risultano infatti tra i territori più

frequentemente esplorati, peraltro sottilmente legati nel comune oggetto d'indagine, l' "Alterità", nella duplice manifestazione interna ed esterna, domestica e straniera.

Nell'arco di trent'anni, i contributi nell'ambito dei *cultural studies* sul colonialismo hanno ampliato sguardi e prospettive, incontrando le istanze postmoderniste e decostruzioniste e coinvolgendo ambiti a lungo estranei agli studi umanistici. Anche la musica, investita da circa un ventennio da un processo di revisione noto col nome di *new musicology*, che sancisce l'apertura degli studiosi alla considerazione del contesto nel quale forme e prodotti musicali risultano inseriti, partecipa al dibattito culturale sul colonialismo con interessanti e stimolanti contributi, prevalentemente anglosassoni. Molteplici e vari sono gli ambiti d'interesse: dall'estensione della teoria orientalista di Said all'indagine sull'esotismo nella musica d'arte europea e americana (Locke), al superamento della stessa attraverso la concentrazione sui riflessi artistico-musicali dell'incontro e del conseguente scambio est-ovest (Clayton - Zon); dal tentativo revisionista dei paradigmi fondamentali del linguaggio musicale occidentale, considerati "in contrappunto" - prendendo in prestito l'espressione di Said - con interpretazioni ufficiali (Taylor), al rapporto tra musica, musicisti e potere nell'imperialismo britannico (Richards).

Nel presente capitolo, dopo aver introdotto il processo di affermazione e di sviluppo dei *cultural studies* e dei *colonial e postcolonial studies* (Par. 2), esporremo l'attuale stato dell'arte sulla partecipazione della musicologia alle nuove tendenze (Par. 3).

## 2. Cultural studies e colonial/postcolonial studies

In seguito alla crisi dello strutturalismo e al conseguente fallimento delle visioni del mondo incentrate sul concetto di struttura e sull'aspetto economico del passato, la cultura è divenuta una fonte importante per gli studi storici e la *cultural history* è parsa rappresentare una valida prospettiva di analisi e comprensione del mondo [Grossberg - Radway 1995, p. 198]. A cavallo tra il vecchio e il nuovo millennio le scienze storiche giungono ad una totale ridefinizione, punto di arrivo del lungo processo inaugurato dalla Scuola delle «Annales» di Marc Bloch a partire dagli anni Trenta. Jacques Le Goff, in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* presso l'Università La Sapienza di Roma nel 2000, riassume nei seguenti punti il nuovo assetto della disciplina: apertura interdisciplinare, nuove relazioni con le scienze sociali, superamento della frammentazione e rinnovamento degli oggetti nello studio delle fonti [Le Goff 2000]. Tali direzioni programmatiche incrociano significativamente le innovazioni apportate dai *cultural studies*, considerevolmente diffusi nell'ultimo ventennio del Novecento con un'espansione di temi, metodi e prospettive mai conosciuta in precedenza. Il successo delle nuove tendenze è legato sia alla loro originaria finalità di colmare la distanza tra sapere umanistico e società contemporanea, resa sempre più urgente dall'incessante fenomeno della globalizzazione e dalla diffusione dei mezzi di comunicazione di massa [Perniola 2000], sia dalla rilevanza ad essi appunto garantita dalle scienze storiche rinnovate. Oggi, a quasi trent'anni dalla prima diffusione dei *cultural studies*, l'indagine storiografica non può più fare a meno dell'apporto di fonti culturali per la comprensione del passato e le scienze umanistiche non possono più prescindere dal contesto storico-sociale per la penetrazione delle forme di pratica discorsiva, nella definizione di Foucault, che si accingono ad analizzare.

In particolare, l'origine storica e socio-culturale del nuovo settore di studi e la focalizzazione sui rapporti tra cultura e potere, nella volontà di smascherarne interazioni e dinamiche nascoste [Hall - Mellino 2007, p. 10], hanno determinato la concentrazione su alcuni ambiti dell'orizzonte culturale oggi al centro dell'attenzione. La forte valenza ideologica assunta dalla cultura occidentale nell'incontro coloniale, comprese le modalità di appropriazione di elementi esotici, e l'influenza che ancora oggi il discorso coloniale orientalista nutre nei confronti delle attitudini dell'Occidente

nei rapporti con l'Oriente, ha stimolato innumerevoli studi sull'argomento. L'incontro con i nuovi movimenti intellettuali del postmodernismo, poststrutturalismo e con la teoria del discorso, inoltre, ha arricchito le indagini con sguardi innovativi, tali da dare vita ad una vera e propria disciplina all'interno dei *cultural studies*, quella dei *postcolonial studies*. In tale ambito, variegato nelle metodologie, ma omogeneo nell'oggetto d'esame, il contributo di singoli intellettuali si è rivelato di vitale importanza. Lo storico e teorico della cultura Edward Said, in particolare, ha dato vita ad un filone di studi incentrato sulla sua teoria dell'orientalismo, secondo la quale la cultura europea ha «acquisito maggior forza e senso d'identità contrapponendosi all'Oriente», dunque «l'orientalismo può essere studiato e discusso come l'insieme delle istituzioni create dall'Occidente al fine di gestire le proprie relazioni con l'Oriente, gestione basata oltre che sui rapporti di forza, economici, politici e militari, anche su fattori culturali» [Said 1978, trad. it. p. 13]. A partire dalla critica letteraria, la teoria dell'orientalismo è stata posta al centro di molteplici sguardi sulle più disparate forme culturali scaturite dall'incontro tra Est e Ovest, compresa la musica.

Gli studi storici sul colonialismo, dal canto loro, hanno ricevuto un soffio vitale dai *cultural studies*, meritevoli di aver inaugurato nuovi punti di vista in tema di diffusione dell'ideologia, di recezione della propaganda colonialista, ma anche sulle culture dei colonizzati e sull'incontro culturale coloniale [Labanca 2000, p. 149]. L'importanza affidata all'*immaginario* dalla storiografia del secondo Novecento, inoltre, si riflette nella concentrazione su tematiche legate alla «“cultura diffusa” nelle società della madrepatria» relativa all'esperienza coloniale, propagata attraverso i diversi canali di comunicazione e le varie manifestazioni dell'espressione artistica [Labanca 2000, p. 145].

### 2.1 Cultural studies

I *cultural studies* nascono in Inghilterra nella seconda metà degli anni Cinquanta all'interno della critica sociale impegnata rivolta al sistema educativo della classe operaia inglese, con un particolare *focus* sulla letteratura, e conoscono un notevole sviluppo negli ultimi decenni del XX secolo investendo pressoché tutti gli ambiti disciplinari.<sup>1</sup> Per *cultural studies* s'intende «lo studio della cultura o, più specificamente, lo studio della cultura contemporanea» [During 1993, p. 1], attraverso

---

<sup>1</sup> Per una più approfondita trattazione delle origini e della storia dei *cultural studies* si rimanda a During 1993, pp. 1-27.

un innovativo sguardo onnicomprensivo ed un insolito approccio trans-disciplinare. La novità, diremmo rivoluzionaria, da essi rappresentata, risiede infatti in una significativa apertura sia dei campi d'indagine che delle metodologie, con un'accentuata tendenza allo scambio e collaborazione tra le discipline. Due ulteriori caratteristiche dei *cultural studies* delle origini, strettamente connesse tra loro, sono indispensabili per comprenderne sia l'identità che il percorso di sviluppo: l'attenzione nei confronti della soggettività, quindi «lo studio della cultura in relazione alla vita degli individui», che permette ai *cultural studies* di superare il positivismo scientifico sociale, l'oggettivismo, e l'essere una disciplina impegnata, che consente ai *cultural studies* di rappresentare un'alternativa al sistema culturale dominante, nella loro attenzione, come abbiamo visto, nei confronti dell'interpenetrazione tra cultura e potere [During 1993, pp. 1-2].

Il contesto all'interno del quale i *cultural studies* hanno origine e soprattutto la finalità che perseguono, quella di colmare lo iato tra le scienze umanistiche e la società contemporanea, rappresentano un importante punto di partenza per la comprensione dell'enorme successo che hanno progressivamente riscosso a partire dagli anni Ottanta. Alla base del nuovo ambito di studi c'è una fondamentale riconsiderazione del concetto di cultura, non più chiuso all'*élite* intellettuale ma aperto ad una prospettiva antropologica ed etnologica, come «l'insieme dei valori, simboli, concezioni, credenze, modelli di comportamento, e anche delle attività materiali, che caratterizzano il modo di vita di un gruppo sociale».<sup>2</sup> In tale accezione l'oggetto dei *cultural studies* si presenta ampio e variegato.<sup>3</sup> L'attenzione riservata alla società nel suo complesso permette inoltre agli adepti di guardare senza pregiudizi alle pratiche sociali di gruppi differenti, le cui diversità si trovano del resto progressivamente fagocitate all'interno di un meccanismo globalizzante in grado di livellare e mescolare senza sosta. Dai *cultural studies* deriva quindi una revisione del modo di concepire la cultura e di approcciarsi ad essa. Non più torre d'avorio degli intellettuali, ma «pratiche di masse, di ceti e di nazioni», da trattare «come un insieme di pratiche significanti e forme sociali simboliche», nella plurivocità delle sue manifestazioni, superando i pregiudizi su ciò che è “alto” e “basso”. Storia, sociologia, antropologia, etnologia, letteratura, arti ed altre discipline, convivono all'interno dei *cultural studies*

---

<sup>2</sup> Voce *cultura* del vocabolario Treccani, 1997<sup>2</sup>, vol. I (A-C), pp. 1051-1052.

<sup>3</sup> Raymond Williams, uno dei padri fondatori dei *cultural studies*, ha definito il termine cultura «one of the two or three most complicated words in the English language» [Williams 1981, p. 87].



condividendo oggetti e metodi che rendono ormai inadeguati i rigidi confini disciplinari.

L'altra caratteristica dei *cultural studies* delle origini risiede nel loro essere una «engaged form of analysis» [During 1993, p. 1], rivolta alla presa di coscienza dell'ineguaglianza sociale, di una squilibrata possibilità di accesso degli individui all'educazione, al danaro, alla cura della salute, e ad un tentativo di operare «negli interessi di coloro che hanno meno risorse» [During 1993, p. 2]. Tale punto di vista consente al nuovo ambito di studi di assumere un'identità propria: «In this it differed not only from the (apparently) objective social sciences but from the older forms of cultural criticism, especially literary criticism, which considered political questions as being of peripheral relevance to the appreciation of culture» [During 1993, p. 2]. I due testi considerati pietre miliari dei *cultural studies*, *The Uses of Literacy* di Richard Hoggart (1957) e *Culture and Society: 1780-1950* (1958) di Raymond Williams elaborano una profonda riflessione su entrambe le questioni esposte sopra. Williams, in particolare, mette sotto accusa le conseguenze della separazione tra «high culture» e «culture as a whole way of life» e, soprattutto, tra cultura e società [During 1993, p. 2], una questione centrale per i futuri sviluppi della disciplina. Sebbene meditata autonomamente da Williams, su tale problematica i *cultural studies* incontrano il pensiero di Antonio Gramsci, la cui figura diverrà di prima importanza per la disciplina, in particolare per un ambito specifico, quello dei *postcolonial studies*.

In seguito alla trasformazione della classe operaia inglese e alla conseguente rottura della tradizionale identità di classe, negli anni Settanta la riflessione sul rapporto tra cultura e società incontra i concetti di egemonia e di ideologia, elaborati nel pensiero marxista e sviluppati dall'intellettuale italiano Antonio Gramsci e dal filosofo francese Louis Althusser [During 1993, pp. 5-6]. La cultura è ora interpretata quale espressione di un sistema dominante che condiziona tutti gli individui di una società: il concetto di «culture as a whole way of life» prima difeso da Hoggart e Williams cede quindi a quello di «industria culturale» teorizzato da Adorno e Horkheimer e da questo momento in poi, il fine dei *cultural studies* sarà quello di offrire «un'analisi critica degli effetti egemonici della cultura» [During 1993, p. 5]. L'ideologia, nell'accezione gramsciana del termine, indica l'insieme di opinioni, concetti, rappresentazioni, discorsi condivisi «which constitute the most widespread knowledge and values» [During 1993, p. 5]. Per Althusser, la forza dell'ideologia dominante sta nel far apparire naturale e universale e ciò che è politico, parziale e

mutevole [During 1993, p. 5]. Il sistema culturale, indirizzato ad un pubblico quanto mai ampio e variegato, si esprime attraverso forme di pratica discorsiva, messaggi discreti, i quali necessitano dell'intervento della semiotica per un'accorta decodifica: il potere, infatti, tende a neutralizzare, almeno in superficie, questi messaggi. Ma non basta: secondo le riflessioni di Gramsci «hegemonic forces constantly alter their content as social and cultural conditions change: they are improvised and negotiable», perciò «counter-hegemonic strategies must also be constantly revisited» [During 1993, p. 5]). Di qui l'importanza attribuita da parte dei *cultural studies* al linguaggio e l'applicazione di «metodi di analisi testuale» per la lettura di forme e prodotti culturali sulla base del contesto [Vélez 2008]. In tal modo i *cultural studies* propongono un'alternativa al sistema culturale dominante, espressione del potere, attraverso il suo stesso smascheramento.

## 2.2 *Cultural studies* e nuova storiografia

L'apertura invocata dai *cultural studies*, come abbiamo visto, incontra allo stesso tempo le esigenze delle scienze storiche del secondo Novecento, in cerca di un dialogo con le scienze sociali per il superamento della «catastrophique fragmentation en histoire politique, sociale, économique, culturelle, histoire de l'art, histoire du droit, etc.» [Le Goff 2000]. Tale volontà si riflette in una nuova concezione del documento e in un'inedita attenzione per l'individuo nella sua totalità, compresa quella che viene definita «realtà immaginata». La sfida rappresentata dalla possibilità di comprendere il presente attraverso lo studio del passato, come ha mirabilmente dimostrato Le Goff con le sue analisi del medioevo, sembra infine completare il nuovo volto e rinvigorire il fascino della storia.

L'affermazione di Bloch «l'histoire est la science des hommes en société dans le temps» [Bloch, in Le Goff 2000], esplicita i nuovi fondamenti teorici della rivoluzione storiografica promossa nel contesto delle «Annales». «Le trois termes [storia, uomo, società]», chiarisce Le Goff, «sont également importants et leur force vient de leur mise en rapport. L'objet de l'histoire ce sont les hommes et les femmes vivant et agissant de tout leur être (corps, sensibilité, mentalité compris) dans tous les domaines (vie quotidienne, vie matérielle, techniques, économie, société, croyance, idées, politiques etc.) selon leurs caractères individuels mais aussi et surtout collectifs [...]» [Le Goff 2000]. Storia, antropologia, etnologia e sociologia sono

chiamate ad interagire per un'indagine su oggetti comuni, sostenute dall'indispensabile collaborazione delle scienze ausiliarie: il percorso di rinnovamento delle scienze storiche investe infatti anche il documento non solo criticando il tradizionale approccio dogmatista ma anche promuovendo la considerazione di nuove fonti. Lo studio storico si rinnova guardando al documento come una traccia lasciata dagli uomini [Le Goff 2000], da decostruire e decifrare e, al di là dai testi, «en transformant en document d'histoire les images, les résultats de l'archéologie, les gestes, les paysages etc.» [Le Goff 2000]. Una simile apertura pretesa anche sul piano delle fonti, è giustificata, in più, dall'innovativa considerazione di una realtà storica totalizzante, risultante dalla coesistenza della «realtà dei fatti» e della «loro eco nella coscienza» [Le Goff 2000].

Un secondo livello di realtà storica, la «realtà immaginaria» entra nel dominio d'interesse della storiografia. Incontrando l'etnologia, la storia, infatti, ha dato vita ad una vera e propria antropologia storica, in cui la rappresentazione mentale della realtà ha lo stesso peso della realtà stessa. La visione tradizionale di una storia «aproblematica, extratestuale ed extradiscorsiva» è oggi smantellata [Le Goff 2000]. La storia incontra dunque i *cultural studies* in un processo di revisione totale dei metodi e degli obiettivi, ma non senza apportare un'essenziale indicazione funzionale: quella della reciprocità delle relazioni tra passato e presente. «Eclairer le présent par le passé mais aussi le passé par le présent est devenu l'objectif de l'histoire», dichiara Le Goff [Le Goff 2000]. Ed è proprio «La cultura [...] un elemento presente di prima grandezza, che suggerisce agli storici domande sul passato» [Labanca 2000, p. 147]. In questo territorio d'incontro tra *cultural studies* e scienze storiche rinnovate, risiede dunque l'eccezionale espansione, diremmo quasi l'esplosione, delle nuove tendenze. L'incontro reciproco con i movimenti intellettuali sorti alla fine del Novecento quali il postmodernismo, poststrutturalismo e la teoria del discorso contribuiscono, inoltre, a rinsaldarne i legami.

Nuove visioni della storia emergono dalle riflessioni di teorici quali Michel Foucault, Raimond Williams ed Edward Said i quali contribuiscono a screditare una visione oggettiva della storia per promuovere interpretazioni multiple, alternative a quelle predominanti.

Il singolare contesto storico-sociale in cui i *cultural studies* nascono e si sviluppano e l'enfasi posta sin dagli esordi sulla questione delle differenze culturali e sulla relazione subalternità-egemonia, come è stato detto precedentemente, aiuta a

comprendere il significativo sviluppo di alcune branche, quali gli studi di genere (*gender studies*) e gli studi sul colonialismo (*colonial studies* e *postcolonial studies*) che da circa un trentennio dominano gran parte del panorama dei *cultural studies*.

### 2.3 Colonial/postcolonial studies

Tra le grandi questioni intellettuali dibattute nell'ambito delle nuove tendenze uno spazio consistente è dedicato agli studi sull' "Alterità". *Gender studies*, *colonial studies*, *imperial studies*, *postcolonial studies* si arricchiscono quotidianamente di nuovi interessanti contributi, attraverso articoli, conferenze, dibattiti, saggi, monografie. I significativi avvenimenti storici che hanno concluso il secolo precedente e aperto il nuovo, giustificano la centralità del tema delle differenze in questi ultimi decenni. Differenze di razza, "esterne", e di genere, "interne" hanno, del resto, una base comune nell'opposizione binaria "Sé"/"Altro-da-sé" e nelle prime si manifesta il riflesso delle seconde.<sup>4</sup>

L'inesorabile processo di globalizzazione, le conseguenze della decolonizzazione e la centralità del tema del Mediterraneo, con l'apertura delle frontiere europee col Nord Africa e il fenomeno degli sbarchi dei clandestini, hanno reso sempre più urgente una riflessione sul passato coloniale dell'Europa, ovvero sul momento in cui, proprio sulla base della percezione delle differenze, l'Occidente ha iniziato a costruire la propria identità. «Il colonialismo ha dato nuova forma alle strutture della conoscenza umana. Nessuna branca del sapere è rimasta incontaminata dall'esperienza coloniale» [Loomba 1998, trad. it. p. 69], in quest'affermazione si legge la spinta all'indagine sui riflessi culturali del colonialismo in Occidente. La consapevolezza che «la conoscenza non è innocente ma profondamente connessa con le operazioni di potere» [Loomba 1998, trad. it. p. 57], inoltre, indica la strada aperta dal pensiero di Gramsci e seguita dagli storici e teorici della cultura che si sono dedicati al tema coloniale.

Visioni eurocentriche hanno fortemente influenzato il giudizio degli occidentali sulle culture degli altri popoli, a noi per lungo tempo - se non ancora oggi - note attraverso un'invisibile lente deformante. Prospettive postmoderniste e poststrutturaliste contribuiscono allo smascheramento delle sottili interconnessioni tra

---

<sup>4</sup> L'effeminatezza, la debolezza e la lascivia, qualità tipicamente attribuite al genere femminile, infatti, fanno parte del bagaglio di luoghi comuni attraverso i quali l'Occidente guarda l'Oriente.

cultura e potere. L'estensione del fenomeno del colonialismo moderno, sia storicamente che geograficamente, l'eterogeneità e la gran mole delle pratiche e dei prodotti artistico-culturali da esso scaturiti, nonché la sua vitalità ancor oggi, in seguito alle sue profonde e multifaccettate ripercussioni, giustifica la quantità di studi e analisi.

In seguito ai primi pionieristici tentativi d'indagine sulla cultura coloniale proposti in ambito storiografico, attraverso l'esame di racconti di viaggio e di esplorazione ottocenteschi, la diffusione dei *cultural studies* ha significativamente scosso gli studi sul colonialismo [Labanca 2000, p. 149]. L'origine geografica dei *cultural studies* ha stimolato, a partire dagli anni Settanta, riflessioni sul peculiare sostrato socio-culturale della realtà anglosassone, segnata dal passato coloniale, reso ancora attuale dai processi di decolonizzazione. Le prime analisi sull'identità etnica inglese, espressa dal concetto di *Englishness*, condotte al Centre for Contemporary Cultural Studies di Birmingham da Stuart Hall e da altri studiosi, rappresentano il punto di partenza di un filone di studi oggi in grande fermento.

Le particolari contingenze storiche che hanno caratterizzato la fine del secolo scorso e l'inizio del nuovo, hanno in seguito esteso l'interesse sul passato coloniale del vecchio continente anche ad altre nazioni protagoniste nel passato di disegni imperialisti. I processi di decolonizzazione e le rivendicazioni nazionaliste dei paesi sottomessi hanno parallelamente risvegliato l'attenzione nei confronti di ciò che il colonialismo ha tentato di soffocare e nascondere, alimentando una prospettiva post-colonialista. L'ampia rilevanza, l'attualità e la vastità dell'argomento sono testimoniate da un diffuso e animato dibattito che ancora oggi sottende l'impiego di termini chiave quali *colonialismo*, *imperialismo*, *neocolonialismo*, *postcolonialismo*, la cui ambiguità è ulteriormente accentuata dall'uso di forme ibride, come le parentesi tonde intorno al prefisso *post* (*(post)colonialismo*).

Senza entrare nel complesso dibattito terminologico che accompagna gli studi sul colonialismo,<sup>5</sup> cosa che esorbiterebbe dai nostri fini, utilizzeremo il termine 'coloniale' per indicare quegli studi concentrati sull'analisi di prodotti nati dall'esperienza coloniale, narrazioni letterarie, rappresentazioni iconografiche, costruzioni architettoniche, prodotti artistici e musicali e quant'altro, e 'postcoloniale' per quegli studi che, sulla base di un approccio post-strutturalista, aperto alla

---

<sup>5</sup> Per una più approfondita trattazione delle questioni terminologiche inerenti i *cultural studies* sul colonialismo si rimanda a Loomba 1998, trad. it. pp. 18-35.

considerazione di una molteplicità di storie possibili per restituire la totalità della storia, applicano a tali indagini una prospettiva alternativa a quella ufficiale. In tale accezione, dunque, il prefisso ‘post’ va inteso non come successivo al colonialismo, cosa che ne implicherebbe la cessazione, non sempre effettiva,<sup>6</sup> ma come «contestazione del dominio e dell’eredità coloniali» [Loomba 1998, trad. it. p. 28]. Seguendo la definizione di Jorge de Alva, dunque, intendiamo per ‘postcoloniale’ l’adozione di una posizione «che si oppone alle pratiche e al discorso imperialista/colonizzatore» [Alva, in Loomba 1998, trad. it. p. 28].

Quale branca dei *cultural studies*, gli studi sul postcolonialismo perseguono il tentativo di leggere nei prodotti culturali i riflessi dell’ideologia, una concezione, come abbiamo visto, ereditata dal pensiero di Antonio Gramsci, di primaria importanza per i nuovi orientamenti. Istanze postmoderniste e decostruzioniste hanno arricchito gli studi di nuove direzioni d’indagine ed oggi non solo i testi vengono letti sulla base del contesto, ma anche i processi storici e sociali vengono considerati «testuali», in quanto:

possono essere recuperati solo attraverso la loro rappresentazione e tali rappresentazioni includono strategie ideologiche e retoriche quanto i testi letterari.

[...]

Il colonialismo [...] dovrebbe essere analizzato come se fosse un testo, composto di pratiche materiali e di rappresentazione, disponibile attraverso un ventaglio di discorsi come quelli espressi dalla letteratura scientifica, economica, letteraria e storica [...] dall’arte e dalla musica [...]» [Loomba 1998, trad. it. p. 103].

Le risposte ad un tale stimolo sono numerose e metodologicamente variegata, accomunate soltanto dall’oggetto d’investigazione. In una tale varietà di analisi, tuttavia, è possibile individuare dei filoni di studio che fanno capo a singoli studiosi, a loro volta legati a importanti teorie filosofiche preesistenti. Tra questi, rivestono una posizione di primaria importanza, in una prospettiva più esplicitamente post-colonialista: Edward Said, Gayatri C. Spivak e Homi K. Bhabha, rappresentanti rispettivamente delle correnti storicista, decostruzionista e psicanalitica. Quest’ultima, rappresentata da Homi K. Bhabha, ispirata dalla psicanalisi lacaniana, concentra la propria attenzione sul soggetto coloniale e sull’incontro e scambio tra colonizzatori e

---

<sup>6</sup> L’attuale fenomeno della globalizzazione è infatti di frequente considerato quale ultima fase del colonialismo.

colonizzati. Gayatri C. Spivak, invece, applica una prospettiva decostruzionista ai testi, sulla base di una definizione del discorso coloniale come prodotto retorico degli assiomi imperialistici con particolare riferimento alle questioni di razza e genere. Edward Said, invece, legato alla teoria del discorso di Michel Foucault, interpreta il colonialismo come fase attraverso la quale l'Occidente "crea" un proprio Oriente sul quale espiare colpe, proiettare desideri, paure, e attraverso il quale, contemporaneamente, definire la propria identità sulla base del principio dell'«opposizione binaria»; in tal modo l'Occidente ha potuto garantire la propria egemonia politica e culturale sull'Oriente.

Edward Said è uno dei teorici e storici della cultura più in vista negli ultimi trent'anni. Il suo saggio *Orientalism* [Said 1978], uscito per la prima volta in traduzione italiana soltanto nel 1991, è considerato una delle pietre miliari degli studi sul postcolonialismo ed è meritevole di aver sollevato il problema del rapporto Oriente-Occidente a livello globale. La teoria dell'orientalismo<sup>7</sup> in esso sviluppata ha rappresentato per lungo tempo la risposta a complesse questioni sulla relazione Est-Ovest ed ha aperto la strada ad ulteriori analisi relative alla rappresentazione occidentale dell'Oriente, non solo nella letteratura ma anche nell'arte visiva, nella fotografia, nel cinema, nell'architettura e nella musica. Nel corso del tempo, inoltre, lo stesso Said ha approfondito e riformulato le proprie posizioni ed ha stimolato nuove prospettive volte a promuovere punti di vista alternativi. Dal canto suo, Said supera il principio dell'opposizione attraverso una possibile critica, che, con una metafora musicale, ha definito «contrappuntistica», in grado di proporre letture «contro-imperialiste» che si oppongono ma allo stesso tempo convivono con quelle ufficiali: «Se riesaminiamo l'archivio della cultura, cominciamo a rileggerlo in modo non univoco, ma "contrappuntistico", con la percezione simultanea sia della storia metropolitana che viene narrata sia di quelle altre storie contro cui (e con cui) il discorso dominante agisce» [Said 1993, trad. it. p. 76]. Come nel «contrappunto della musica classica occidentale vari temi si oppongono l'uno all'altro, e soltanto

---

<sup>7</sup> Il significato del termine *orientalismo* muta con Said la propria valenza, conosce un significativo slittamento, «one of normative tone»: se precedentemente il termine indicava «the study of the languages, literature, religions, thought, arts and social life of the East in order to make them available to the West, even in order to protect them from occidental cultural arrogance in the age of imperialism», con Said «far from protecting oriental cultures from overwhelming imperial power, far from permitting eastern cultural forms to survive, Orientalist studies became themselves an expression of intellectual and technical dominance and a means to the extension of political, military and economic supremacy. Orientalism came to represent a construct, not a reality, an emblem of domination and a weapon of power...» [MacKenzie 1985, p. xii].

temporaneamente viene data la preminenza a questo o a quello; eppure nella risultante polifonia c'è concerto e ordine, una interazione reciproca organizzata» [Said 1993, trad. it. p. 76], così i «temi contro-imperiali» possono essere letti in alternativa a interpretazioni dominanti di grandi capolavori della cultura occidentale [Arac 1998, p. 57]. Ciò consente a Said di recuperare quei capolavori della letteratura vittime della cosiddetta *politics of blame*, perché connessi con azioni politiche deplorevoli, come schiavitù, imperialismo e simili. Anche nella critica musicale simili posizioni consentono di rivedere giudizi e di riabilitare figure finora vittime della loro posizione politica, com'è il caso di Edward Elgar. Se la critica letteraria ufficiale ha teso a dissociare i capolavori dalle *bad politics*, «contrapuntal criticism brings the writing and politics together» [Arac 1998, p. 58]. In tale prospettiva emerge anche una percezione nuova della storia, secondo la quale «many voices produce a history» [Said, in Arac 1998, p. 58]. Recuperata la scissione forzata tra cultura e politica, Said cerca dunque di individuarne le dinamiche, l'interrelazione e di svelare la loro complessità, giustificando la necessità di produrre alternative alle interpretazioni predominanti di quei prodotti culturali connessi con i progetti coloniali: «alternative sources, alternative readings, alternative presentation of evidence» [Said, in Arac 1998, p. 60]. In tal modo egli rinforza l'originario obiettivo «to challenge that hegemony» [Arac 1998, p. 60].

La recente teoria e critica postcoloniale, tuttavia, mette in discussione la concentrazione esclusiva sulla rappresentazione e sul discorso proposta dalla teoria letteraria e culturale, la quale, per Ania Loomba, finisce per sostituire «lo studio degli eventi e della realtà materiale» [Loomba 1998, trad. it. p. 103]. Leggere il «colonialismo come testo» ha paradossalmente portato ad isolarlo dalle sfere dell'economia e della storia, dunque si «ripete l'isolamento conservatore e umanista del testo letterario dal contesto in cui è stato prodotto e trasmesso» [Loomba 1998, trad. it. p. 105]. Ciò tuttavia, come sostiene la studiosa di origine indiana, è insito nella stessa fisionomia della teoria postcoloniale, nata, come abbiamo visto, dagli studi di critica letteraria inglese [Loomba 1998, trad. it. p. 104]. Il riconoscimento dell'esistenza di «una profonda relazione simbiotica fra le pratiche discorsive e quelle materiali dell'imperialismo» [JanMohamed, in Loomba 1998, trad. it. p. 108] ha di recente stimolato nuovi studi basati sull'osservazione di «connessioni molteplici e intricate, sottili e a volte contraddittorie fra le rappresentazioni, le istituzioni e le politiche coloniali» [JanMohamed, in Loomba 1998, trad. it. p. 107]. «Gli aspetti



culturali, discorsivi e rappresentativi del colonialismo», dunque, «non devono essere pensati al di fuori degli aspetti economici, politici e militari» [JanMohamed, in Loomba 1998, trad. it. p. 107].

Un altro limite della teoria postcoloniale è inoltre rappresentato, come abbiamo già visto, da una forzata limitazione all'interno dell'orizzonte degli studi di letteratura inglese. Recenti analisi hanno invece elevato a dignità di studio anche quei testi nati dall'incontro e dallo scambio coloniale: la produzione di scrittori nati in territori ex-colonie europee, sia nella propria lingua originaria che in quella degli ex-colonizzatori, forme culturali ibride, come tradizioni musicali degli indigeni delle colonie trascritte in notazione occidentale per la pratica vocale e strumentale della borghesia coloniale.<sup>8</sup>

Al di là delle prospettive decostruzioniste e postmoderniste, i *cultural studies* sul colonialismo contano oggi numerosi contributi che vanno ad arricchire, come abbiamo visto, anche l'ambito più specificamente storiografico. Un altro dei terreni particolarmente battuti nei *cultural studies* sul colonialismo è quello della propaganda, realizzata attraverso le molteplici forme della comunicazione. Tra i primi e principali testi su questo argomento citiamo *Propaganda and Empire* di John M. MacKenzie [MacKenzie 1984], un'indagine sulle diverse strategie di persuasione dei sudditi circa i vantaggi apportati dall'Impero britannico, attraverso i numerosi canali della propaganda. MacKenzie, la cui trattazione si limita al terreno della letteratura e dell'arte visiva, stimola significativamente, come vedremo, ulteriori studi in altri settori artistici, tra i quali anche la musica.

Al di fuori dell'ambito anglosassone, la prevalenza di studi orientati verso quella che abbiamo definito una prospettiva coloniale piuttosto che postcoloniale, si spiega alla luce di specificità legate alle singole realtà storiografiche nazionali. In Italia, ad esempio, il tardo risveglio d'interesse nei confronti della cultura del periodo coloniale determina ancora oggi il proliferare di indagini sui prodotti del colonialismo. La reticenza nei confronti dell'affermazione dei *cultural studies* in ambito accademico, inoltre, giustifica il prevalere di posizioni di questo tipo. Tuttavia, recentemente hanno visto la luce anche in Italia studi, testimonianze e riflessioni che chiamano in causa la condizione dell' "Altro" colonizzato. Si può leggere in questa

---

<sup>8</sup> Vedi più avanti, Par. 3.2.

prospettiva anche nel recupero di quei prodotti culturali coloniali finora screditati, mutilati nel loro valore artistico a causa delle accentuate relazioni con la politica.

Letteratura, architettura, pittura, cinema e di recente anche fotografia coloniale sono frequentemente oggetto di studio, contando oggi numerosi contributi. Prodotti all'inizio irrimediabilmente scartati da uno sguardo pregiudiziale, vengono oggi riconsiderati e vagliati quali interessanti testimonianze dell'esperienza coloniale.

### 3. Contributo della musicologia ai *colonial/postcolonial studies*

Riconosciuta la centralità della cultura per il funzionamento del sistema epistemologico su cui si regge il colonialismo, i *colonial* e *postcolonial studies* originariamente concentrati sulla letteratura, hanno coinvolto progressivamente tutti i settori artistico-culturali, compresa la musica. Quest'ultima, sebbene in ritardo rispetto alle altre discipline, partecipa in una veste aggiornata al dibattito, sia nello specifico ambito musicologico che come forma discorsiva nelle analisi interdisciplinari sul colonialismo degli storici e teorici della cultura. L'estensione del discorso orientalista ad ogni forma di rappresentazione artistica e la presenza di un'analisi dell'*Aida* verdiana in *Culture and Imperialism* di Said [Said 1993], in particolare, rappresenta una forte sfida per i musicologi; numerosi sono oggi i contributi sull'orientalismo e la musica e il musicologo americano Ralph Locke ne è autore principale (Par. 3.1). La partecipazione della musicologia all'indagine sulle forme artistico-culturali legate all'imperialismo coloniale, tuttavia, si amplia, nel nuovo secolo, anche a prospettive differenti: lo studio della relazione e dello scambio Oriente-Occidente riflessa nei prodotti musicali in un'ottica più scopertamente postcoloniale, intesa quale rivalutazione del ruolo dell' "Altro" nel contesto coloniale (Par. 3.2); l'esame della relazione tra musicisti e potere nell'Impero britannico (Par. 3.3); il tentativo di ripercorrere la storia della musica occidentale da un punto di vista postmodernista, basato sulla centralità del colonialismo per l'Occidente moderno (Par. 3.4).

Il processo di ridefinizione di metodi e criteri di selezione degli oggetti di studio al quale arti e scienze umane hanno assistito sin dai primi decenni del secondo dopoguerra, ha coinvolto la musica soltanto a partire della fine dell'ultimo ventennio del secolo scorso inaugurando un lento percorso di aggiornamento. Il predominio accordato al canone e il trionfo del positivismo nella ricerca storica e del formalismo nella teoria e nella critica [Leppert - MacClary 1987, p. xii], hanno reso la musica a lungo impermeabile a tali trasformazioni. L'anacronismo di atteggiamenti conservatori e chiusi al generale cambiamento delle modalità di approccio delle scienze umane, tuttavia, ha progressivamente stimolato tentativi di aggiornamento anche nelle discipline musicali. *Music and Society*, pubblicato in Inghilterra nel 1987 a cura di Susan MacClary e Richard Leppert [Leppert - MacClary 1987], rappresenta

uno dei primi esperimenti in questa direzione.<sup>9</sup> Il saggio è considerato l'atto ufficiale della nascita di una *new musicology* e la sfida proposta dagli autori a presentare letture alternative della storia e critica musicale attraverso la considerazione del contesto storico-sociale sancisce nel contempo l'ingresso della musicologia nei *cultural studies* [Leppert - MacClary 1987, p. xiv]. L'apertura a nuovi modelli di interpretazione della realtà, quali il femminismo, la semiotica, il decostruzionismo, determina la definitiva rottura degli ormai inattuali parametri basati sul concetto di autonomia dell'arte musicale di retaggio romantico. Il testo suona come una sfida per gli studiosi ad uscire dalla torre d'avorio nella quale il discorso sulla musica restava ancora confinato, aprendo il terreno verso una prospettiva precedentemente legittimata esclusivamente nell'ambito dell'etnomusicologia: lo studio della musica nella società, nella definizione di Charles Seeger. Lo stimolo viene accolto con grande entusiasmo dalle nuove leve della musicologia anglosassone ed è seguito da numerosi studi basati fondamentalmente su una critica all'approccio tradizionale alla disciplina e sull'impegno alla collaborazione con ambiti estranei ad essa, quali la storia, la letteratura, la filosofia, l'antropologia, la sociologia e i *gender studies* [Taylor 2007, p. 5]. Se all'alba del nuovo millennio per la MacClary ancora molta strada restava da percorrere,<sup>10</sup> oggi molti lavori ispirati alle indicazioni della *new musicology* sono entrati nella dottrina e nell'insegnamento, ma ancora i vecchi paradigmi della musicologia tradizionale permangono [Taylor 2007, p. 5], con un atteggiamento conservativo più forte in quei paesi in cui i confini disciplinari tendono a mantenersi distinti e dove il concetto allargato di cultura tende a rimanere una prerogativa delle scienze antropologiche ed etnografiche. Dunque, a partire dagli ultimi decenni del Novecento, la musicologia rivede gli atteggiamenti assolutistici e formalistici intorno alla creazione e l'interpretazione della musica: la riflessione sulla funzione della musica nella società, quindi il superamento dei confini prima invalicabili intorno agli oggetti elevati alla dignità di studio, hanno notevolmente mutato la fisionomia della disciplina e considerevolmente ampliato l'ambito di studi della musicologia.

---

<sup>9</sup> Precedenti indicazioni per un'aggiornamento della musicologia risalgono a Joseph Kerman - "goodfather" per gli esponenti della nuova tendenza - con il suo attacco alla prevalente inclinazione verso il *purely musical* e con l'invocazione ad una critica musicale intesa come «the study of the meaning and value of art works». Nell'introduzione al suo saggio *Contemplating Music*, pubblicato nel 1985, Kerman intravede nel territorio in cui musicologia, teoria musicale ed etnomusicologia si sovrappongono, l'ambito di studi più promettente per il futuro [Kerman 1985, p. 8].

<sup>10</sup> «Yet despite the growing numbers of scholars committed to cultural interpretation [...] I continue to meet resistance from those who claim the most aspects of music - indeed the ones that really matter - operating according to "purely musical" procedures.» [MacClary 2000, p. 2].

Stimolata dalle esortazioni della *new musicology* e dal riconoscimento della musica quale fenomeno culturale al pari di letteratura, cinema e arti visive anche la musicologia, a partire dai primi anni Novanta, entra nel dibattito sul colonialismo, aprendosi a più profonde considerazioni su questioni ideologiche, storiche, sociali e culturali riverberate in forme, prodotti e atteggiamenti artistico-musicali e nella storiografia; essa inoltre si trova inclusa in più ampi studi sulla cultura, l'arte e l'ideologia coloniale. Il saggio di Richard Leppert *Music, domestic life and cultural chauvinism* [Leppert 1987] in *Music and Society*, rappresenta uno dei primi contributi in tal senso,<sup>11</sup> ribadendo la forte carica innovativa del lavoro.

Come precedentemente osservato, lo stimolo principale per l'ingresso della musica d'arte nell'orizzonte degli studi sul colonialismo è tuttavia rappresentato dalle riflessioni sull'orientalismo di Edward Said. Come chiaramente emerge dalla letteratura esistente, infatti, concordiamo con Ralph Locke che «Any exploration of Orientalist representations in the arts may profitably start with the writings of the cultural critic Edward Said» [Locke 1993, p. 48]. La concentrazione sul tema della rappresentazione dell'Oriente da parte dell'Occidente in *Orientalism* [Said 1978], nonché l'esplicita attenzione riservata alla musica in *Culture and Imperialism* [Said 1993], provocano una vasta eco, sia nel rinnovato orizzonte musicologico che nel più ampio ambito della critica teorica sull'arte. In quest'ultimo, John MacKenzie risulta il primo a raccogliere le riflessioni dell'intellettuale arabo-americano e, in *Orientalism: History, Theory and the Arts* [MacKenzie 1995], riserva alla musica, elencata tra le *Arts*, una sezione specifica [MacKenzie 1995, pp. 138-175].

Nello specifico terreno musicologico, una menzione particolare merita l'intervento di Leo Treitler dal titolo *Can we reconcile the social and scientific functions of history?* [Treitler 1995] al Convegno internazionale *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica* (Latina, 27-29 settembre 1990), i cui atti sono stati pubblicati dalla casa editrice Leo Olschki [Pozzi 1995]. Nel contributo di Treitler, incentrato sulla storiografia del canto gregoriano, il musicologo rilegge la vicenda della storiografia del canto ecclesiastico liturgico latino interpretandola alla luce delle nuove prospettive della teoria orientalista. È pertanto evidente l'influsso degli

---

<sup>11</sup> Applicando una prospettiva decostruzionista all'oggetto d'analisi, Leppert individua nell'arte e nell'estetica occidentale dei dipinti e nelle icone musicali in essi contenute la relazione nascosta con l'ideologia razziale e imperialista dominante nel contesto storico-sociale in cui sono inseriti. Il ruolo della musica e dell'arte, in questo caso, è dunque quello di «provide evidence of the very power which their presence serves to mask» [Leppert - MacClary 1987, p. xiv].

orientamenti storico-culturalistici anche nei settori più tradizionali della musicologia; il saggio, inoltre, inaugura la penetrazione dei *colonial/postcolonial studies* all'interno della disciplina e in Italia.

Tra i lavori più recenti in Italia, di respiro interdisciplinare, il tema dell'orientalismo viene affrontato in una prospettiva comparativa in *L'Oriente: storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, uscito nel 2007 per i tipi della casa editrice Bulzoni. Si tratta di una raccolta di saggi a cura di Paolo Amalfitano e Loretta Innocenti, in cui si tenta una valutazione complessiva del significato acquisito dall'immaginario orientale nelle diverse epoche prese in considerazione, attraverso analisi specifiche di esperti delle singole discipline, dalla letteratura alla musica, alle arti visive e performative [Amalfitano - Innocenti 2007].<sup>12</sup> Tra gli autori dei saggi di argomento musicale, emerge il contributo postumo di uno dei fondatori dell'etnomusicologia in Italia, Roberto Leydi [Leydi 2007], cosa che non desta stupore data la stretta connessione tra storia dell'etnomusicologia e progetti expansionisti dei governi europei: «the classification of musical instruments [...] the rendering of strange musical sounds in European notation [...] such acts of reformulating the exotic served to some degree as a means of extending the colonizer's power [...]» [Bohlman 1991, p. 132].

Tuttavia, ciò che manca ancora alle discipline musicali per entrare a pari grado con le altre scienze umane nel dibattito sul colonialismo, è la partecipazione diretta dei musicologi agli incontri più apertamente interdisciplinari sul tema, al di là del limitato ambito artistico-letterario.<sup>13</sup>

Come abbiamo anticipato, tra i musicologi, il primo e principale promotore della teoria orientalista nell'analisi delle opere occidentali è Ralph Locke, il quale ha inaugurato, a partire dal 1991, una nuova tradizione d'indagine sull'esotismo in musica in relazione al contesto, la quale riceve oggi vasta eco negli studi musicali. Prima di Said, l'interpretazione convenzionale dell'esotismo nella musica d'arte occidentale resta confinata all'idea romantica di evasione dalla realtà o limitata al

---

<sup>12</sup> Il testo pubblica gli interventi presentati nell'ambito del progetto *L'Oriente, storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, svolto tra il 2002 e il 2003 attraverso un ciclo di seminari internazionali, promosso dall'Associazione "Sigismondo Malatesta" in collaborazione con le Università "Ca' Foscari" e "Iuav" di Venezia, "L'Orientale" di Napoli, "La Sapienza" di Roma e con il Gabinetto "Viesseux" di Firenze, con l'aggiunta di contributi di studiosi chiamati successivamente a partecipare alla pubblicazione.

<sup>13</sup> In lavori interdisciplinari come, ad esempio, il recente Palumbo 2003, contributi di esperti di storia convivono con quelli sulla letteratura "alta" e popolare e sul cinema.

fenomeno di costume e comunque mantenuta entro i limiti del mero piano stilistico. Le *turqueries* mozartiane, per esempio, sono state prevalentemente - o esclusivamente - lette come elementi bizzarri o alla moda, senza alcun tentativo di approfondimento sulle origini storiche, sociali, ideologiche e culturali pur sempre sottese ai fenomeni di costume [Taylor 2007, p. 57]. Le analisi orientaliste di Said hanno stimolato gli studiosi verso nuove letture delle opere esotiche e dell'esotismo musicale in generale, oggi più sovente indicato col termine 'orientalismo'.<sup>14</sup> Il palese legame tra esotismo e politica coloniale ha probabilmente inibito più approfondite analisi prima della crisi dei tradizionali paradigmi della musicologia basata sul principio del canone.

Il primo pionieristico tentativo di una più ampia comprensione dell'esotismo in musica in relazione al contesto politico-coloniale, risale in realtà al 1981, con la giornata di studio sull'esotismo musicale francese, svoltasi a Parigi presso l'Institut de Recherches sur les Civilisations de l'Occidente moderne dell'Università La Sorbona, curata da Daniele Pistone, i cui contributi sono stati pubblicati sul n. 6 della «Revue internationale de musique française» del 1981 [Pistone 1981/a]. Pistone, autrice dell'intervento dal titolo *Les conditions historiques de l'exotisme musical français* [Pistone 1981], rileva l'evidente corrispondenza tra progetti coloniali e ispirazione esotica nella musica francese esplicitandone le relazioni attraverso un diagramma su «Les périodes d'intensification des différents exotismes dans la littérature musicale française» [Pistone 1981, p. 22]. Tali riflessioni sembrano tuttavia avere un seguito soltanto nei decenni successivi e quasi esclusivamente in ambito anglosassone.<sup>15</sup>

Il musicologo americano Ralph P. Locke, autore di diversi articoli sull'esotismo musicale nell'opera e nella musica a programma del XIX – inizio XX secolo,<sup>16</sup> in particolare, ha dedicato le sue analisi all'applicazione della teoria saidiana in musica. L'obiettivo dello studioso è quello di analizzare la partecipazione della musica all'articolazione della visione orientalista tipica dell'Occidente, ovvero i

---

<sup>14</sup> Numerosi sono oggi i contributi di orientamento postcoloniale nella musicologia anglosassone. Tra questi menzioniamo: MacClary 1992, dove l'autrice «legge l'opera come un testo orientalista», in una prospettiva dialettica con le questioni legate alle differenze di genere [MacClary 1992, p. xii]; Van Rij 2009; e i saggi pubblicati in Bellman 1998; Born-Hesmondhalgh 2000; Scott 2003. Tra i contributi in lingua italiana, inseriti in un ambito più specificamente etnomusicologico, indichiamo Leoni 2004 e 2005.

<sup>15</sup> A proseguire ed approfondire il lavoro inaugurato da Pistone sull'esotismo musicale francese è la tesi di dottorato di Thomas Cooper, *French Empire and Musical Exoticism to the end of Nineteenth Century* [Cooper 1997], in realtà con un'estensione dei limiti cronologici fino alla prima metà del XX secolo.

<sup>16</sup> Tra i contributi di Ralph Locke relativi all'analisi orientalista di opere musicali occidentali indichiamo, in ordine cronologico: Locke 1991; 1993; 1998; 2000; 2005; 2006; 2007; 2009.

riflessi dell'ideologia orientalista nel mondo musicale e di individuare nel contempo «the work's essential Westernness», l'occidentalità nascosta sotto il velo dell'esotismo.

Col passare degli anni, particolari contingenze storiche rinvigoriscono la centralità del tema coloniale, determinando la proliferazione di nuovi sguardi che sembrano minacciare il marmoreo “istituto orientalista” di Said, anche nell'ambito musicologico. Teorie postcoloniali, come abbiamo visto, spingono oggi verso una riabilitazione dei prodotti nati dall'incontro e dallo scambio messo in atto dal colonialismo. *Music and Orientalism in the British Empire* [Clayton - Zon 2007] rappresenta uno degli ultimi contributi sull'argomento. Inserito in un'ottica postcolonialista e postsaidiana, il testo tenta un ampliamento sia delle tematiche, fino ad inglobare l'Oriente nel discorso orientalista, che dei metodi, accogliendo anche studi di altre discipline per un comune tentativo di comprensione. Il testo, a cura di Martin Clayton e Bennett Zon, è una raccolta di saggi dedicata allo studio della relazione tra musica e orientalismo nell'Impero britannico del XIX secolo, con una rinnovata enfasi sull'incontro e sullo scambio e interrelazione tra Est e Ovest. Il fine dello studio è infatti quello di dimostrare i limiti dell'ideologia orientalista di Said, intesa quale mero atto di rappresentazione occidentale dell'Oriente avulso da qualsiasi relazione con l'Oriente “reale”, in cui l'Occidente è isolato da qualsiasi effetto di contaminazione da parte di pratiche musicali straniere [Clayton-Zon 2007, pp 1-3].

Gli “eredi” dell'Impero britannico sembrano trovare nel programma imperialista la risposta alla secolare ricerca di una tradizione musicale inglese degna del grande occidente musicale. Lo storico della cultura Jeffrey Richards, nel saggio *Imperialism and music* [Richards 2001], tenta per la prima volta di esaminare la relazione tra imperialismo britannico e musica attraverso un'analisi su prodotti, forme e protagonisti del mondo musicale anglosassone connessi con la politica coloniale della corona inglese. L'analisi di Richards, per quanto lacunosa dal punto di vista di qualsiasi riferimento al testo più specificamente musicale, è tuttavia meritevole di aver inaugurato un nuovo filone di studi sulla relazione tra musica e orientalismo nell'Impero britannico.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> La casa editrice Ashgate promuove in seguito, con la collana *Music in Nineteenth-Century Britain*, diretta da Bennet Zon, studi incentrati sulla relazione tra musica e Impero. Si vedano: Cowgill - Rushton 2006 e Clayton - Zon 2007. La rivista «Nineteenth-Century Music», dello stesso editore, ha inoltre dedicato l'intero primo fascicolo del terzo volume del 2006 al tema della relazione tra ideologia della razza, imperialismo e musica [NCOMR].



Un tentativo più ampio di analisi dei riflessi della rivoluzione epistemologica provocata dal colonialismo sulla musica occidentale è invece offerto da Timothy Taylor. Nel suo recente saggio *Beyond exoticism* [Taylor 2007], Taylor presenta alcune ipotesi delle modalità attraverso le quali l'universo musicale partecipa alle formazioni ideologiche e alle strategie politiche sottese alle varie fasi del colonialismo, dal XVI secolo ad oggi. In particolare, "al di là dell'esotismo", la prima esperienza coloniale europea, secondo l'autore, stimola compositori e teorici al consolidamento di un sistema musicale identitario che percorre il cammino del pensiero e della società occidentali.

Anche in questo caso, la maggioranza dei contributi, come abbiamo visto, proviene dall'ambito anglosassone, luogo d'origine dei *cultural studies*, dunque più maturo ad accogliere nuovi apporti allo studio di quel complesso legame che unisce le forme simboliche e i processi culturali a più ampie variabili storico-economico-politiche e, soprattutto, sede di uno dei più grandi e duraturi imperi coloniali moderni. In Italia, una tale prospettiva è ancora scarsamente coltivata, se non comunque - al di là di casi isolati - confinata nell'ambito di discipline specifiche, quali sociologia, antropologia culturale, etnologia ed etnomusicologia. Da un lato la tendenza della musicologia nazionale a ribadire il dogma crociano dell'autonomia dell'arte, ancora prevalente durante il secolo scorso, dall'altro il forte disciplinarismo della tradizione accademica italiana, hanno frenato lo sviluppo di studi estranei ai tradizionali paradigmi della musicologia. La minore estensione - sia cronologica che geografica - e rilevanza dell'esperienza coloniale italiana, sommati al generale ritardo degli studi storici sul colonialismo nazionale e alla riluttanza degli intellettuali nei confronti di un capitolo della storia culturale nazionale a lungo denigrato, ancora oggi un'indagine sulla relazione tra musica e colonialismo in Italia resta interamente da fare.

#### **3.1 *New musicology* e esotismo**

La vasta eco suscitata dalla teoria orientalista di Said, coinvolge anche la critica musicale a partire dall'ultimo decennio del Novecento. Numerosi sono i contributi nati dal dibattito culturale scaturito dal saggio *Orientalism* del teorico di origine araba, attraverso i quali, l'orientalismo teatrale e musicale è letto «more broadly as a regime of power and knowledge» [Head 2003, p. 212]. Il musicologo americano Ralph Locke, in particolare, dedica una quasi ventennale indagine alla

valutazione di una «possible relevance of Said's line of thinking to the operatic repertoire [di ambientazione esotica] ... in order to decide to what degree it is meaningful to speak of an opera as an *Orientalist* one» [Locke 1993, pp. 48-49]. Recentemente lo studioso ha raccolto le sue riflessioni nel saggio *Musical Exoticism: Images and Reflections*, pubblicato dalla Cambridge University Press [Locke 2009].

L'escursione di Ralph Locke nell'universo dell'esotismo musicale è inaugurata dall'indagine su Félicien David e il movimento sansimoniano [Locke 1986]. Soltanto nei contributi successivi, tuttavia, lo studioso si addentra nell'ambito specifico dell'esotismo fino a tentarne a più riprese una ridefinizione [Locke 2000, p. 266; 2001; 2007, p. 483; 2009, pp. 43-48]. La prospettiva seguita dallo studioso si inserisce nell'orizzonte della teoria orientalista di Edward Said e tale posizione gli offre la possibilità di intervenire in una raccolta di saggi su Said e la *Worldly Critic*, con un contributo sull'orientalismo nella musica d'arte europea [Locke 2000]. Le analisi del musicologo americano si concentrano sulla rappresentazione esotica nelle opere per il teatro musicale europeo e americano, con qualche incursione nella musica a programma, un territorio, quest'ultimo, più spinoso, data la sua convinzione che «music has been involved in representing alterity [...] in large part by alling itself with, precisely the verbal and the visual» [Locke 2000, p. 265]. Anche l'arco cronologico delle sue indagini, sebbene focalizzato sul XIX secolo, si amplia al XX e XXI secolo. L'attenzione riservata al contesto nel quale le opere nascono e vengono rappresentate, inoltre, gli permette di leggere, nei prodotti musicali oggetto d'esame, allegorie legate al sentimento soggettivo del compositore (quale inscindibilmente legato alla realtà storico-sociale in cui vive), spesso riflesso interiore di un sentire diffuso nella collettività.

Ribadita la stretta connessione della musica con le arti visive e letterarie nella rappresentazione esotica nel teatro musicale, le analisi di Locke perseguono il fine di una più adeguata interpretazione di un lavoro musicale occidentale ambientato in Oriente. Secondo il musicologo americano un tale obiettivo può essere raggiunto ampliando i limiti entro i quali la rappresentazione dell'Oriente sulle scene musicali è stata finora considerata: non solo i ristretti passaggi, scene, personaggi esplicitamente «profumati e vestiti» d'Oriente, ma «a broader range of operatic technique» vengono individuate quali veicoli di significato esotico [Locke 1991, p. 262]. Giunto ad una sistematizzazione della teoria sull'esotismo in musica, Locke definisce la procedura analitica tradizionale nei confronti dell'esotismo nell'opera «Exotic Style Only

Paradigm» contrapponendola ad un approccio di maggiore apertura nei confronti del “plurilinguismo” operistico, che definisce «All the Music in Full Context Paradigm», un paradigma allargato che comprende il primo, ma che incorpora anche passaggi musicali non esplicitamente divergenti dal linguaggio corrente, il cui potenziale straniero deriva piuttosto dal contesto esotizzante creato per mezzo della partecipazione di altri linguaggi espressivi [Locke 2007].

Individuati archetipi, trame paradigmatiche e procedimenti tecnici caratteristici della rappresentazione scenico-musicale dell’Oriente, Locke si sofferma anche sulle possibili allegorie presenti in un’opera d’ispirazione orientalista: attraverso l’uso della tecnica dello straniamento, infatti, alcuni compositori riflettono, nei luoghi lontani, inquietudini domestiche. È questo, ad esempio, il caso di Verdi nell’*Aida*, in cui, nella prima scena del quarto atto, Locke si chiede: «Should the behavior of the Egyptian priest also be read [...] as a characteristically Verdian attack on the hypocrisy and repressiveness of the Catholic clergy of his own country?» [Locke 1993, p. 61]. In un articolo dello stesso anno, il medesimo della pubblicazione di *Culture and Imperialism* [Said 1993], Paul Robinson manifesta la medesima posizione con maggiore convinzione, estendendo inoltre la tesi all’intera opera verdiana.<sup>18</sup> In risposta alla lettura saidiana del capolavoro verdiano, nella quale l’*Aida* viene interpretata quale prodotto della cultura imperialista europea, Robinson vi rileva dunque una più complessa dialettica tra l’ambientazione esotica e il contesto domestico, attraverso la dimostrazione di come l’espressione esotica non sia esclusivamente funzionale alla rappresentazione orientalista dell’Egitto:

Under closer examination, however, it is not precisely Egypt that is orientalised by Verdi’s exotic music but rather Egypt’s imperial victims (the Moors and the Ethiopians), and, among the Egyptians themselves, state functionaries and entertainers, almost all of whom turn out to be women (and thus, presumably, not full-fledged members of Egyptian society). [Robinson 1993, p. 139]

In uno sguardo sintetico, Ralph Locke giunge ad affermare:

[...] an adequate interpretation of a Western work set in the East [...] must maintain two perspective [...] the work’s essential Westernness – its irrelevance to the East, and the East’s to it – and [...] its power to reflect and

---

<sup>18</sup> «If we ask what is the source in Verdi’s imagination of the ideological universe on display in *Aida*, I would suggest that we look not to Europe’s burgeoning oriental expansion of the late nineteenth century but to the politics of the Italian *risorgimento* in the 1840s [...] In Verdi’s imagination, Italy was always a colonised country, the victim of Habsburg imperialism. In writing *Aida*, I would contend, he associated Ethiopia with Italy, just as he associated Egypt with Habsburg Austria.» [Robinson 1993, pp. 139-140].

even shape, perhaps damaging, the attitude and behavior of Westerners toward the non-Western world. [Locke 1993, p. 62].

In sintesi, Locke offre una nuova prospettiva di indagine che ha ricevuto una notevole risonanza negli ultimi anni.

### **3.2 Oltre il canone orientalista: musicologia e teoria postcoloniale**

La concentrazione della teoria orientalista sull'occidentalità della rappresentazione - ribadendo in qualche modo ciò che originariamente criticava - suscita forti reazioni in ambito postcoloniale che si riflettono anche nel campo degli studi musicali. Le indagini musicologiche sull'orientalismo, secondo Matthew Head, nel suo articolo *Musicology on Safary: Orientalism and the Spectre of Postcolonial Theory* [Head 2003], sortiscono l'effetto di "addomesticare" l'orientalismo attraverso una sistematizzazione dell'argomento in strutture ben definite per mezzo di procedimenti classificatori che lo rendono, ancora una volta, fruibile. Tale critica è ribadita nella raccolta di saggi *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s–1940s: Portrayal of the East*, a cura di Martin Clayton e Bennett Zon [Clayton - Zon 2007]. Secondo tale prospettiva, ciò che il discorso orientalista, frutto dell'ideologia imperialista, tende a soffocare, in realtà, resterà per sempre nascosto se il punto di vista adottato rimane quello del colonizzatore. L'incontro tra Oriente e Occidente, il quale si riflette in prodotti, forme e pratiche culturali e musicali nati nella madrepatria o nelle colonie, e spesso proliferati dall'una alle altre, li rende, in realtà, anche testimoni di uno scambio positivo, a volte di una vera e propria osmosi, in cui la logica dominatore/dominato affiora in tutto il suo dinamismo. Le analisi presentate nel recente studio, limitate al territorio imperiale britannico, tentano di svelare «not only the rhetoric of an age [l'età imperialista] but also the realities hidden by that rhetoric» [Clayton - Zon 2007, p. 93]. Tutto ciò che deriva dall'incontro della musica inglese con quella indiana coloniale è stato infatti finora nascosto, oscurato, negato dalla storiografia nazionalista. Il meccanismo dell'appropriazione di elementi esotici coloniali, da passivo mezzo di affermazione del dominio, finisce, attraverso uno sguardo postcoloniale, per rinvigorire e rinnovare quella idealizzata pratica stilistica tradizionale occidentale («common practise style (CPS)») interpretata da Said come monolitica, chiusa e destoricizzata e quale principale strumento di resistenza «against change and a supposed contamination brought forward threateningly by the very

existence of the Other» [Cook 2007, p. 36]. Per Nicholas Cook, autore del primo saggio della raccolta di Clayton e Zon, *Encountering the Other, Redefining the Self: Hindostannie Airs, Haydn's Folksongs Settings and the 'Common Practice' Style* [Cook 2007], è proprio la supposta esistenza di tale immutabile 'pratica stilistica tradizionale' a dare origine al fraintendimento dello storico e teorico arabo-americano: la chiusura del sistema orientalista, infatti, risulta basata su una concezione a sua volta idealizzata del "Sé" occidentale, riflessa nella «CPS». In un mondo riluttante al cambiamento, orgoglioso della propria identità, la minaccia dell'esistenza di un "Altro diverso-da-Sé" è combattuta attraverso un'appropriazione incondizionata e attraverso la negazione di qualsiasi forma di ibridismo. Le conclusioni pessimistiche dell'orientalismo di Said sull'impossibilità di un significativo incontro interculturale, risiedono, dunque, secondo Cook, nelle sue stesse premesse [Cook 2007, p. 36]. Gli altri contributi della raccolta riguardano in generale analisi relative a prodotti e forme derivate dal contatto tra Oriente e Occidente nell'ambito dell'esperienza coloniale imperialista britannica. Il testo appartiene alla collana promossa dalla casa editrice Ashgate dedicata alla musica dell'Impero britannico nel XIX secolo, con un *focus* particolare sulla relazione tra musica e orientalismo.

Con questo contributo la musicologia, in un invisibile confine con l'etnomusicologia, entra nel dibattito della teoria postcoloniale.

### **3.3 Musica e potere: il paesaggio sonoro imperiale britannico**

Una diversa prospettiva muove le indagini sulla relazione tra musica e imperialismo britannico inaugurate da Jeffrey Richards [Richards 2001]. Partendo dall'assunto che «the sun never set on musical events in the Empire» [John MacKenzie, in Richards 2001, p. vii], lo storico della cultura Jeffrey Richards rileva le diverse forme di musica britannica, nella duplice manifestazione colta e popolare, a servizio dell'Impero, le relazioni dei musicisti con la corona imperiale e i prodotti nati da tale collaborazione. Il testo, una sorta di completivo musicale al saggio di John Mackenzie *Propaganda and Empire* [MacKenzie 1984], rappresenta uno dei primi frutti del coinvolgimento della musica nell'apertura interdisciplinare dei *cultural studies*: si tratta infatti di un primo tentativo di indagine complessiva sul panorama musicale dell'Impero britannico, promosso per di più da uno storico della cultura, estraneo dunque alla disciplina. Sebbene carente di sguardi più approfonditi sullo

specifico linguaggio musicale - critiche che del resto ricadrebbero nella condanna del predominio del *purely musical* lanciata dalla *new musicology* [Leppert-MacClary 1987], in ogni caso vane se si considera l'esplicita dichiarazione dell'autore «my primary focus is not analysis of the music but its cultural impact» [Richards 2001, p. viii] - Richards fornisce un panorama generale di un certo interesse tale da sollecitare gli orientamenti della musicologia anglosassone, oggi impegnata in un processo di approfondimento sull'argomento.

Riconosciuta nella musica «its unique capacity to stimulate the emotions and to create mental images» [Richards 2001, p. 525], Richards presenta le modalità attraverso le quali «music was used to dramatize, illustrate and reinforce the components of the ideological cluster that constituted British imperialism in its heyday» [Richards 2001, p. 525]. Partendo dai lavori orientati verso un rafforzamento dell'ideologia imperialista della corona britannica firmati da Sullivan ed Elgar, l'autore passa in rassegna le varie occasioni, forme e manifestazioni dell'espressione artistico-musicale nell'Impero: *Imperial Days, Exhibitions and Festivals, Coronations and Jubilee, Pageants, Tatroo, Opera, Operetta and Ballet*, musica per film di propaganda, *Oratorios, Ballads, Hymns, Marches*. L'ultima parte del testo è invece dedicata ai protagonisti della “musica dell'Impero britannico”: Emma Albani, Nellie Melba, Clara Butt, e, infine, Peter Dawson.

Cronologicamente il testo copre un arco di circa cento anni, compreso tra la prima e l'ultima incoronazione imperiale (1876-1953). Incentrato su fonti giornalistiche, lo studio abbonda di dati e notizie circoscritte al territorio britannico. Le conclusioni si rivelano, tuttavia, alquanto scontate: «there were no operas and few symphonies hymning the Empire. The Empire inspired high culture far less than it inspired popular culture.» [Richards 2001, p. 525]. Una delle parti più interessanti del testo resta il capitolo dedicato ad Elgar nel quale vengono messe in risalto le vicissitudini legate alle alterne fortune dell'esegesi in epoca postcoloniale di uno dei più importanti compositori inglesi strettamente legato al potere [Richards 2001, pp. 44-87].

### **3.4 Colonialismo, modernità e musica**

L'eterogeneità e vastità del dibattito sul colonialismo ispira anche indagini di più ampie prospettive. Uno sguardo sulle interrelazioni tra colonialismo moderno -

inteso quale vero e proprio sistema epistemologico e ontologico - e musica - quale forma discorsiva inseparabile dal contesto storico-sociale-culturale nel quale risulta inserita - al di là delle specificità geografiche, è presentato da Timothy Taylor nel recente saggio *Beyond Exoticism* [Taylor 2007]. Il saggio, prendendo le mosse dal primo grande progetto di conquista coloniale europea, la scoperta dell'America, atto di nascita dell'età moderna (nella visione di Taylor), tenta di cogliere i legami tra «the changing conceptions of otherness held by Europeans and Americans, how these have been implicated in western [sic] notions of selfhood, and how these conceptions have left traces in music [...]» [Taylor 2007, p. 209]. L'Europa attraverso il confronto con l' "Altro" si avvia nel processo di costruzione della propria identità, consolidato con le prime imprese coloniali e rafforzato nell'età dell'imperialismo. Arti e letteratura riflettono immagini, idee e sentimenti scaturiti dall'incontro con il "diverso-da-Sé", a sua volta modellato attraverso le costruzioni ideologiche del pensiero occidentale.

Il processo identitario sollecitato dall'esperienza coloniale europea, secondo l'autore, stimola anche compositori e teorici al consolidamento di un sistema musicale propriamente occidentale, il quale muta con il mutare delle concezioni ideologiche. La musica occidentale europea, parallelamente ad altre forme artistiche, definisce i propri canoni, quindi la propria identità, proprio all'inizio dell'era moderna. Musica, colonialismo e modernità, sono dunque inscindibilmente legati da una stretta relazione.

Con uno sguardo esteso fino ai tempi attuali, Taylor rilegge la storia della musica occidentale da una prospettiva postcoloniale. L'affermazione della tonalità e la nascita dell'opera nel XVII secolo, in particolare, vengono interpretati quali sintomatici riflessi della contemporanea situazione storico-sociale-culturale: la tonalità è letta come metafora spaziale del potere coloniale, con la sua capacità di creare centri e margini e di dominare questi ultimi a distanza; l'opera, e i suoi predecessori, con la sua possibilità di immagazzinare stili e pratiche musicali diverse, è il primo strumento di rappresentazione musicale dell' "Altro" e contemporaneamente efficace mezzo di autorità e controllo, mettendo in scena l'esercizio del potere sull' "Altro". Il loro incontro rappresenta per l'autore la volontà del potere occidentale di governare tutto ciò che il proprio sguardo è in grado di abbracciare. Il processo di appropriazione del "diverso" in ambito musicale è ancora più evidente nel XVIII secolo, quando, secondo l'autore, elementi musicali eccentrici, derivati da tradizioni musicali esotiche, inizialmente utilizzati per la rappresentazione dell' "Alterità", iniziano

progressivamente a penetrare nel linguaggio musicale tradizionale divenendone vitale nutrimento, entrando progressivamente nella tradizione ed innovandola: «New representational modalities entailed new musical devices, which themselves became aestheticized and used to enrich the musical vocabulary of all European musics, not just operas or other works with exotic themes.»<sup>19</sup> [Taylor 2007, p. 50]. Illustri esempi tratti dalla letteratura musicale europea vengono addotti per dimostrare la tesi.

Lungi dal rappresentare una sfera isolata, appartata dalla realtà, quindi, la musica si rivela strettamente connessa a circostanze storiche e vicende politiche che ne influenzano paradigmi e loro evoluzioni. Nella seconda metà del secolo successivo, l'avvento di una nuova fase del colonialismo europeo, quella dell'imperialismo, coincidente con sostanziali trasformazioni sociali, storiche, ideologiche e culturali interne è messa in relazione con la crisi del sistema tonale e con un diverso atteggiamento nei confronti del materiale musicale esotico. La formazione della città moderna, la nascita della cultura di massa e le nuove forme di consumo modificano le relazioni tra gli uomini e le possibilità di accesso all'esotico. Coerentemente con altri ambiti artistico-culturali, inoltre, anche in musica il trattamento dell' "Alterità distante" manifesta parallelismi con quello relativo alle differenze di genere, a testimonianza del fatto che l'europeo modella il diverso all'esterno sulla base delle differenze interne.<sup>20</sup>

Sebbene spesso eccessivamente generico, soprattutto nella prima parte, come ha anche osservato J. Morgan O'Connell nella sua recensione su «XX-Century Music Review» [O'Connell 2007, p. 263], il saggio di Timothy Taylor costituisce dunque un ulteriore contributo sia alla *new musicology*, con il suo invito a «attempting to understand what people are doing and why» [Taylor 2007, p. 110], che ai *postcolonial studies*.

---

<sup>19</sup> Una tale convinzione è del resto condivisa anche da Ralph Locke nella definizione di *esotismo* curata per il *New Grove Dictionary of Music*: «Western composer take the opportunity to use foreign (or invented) styles as a means of expanding and refreshing their own musical language» [Locke 2001]. Il chiaro germe postcoloniale è, inoltre, colto e sviluppato da Nicolas Cook in Cook 2007.

<sup>20</sup> Cfr. nota 4.





**CAPITOLO II**  
**RECENTI ORIENTAMENTI**  
**DEI *CULTURAL STUDIES***  
**SUL COLONIALISMO ITALIANO**



## 1. Introduzione

Gli studi sul colonialismo italiano non sono rimasti indifferenti all'ondata dei *cultural studies*. Il rinnovato interesse per l'argomento, inaugurato negli anni Ottanta, ha continuato nell'ultimo decennio a produrre contributi e trovare adepti. L'analisi di nuove fonti e la scoperta di nuovi documenti, unitamente alla celebrazione di ricorrenze storiche e a nuovi avvenimenti storico-diplomatici, hanno stimolato gli studiosi di diverse discipline ad una rilettura del fenomeno e dei suoi riflessi culturali sotto molteplici aspetti. Nell'ultima decade, l'attenzione degli studiosi stranieri, l'apertura ad un'analisi comparatistica e l'orientamento sempre più marcato verso una prospettiva postcoloniale manifestano la volontà di restituire al passato coloniale un valore identitario per la nazione.

Nel presente capitolo intendiamo approfondire l'evoluzione dei *cultural studies* sul colonialismo italiano nell'ultimo decennio, evoluzione che, se da un lato riflette le tendenze internazionali generali, dall'altro restituisce all'argomento una valenza a lungo negata. Lontani dal pretendere una trattazione esaustiva, che esorbita dai nostri scopi, ci limiteremo a tracciare quelle che sono le tendenze maggiormente indicative. Dopo un breve cenno storico sull'espansione coloniale italiana in Africa (Par. 2), utile a rendere più chiara la vicenda storiografica seguita alla perdita dei domini nel secondo dopoguerra, presenteremo una ricognizione generale delle dinamiche che hanno caratterizzato gli studi sul passato coloniale nazionale (Par. 3). Ci soffermeremo poi sui contributi più rilevanti nell'ambito dei *cultural studies* sul colonialismo italiano (Par. 4), concentrandoci sulle indagini sulla letteratura (Par. 4.1), architettura (Par. 4.2), cinema (Par. 4.3), fotografia e pittura coloniale (Par. 4.4) dal 2000 ad oggi. Intendiamo in questo modo offrire un contributo utile per comprendere in quali direzioni questi recenti orientamenti culturalistici influenzano l'analisi dell'argomento e in che misura la musicologia può contribuire al dibattito.

## 2. Breve profilo storico del colonialismo italiano in Africa

Prima di addentrarci nell'analisi dello stato dell'arte dei *cultural studies* sul colonialismo italiano, offriamo un breve profilo storico della vicenda coloniale nazionale in Africa,<sup>21</sup> utile al fine di comprendere con maggiore chiarezza gli argomenti trattati nel corso del nostro lavoro, oltre che le cause delle alterne vicende che ne hanno segnato la storiografia dal dopoguerra ad oggi (Par. 3).

L'interesse dell'Italia nei confronti dell'espansione del proprio territorio nasce in notevole ritardo rispetto alle altre potenze europee. Nonostante fosse appena uscita dal processo di unificazione e ancora afflitta da problemi economici e sociali, l'Italia di fine Ottocento non si lascia sfuggire l'occasione di partecipare allo *scramble for Africa*, in cui vede un possibile sollievo dai problemi interni e l'opportunità di sedere al fianco dei governi imperialisti. La scelta si rivela, però, incauta e avventata, con gravose ripercussioni. L'esperienza coloniale italiana conosce infatti una durata limitata, che si esaurisce nel giro di circa sessant'anni, tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo, e un'estensione ridotta a «quei lembi di terra lasciati liberi dalle altre potenze europee» [Rosoni 2006, p. 32], ovvero poco redditizi e difficili da tenere sotto controllo.<sup>22</sup> Le difficoltà di governo dei territori coloniali a causa della resistenza delle popolazioni indigene - tutt'altro che in attesa di forze liberatrici o civilizzatrici -, complicate dalle distorsioni dell'ideologia razzista, causano le azioni criminose e violente dei dominatori che si cercherà in seguito di oscurare in nome di un colonialismo bonario e salvifico per gli africani.

La storia del colonialismo italiano in Africa si può riassumere in poche date ravvicinate: la “colonia primigenia”, l'Eritrea, viene fondata nel 1890, in seguito all'accorpamento di singoli protettorati (1882-1890); nel 1889 l'Italia conquista la Somalia, nel 1911 la Libia e, infine, nel 1936, l'Etiopia, l'ultimo Impero d'Africa, bramato dagli italiani sin dall'inizio, ma in grado di resistere strenuamente agli attacchi. Il duro colpo inferto ad Adua nel 1896 dal Paese del Negus, infatti, resta a

---

<sup>21</sup> Per una trattazione approfondita e documentata sulla storia del colonialismo italiano si rimanda a: Del Boca 1976-1982; 1986; 1988. Per un'argomentazione più sintetica supportata dall'analisi di documenti ufficiali pubblicati nel testo si rimanda a Goglia - Grassi 1981; uno sguardo complessivo in un'ottica postcoloniale è offerto da Aruffo 2007.

<sup>22</sup> Lo storico Nicola Labanca ha affermato che «Rispetto agli altri imperi coloniali europei, l'oltremare italiano si rivelò [...] oltre che uno dei più circoscritti geograficamente, uno dei più poveri economicamente e dei meno vantaggiosi a livello generale» [Labanca, in Aruffo 2007, p. 11]

lungo per l'Italia un evento da vendicare. Durante il secondo conflitto mondiale, l'Italia, sempre più osteggiata dalla resistenza delle popolazioni locali, perde progressivamente tutti i domini, caduti in mano britannica, pagando duramente i debiti di un investimento azzardato, protratti fino all'era attuale.<sup>23</sup>

L'impresa coloniale italiana in Africa conosce due fasi principali, la prima sotto il governo liberale (1882-1921), l'altra sotto quello fascista (1922-1943). La prima fase è inoltre preceduta da un periodo precoloniale attraverso l'iniziativa di viaggiatori, missionari e avventurieri della seconda metà dell'Ottocento, in seguito supportati da organizzazioni e associazioni «a carattere esplorativo e espansionistico», come la *Società Geografica Italiana* [Aruffo 2007, p. 21]. Due sono le aree geografiche d'interesse: il Mar Rosso e il Mar Mediterraneo, nodi strategici per i traffici con l'Oriente. Se la prima fase si caratterizza, almeno nel primo periodo, per il tentativo di mediare tra gli ideali risorgimentali e il desiderio di affermazione del prestigio a livello internazionale, con il fascismo si inaugura una politica di potenza che si riflette nella riorganizzazione della società coloniale secondo il modello giuridico-ideologico del dominio diretto. Durante entrambe le fasi, non poche sono le difficoltà di occupazione e di controllo dei territori assoggettati. Un'ampia circolazione di notizie e immagini, infarcite di stereotipi e luoghi comuni, guida lo sguardo verso l' "Altro" nella direzione di un consolidamento del consenso per la «missione civilizzatrice dell'Italia» nel continente africano [Aruffo 2007, p. 23]. Miti e leggende prendono forma sin dalla fase precoloniale, quando la fascinazione per l'Africa si alimenta attraverso le letterature coloniali inglese e francese [Aruffo 2007, p. 23] per nutrirsi attraverso i diversi canali mediatici moltiplicati durante il fascismo, inquinati dallo sguardo razzista ufficializzato a livello legislativo.

Dopo un debole esordio sotto il governo Depretis, la politica coloniale conosce una prima svolta con il suo successore, Francesco Crispi (1887-1891). Con Depretis il bottino coloniale si limita a piccoli protettorati nel Corno d'Africa, finalizzati prevalentemente ad un «prolungamento di una politica mediterranea triplicista fondata sulle basi commerciali» nel Mar Rosso [Aruffo 2007, p. 27] e funzionali esclusivamente ad una politica di prestigio. L'interesse dell'Italia ad un rafforzamento nel Mediterraneo, nel frattempo, è seriamente minacciato dalla conquista francese della Tunisia: la perdita della possibilità di uno sbocco nordafricano sul *mare nostrum*, avrebbe definitivamente escluso l'Italia dai rapporti commerciali con l'Oriente.

---

<sup>23</sup> Cfr. nota 27.

Crispi inaugura una politica d'intervento [Aruffo 2007, p. 24] che, tuttavia, si rivela dannosa per il Paese: attraverso un'abile strategia di avvicinamento all'Etiopia, l'Italia si aggiudica altre porzioni territoriali abissine che entrano a far parte della colonia Eritrea (dal nome latino del Mar Rosso), fondata nel 1890. Il territorio è in realtà composto da un mosaico di etnie che condividono soltanto l'area geografica di appartenenza ma che differiscono ampiamente per modi di vita, sistemi produttivi, culto, e di cui i dominatori ignorano la «composita configurazione» [Aruffo 2007, p. 34].<sup>24</sup> La «supponenza militaristica» [Aruffo 2007, p. 15] e la scarsa valutazione dell'avversario, tuttavia, conducono ad una dura sconfitta nel tentativo di conquistare l'Etiopia e la campagna si chiude con una gravosa perdita da parte delle truppe italiane ad Adua, che segnerà profondamente la storia del colonialismo italiano; la disfatta verrà riscattata soltanto quarant'anni dopo, sotto il regime imperialista di Mussolini. La sconfitta di Adua, «la più pesante imposta ad un esercito europeo “bianco”, cristiano nel continente» [Aruffo 2007, p. 38], inaugura «la parabola discendente» della prima fase dell'espansione in età liberale e inoltre fomenta il risentimento e l'atteggiamento di disprezzo nei confronti del nemico africano [Aruffo 2007, p. 39]. Lo «stereotipo mostruoso», confezionato dai primi militari e viaggiatori [Aruffo 2007, p. 26] gonfi di «alterigia razzista» [Aruffo 2007, p. 38], si rafforza con la dura disfatta, influenzando le rappresentazioni nella madrepatria.

La volontà di vendicare Adua e di «affermare, con la forza, il prestigio italiano nel Mediterraneo» [Aruffo 2007, p. 47], sospinge anche l'espansione in Libia, al tempo sottomessa al dominio ottomano. La conquista della Libia, avallata dai giochi di forza delle grandi potenze europee, giunge a compimento sotto il governo di Giovanni Giolitti. Un ruolo significativo rivestono certi riferimenti storico-ideologici (presenza di resti dell'antica Roma sul territorio libico, insediamenti di ristrette comunità italiane) e il supporto del Banco di Roma con le sue filiali in Nordafrica. Anche l'appoggio degli ambienti intellettuali si rivela fondamentale per il consenso popolare nei confronti dell'impresa coloniale in Libia: i Futuristi ne esaltano la possibilità di redenzione attraverso la guerra (definita la «sola igiene del mondo»), il giornale «Il Regno» di Corradini sostiene l'evoluzione del patriottismo risorgimentale in nazionalismo colonialistico, mentre «L'Ida Nazionale» trova nella “questione di Tripoli” un termine di confronto per il nazionalismo [Aruffo 2007, p. 48]. Il futuro

---

<sup>24</sup> Alla fine del periodo coloniale, dalla forzata coabitazione delle diverse popolazioni scaturisce un sentimento nazionale che guida l'Eritrea verso la lotta per l'indipendenza. Cfr. anche Cap. IV, Par. 4.3.

dell'Italia potenza dominatrice nel Mediterraneo è inoltre celebrato attraverso le plurivoche manifestazioni dell'espressione artistica (letteratura, musica popolare, arti figurative), oltre che mass-mediatica. Per la guerra di Libia convergono tutti gli strati della società (ceti industriali, borghesia, proletariato), attraverso un'«alleanza politico-ideologica» espressa «nella formula dell'Italia proletaria» che anticipa il consenso popolare intorno alla guerra d'Etiopia del periodo successivo [Aruffo 2007, p. 48]; vi aderiscono anche gli ambienti cattolici nell'ottica della ripresa della persecuzione cattolica del turco infedele. In un «collegamento storico-mitico-ideale» la Quarta Sponda rappresenta, infine, l'ultimo anello di congiungimento con le conquiste dell'antica Roma e le repubbliche marinare [Aruffo 2007, p. 48].

Come anticipato, la reazione degli indigeni non è quella palesata attraverso i *media* e la stampa. Gli arabi non accolgono gli italiani come bramate forze liberatrici dal giogo del dominio ottomano e oppongono una dura resistenza al governo coloniale sia durante la conquista<sup>25</sup> che successivamente, soprattutto in Cirenaica, la regione orientale della costa che affaccia sul Mediterraneo. Negli anni successivi il dominio in Nordafrica vacilla: nonostante le dure e spietate misure repressive adottate dagli invasori e i tentativi di corruzione dei notabili locali, la resistenza libica riesce ad organizzarsi e a mettere a dura prova le truppe italiane. In quest'atmosfera si rinforza lo stereotipo dell'arabo infido e traditore, alimentato dall'«anti-islamismo degli ambienti cattolici» [Aruffo 2007, p. 55].

Con l'avvento del fascismo le aspirazioni di potenza imperialista dell'Italia si rafforzano e la politica coloniale viene adottata a parziale soluzione dei problemi interni (incremento demografico e sottoccupazione). La volontà di Mussolini di «trapiantare in terra africana una “nuova civiltà”, ad un tempo “romana e fascista”», si concretizza nell'adozione del modello del dominio diretto e con la strategia della trasformazione delle colonie - soprattutto la Libia, prolungamento “naturale” della madrepatria - in “colonie di popolamento”. Dopo la “riconquista” del territorio libico, segue una lunga fase di pacificazione, prima militare (terminata nel 1932), poi civile, che si conclude con la realizzazione dell'ambizioso progetto migratorio dei ventimila coloni (1938) sotto il governo di Italo Balbo (1934-40). Quest'ultimo, nella rinnovata situazione in colonia, tenta anche di recuperare il rapporto con gli indigeni nell'ottica

---

<sup>25</sup> Ne resta memoria nella raccolta *La battaglia di Tripoli* di Marinetti, il quale partecipa alla guerra di Libia in qualità di corrispondente [Marinetti 1912].



di una politica collaborazionista con gli arabi e di «attuire gli effetti pratici della legislazione antiebraica» della madrepatria [Aruffo 1938, p. 71].<sup>26</sup>

Nel frattempo, la frustrazione per la sconfitta di Adua prende la forma di un nuovo attacco all'Etiopia. Dopo aver abilmente attirato le simpatie del Negus, sottoscrivendo un trattato di amicizia e appoggiandone l'entrata nella Società delle Nazioni, l'Italia di Mussolini organizza una lunga campagna aggressiva della durata di sette mesi (ottobre 1935 - maggio 1936), alla fine della quale dichiara la fondazione dell'Impero. Un'intensa propaganda, realizzata attraverso tutti i mezzi di comunicazione disponibili e coinvolgendo anche gli ambienti artistici, viene organizzata in brevissimo tempo. Con la guerra d'Etiopia il regime raggiunge il momento di massimo consenso popolare. Nel maggio 1936 i territori del Corno d'Africa, Eritrea, Somalia ed Etiopia, sono riuniti nell'«Africa Orientale Italiana (A. O. I.)» che con la Libia costituiscono il nuovo Impero d'Italia, ideologicamente riapparso «sui colli fatali di Roma».

Sul piano internazionale la Società delle Nazioni, contraria all'attacco di un Paese firmatario, decreta l'applicazione delle sanzioni economiche per la violazione degli accordi societari. L'Italia di Mussolini reagisce chiudendosi in una politica autarchica, attraverso la quale il totalitarismo del regime raggiunge l'apogeo. L'autarchia si riflette in ogni campo del sapere bloccando comunicazioni e scambi con l'estero: in musica, l'«esterofobia fascista», ininfluenza durante il primo decennio [Nicolodi 1984, p. 25], si irrigidisce attraverso l'esclusione dalla programmazione degli autori provenienti dai paesi firmatari [Nicolodi 1984, p. 26-27].

Con lo scoppio della guerra, l'Italia perde progressivamente tutti i suoi domini africani, fallendo anche nel tentativo estremo di collaborazionismo con i capi indigeni. La «legislazione razzistica» operante e la «memoria di vessazioni e soprusi antichi e recenti» sulla popolazione civile, gravano sul tentativo italiano [Aruffo 2007, p. 136]. Al contrario, la resistenza indigena si rafforza per mezzo della «convergenza operativa anti-italiana» delle truppe britanniche. Nel gennaio 1943 cade in mano britannica anche l'ultimo baluardo del dominio coloniale: Tripoli.

I danni e le ripercussioni di una determinata politica estera guidano i comportamenti dei governi del dopoguerra nei confronti della vicenda coloniale.

---

<sup>26</sup> Cfr. Cap. III, Par. 2.

L'impero italiano resta di fatto «il più breve impero coloniale europeo», eppure, in quel ristretto lasso di tempo, si crea il «mito imperialistico» sostenuto da un ampio consenso popolare, legato soprattutto alle «aspettative di un favorevole ritorno economico dell'impresa» [Rosoni 2006, p. 32]. A rendere possibile l'ampia circolazione di notizie e immagini sin dalla prima fase di espansione concorrono i nuovi *media*, prima la stampa ad alta tiratura, che conosce un incremento legato proprio alla curiosità intorno alle “cose” d’Africa, poi la radio e il cinema, protagonisti della costruzione del discorso coloniale e di un immaginario ancor oggi vivi nella cultura nazionale, nutriti dalla fotografia, dalle mostre ed esposizioni - che hanno accompagnato tutte le fasi del colonialismo italiano - dal fonografo e dal grammofono; non ultime, tutte le forme di espressione artistica stimulate dal regime. I prodotti della cultura coloniale, alla luce delle rinnovate scienze storiche e della nuova corrente dei *cultural studies*, rappresentano oggi fonti indispensabili per la ricostruzione dell'esperienza espansionista italiana, riflettendo sentimenti, aspettative e strategie di potere.

### 3. Il colonialismo italiano: un problema storiografico

L'esperienza coloniale nazionale non ha conosciuto grande favore tra gli studiosi nei primi decenni del secondo dopoguerra. All'indomani del conflitto mondiale, problemi più urgenti catalizzano l'opinione pubblica, ma soprattutto preme la volontà di cancellare una vicenda poco gloriosa del passato nazionale [Palumbo 2003, p. 1]. Sapienti manovre politico-culturali guidate dai governi repubblicani hanno dunque condotto verso una manipolazione, rimozione e «perdita della memoria del proprio passato coloniale» [Labanca 1993, p. ix]. Ciò ha determinato un ritardo negli studi storiografici affrancati da legami ideologici e ha inibito analisi al di fuori dell'ambito politico-istituzionale. «Ambigui 'ritorni' di colonia [manifestati] a più livelli» in Italia [Triulzi 2002, p. 3], soprattutto a partire dalla fine degli anni Ottanta, tuttavia, hanno progressivamente ridestato dall'oblio un capitolo non irrilevante di storia passata.

Parallelamente alla caduta della dittatura nell'immediato dopoguerra, la perdita delle colonie e i gravosi debiti in seguito alla sconfitta nel secondo conflitto mondiale aggravano l'urgenza di porre fine ad un passato tutt'altro che illustre. Per quasi quarant'anni, dunque, l'epoca coloniale italiana è stata presentata come «un periodo chiuso riguardo al quale ciò che doveva essere detto era già stato detto» [Romain Rainero, in Sbacchi 2007, p. 168]. Ad affrettare il processo di occultamento della parentesi coloniale concorre anche il tentativo della giovane Repubblica di trovare un compromesso con le Nazioni Unite al fine di assicurare la conservazione almeno della colonia nord-africana sul Mediterraneo [Dumasy 2008, p. 83]. Con l'obiettivo di archiviare ogni rischio e di esaurire i discorsi sull'esperienza coloniale, durante il primo ventennio della prima età Repubblicana viene pubblicato un monumentale studio sul colonialismo in 50 volumi, *L'Italia in Africa*, frutto del lavoro di un selezionato gruppo di simpatizzanti e appartenenti alla *lobby* coloniale, presentato quale *summa* definitiva del sapere coloniale; parallelamente viene posto il divieto di accesso agli archivi storici per gli altri studiosi, caduto soltanto alla fine degli anni Ottanta. La conseguente mancanza di un'oggettiva valutazione critica del colonialismo, a differenza di altre nazioni dal passato coloniale, ha tuttavia lasciato circolare miti e falsificazioni e ha tenuto sospese annose questioni politico-

diplomatiche, ancora oggi aperte<sup>27</sup> [Del Boca 1989, 1991, 1992, 2003]. La negazione del passato coloniale ha inoltre impedito all'Italia di dar vita ad un vero e proprio processo di decolonizzazione, ritardato anche dalla mancanza, nel dopoguerra, di storici provenienti dalle ex-colonie, anche in conseguenza della politica culturale perseguita dagli italiani in Africa. Tali lacune in ambito storiografico hanno, in più, a lungo inibito analisi al di fuori dell'ambito storico-istituzionale o burocratico-amministrativo [Triulzi 2002, p. 5]. È ormai opinione condivisa che «The minimization of colonial history within Italian contemporary historiography has been one of the negative consequences of this Italian repression and passivity» [Taddia 2005, p. 210]. Il costante impegno degli studiosi, soprattutto dall'ultimo ventennio del secolo scorso, ha tuttavia consentito la lenta ma inevitabile riabilitazione della memoria e la progressiva ricostruzione del fenomeno in tutta la sua complessità, un'operazione del resto necessaria dal momento in cui «la questione coloniale in Italia [...] permane non solo come questione storiograficamente irrisolta [...] ma 'ritorna', come ogni memoria latente o rimossa» [Triulzi 2002, p. 5].

Avvenimenti recenti, infatti, testimoniano la permanenza di legami con le ex-colonie. Nell'ultimo decennio diversi episodi hanno risollevato la questione, tra cui la pubblica ammissione degli errori e crimini commessi dall'Italia nei confronti dei Paesi coloniali<sup>28</sup> e la restituzione dell'Obelisco di Axum,<sup>29</sup> uno dei principali simboli della «vocazione imperiale del fascismo» [Aruffo 2007], sottratto all'Etiopia dal governo fascista e innalzato a simbolo dell'Impero.<sup>30</sup> Tali avvenimenti hanno inoltre probabilmente inaugurato una riflessione parzialmente liberata da gravi pesi morali. In

<sup>27</sup> L'ultimo Governo Berlusconi ha firmato, il 30 agosto 2008 a Bengasi, un accordo bilaterale con la Libia, il *Trattato di Amicizia, partenariato e cooperazione*, il cui movente principale è la richiesta di risarcimento del periodo coloniale con l'obiettivo della definitiva chiusura del passato coloniale. Cinque miliardi di dollari è la cifra del contenzioso coloniale che l'Italia ha garantito alla Libia in vent'anni. Il Trattato è entrato in vigore il 2 marzo 2009. [[http://www.esteri.it/MAE/IT/Politica\\_Estera/Aree\\_Geografiche/Mediterr\\_MO/Rapporti+bilaterali+Paesi+del+Maghreb/Libia.htm](http://www.esteri.it/MAE/IT/Politica_Estera/Aree_Geografiche/Mediterr_MO/Rapporti+bilaterali+Paesi+del+Maghreb/Libia.htm)].

<sup>28</sup> La prima condanna pubblica del colonialismo italiano di fronte alle popolazioni ex-coloniali è stata pronunciata dal Presidente Scalfaro nella visita ad Addis Abeba del 1997; recentemente nuove scuse sono state poste alla Libia dal Governo Berlusconi.

<sup>29</sup> La città di Axum è ubicata al centro della regione del Tigrè, dove si trova Adua.

<sup>30</sup> Per le vicissitudini legate all'ammissione delle colpe dell'Italia nei confronti dei paesi colonizzati e alla restituzione della stele di Axum si vedano Del Boca 2003, pp. 21-25 e Sbacchi 2007, pp. 192-193. Il definitivo riassetto del monumento etiope, portato a Roma da Mussolini nel 1937 e restituito all'Etiopia nel 2005, è stato portato a termine il quattro settembre 2008, inaugurato da una cerimonia ufficiale presieduta dalle massime autorità etiopi e da una delegazione italiana presieduta dal sottosegretario agli Esteri, Alfredo Mantica [LR 4 settembre 2008]. Alla fine dell'agosto 2008, in occasione della firma dell'accordo bilaterale Italia-Libia, è stata celebrata un'altra restituzione coloniale, la statua della Venere di Cirene, saccheggiata nel 1913 durante il conflitto italo-turco, richiesta fin dal 1989 dal governo libico [LR 30 agosto 2008].

un recente articolo, Alberto Sbacchi, ad esempio, ha tentato di indicare, questa volta alla luce delle nuove acquisizioni e di una superiore oggettività consentita dal maggiore distacco storico, «gli aspetti positivi della presenza italiana in Etiopia» [Sbacchi 2007, p. 167]. Recenti sono anche alcuni tentativi «to review the influence and effects of the Italian colonial experience for State making in the Horn of Africa» [Calchi Novati 2008, p. 41].

Parallelamente, l'attenzione politico-economica euro-americana verso l'area mediterranea e la pressante questione dell'immigrazione dalle ex-colonie nel nostro Paese hanno reso sempre più urgente la riflessione nei confronti del passato coloniale [Palumbo 2003, p. 1]. Il ciclico riaffiorare del passato, pubblico e privato, negli eventi contemporanei, sia per le reiterate promesse dei governi di saldare i debiti di guerra ancora aperti, sia per mezzo della pubblicazione di testimonianze di soggetti nati nei luoghi segnati dall'esperienza coloniale italiana, continua a fornire nuovi stimoli. Inoltre, il proliferare di studi sulle interazioni tra Stato e cultura durante l'epoca fascista, un ambito precedentemente negletto, ha stimolato le indagini anche sulla parentesi coloniale del regime. Il contributo dei *cultural studies*, la tendenza intellettuale che, come abbiamo visto, più ha dato vigore, negli ultimi decenni, allo studio di questo tema, ha consentito lo sviluppo di analisi su aspetti del colonialismo italiano precedentemente inesplorati.

L'impostazione derivata dai *cultural studies* ha indirizzato la discussione e la ricerca sui temi della memoria, della retorica, dell'immaginario, del razzismo, delle questioni di genere e della sessualità, dell'incontro e dello scambio colonizzati-colonizzatori, nei più diversi luoghi della cultura. Espressioni artistico-culturali coloniali come letteratura, architettura, arte, cinema e fotografia non rappresentano più territori oscuri: in essi è oggi possibile iniziare ad orientarsi per meglio comprendere l'esperienza coloniale in maniera complessiva. Mentre negli anni Novanta si lamentava ancora una scarsità di ricerche, nel corso dell'ultimo ventennio l'interesse degli studiosi italiani e stranieri ha permesso una rivisitazione delle questioni legate alla cultura coloniale nazionale, proponendo nuovi interrogativi e utilizzando metodi e teorie già impiegati nelle analisi di altri contesti coloniali e postcoloniali. Tra gli ambiti d'indagine: il coinvolgimento degli ambienti intellettuali, la permanenza di stereotipi e pregiudizi nelle relazioni con l' "Altro", il peso dell'esperienza coloniale sulla costruzione dell'identità nazionale, nonché le attuali ripercussioni della dominazione italiana sulla cultura dei territori ex coloniali. Come ha affermato

Patrizia Palumbo «the Italian colonial past [...] must also be a primary object of investigation since, in spite of its limits, it obviously has had huge repercussions in Italy and in the colonies» [Palumbo 2003, p. 2]. Un capitolo di storia sommerso sembra progressivamente tornare alla luce, capovolgendo le certezze di un sapere comune a lungo distorto ed aprendo nuove prospettive per una più obiettiva cognizione del passato ed una più profonda consapevolezza del presente. Quello che si voleva far apparire come un periodo chiuso e non più degno di discussione si rivela essere in realtà ancora da esplorare, soprattutto per quegli ambiti rimasti ancora estranei alle indagini.

#### 4. *Cultural studies* sul colonialismo italiano nell'ultimo decennio

Una prima ricognizione relativa ai *cultural studies* sul colonialismo italiano è stata presentata nel 2000 da Nicola Labanca in un ampio articolo dal titolo *Imperi immaginati. Recenti cultural studies sul colonialismo italiano* [Labanca 2000] apparso sulla rivista «Studi piacentini» [SP]. Lo sguardo complessivo dello storico, in quella sede, era stato approfondito attraverso le testimonianze di alcuni esperti impegnati nei relativi settori disciplinari.<sup>31</sup> Nell'arco di tempo trascorso da quel primo studio fino ad oggi, tuttavia, numerosi contributi hanno ulteriormente arricchito il panorama sull'argomento ed aperto nuove prospettive d'indagine, sia in ambito nazionale che internazionale. In anni recenti una nuova ondata di studiosi italiani, in particolare all'interno di nuove analisi sulla *memoria* legata alla seconda guerra mondiale e al fascismo, ha esaminato questioni culturali e sociali inesplorate dalla storiografia precedente. Gli studi postcoloniali, in crescita dall'ultimo ventennio del secolo scorso, «promise to continue to bring to light facets of this previously undocumented history» [Fuller 2007, p. 216].

Degno di rilievo è l'interesse straniero per la cultura del colonialismo italiano, perpetrato nell'ultimo decennio non solo attraverso pubblicazioni<sup>32</sup> e convegni,<sup>33</sup> ma anche per mezzo dell'istituzione di corsi universitari<sup>34</sup> nonché di collezioni custodite e promosse da fondazioni private<sup>35</sup>. Gli studi stranieri mostrano particolare interesse nel valutare le ripercussioni dell'esperienza coloniale italiana in epoca postcoloniale, sia per quanto riguarda «la permanence de stéréotypes et d'ambiguïtés qui influencent encore aujourd'hui la confrontation avec l'Autre africain» [Colin – Laforgia 2003, p.

---

<sup>31</sup> Gli studiosi che hanno contribuito alla sezione, oltre Labanca, sono: Enrico Castelli, Gianluca Gabrielli, Silvana Palma, Barbara Sòrgoni, Alessandro Triulzi, cfr. SP.

<sup>32</sup> Tra le più recenti: Ben-Ghiat - Fuller 2005 e Andall - Duncan 2005.

<sup>33</sup> Citiamo il convegno londinese del 2001 dal titolo *Italian Colonialism and Post-colonial Legacies* organizzato dall'Association for the Study of Modern Italy, i cui contributi sono stati pubblicati su due volumi monografici delle riviste «Modern Italy» [MI] e «Journal of Modern Italian Studies» [JMIS] e in Andall - Duncan 2005; e quello di Caen (Francia) del 2003, *L'Afrique coloniale et post-coloniale dans la culture, la littérature et la société italiennes*, i cui atti sono stati pubblicati nello stesso anno in Colin - Laforgia 2003.

<sup>34</sup> Tra i corsi istituiti presso il Department of Italian Studies della New York University è presente un programma sul colonialismo italiano (Italian Colonialism) diretto dalla studiosa Ruth Ben-Ghiat.

<sup>35</sup> La Wolfsonian Foundation della Florida International University custodisce una collezione di riviste, libri e manufatti artistici (schizzi, disegni, dipinti, medaglie, medaglioni e altro) relativi al periodo coloniale italiano e, attraverso un programma di sovvenzioni (fellowship program), promuove ricerche su materiali e documenti in essa conservati.

1], sia per meglio comprendere la persistenza di convinzioni circa l'impermeabilità dell'identità nazionale italiana [Palumbo 2003, p. 11] e la loro presunta indipendenza rispetto ad importanti avvenimenti storico-culturali sottoposti ad un forzato e profondo processo di rimozione. In linea con la prospettiva postcoloniale, inoltre, emerge anche in ambito nazionale la tendenza a «restituire al complesso intreccio di rapporti tra colonizzatori e colonizzati il loro denso spessore di complessità e di fluidità operativa che il dibattito storiografico in Italia ha a lungo negato» [Triulzi 2002, p. 6]. Alla generale tendenza ad «uniformare e livellare» l'esperienza coloniale [Triulzi 2002, p. 6] si oppone infatti un tentativo di metterne in evidenza le multiformi e articolate manifestazioni.

In generale, come ha dimostrato Labanca nel panorama degli studi sul colonialismo italiano, gli anni Novanta rappresentano un punto di svolta e propongono una revisione dei giudizi precedentemente formulati [Labanca 2000, p. 151]. Letteratura, architettura, cinema e fotografia coloniale vengono osservati da nuove prospettive. Nella sua ricca sintesi sulla «prospettiva 'culturale' nella ricerca storica sul colonialismo italiano fino al 2000» [Labanca 2000, p. 158], lo storico italiano conferisce particolare risalto alla categoria dell'immaginario coloniale, ricostruito attraverso recenti mostre ed esposizioni, per mezzo del concorso di ambiti differenti, dalla letteratura alla fotografia, per la comune finalità di ricreare modalità, forme e canali della divulgazione dell'impresa coloniale italiana. Iniziative organizzate sul territorio nazionale, ricalcate su esperienze straniere, hanno contribuito a promuovere nuovi sguardi sulla questione della rappresentazione dell' "Altro" colonizzato, della costruzione dell'identità nazionale e delle ripercussioni dell'esperienza coloniale sull'attuale rapporto con l' "Alterità", connaturati alla diffusione dell'ideologia legata alla conquista e all'espansione [Labanca 2000, pp. 145-168].

Dalla nostra indagine sugli studi negli ultimi dieci anni sono emersi ulteriori passi in avanti. Le analisi e gli interventi si sono moltiplicati sia per la partecipazione del discorso sul colonialismo alla più generale riflessione intorno al muticulturalismo che caratterizza l'era attuale, sia grazie all'interesse sempre crescente, anche straniero, in particolare per gli orientamenti postcoloniali. Anniversari, celebrazioni, nuove scoperte e testimonianze, come abbiamo visto, stimolano inoltre nuovi approcci. In alcuni Dipartimenti di Italiano delle Università europee sono in atto progetti interdisciplinari che inglobano queste tematiche, sovente in seno a più ampie



discussioni sui problemi dell'identità culturale e della migrazione.<sup>36</sup> Gli studi postcoloniali sviluppati in America hanno inizialmente stimolato esperti statunitensi in *Italian studies* «to explore Italian colonial and postcolonial culture in the light of theoretical perspectives» che, almeno fino alla prima metà del Duemila, «have not been elaborated by Italian scholarship in Italy» [Palumbo 2003, p. 2]. Recenti contributi internazionali guardano oggi l'Italia come nazione non esente dal dibattito postcoloniale.<sup>37</sup> Sempre più numerosi sono anche i contributi provenienti dagli stessi territori ex-coloniali. Convegni e pubblicazioni, frutto della collaborazione di esperti provenienti da ambiti culturali e geografici differenti, anche africani, permettono dunque uno sguardo complessivo sulle recenti acquisizioni nei diversi settori. Anche la ricorrenza, nel 2006, dei settant'anni dalla fondazione dell'A.O.I. (Africa orientale italiana) ha rappresentato un'ulteriore stimolo e un importante momento di riflessione [Del Boca 2007].

Sebbene la multidisciplinarietà che distingue i *cultural studies* rende spesso arduo inquadrare le analisi in una categoria specifica, tenteremo comunque, in questo paragrafo, di evidenziare le prospettive più recenti mantenendo la tradizionale distinzione in settori disciplinari.

#### 4.1 Colonialismo e letteratura: nuovi esiti di ricerca

Tra gli ambiti di studio sulla cultura del colonialismo italiano, la letteratura è il più ricco e articolato.<sup>38</sup> Oggetto d'interesse degli studiosi sin dagli anni Settanta, essa conosce, a partire dagli anni Novanta, quella “revisione di toni” comune alle altre discipline. Allo stesso tempo, inoltre, si assiste ad un'estensione dei suoi confini, grazie all'interesse, inizialmente straniero, nei confronti dell'accostamento di alcuni grandi autori italiani otto-novecenteschi al tema africano - al di là, dunque, dei prodotti ‘coloniali’ propriamente detti -, una prospettiva oggi arricchita da numerosi contributi. L'appello di Labanca a continuare in questa direzione e ad aprire una nuova strada con l'indagine sulla letteratura di consumo «che pure echeggiò, o tematizzò, l'avventura africana» [Labanca 2000, p. 153] sembra essere stato accolto.

---

<sup>36</sup> Si veda il progetto *Mobility and Identity Formation: An interdisciplinary approach to the Italian case* del Dipartimento di italiano dell'Università di Varsavia (novembre 2006 - giugno 2007).

<sup>37</sup> La rivista «Interventions. Journal of Postcolonial Studies», nel 2006 - anno della celebrazione dei Settant'anni dalla fondazione dell'Africa orientale italiana - dedica l'intera ultima uscita annuale all'Italia coloniale e postcoloniale (*Colonial e Postcolonial Italy*) [JPS].

<sup>38</sup> Per una sintetica trattazione delle modalità e forme di recezione dell'esperienza coloniale nella letteratura nazionale e della produzione critica relativa, si rimanda a Iaconis 2004.

Anche i generi cosiddetti “minori” legati all’esperienza coloniale (come la letteratura di viaggio e la memorialistica) sono stati oggetto di indagine, soprattutto in quanto documenti per gli studi storici.

Nell’ultimo decennio le analisi sulle relazioni tra l’esperienza coloniale italiana e la letteratura sono proliferati sia attraverso le riviste, anche straniere, in numero sempre maggiore aperte all’argomento, sia attraverso progetti di ricerca, convegni, pubblicazioni. La tendenza più evidente negli ultimi anni è certamente quella di ampliare le riflessioni, rilevando l’operato di nomi meno familiari al mondo letterario nonché testimonianze postcoloniali. Il processo di rivalutazione, inaugurato alla fine del secolo scorso, sembra essere ulteriormente proseguito. Parallelamente al moltiplicarsi di studi sui lavori ispirati all’Africa di grandi autori della letteratura dell’Ottocento e del Novecento, come Pascoli, Marinetti e Ungaretti, inaugurati inizialmente in ambito anglosassone [Labanca 2000, p. 153], sono venute alla luce altre figure. L’esperienza della colonia, allargando il campo anche a situazioni non strettamente legate all’impero dell’AOI, è stata talvolta rivalutata quale formativa per il letterato vissuto in un periodo di rinnovamento artistico-culturale.<sup>39</sup> Agli approfondimenti sui “postcoloniali” Flaiano, Moravia e Buzzati hanno fatto seguito indagini su altri importanti autori, le cui biografie o le cui opere presentano significativi riferimenti al passato coloniale nazionale.<sup>40</sup> Anche le opere di scrittori indigeni nati nei territori ex-coloniali trovano il loro spazio e testimoniano la persistenza dell’eredità del dominio italiano in Africa, in un percorso verso una letteratura postcoloniale italiana ancora da costruire, quale testimonianza di una faticosa pratica di decolonizzazione con cui il nostro Paese si è a lungo ostinata a credere di non aver nulla a che fare.<sup>41</sup> Uno sguardo sulla produzione femminile, sia italiana che ex-coloniale, finora negletta, è stato inoltre recentemente presentato, in linea con la diffusione dei *gender studies*.<sup>42</sup>

Anche per la memorialistica, lo scarto rispetto alla storiografia delle altre nazioni europee ex-coloniali, ha iniziato ad essere recuperato. Contributi recenti lasciano spazio alle voci dell’ “Altro” colonizzato, schiudendo un universo sinora

---

<sup>39</sup> Considerazioni su Enrico Pea e Fausta Cialente si trovano in Re 2003, pp. 166-183.

<sup>40</sup> Come in Matteucci 2004.

<sup>41</sup> Si veda a tal proposito Comberiat 2007, in cui vengono intervistate nove scrittrici nate nei territori ex-coloniali le cui opere sono ispirate alle vicissitudini legate alle proprie origini; si veda inoltre il quarto volume dell’anno 2004 della rivista letteraria «Quaderni del ‘900» dedicato all’argomento [Q900].

<sup>42</sup> Tra i contributi: Polezzi 2003; 2006; 2006a.

ignoto, in grado di rovesciare persistenti convinzioni e meritevole di offrire un'efficace contraltare a radicati pregiudizi e luoghi comuni.<sup>43</sup>

Per quanto concerne la letteratura di consumo, nuove analisi offrono importanti informazioni sulla circolazione del discorso e dell'immaginario coloniale, attraverso molteplici generi (romanzi d'avventure, letteratura per bambini) e *media* letterari.<sup>44</sup> Tra i generi minori, anche la letteratura di viaggio ha conosciuto nuovi contributi.<sup>45</sup> Recenti studi si sono soffermati anche sull'espressione linguistica (elementi della retorica imperialista, immagini, luoghi comuni) all'interno di plurivoche manifestazioni, dal discorso politico, al romanzo coloniale, ai testi scolastici.<sup>46</sup> Il giornalismo, ultimo territorio finora rimasto inesplorato, è stato oggetto di un recente progetto di ricerca nazionale cofinanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca e coordinato dall'Università di RomaTre, con le Università di Firenze, Macerata e Perugia.<sup>47</sup>

## **4.2 Architettura coloniale: tipologie urbanistiche e promozione del turismo**

Anche l'architettura coloniale ha conosciuto, sin dagli anni Novanta, posizioni revisioniste. Già in quegli anni il contributo di studiosi stranieri aveva richiamato all'imprescindibilità dal contesto storico-politico per la valutazione dell'operato di architetti e urbanisti nelle colonie, sottoposto ad un processo di revisione da parte degli studiosi nazionali [Labanca 2000, p. 154-155]. Su questa posizione, recenti contributi forniscono ulteriori prove della stretta connessione tra architettura e potere, essendo la prima una tangibile manifestazione della volontà di possesso e dominio di un territorio, un palese strumento del prestigio internazionale, nonché la concretizzazione di costrutti ideologici mirati a disciplinare il rapporto con l' "Altro".

---

<sup>43</sup> Tra le recenti pubblicazioni citiamo Nasibù 2006 e Del Boca 2007, quest'ultimo basato sulle memorie di Mohamed Fekini, uno dei più grandi oppositori alla conquista italiana in Libia, il cui archivio è recentemente tornato alla luce; rilevanti in questo ambito sono inoltre le ricerche di Irma Taddia sulle memorie orali di colonizzatori e colonizzati, delle quali si può leggere una sintesi e un aggiornamento in Taddia 2005.

<sup>44</sup> Tra i più recenti si vedano Polezzi 2001 e 2003a; Pickering-Iazzi 2003; Palumbo 2003a.

<sup>45</sup> Tra questi, Polezzi 2002.

<sup>46</sup> Un'ampia analisi si trova in Ricci 2005.

<sup>47</sup> L'esito del progetto è una banca dati di facile consultazione, ordinata per parole chiave distinte in categorie (luoghi, temi, nomi di riferimento) e per titoli dei periodici, realizzata attraverso un ampio lavoro di reperimento, catalogazione e approfondimento degli scritti giornalistici e dei testi dedicati alle vicende della politica coloniale italiana. Le informazioni sono disponibili on-line al sito <http://www.italiacoloniale.it>.

L'attuale interesse nei confronti dell'architettura coloniale delle diverse potenze europee,<sup>48</sup> inoltre, ha inaugurato anche prospettive comparative.

Tra i contributi recenti di un certo interesse citiamo due saggi, entrambi stranieri, uno rivolto ad una sintesi dell'operato di architetti e urbanisti nelle colonie italiane del Mediterraneo e dell'Africa settentrionale ed orientale [Fuller 2007], l'altro focalizzato sulla relazione tra l'industria del turismo e l'architettura nella Libia italiana [McLaren, 2006].<sup>49</sup>

*Moderns Abroad* di Mia Fuller rappresenta il primo tentativo di descrizione delle tipologie di pianificazione urbanistica coloniale e delle modalità attraverso le quali l'Italia ha inteso forgiare un'architettura coloniale nazionale, segno della presenza italiana, della modernità e del prestigio a livello internazionale. Per mezzo di una prospettiva sia diacronica che sincronica, la studiosa ripercorre la storia del colonialismo italiano attraverso la mutevole immagine architettonica e urbanistica delle città coloniali, legata non solo alle disposizioni di Governo, ma anche alle idee dei governatori succeduti nelle colonie e a quelle degli architetti da questi incaricati. Per la prima volta viene inoltre presentata una prospettiva comparativa, attraverso raffronti con le politiche architettoniche e di pianificazione urbanistica delle altre potenze coloniali europee, basata sulla consapevolezza dell'esistenza di una 'geografia simbolica' alla base degli approcci degli italiani alle colonie.

Brian McLaren, nel suo saggio *Architecture and Tourism in Italian Colonial Libya: An Ambivalent Modernism* [McLaren 2006], si concentra sul turismo in Libia quale potente veicolo di propaganda coloniale.<sup>50</sup> Stimolo per «the third wave of colonization» [McLaren 2006, p. 5], orientata verso la modernizzazione e il miglioramento delle città della Quarta Sponda italiana, l'organizzazione turistica mira anche a preservare il "vernacolo" locale, attraverso un'esperienza originale e confortevole per i visitatori delle colonie. L'incontro tra modernità e tradizione caratterizza dunque il dibattito dei governatori e degli architetti sull'immagine più opportuna da costruire per le città coloniali. Lo studio di McLaren è meritevole di aver riportato alla luce l'intensa attività dell'ETAL (Ente Turistico Alberghiero della Libia), all'interno del quale il Servizio per il Teatro e gli Spettacoli rivestiva il

---

<sup>48</sup> Ringraziamo Brian McLaren per questa informazione.

<sup>49</sup> Si indicano inoltre Godoli - Giacomelli 2005 e Cresti et alii 2004.

<sup>50</sup> Contributi precedenti dello stesso autore sul medesimo argomento si trovano in McLaren 2004 e 2005.

compito di coordinare le attività culturali e ricreative destinate ai turisti,<sup>51</sup> fino ad ora poco nota. McLaren rileva anche il parallelismo tra i piani urbanistici e le realizzazioni architettoniche degli anni Trenta nella metropoli e quelli nelle colonie, tema anche al centro di una mostra italiana, organizzata dal Touring Club Italiano nel 2002 in collaborazione con l'IsIAO, dal titolo *Metafisica costruita. Le Città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare*, nella quale i desolati paesaggi urbani italiani e coloniali sembrano realizzare le immagini misteriose e le atmosfere sospese dei quadri metafisici che De Chirico dipinse vent'anni prima [Besana et alii 2002]. La stessa mostra esponeva anche una serie di pitture della raccolta artistica dell'IsIAO, recentemente restaurati.

### 4.3 Il cinema come «arma più forte»

In linea con l'utilizzo delle moderne tecnologie culturali per il governo delle popolazioni native e per i progetti di modernizzazione dei territori imperiali da parte degli Stati dominatori europei, il cinema ha avuto un ruolo centrale nell'esperienza coloniale nazionale durante il fascismo [Ben-Ghiat 2003, p. 49]. Definito dal Duce stesso «l'arma più forte del regime», il suo potere di raggiungere vaste porzioni di popolazione in tutto il mondo e di superare le distanze geografiche e culturali, ne fanno uno dei principali strumenti di propaganda. Nell'ultimo decennio, le analisi sull'industria cinematografica legata al colonialismo si sono moltiplicate e ampliate, spesso inglobate all'interno di più ampie considerazioni sulla storia, la società, la narrativa e, a loro volta, estese a problematiche di razza, genere, modernità. Diversi sono stati anche i tentativi di divulgazione delle pellicole storiche all'interno di rassegne e festival, attraverso proiezioni spesso concepite come contraltare visivo ad incontri e dibattiti. Anche in quest'ambito, l'accostamento di tali prodotti culturali a produzioni postcoloniali lascia emergere elementi prima ignorati. L'interesse straniero per la produzione cinematografica coloniale, in precedenza meno vivace [Labanca 2000, p. 157], ha dimostrato negli ultimi anni una maggiore presenza.

Rispetto agli indirizzi seguiti nel decennio precedente, le ultime analisi sul cinema coloniale ne hanno messo in luce l'espressione di una cultura visiva attraverso la quale comprendere realtà sociale, estetica e ideologia legate al colonialismo. Nell'ambito di una tendenza critica comune ad altre discipline, come la letteratura, è

---

<sup>51</sup> Cfr. Cap. III, Par. 3.

stato allargato lo sguardo, anche cronologicamente, alla produzione muta degli anni Venti, utile a mostrare parentele ed evoluzioni con quella sonora del periodo fascista. Giorgio Bertellini, ad esempio, ha letto nel cinema coloniale un processo «autistico», in quanto efficace strumento per la costruzione e il consolidamento dell'identità e coscienza nazionali attraverso il confronto con l' "Altro" africano: lo studio dell'evoluzione di alcuni personaggi del cinema degli anni Venti e l'analisi delle specificità narrative e delle scelte linguistiche di due film coloniali degli anni Trenta condotto dallo studioso dimostra efficacemente questo processo [Bertellini 2003, pp. 255-278]. Permane tuttavia anche la convinzione, espressa inizialmente da Jean Gili, di vedere nel cinema coloniale «il sogno africano come soluzione dei problemi della metropoli, in un "Altrove improbabile"»<sup>52</sup> [Gili in Labanca 2000, p. 157] oltre che la simbolizzazione del possesso di territori colonizzati [Ben-Ghiat 1996 e Boggio 2003].

Festival e rassegne, con una particolare concentrazione nell'anno della celebrazione del Settantesimo anniversario della fondazione dell'AOI, hanno contribuito a promuovere ulteriori riflessioni.<sup>53</sup> La divulgazione dell'argomento in ambito universitario, anche tramite la presenza del Laboratorio di ricerca e documentazione storica audiovisiva fondato da Luigi Goglia presso l'Università di RomaTre, ha stimolato analisi da parte di giovani studiosi attraverso tesi di laurea e di dottorato.

Tra gli studiosi stranieri, Ruth Ben-Ghiat è meritevole di aver esteso l'attenzione a problematiche più apertamente postcoloniali, sociali e alla comparazione internazionale. Per la ricercatrice americana, autrice di numerosi studi sulla relazione tra fascismo e modernità,<sup>54</sup> il cinema coloniale può essere analizzato anche quale strumento per comprendere «colonialism's social realities as well as its

---

<sup>52</sup> Il corsivo è dell'autore.

<sup>53</sup> Tra i festival e le rassegne organizzate nell'ultimo decennio ispirate al colonialismo italiano, citiamo in ordine cronologico: la XLIII edizione del Festival dei Popoli (Firenze, 15 - 21 novembre 2002) - retrospettiva *Il sogno dell'Impero e l'incubo del dominio - Immagini del colonialismo italiano* (coronata da un Convegno dal medesimo titolo); la II edizione del Saturno Film Festival (Alatri, 29 ottobre - 4 novembre 2006), retrospettiva cinematografica sul cinema coloniale italiano in occasione del LXX anniversario della fondazione dell'A.O.I., accompagnata da una tavola rotonda sul colonialismo italiano; la retrospettiva sul cinema coloniale italiano dal titolo *Faccettanera: Il cinema coloniale italiano* (6 - 12 aprile 2006) all'interno del Festival PanAfricana 2006 (Roma, 1-9 aprile), VI edizione; la Rassegna Cinematografica "*Altri punti di vista ...*" *Il colonialismo italiano e francese e gli scenari postcoloniali attuali* (Roma, Cinema Apollo, 23 Maggio - 7 Giugno 2006); e, ancora in una prospettiva postcoloniale, la retrospettiva sul cinema coloniale italiano dal titolo *Italiani in Africa (1949-73)* per il Festival PanAfricana 2007 (Roma, 1-9 dicembre), VII edizione.

<sup>54</sup> Tra questi, Ben-Ghiat 2001 apparso in traduzione italiana nel 2004; della stessa autrice, è inoltre di prossima uscita il volume *Italian Films and Italian Fascism: Colonialism, War, and the Legacies of Dictatorship*, in preparazione per i tipi della Indiana University Press.

aesthetics and ideology»; la rappresentazione visiva è dunque concepita quale «process that might allow us to better understand the ongoing tensions, miscommunications, and points of encounter that marked Italian and African experience of colonialism» [Ben-Ghiat 2003, p. 50]. Attraverso l'analisi delle testimonianze sulle reazioni del pubblico africano alle proiezioni, la studiosa americana rileva, ad esempio, la mancata corrispondenza tra effetti desiderati e effetti realmente sortiti dalle immagini in movimento, un vero e proprio «effetto boomerang», proponendo un ribaltamento di radicate convinzioni sul potere d'irregimentazione delle masse indigene nelle colonie attraverso il cinema [Ben-Ghiat 2003, p. 56-61], e inaugurando un filone di studi finora inesplorato. Prendendo spunto da lavori relativi al pubblico cinematografico coloniale nei possedimenti britannici, Ben-Ghiat promuove inoltre un'inedita prospettiva comparatistica sostenendo «the limitations of national paradigms in general for grasping the complexities of colonial history» [Ben Ghiat 2006, p. 383].

Sempre in ambito anglosassone, nell'ultimo decennio, sulla scia dei *gender studies*, sono stati analizzati anche il pubblico femminile italiano e le sue relazioni col sistema di rappresentazione della donna indigena [Pickering-Iazzi 2002].

Recenti lavori hanno offerto uno sguardo anche sulla componente musicale di alcune pellicole coloniali, (finora limitandosi a quelle firmate da Pizzetti nei film *Cabiria* e *Scipione l'Africano*), sebbene focalizzato esclusivamente sul coinvolgimento del compositore col regime e sulla relazione del mondo musicale con la nascente cinematografia.<sup>55</sup>

#### **4.4 Altre fonti della cultura coloniale: fotografia e arti visive**

L'importanza accordata alla fotografia quale fonte non trascurabile per la storia del colonialismo italiano [Palma 2002, pp. 83-84] ha consentito il riordino di importanti archivi fotografici istituzionali e la riscoperta di collezioni private, resi noti attraverso saggi e convegni. L'IsIAO ha recentemente promosso la riorganizzazione del suo ricchissimo archivio fotografico con relativa pubblicazione dei cataloghi,<sup>56</sup> attualmente ancora in atto. Un simile progetto è stato portato a termine anche per le immagini a stampa relative all'A.O.I custodite nell'archivio fotografico dell'Istituto

---

<sup>55</sup> Si vedano Sala 2004 e Sciannameo 2004, in quest'ultimo è pubblicata la corrispondenza inedita tra Pizzetti e il Duce relativamente all'*Inno a Roma* composto per il film *Scipione l'Africano*.

<sup>56</sup> Il catalogo del fondo Eritrea-Etiopia è pubblicato in Palma 2005.

Luce.<sup>57</sup> Sia storici del colonialismo che storici dell’Africa collaborano attivamente alle ricerche.<sup>58</sup>

Le ricerche sull’arte visiva coloniale non sembrano invece giunte ad ulteriori acquisizioni. Sono tuttavia attualmente in corso nuove indagini.<sup>59</sup>

In sintesi, si assiste in generale ad un ambito di studi in fermento, in cammino verso una più oggettiva ed esauriente valutazione del periodo coloniale nazionale, non privo di ripercussioni sul presente. In linea con il decennio precedente, le indagini più recenti hanno continuato ad aprire nuove prospettive «in tema di penetrazione delle ideologie e della propaganda colonialiste» [Labanca 2000, p. 158], concedendo spazio anche alle voci provenienti dall’altro lato della barricata. Tuttavia, ancora molta strada resta da percorrere, soprattutto in quei settori della cultura che pur avendo partecipato alla costruzione ideologica e al dibattito culturale connessi al colonialismo, sono ancora rimasti totalmente estranei alle riflessioni, residui di un atteggiamento remissivo nei confronti di un capitolo della storia e della cultura nazionale a lungo biasimato e censurato.

---

<sup>57</sup> Il catalogo è pubblicato in Del Boca - Labanca 2002.

<sup>58</sup> Per i fondi privati recentemente rinvenuti si vedano Palma 2002 e Labanca - Niccolai 2003.

<sup>59</sup> La studiosa italiana Daniela Tani, esperta di arti visive orientaliste e africaniste legate al periodo coloniale, sta attualmente lavorando ad una corposa pubblicazione sulla pittura, la scultura e la ceramica coloniale. La ringraziamo per questa informazione.





**CAPITOLO III**  
**L'ITALIA D'OLTREMARE:**  
**POLITICA CULTURALE E**  
**ISTITUZIONI ARTISTICHE COLONIALI IN LIBIA**



## 1. Introduzione

La cultura riveste un ruolo centrale per il funzionamento del sistema epistemologico su cui si regge il colonialismo moderno. La conquista di territori stranieri si basa sulla pretesa superiorità culturale dei dominatori e sulla loro presunta capacità di guidare i dominati verso il superamento dello stato di arretratezza, promuovendone lo sviluppo in nome della cosiddetta «missione civilizzatrice». Nel caso italiano, per di più, il fine ultimo dell'espansione coloniale è quello della risoluzione di pressanti problemi demografici interni [Del Boca 2001, p. 14].

Il ruolo strategico rivestito dall'occupazione e dal dominio di un territorio che affaccia sul Mediterraneo è inoltre di fondamentale importanza per la politica estera nazionale: la totale chiusura della costa nordafricana da parte delle potenze imperialiste europee, avrebbe comportato un grave impedimento per i traffici commerciali con l'Africa e l'Oriente. La Francia in Tunisia, Algeria e Marocco e l'Inghilterra in Egitto avrebbero presto impedito all'Italia la partecipazione agli scambi economici nell'area sud-orientale straniera. Le testimonianze del grande passato imperiale romano sul suolo libico, a Tripoli come nei siti di Leptis Magna e Sabratha, consentono tuttavia all'Italia la rivendicazione di una posizione di privilegio su quei territori rispetto agli Imperi francese e inglese, fondata su salde relazioni storico-culturali.

L'immaginaria estensione territoriale della madrepatria al di là del Mediterraneo, enfatizzata dalla propaganda coloniale soprattutto nel caso della Libia, porta con sé la necessità di ricreare un ambiente familiare per i coloni. Sin dalla primissima fase di espansione in Nordafrica nei primi anni del XX secolo, manifestazioni di cultura italiana affiancano le operazioni di penetrazione pacifica attivate dagli istituti finanziari [Goglia - Grassi 1981, p. 40].

La costruzione di espliciti segnali di possesso sul territorio coloniale, lo sviluppo di un sistema moderno di organizzazione del turismo con manifestazioni di forte richiamo nazionale e internazionale, l'esportazione di prodotti, simboli e pratiche culturali della madrepatria e il risalto conferito ad operazioni di modernizzazione della colonia, vanno interpretati alla luce di questa situazione politica.

Tra gli elementi culturali che gli italiani importano nei territori conquistati, nel tentativo di trasformarli in una vera e propria estensione della madrepatria, all'arte e alla musica viene riservato uno spazio significativo. Il forte valore identitario di cui sono portatrici viene strumentalizzato nelle circostanze storico-politiche legate all'imposizione di un gruppo etnico dominatore su un altro dominato. La precoce costruzione di edifici con finalità artistiche sul territorio coloniale, quali i teatri d'arte, sconosciuti nella forma occidentale alla cultura indigena, consente di consolidare il progetto di progressiva trasformazione del dominio ad imitazione della madrepatria, apponendo indubitabili segnali di possesso. Sedi di manifestazioni culturali identificative della cultura del colonizzatore, questi luoghi funzionano, inoltre, sia come deterrente per l'insofferenza da parte dei coloni nei confronti di un territorio straniero, spesso ostile, e conseguenti richieste di rimpatrio, sia come sedi per la propaganda coloniale. Nel corso degli anni, la programmazione dei teatri libici si modella sempre più su quella della madrepatria, ospitando artisti e compagnie di una certa fama per le stagioni primaverili, coincidenti con il maggior evento della colonia: la Fiera di Tripoli.

Se da un lato le azioni e i provvedimenti volti a trasformare la Libia in un territorio italiano comportano l'impianto di strutture materiali e la realizzazione di manifestazioni spirituali tipicamente italiane in un Paese di fatto estraneo per lingua e cultura, dall'altro l'elemento indigeno non viene cancellato, anch'esso ricondotto all'interno della macchina propagandistica coloniale. La presenza di popolazione di carnagione bianca nei territori costieri della Libia<sup>60</sup> e la somiglianza delle città portuali libiche con quelle della madrepatria, infatti, agevola un atteggiamento meno intollerante nei confronti degli indigeni e una maggiore familiarità con l'ambiente circostante per coloro che vi si trasferiscono [Fuller 2007, pp. 151-152]. L'attenzione che Italo Balbo, Governatore della colonia dal 1934 al 1940, riserva alla cultura locale, si rivela, per di più, un valido sostegno alla tranquillità e allo sviluppo economico della colonia. Il precario equilibrio con le autorità indigene, conquistato a fatica anche a causa delle ignobili atrocità commesse dagli italiani in seguito alla conquista, sembra preservarsi, con Balbo, grazie ad abili compromessi che poggiano sia sul tentativo di inglobare il territorio libico e le sue popolazioni nell'ordinamento giuridico italiano sia sul rispetto delle tradizioni culturali. Operazioni di preservazione

---

<sup>60</sup> Tale caratteristica emerge anche nella produzione artistica della madrepatria, si pensi al titolo del primo film coloniale di Augusto Genina, *Lo squadrone bianco* (1936).

e divulgazione della cultura locale, promosse attraverso uno strategico connubio con la modernità (cinema, radio), inoltre, si rivelano funzionali alla realizzazione di un sistema di organizzazione del turismo coloniale, individuato quale valido strumento per il progresso dell'economia del territorio conquistato.

La peculiare collocazione geografica, la specifica situazione antropologico-culturale e l'originale politica indigena perseguita in epoca imperialista in Libia, determinano condizioni tali da promuoverne un'organizzazione sociale e culturale per molti aspetti unica. Tradizione musicale italiana, modernità tecnologica e colore locale convivono in una pluralità di manifestazioni culturali e artistico-musicali con una particolare ricchezza ed una notevole varietà, soprattutto nella seconda metà degli anni Trenta, quando l'Italia raggiunge il riconoscimento di potenza imperiale.

In questo capitolo presenteremo un'analisi delle attività musicali in Libia durante la fase fascista del colonialismo (1922 - 1943). Il nostro obiettivo è quello di individuare le modalità attraverso le quali la cultura musicale nazionale viene importata, coltivata, diffusa e recepita nella colonia; ci prefiggiamo inoltre di passare al vaglio l'atteggiamento dei dominatori italiani nei confronti della cultura musicale araba - nella duplice manifestazione tradizionale e d'arte - le modalità e i luoghi di diffusione di quest'ultima, nonché il peso dell'ideologia sulle scelte culturali. In tal modo forniremo un quadro complessivo delle strette relazioni tra politica e cultura in ambito coloniale.

Dopo un breve *excursus* storico sul colonialismo italiano nel territorio nordafricano (Par. 2), indicheremo le linee-guida della politica culturale nella Libia coloniale fascista (Par. 3); un'ampia sezione sarà dedicata alla presentazione delle principali istituzioni musicali costruite dagli italiani durante il periodo coloniale e sulla loro attività artistica (Par. 4). Un particolare rilievo verrà dato a due teatri coloniali: il Teatro Miramare e il Teatro Uaddan, entrambi a Tripoli. Il Teatro Miramare, il più grande teatro coloniale della Libia e con ogni probabilità di tutti i possedimenti italiani in Africa, è stato palcoscenico di stagioni liriche con prime parti di fama internazionale e sede di manifestazioni artistiche multiculturali, testimone di due decenni di dominazione e delle mutevoli concezioni architettoniche succedutesi. Distrutto in un bombardamento nel 1941 e caduto nell'oblio per settant'anni, il Teatro Miramare e la sua attività vengono restituiti alla memoria attraverso il presente lavoro di ricerca (Par. 5). Manifestazione di una più esplicita volontà di trasformare la Libia in una meta turistica d'*élite*, il Teatro Uaddan, costruito nello stile razionalista con

contaminazioni architettoniche mediterranee, dal 1936 si sostituisce al Miramare per eccellenza della programmazione artistica. Sebbene il teatro di prosa rappresenti l'attività principale, il palco dell'Uaddan ospita i più rinomati complessi da camera e solisti italiani (Par. 6). L'ultimo paragrafo sarà dedicato all'attività musicale di Radio Tripoli, la sede coloniale dell'EIAR con un palinsesto in lingua araba e due programmi quotidiani di musica tradizionale locale realizzati attraverso tre orchestre stabili dirette da noti musicisti libici, diffusi mentre in Italia imperversano le leggi razziali (Par. 7).

## 2. Cenni storici sul colonialismo italiano in Libia

La Libia, annessa nel 1911 dopo Eritrea e Somalia, rappresenta, in ordine cronologico, l'ultima conquista italiana dell'età liberale. «Trampolino di lancio contro l'Egitto britannico [...] [e] strumento di controllo del 'Mare nostrum'» [Labanca 2004, p. xiii], il territorio si presta a rivestire il ruolo di vera e propria “vetrina” per il potere coloniale italiano. Dopo una lunga fase di pacificazione militare seguita alla conquista, conclusa all'inizio degli anni Trenta al costo di pesanti misure repressive, la colonia conosce il periodo di massimo sviluppo economico e culturale sotto il governo di Italo Balbo (1934-1940). Contestualmente al progetto di «italianizzazione» e di pacificazione civile promosso dal ferrarese, espliciti segnali di dominio si affiancano ad operazioni di modernizzazione e progresso economico e la cultura locale conosce originali operazioni di preservazione e valorizzazione, per giunta in conflitto con le nuove leggi razziali del Governo centrale. Durante la seconda guerra mondiale, l'Italia perde il dominio militare, che passa al controllo britannico (British Military Administration - B. M. A.).

Dopo l'occupazione dei due territori dell'Africa orientale, il Governo italiano, guidato da Giovanni Giolitti, persegue l'obiettivo di rafforzare la presenza sul Mediterraneo. Le mire espansionistiche inglesi e francesi nel Nord Africa, infatti, minacciano di escludere l'Italia dai traffici commerciali con l'Africa e l'Oriente. La Libia, regione prospiciente la penisola italiana, di antica dominazione romana, rappresenta la materializzazione dell'agognata «terra promessa», il cui richiamo proviene dal passato, dalla potenza imperiale di Roma [Del Boca 1986, p. 54 - 56]. L'invasione della Libia è preceduta da uno sforzo di penetrazione pacifica, economica e culturale inaugurato nel primo decennio del Novecento, per iniziativa del Banco di Roma, ed è sostenuta da una diffusa campagna interventista in grado di raggiungere tutti gli strati della popolazione italiana [Goglia - Grassi, p. 40]. I miti su cui poggia la campagna si alimentano nelle forme più disparate della stampa e dei nuovi mezzi di comunicazione, diffusi, per la prima volta, su vasta scala: cartoline illustrate, giornali popolari, libri divulgativi, cinema muto, documentari evocano il «destino imperiale di Roma [...] il diritto della “grande proletaria” a popolare e coltivare; la missione di civiltà» [Goglia - Grassi 1981, pp. 139-144]. Anche le canzonette rivestono un ruolo non di secondo piano nella diffusione delle idee espansioniste: nei luoghi di ritrovo e



di intrattenimento di inizio Novecento, come i *café-chantant*, orgogliose incitazioni patriottiche e superbe asserzioni di certa vittoria risuonano come motivi popolari.

Dopo la conquista, la difficile situazione provocata dalle continue azioni di ribellione da parte della popolazione locale, porta ad una rapida caduta del consenso nei confronti delle azioni espansionistiche della madrepatria. Per di più, delle due ampie regioni che costituiscono la Libia, Tripolitania e Cirenaica, quest'ultima, strenuamente difesa dai senussi,<sup>61</sup> ricade sotto la loro amministrazione e tutto il dominio italiano sul Mediterraneo inizia a vacillare.

All'indomani della Marcia su Roma (1922), la situazione della politica coloniale è critica e alto è il rischio di perdere il controllo sui domini africani. Contestualmente alla salita al potere di Mussolini riprendono le operazioni di riconquista militare della Tripolitania iniziate da Amendola, il Ministro delle Colonie dello Stato liberale, per iniziativa del Governatore Volpi. Dopo un lungo periodo di dominio indiretto sulla Cirenaica, con pieni poteri di governo lasciati ai senussi, ristabilita la sovranità diretta degli italiani, la completa pacificazione militare della colonia mediterranea si compie nel 1932, a seguito di crudeli azioni vessatorie. In questa situazione i colonizzatori si macchiano di delitti incancellabili, tornati alla luce soltanto in seguito alla riapertura degli archivi coloniali, grazie alle ricerche dello storico Angelo Del Boca. Protagonista della politica di repressione indiscriminata è il generale Rodolfo Graziani, al servizio dei diversi Governatori della colonia che si succedono negli anni, prima Giuseppe Volpi (1921 - 25), poi Emilio De Bono (1925 - 28) ed infine Pietro Badoglio (1928-33), sotto il quale, dopo la riconquista della regione più a Est, i due Governatorati di Tripolitania e Cirenaica si riuniscono sotto un'unica autorità: il Governatore Generale della Libia.

All'inizio del 1934, la nomina di Italo Balbo a Governatore Generale segna una nuova fase nella politica coloniale d'Oltremare. Al momento dell'assegnazione dell'ufficio, Balbo è un gerarca fascista di primo piano, in vista presso l'opinione pubblica mondiale per il suo dinamismo e la sua indole carismatica; in principio egli accetta suo malgrado la volontà del Duce, ma nel giro di qualche anno è in grado di trasformare la colonia in un vero e proprio prolungamento della madrepatria e di farne un luogo di prestigio. Balbo giunge in Libia in un periodo particolarmente propizio: la

---

<sup>61</sup> Musulmani residenti nello stato territoriale cirenaico con capitale Giarabub fondato da Muḥammad ibn 'Alī as-Sanūsī (1787-1859), padre della confraternita religiosa musulmana "Sanūsīyya", dal quale discendono.

pace militare delle due regioni, raggiunta nel 1932, rende la gestione del territorio e il governo delle popolazioni per molti versi meno complicati; con la campagna d'Etiopia e la fondazione dell'Impero, inoltre, l'attenzione della madrepatria nei confronti dei territori coloniali si rafforza. Grazie all'operato dei Governatori precedenti, la colonia già presenta, all'investitura di Balbo, un profilo di territorio coloniale italiano e moderno: durante la gestione di Giuseppe Volpi l'edilizia coloniale conosce una prima fase di intervento governativo con la realizzazione delle prime opere pubbliche, come il prestigioso Lungomare Volpi, ben visibile all'arrivo delle navi; con De Bono giunge a compimento la fase di "rinascita" della Tripolitania con l'edificazione di chiari segni di dominio, tra cui il sontuoso Teatro Miramare, collocato in posizione preminente sul Lungomare, nei pressi del Castello di Tripoli; con Badoglio, infine, lo sviluppo economico della colonia raggiunge importanti obiettivi, attraverso originali operazioni di organizzazione del turismo e con la Fiera di Tripoli.

Per iniziativa del «Maresciallo dell'aria», si assiste ad una vera e propria trasformazione della Libia, da un lato attraverso un consistente processo di italianizzazione della colonia, dall'altro per mezzo di una politica indigena alternativa, perseguita «prendendo molto sul serio la sua missione di rappresentante di una nazione civilizzatrice» [Segre 1985, p. 1058].

Come abbiamo già affermato, il fine del colonialismo nazionale non è soltanto quello dello sfruttamento delle risorse dei territori coloniali e della loro valorizzazione, ma anche quello della risoluzione di pressanti problemi interni, quali la sovrappopolazione, la disoccupazione e l'emigrazione nelle regioni atlantiche. L'italianizzazione della regione nordafricana è perseguita per mezzo di un progetto di «colonizzazione demografica intensiva» [Del Boca 1988, p. 256] - ovvero il trasferimento di ingenti masse di coloni sul dominio territoriale<sup>62</sup> - e attraverso l'annessione del territorio e della popolazione libica costiera nell'ordinamento della madrepatria [Segre 1985]. La strategia della «provincializzazione della Libia», che Balbo adotta per la gestione del dominio coloniale, è, tuttavia, strettamente funzionale all'indirizzo della trasmigrazione, consolidato nella seconda metà degli anni Trenta. A partire dall'anno del suo insediamento, la Libia costiera viene "modellata" in ragione

---

<sup>62</sup> Nell'ottobre del 1938 Balbo guida la cosiddetta «migrazione dei Ventimila», il trasferimento in massa di ventimila italiani destinati agli appezzamenti terrieri e alle attività produttive della colonia. Con una operazione spettacolare, in linea con l'estetica della politica fascista, Balbo inaugura la «grandiosa opera di colonizzazione» della «Libia italiana». Cinque erano le migrazioni di massa annuali previste, delle quali si realizzano soltanto le prime due, nel 1938 e 1939 [Segre 1985, pp. 1043-1057].

di una «stretta aderenza di quel territorio mediterraneo al restante territorio nazionale, unità di indirizzo nelle più diverse attività, funzione ideale e materiale di iniziative e di propositi.» [Pistolese, in Goglia 1998, p. 295]. Tra i principali provvedimenti atti ad ufficializzare il “prolungamento” del territorio nazionale al di là del Mediterraneo ricordiamo: l’unificazione delle due regioni della Tripolitania e Cirenaica in un’unica colonia chiamata Libia,<sup>63</sup> retta, come abbiamo anticipato, da un Governatore Generale, con la costituzione di quattro Commissariati Provinciali (Tripoli, Misurata, Derna e Bengasi); l’istituzione delle associazioni professionali corporative (1935) e, infine, l’annessione delle quattro provincie libiche al territorio del Regno d’Italia con la concessione ai libici musulmani di una cittadinanza speciale.<sup>64</sup> La fondazione della sede tripolina dell’Istituto Nazionale di Cultura Fascista (INCF),<sup>65</sup> di cui il Governatore tiene la presidenza, consolida la fusione sul piano spirituale.

Balbo, inoltre, riesce a neutralizzare gli effetti della repressione italiana nei confronti della popolazione locale perseguita dai suoi predecessori, attraverso un’originale politica indigena. Le nuove direttive per il governo delle popolazioni locali, in forte contrasto con le azioni repressive dei governatori precedenti, è orientata nella direzione dell’assimilazione giuridica e del rafforzamento dell’elemento tradizionale [Segre 1985, p. 1060], presto in conflitto con le disposizioni della madrepatria. Se i suoi predecessori erano stati interpreti della «politica dura nei rapporti con gli indigeni» [Goglia 1981, p. 204] adottata da Ferdezioni, primo ministro delle Colonie sotto il fascismo, Balbo, all’interno del progetto di pacificazione civile, prevede misure di tutela e rispetto della popolazione locale. Persuaso dell’impossibilità, per la popolazione libica costiera, di tollerare a lungo una situazione di totale sottomissione, Balbo promuove provvedimenti atti ad integrarla a quella della madrepatria [Del Boca 1988, p. 238] e, nel contempo, a tutelarne la specificità culturale [Segre 1985, p. 1060]. Sotto la sua giurisdizione viene, inoltre, varato un programma educativo che copre tutta la Libia con numerose scuole e istituzioni culturali destinate agli arabi [Segre 1985, p. 1062-1063]. Gli edifici religiosi islamici vengono restaurati [Fuller 2007, p. 79]. Anche gli ebrei conoscono

---

<sup>63</sup> Legge n. 2012 del 3 dicembre 1934 [Del Boca 1988, p. 279].

<sup>64</sup> Approvata con R. D. L. n. 70 del 9 gennaio 1939 [Del Boca 1988, p. 279].

<sup>65</sup> Nel 1937 l’Istituto Nazionale Fascista di Cultura, fondato nel 1925, in linea con il progetto totalitario, cambia statuto, rientrando sotto il controllo del PNF e mutando la denominazione in Istituto Nazionale di Cultura Fascista. Nello stesso anno, vengono fondate sedi dell’Istituto anche nelle principali città delle colonie italiane: a Tripoli, come abbiamo visto nel capitolo precedente, per iniziativa di Italo Balbo, e ad Asmara, per interessamento di Gavino Gabriel. Cfr. Cap. IV, Par. 4.1.

vantaggi dall'amministrazione italiana, soprattutto attraverso la promozione del turismo [Goglia 1998, p. 290]. Quest'ultimo risulta essere un fattore determinante per la valorizzazione dell'elemento indigeno.

Attraverso una sapiente manovra, infatti, il Governatore è in grado di coniugare le nuove direttive di politica indigena con le operazioni di sviluppo economico della colonia proprio per mezzo della promozione dell'organizzazione turistica. L'investimento del Governo sul turismo nelle colonie riguarda sia la costruzione di infrastrutture quali reti stradali, linee ferroviarie e alberghi, che la valorizzazione dell'elemento di colore locale al fine di rendere più appetibile l'itinerario sull'altra sponda del Mediterraneo. Vengono infatti inclusi nelle operazioni di preservazione non solo i resti dell'antica dominazione romana presenti sul territorio, ma anche edifici religiosi indigeni, come le moschee [Fuller 2007, p. 79].

Nell'ambito dei provvedimenti di politica indigena adottati da Balbo, la Libia presenta un contesto multiculturale nel quale le diverse culture manifestano le proprie specificità e conoscono operazioni di tutela e valorizzazione anche attraverso i nuovi strumenti della modernità, come la radio.

Le azioni di pacificazione civile promosse da Balbo in Libia, condotte con l'aiuto di fedeli uomini venuti al suo seguito dalla madrepatria, si inseriscono, dunque, nel quadro di generale modernizzazione e sviluppo della colonia, iniziato nel decennio precedente [Goglia 1998, pp. 288-290]. Sotto il suo governatorato la colonia raggiunge lo *status* di "vetrina" dell'Italia coloniale anche dal punto di vista artistico e architettonico. Con Balbo vede inizio, dunque, quella che è stata definita la «fase imperiale della Quarta Sponda» [Pistolese, in Goglia 1998, p. 293], attraverso la quale il territorio dominato si uniforma a quello della madrepatria:

Tutte le sue risorse e tutte le sue funzioni [della colonia Libia] di carattere politico, strategico, economico e sociale vengono così potenziate unitariamente con la visione della maggiore potenza e del maggiore benessere del popolo italiano [Pistolese, in Goglia 1998, p. 293].

In ragione di quanto enunciato in questo paragrafo, il caso della Libia presenta elementi di un certo interesse anche ai fini della nostra indagine, volta ad individuare i riflessi in ambito artistico-musicale della politica coloniale italiana perseguita nel dominio che affaccia sul Mediterraneo.

### **3. Direttive politiche per la vita culturale nella Libia coloniale**

Le linee-guida della politica culturale coloniale in Libia si possono rintracciare nei tre elementi principali che sono alla base dell'organizzazione economico-sociale del territorio dominato: colonialismo demografico, politica indigena e organizzazione del turismo.

#### **Colonialismo demografico**

Il colonialismo demografico, modello coloniale specificamente italiano, si discosta da quelli inglese e francese per la gestione dei territori occupati come colonie di popolamento, oltre che di sfruttamento. In tale prospettiva, l'organizzazione della colonia mira a riflettere quella della madrepatria, non solo dal punto di vista politico-amministrativo, ma anche da quello culturale. Il benessere della popolazione italiana nei territori coloniali – indispensabile al fine di un sempre più massiccio trasferimento - oltre che attraverso mezzi economici (procedure di espropriazione terriera, agevolazioni per le attività commerciali), è perseguito anche attraverso la ricostruzione di un ambiente familiare, nel quale i colonizzatori non avrebbero troppo sofferto la distanza dalla terra d'origine. Tale direttiva politica si riflette fortemente sulla gestione del territorio conquistato, dove la presenza di nuclei appartenenti ad un gruppo etnico diverso per caratteristiche somatiche, lingua, religione e cultura, e per di più con una pretesa superiorità di razza e cultura, impone un totale stravolgimento degli spazi e delle consuetudini locali. Strutture pubbliche e istituzioni culturali contribuiscono a trasformare la colonia in una vera e propria propaggine della madrepatria.

#### **Politica indigena**

Se ci soffermiamo sulla capitale che affaccia sul Mediterraneo, Tripoli, in essa convivono - assieme a maltesi, greci, italiani e francesi - due principali gruppi etnici, ebrei e musulmani, popolazioni ricche di tradizioni e rituali propri. Tuttavia, almeno rispetto alle popolazioni dei territori dell'«Africa Orientale Italiana», essi presentano caratteristiche somatiche (pelle bianca) ed elementi della cultura materiale per alcuni

versi familiari agli europei.<sup>66</sup> Inoltre, la presenza, sul suolo libico, di testimonianze storiche delle passate occupazioni europea ed islamica influenza fortemente la percezione delle genti e delle città libiche [Fuller 2007, pp. 151-153]. La presunta relazione di stretta dipendenza tra storia e civiltà, asserita in quel periodo, risulta infatti, in quel contesto, fondamentale per la formulazione del giudizio degli italiani sulle popolazioni africane [Fuller 2007, p. 14]. Com'è stato dimostrato da recenti studi sull'architettura, ad esempio, essa influenza fortemente i programmi di pianificazione urbanistica: in Libia si tende a preservare l'esistente, mirando a conservare la configurazione originaria della città, piuttosto che ad una totale distruzione per ricostruire dal nulla (com'è stato - almeno nelle intenzioni - inizialmente progettato per Addis Abeba, la capitale dell'Impero) [Fuller 2007, pp. 151-153]. In Libia le tradizioni locali vengono sfruttate come elemento di attrazione, come le *fantasie* dei cavalieri arabi che accompagnano le visite ufficiali dei comandanti italiani e i *caffè* arabi in cui si esibiscono piccoli *ensemble* di musica d'arte tradizionale araba, e preservate anche per garantire l'ordine civile, considerata la forte opposizione delle popolazioni indigene nei confronti dei dominatori. Inoltre, i rituali che accompagnano il culto islamico, come il richiamo dei pellegrini alla preghiera, cadenzano la vita della colonia, per giunta legittimati, come vedremo, attraverso le moderne tecnologie.

Con la politica indigena di Italo Balbo, l'elemento locale, o meglio, quello arabo-islamico, e la sua cultura, conoscono un'inedita attenzione.<sup>67</sup> In linea con la «posizione di "protettore dell'Islam" di Mussolini», Balbo collabora «scrupolosamente con i notabili locali, i capi riconosciuti politici e religiosi della maggioranza arabo-berbera [...] integrati superficialmente nel sistema delle

---

<sup>66</sup> La popolazione della Libia si distribuisce prevalentemente sulla costa, essendo le zone desertiche dell'interno scarsamente popolate; la maggioranza si addensa nella provincia di Tripoli. Complessivamente la popolazione libica è costituita da gruppi sociali con caratteristiche antropologiche, «retroterra ambientale e modelli di vita» molto differenti. La maggior parte degli indigeni costieri, di carnagione bianca, è araba o arabo-berbera; tra essi già si riscontra una «grande varietà di occupazioni, modi di vita e costumi», in cui si trovano sia pastori nomadi che stanziali. A Tripoli è inoltre presente una minoranza ebraica. Nel resto del territorio, come nel Fezzan, si trovano invece popolazioni negroidi nomadi. All'epoca del dominio italiano, mentre le popolazioni della costa vengono percepite come più vicine alla cultura mediterranea, quelle nomadi degli interni sono considerate riottose e lontane dalla civiltà [Segre 1985, pp. 1058-1059].

<sup>67</sup> « [...] va tuttavia riconosciuto a Balbo un nuovo modo di far politica, un nuovo atteggiamento nei confronti degli indigeni [...]. Per la prima volta [...] un governatore italiano torna a parlare agli arabi di collaborazione e, a modo suo, cerca di realizzarla. [...] Riconoscendo che le popolazioni musulmane delle provincie costiere non possono, per le loro qualità e tradizioni, rimanere più a lungo «relegate allo stadio coloniale», Balbo si propone di svolgere un'opera «di tale portata politica e morale da trasformare la struttura sociale della popolazione; di creare anzi le condizioni necessarie per una più diretta partecipazione di questa popolazione alla nostra vita civile» [Del Boca 1988, p. 238]. Cfr. Cap. III, Par. 2.

organizzazioni e delle istituzioni italiane» [Segre 1985, p. 1060]. Nella seconda metà degli anni Trenta, il Quadrumviro giunge fino a proporre di «accordare la piena cittadinanza ai libici», scontrandosi con la politica razziale del regime [Segre 1985, p. 1060]. Tuttavia, com'è stato rilevato dagli storici, il Governatore ferrarese, nell'operazione di rispetto della cultura indigena, punta a «rafforzare l'elemento tradizionale nella comunità araba», respingendo, ad esempio, la soluzione assimilazionista adottata dai francesi per far diventare i sudditi «dei buoni francesi» [Segre 1985, p. 1060]. L'analisi dell'operato in relazione ai sudditi libici, tuttavia, ha mostrato la tendenza degli italiani a porre in evidenza l'immobilismo culturale della popolazione dominata [Segre 1985, p. 1060] e le nostre ricerche in ambito musicale coloniale, in relazione alle iniziative legate alla diffusione della tradizione musicale araba attraverso il mezzo radiofonico (Cap. III, Par. 7), sembrano confermare questa tesi.

Il colore locale assume un'importanza centrale anche a fini turistici e le occasioni di assistere a manifestazioni della cultura indigena si moltiplicano. Per quanto riguarda la musica, da questo punto di vista, l'accento è conferito al connubio esotismo-erotismo realizzato negli spettacoli di compagnie arabe, nei teatri costruiti dagli italiani, dominate da *vedette* del canto e della danza del ventre, ammalianti incarnazioni della misteriosa donna orientale, riflesso di una visione orientalista rafforzata in epoca coloniale moderna.

Se, dunque, da un lato l'incontro con l' "Altro" si regge su un'opposizione binaria tendente a rafforzare l'identità specifica della cultura dominante attraverso l'imposizione di forti segni identitari sul territorio colonizzato (edifici pubblici, attività culturali, esposizioni, manifestazioni), dall'altro la specificità culturale delle popolazioni indigene non viene cancellata. Si può parlare, in tal caso, di compresenza delle due culture, a partire dalla quale non si possono ipotizzare elementi di contaminazione. Qualche raro segno, nell'ambito in cui ci muoviamo, emerge dalla nostra ricerca. Manca, tuttavia, ad oggi, un'indagine volta ad individuarne le modalità di espressione, impedita dalle difficoltà di reperimento delle fonti, spesso oscurate o neutralizzate nel loro valore storico-documentario, invalidato dal più generale processo di cancellazione della memoria storica.<sup>68</sup> Le articolate vicende politiche e la

---

<sup>68</sup> Cfr. Cap. II, Par. 3.

totale chiusura nei confronti degli ex-colonizzatori in epoca postcoloniale,<sup>69</sup> hanno comportato una forte reticenza nei confronti di questi ultimi ed hanno impedito ulteriori contatti col mondo nordafricano che avrebbero permesso un'indagine più approfondita.

### **Organizzazione del turismo**

Il turismo riveste un ruolo di non secondaria importanza nello sviluppo economico della colonia che affaccia sul Mediterraneo. Durante l'Era fascista, la Libia si trasforma in una meta per le vacanze attraverso una cospicua opera di organizzazione e coordinamento in ambito turistico: edificazione di infrastrutture, organizzazione di crociere dalla madrepatria e dall'estero, realizzazione di esposizioni coloniali di richiamo internazionale, programmazione di una stagione primaverile con manifestazioni artistiche, sportive e d'intrattenimento e pianificazione di itinerari verso l'interno e nei siti archeologici. Con il motto «Visitate la Libia», stampato su cartelloni pubblicitari, riviste e periodici nazionali e stranieri, il regime pubblicizza nella madrepatria e all'estero il più prestigioso dei domini coloniali, dotato di attrattive culturali, naturalistiche e commerciali. Attraverso il turismo, il Governo della madrepatria intende sostenere l'economia della regione e, allo stesso tempo, promuovere la conoscenza del territorio d'Oltremare, già dominio imperiale in epoca romana. La capillare rete di alberghi, servizi e intrattenimenti per i turisti conosce la sua massima espansione e il più alto sviluppo durante la seconda metà degli anni Trenta, con la fondazione della Commissione per il turismo libico e poi dell'Ente Turistico Alberghiero della Libia (ETAL), fondato al fine di coordinare tutte le attività [McLaren 2006, pp. 58-77].

L'organizzazione turistica della colonia ruota principalmente attorno ad una manifestazione commerciale di grande prestigio: la Fiera Campionaria di Tripoli. L'esposizione rappresenta un potente strumento di propaganda coloniale, attraverso l'ostentazione dell'impegno del Governo metropolitano nella promozione del dominio sul Mediterraneo. L'esposizione ha luogo annualmente durante la stagione primaverile, a partire dal 1927 fino al 1939, inizialmente con la durata di quattro mesi, all'incirca tra fine marzo e giugno. Come afferma Brian McLaren, il duplice fine

---

<sup>69</sup> Solo di recente, con l'Art. 11 dell'Accordo italo-libico del 30 Agosto 2008, gli italiani ex-residenti in Libia hanno ottenuto il via libera per il rientro nella regione nord africana.



politico ed economico dell'esposizione è palesato proprio da «its status as major event on the tourist calendar of Libia.», al quale si collegano eventi artistici e sportivi di prestigio [McLaren 2006, pp. 26-27].

La Fiera di Tripoli si configura come prestigiosa vetrina commerciale per il territorio d'Oltremare. Organizzata sul modello delle esposizioni italiane come la Fiera di Milano, catalizza l'attenzione del Governo coloniale con ingenti sforzi economici: per l'allestimento vengono chiamati alcuni tra i principali architetti della madrepatria (tra cui Felice Nori e Alessandro Limongelli) e tutta la regione è animata da prestigiose manifestazioni di tipo ricreativo-spettacolare che ruotano intorno all'esposizione; durante il periodo fieristico vengono organizzate crociere dall'Italia e dall'estero con scalo a Tripoli. Molteplici ed eterogenee sono le iniziative che coinvolgono i visitatori nella regione libica: stagioni d'Opera e di operetta nei teatri coloniali, spettacoli di prosa delle principali compagnie, concerti da camera dei più illustri musicisti italiani, ultime novità cinematografiche anche in lingua originale, itinerari guidati ai siti archeologici d'epoca romana e prestigiose rappresentazioni di teatro classico nel sito restaurato di Sabratha; un'attenzione particolare viene riservata ai *raid* automobilistici e ai campionati sportivi. Con lo sviluppo dell'organizzazione turistica, che conosce un culmine nella gestione della colonia da parte di Italo Balbo, l'offerta delle attività si amplia notevolmente e la stagione viene progressivamente prolungata anticipandone l'apertura a ottobre e posticipando la chiusura a fine giugno [«L'Avvenire di Tripoli»,<sup>70</sup> 22/1/1935]. La visita all'esposizione tripolina da parte di alti ufficiali e massimi rappresentanti del Governo centrale, nonché, come per alcune edizioni particolarmente significative, della famiglia reale e del Duce, contribuisce a dare lustro e notorietà alla manifestazione e prestigio alla colonia.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> D'ora in avanti AT.

<sup>71</sup> Per una più approfondita indagine sull'organizzazione e lo sviluppo della Fiera di Tripoli si rimanda a Brian McLaren, pp. 26 e segg..

#### **4. Istituzioni artistico-musicali in Tripolitania e Cirenaica**

Durante l'Era fascista, la politica coloniale assegna alla cultura, nelle sue diverse forme e declinazioni, un ruolo di primo piano. Le capitali coloniali assumono progressivamente un aspetto conforme a quelle della madrepatria attraverso segni evidenti nella pianificazione urbanistica e nelle realizzazioni architettoniche.<sup>72</sup> La necessità di conferire un'identità italiana ai territori coloniali al fine di affermarne, a livello internazionale, il possesso, si incontra con l'opportunità di creare un ambiente familiare per i coloni; l'urgenza di fornire luoghi di attrazione e svago per turisti e residenti stimola infatti la realizzazione di edifici destinati alle manifestazioni artistiche e alle proiezioni cinematografiche, in gran voga al tempo. Tra gli elementi architettonici simbolo di italianità, in grado di soddisfare queste esigenze, il teatro occupa una posizione preminente. Nella duplice funzione di teatro-cinematografo, il teatro coloniale rappresenta un punto di riferimento per la vita sociale della colonia, ospitando, nella maggior parte dei casi, spettacoli di generi disparati (opera, operetta, teatro, varietà), balli, incontri sportivi e parate celebrative, funzionando di fatto come un politeama, sul modello delle istituzioni italiane minori.

Dal punto di vista gestionale, come vedremo, i teatri coloniali passano progressivamente da un primo periodo di amministrazione privata, fino alla fine degli anni Venti, alla gestione governativa coordinata dalle organizzazioni turistiche. Per quanto concerne l'organizzazione artistica, la colonia intesse strette relazioni sia con la madrepatria sia con i territori limitrofi politicamente allineati con l'Italia. Tutte le attività musicali e teatrali programmate durante le stagioni turistiche e nel corso dell'anno, infatti, vengono realizzate da compagnie e artisti metropolitani, in qualche caso attivi anche presso il Teatro Reale dell'Opera di Malta e il Teatro Reale del Cairo, che, per prossimità geografica, fungono da bacino di rifornimento per i teatri coloniali libici e dove spesso gravitano giovani artisti italiani agli esordi della loro carriera.

Probabilmente a causa dell'assenza di una mirata azione a livello governativo, la Libia non conosce uno sviluppo dal punto di vista della formazione artistica e musicale. Anche se il problema del reclutamento di strumentisti e cantanti, in

---

<sup>72</sup> Per un approfondimento sull'architettura e l'urbanistica coloniale si vedano Fuller 2007 e McLaren 2006.

particolare delle maestranze corali ed orchestrali, viene presto sollevato e nonostante i tentativi e i ripetuti appelli per la creazione di un'apparato pubblico destinato all'istruzione musicale, quest'ultima resta ancorata all'insegnamento privato<sup>73</sup> e scolastico ufficiale (negli Istituti Magistrali). In tutta la storia della colonia, inoltre, manca una personalità trainante in grado di guidare un'iniziativa concreta.

Inoltre, il discorso sulla musica coloniale non conosce l'attenzione e l'ampiezza di quello sulla letteratura, sull'architettura e sul cinema, non si inaugura un aperto dibattito su di essa in questo contesto. Tuttavia, non sono poche le iniziative che mostrano il valore assegnato alla musica quale manifestazione del prestigio internazionale e come strumento di affermazione dell'identità.

Sebbene la proiezione cinematografica di film e documentari rimanga l'attività principale<sup>74</sup> durante l'anno, i più importanti teatri-cinematografo delle maggiori città, spesso nominati esclusivamente 'Teatri', presentano un'intensa attività teatrale e musicale, articolata nei generi e caratterizzata dalla volontà di soddisfare i gusti del pubblico, costituito dalle classi dei governatori e degli ufficiali delle colonie, dei rappresentanti politici stranieri in visita ai possedimenti italiani d'Oltremare e dei turisti in crociera nel continente africano, oltre che dalla popolazione italiana in colonia. Il fine è quello politico di rafforzare il consenso, mostrare i più alti prodotti artistici della cultura italiana, ridurre psicologicamente la distanza dalla madrepatria, ma anche divertire, dilettere, allietare le serate, proporre momenti di evasione. La programmazione artistica dei teatri coloniali ricalca quella italiana, sia per la prosa che per l'opera, l'operetta, il varietà e per i più rari concerti di musica da camera del Teatro Uaddan. Il cartellone, inoltre, segue l'organizzazione del tempo coloniale scandito dalla prestigiosa Fiera Campionaria di Tripoli, durante la quale i massimi teatri partecipano alla messinscena generale predisponendo la propria stagione di punta.

Dal punto di vista musicale, prevale il repertorio di tradizione. Sporadiche sono le occasioni, nell'ambito della musica d'arte, di ascoltare i lavori più recenti dei compositori italiani contemporanei. Gli spettacoli di prosa, l'operetta e varietà nelle

---

<sup>73</sup> Tra i più noti insegnanti di musica di Tripoli, attivo anche come concertista, di cui si ha notizia dalle cronache, vi è un certo Antonio Genova, violinista palermitano. Diversi sono stati i tentativi di ufficializzare l'operato del Genova, tutti, però, rimasti allo stato progettuale.

<sup>74</sup> Nel 1939 in Etiopia sono attivi 40 cinema per un totale di 3000 posti; nel 1940 il numero sale a 55 con 6000 posti complessivi; cinema ambulanti furono introdotti in Libia dalla fine degli anni Venti e diffusi nelle altre colonie dopo il 1936 [Ambrosino, in Ben-Ghiat 2005, p. 182].

loro molteplici forme, sono i generi maggiormente presenti nei cartelloni con *tournée* di note compagnie italiane (per la prosa: Ruggiero Ruggieri, Irma Gramatica, Emma Gramatica, Ettore Petrolini, i De Filippo, Vittorio De Sica, Guglielmo Giannini). La prosa presenta a sua volta un'offerta varia e articolata, da spettacoli per un pubblico d'* lite*, come quelli organizzati al teatro Uaddan, a quelli pi  popolari, come quelli comici. Il cartellone, inoltre, lascia spazio anche a compagnie straniere (come *Vova Ja*, *Annie O'Carson* e altre). Se la programmazione dei principali teatri di Tripoli, tranne l'Uaddan, ricalca quella dei teatri italiani, la specificit  risiede nella presenza dell'elemento di colore locale attraverso gli spettacoli di compagnie egiziane e tunisine (*Compagnia teatrale Egiziana* con Bebe Ezzedin, la *chanteuse* egiziana Mounira El-Mahdia).<sup>75</sup> Al Miramare viene inoltre proiettato, nel 1933, in lingua originale e con sottotitoli in francese, il primo film egiziano "parlante", *La canzone del cuore* (Ounchoudat al-fouad), girato interamente con attori egiziani da un regista italiano, Mario Volpi [AT 28-29/11/1933].

Il forte sostegno del regime alla cinematografia si riverbera sulle istituzioni artistiche coloniali. Con lo *slogan* «la cinematografia   l'arma pi  forte», impresso sullo sfondo della figura del Duce in occasione dell'inaugurazione degli studi di Cinecitt , il potenziale dell'arte in movimento a sostegno della propaganda   pubblicamente riconosciuto e promosso. Attraverso le proiezioni cinematografiche, i cui prodotti prendono presto il sopravvento nella programmazione annuale, il teatro coloniale diviene anche manifestazione di modernit . Nel 1933, parallelamente a quanto accade nella madretria, il cinema sonoro approda in colonia, dove vengono proiettati anche film in lingua originale per i turisti. Le proiezioni cinematografiche si rivelano un'efficace soluzione al problema dei bilanci.

Nei teatri tripolini la funzione ricreativa si incontra con quella propagandistica, specialmente in occasioni celebrative, con intermezzi - con tutta l'orchestra e con il concorso dell'intera compagnia - di canzoni di stampo fascista, anche di nuova composizione, come accade per la ricorrenza del 9° Anniversario dei fasci di combattimento con l'esecuzione de *Il canto del lavoro* di Edmondo Rossoni e Libero Bovio, con musica di Pietro Mascagni [AT 25/3/1928]. Come accade anche in

---

<sup>75</sup> L'attenzione per l'elemento indigeno, nella sua specificit , al di l  del luogo comune, viene messo in risalto anche nella polemica sul cinema e sulla letteratura coloniale. Cfr. AT 6/10/1933 e 20/9/1933.

Italia, la *Marcia reale* e *Giovinezza* onorano la presenza tra il pubblico di Governatori e alte autorità della madrepatria e della colonia.<sup>76</sup>

### **Tripolitania**

La capitale della Libia, Tripoli, capoluogo della regione occidentale per la quale le operazioni di pacificazione si concludono più velocemente rispetto alla Cirenaica, può vantare la presenza di un'istituzione artistica coloniale fin dalle prime fasi di dominazione, il Teatro Politeama, costruito nel quartiere arabo di Suk el Turk. A partire dal primo periodo della riconquista, inaugurato dal Conte Volpi all'inizio degli anni Venti, viene inoltre progettato e realizzato il primo nucleo del più grande teatro coloniale italiano, il Teatro Miramare, costruito in stile neomoresco sul modello degli imponenti edifici governativi.

Numerosi sono gli altri luoghi d'incontro, prevalentemente attivi con funzione di cinematografo (svolta del resto, come abbiamo visto, da tutte le istituzioni artistiche in colonia) che si moltiplicano progressivamente con un forte incremento dalla metà degli anni Trenta.<sup>77</sup>

In epoca imperialista, sotto il Governo Balbo e contestualmente allo sviluppo del turismo, vede la luce il Teatro Uaddan - inserito nel complesso polifunzionale di albergo, casinò, bagni romani da cui prende il nome - elitario, esclusivo, riservato alle alte gerarchie e ai turisti più facoltosi ed esigenti, costruito dal noto architetto Florestano di Fausto in un'originale stile razionalista con spunti di vernacolo locale, nel quale si esibiscono i migliori artisti italiani, tra cui Alfredo Casella col suo Trio.

Il primo teatro coloniale costruito a Tripoli è con ogni probabilità il Teatro Politeama (chiamato anche Politeama Nazionale), anch'esso ubicato sul lungomare, nel quartiere arabo di Suk el Turk, dentro le mura della città vecchia (Al-Madina Al-Qadima). L'esiguità di testimonianze su questo teatro non ci permette una trattazione esauriente delle attività che vi si svolgevano. Sappiamo soltanto che nel 1928,

---

<sup>76</sup> Nel giugno 1930 il Comitato Regionale di Tripoli dispone con un Decreto il disciplinamento dell'esecuzione pubblica della *Marcia reale* e dell'inno *Giovinezza*, autorizzati solo in ricorrenze particolari e alla presenza delle massime cariche del Governo e dei membri della famiglia reale.

<sup>77</sup> Tra questi, i principali sono il Supercinema Alhambra, di cui abbiamo notizia dalla fine degli anni Venti, il Cinema delle Palme, e quelli estivi, come il Cinema Lido e l'Arena di Sciara Sciat. Diversi sono i circoli culturali, come il Circolo Italia, che ospita diverse occasioni performative. Vi sono anche i vari Caffè che organizzano spettacoli di musica, prevalentemente orchestre che eseguono motivi da arie d'opera e operetta e rifacimenti canzoni in voga nella madrepatria, come il Caffè delle Poste e il Caffè Savoia; e quelli arabi come il Caffè di Suk el Muscir e il Caffè Sahariano animati da musiche e danze orientali, diffusi nella seconda metà degli anni Trenta.

precedentemente all'inaugurazione del nuovo teatro Miramare restaurato, funziona come teatro di operetta, rivista e di quei generi ibridi in voga al tempo, dove si esibiscono compagnie d'operetta italiane, successivamente attive anche al Miramare (*Compagnia d'arte operettistica del Cav. Umberto Bonomi con la soubrette cagliaritano Cettina Bianchi, il comico Nino Fleurville, il soprano Gioconda Da Vinci*) [AT 9-23/3/1928]. Deve essere stata proprio la particolare ubicazione di questo teatro a determinarne il quasi totale abbandono con il rifacimento del Miramare nel 1928, costruito sul Lungomare Volpi. Tuttavia, le nuove direttive di politica indigena e il forte impulso positivo dato all'organizzazione turistica, promossi da Italo Balbo, determinano, nella seconda metà degli anni Trenta, il ripristino del vecchio Politeama ed una temporanea riconversione in Teatro Orientale, destinato agli spettacoli di compagnie orientali [AT 21/4/1934]. Questi ultimi sono aperti a indigeni ed europei e rappresentano un importante elemento di attrazione turistica.<sup>78</sup>

Nel resto della regione della Tripolitania le attività artistiche si limitano al livello amatoriale, prevalentemente all'organizzazione di compagnie filodrammatiche, attive anche nelle rappresentazioni di operette. Tra tutte, quella della provincia di Derna sembra riscuotere un certo successo, esibendosi anche a Tripoli. Nei siti archeologici restaurati, in particolare a Sabratha, sede di un magnifico ed imponente teatro romano, «se non il più vasto certo il più sontuoso» [Gardenghi 1937, p. 17], il regime ripropone, invece, gli spettacoli di teatro antico sul modello di quelli realizzati a Siracusa, coinvolgendo, come accade nella madrepatria, importanti compositori italiani per le musiche dei cori. Il restauro del teatro giunge a compimento nel 1937 e per l'inaugurazione alla presenza del Duce [Gardenghi 1937/a], il 19 marzo 1937, viene messo in scena l'*Edipo re* di Sofocle<sup>79</sup> con i cori composti da Andrea Gabrieli nel 1585, in occasione dell'inaugurazione del teatro Olimpico di Vicenza, ritrovati, revisionati ed adattati da Ferdinando Liuzzi, eseguiti dai Cori *Euridice* di Bologna e *Lorenzo Perosi* di Tortona diretti da Fidelio Finzi<sup>80</sup> [Liuzzi 1937]. Per l'anno successivo viene invece allestita l'*Ifigenia in Tauride* di Euripide con musiche di Giorgio Federico Ghedini, in scena alla fine di maggio [AT 27/5/1938]. Anche in

---

<sup>78</sup> Vedi più avanti, Par. 5.4.

<sup>79</sup> Regia di Renato Simoni, Guido Salvini (aiuto regia), con Annibale Ninchi (Edipo), Irma Gramatica (Giocasta), Gualtiero Tumiati (Tiresia), Carlo Ninchi (Creonte), Enzo Biliotti (Laio) [Gardenghi 1937/a, p. 42].

<sup>80</sup> Fidelio Finzi, ebreo, direttore di coro, alla fine degli anni Trenta emigra in Brasile per sfuggire alle leggi razziali, dove è attivo al Teatro dell'Opera di San Paolo [dall'intervista a Tamar Finzi *Da Ferrara al Sudamerica attraverso l'olocausto* in <http://www.emilianoromagnolinelmondo.it>].

questo caso l'assenza di interpreti, soprattutto coristi, residenti in colonia, rende non facile l'organizzazione delle rappresentazioni.<sup>81</sup>

### Cirenaica

Nella capitale della Cirenaica, Bengasi - altra grande regione costiera della Libia - Bengasi, il progetto per un grande teatro, ideato a partire dal 1925, viene realizzato soltanto in seguito alla pacificazione militare della regione, come abbiamo già anticipato, giunta più tardi rispetto alla Tripolitania, all'inizio degli anni Trenta.<sup>82</sup> Il più importante è il Teatro Berenice, dall'antico nome della città, costruito nel moderno stile novecentista e ubicato in prominente posizione centrale, nella Piazza del Re, in grado di ospitare un pubblico di circa millequattrocento persone. Costruito all'inizio degli anni Trenta dagli architetti Marcello Piacentini e Luigi Piccinato, esperti in materia di architettura teatrale,<sup>83</sup> l'edificio ricalca le più moderne conquiste della teoria costruttiva nel campo dell'acustica e dell'organizzazione degli spazi [Piccinato 1933]. Come è testimoniato dalle cronache locali, il Teatro ospita le *tournées* delle compagnie di opera, operetta e prosa italiane, solitamente di passaggio dopo le rappresentazioni al Miramare. L'istituzione è gestita dalla *Società Teatrale anonima per la gestione di spettacoli pubblici e delle sue proprietà immobiliari*, guidata dall'ebreo Halfalla Nahum, attivo da più di un decennio nella vita culturale della città libica<sup>84</sup> [Piccinato 1933, p. 380].

---

<sup>81</sup> In assenza di masse corali, per le recite dell'*Ifigenia in Tauride* al Teatro di Sabratha con musiche di G. F. Ghedini, organizzate nel 1938, alcuni mesi prima della rappresentazione viene inviato in colonia Fidelio Finzi in qualità di maestro di coro per istruire gli allievi della scuola magistrale [AT 5/5/1938].

<sup>82</sup> Precedentemente sono attive due piccole, modeste sale, il Teatro Nazionale e il Teatro Risorgimento, edificate subito dopo l'occupazione della regione, di una capienza di sole trecento persone [Piccinato 1937, p. 381].

<sup>83</sup> A Marcello Piacentini si deve il rifacimento del Teatro Costanzi (1928) e del Teatro Argentina di Roma.

<sup>84</sup> La *Società Teatrale anonima per la gestione di spettacoli pubblici e delle sue proprietà immobiliari*, è impegnata anche nell'amministrazione dell'attività del Cinema Teatro Nazionale, del Cinematografo Sala Italia e del Teatro Risorgimento [IC giugno 1932, p. 80].

## **5. Il Real Teatro Miramare**

Durante il periodo espansionista italiano, Tripoli svolge un ruolo di primo piano nella rappresentazione del potere coloniale sulla Quarta Sponda. Capitale della regione della Tripolitania - territorio ricco di testimonianze del dominio romano - Tripoli è una città portuale ubicata in posizione strategica, prossima alle coste italiane, sede di sbarchi commerciali e turistici; essa costituisce, inoltre, un importante ponte della comunicazione dell'Italia col Nord Africa ed un essenziale punto di controllo sul Mediterraneo.

L'insediamento italiano tende fin da subito ad apporre e valorizzare i segni materiali e spirituali del proprio predominio e a ricreare un ambiente familiare, funzionale sia per i coloni - i quali, sebbene distanti dalla madrepatria, possono sentirsi in tal modo protetti dal Governo - che per i turisti, la cui esperienza esotica risulta mitigata da elementi appartenenti alla propria cultura. Espliciti simboli culturali risultano evidenti sin dallo sbarco delle navi da crociera sulle coste africane.

Il Teatro Miramare è il teatro coloniale più grande per capienza di pubblico costruito dagli italiani in Africa. Esso rappresenta uno dei principali simboli della cultura italiana in Libia. L'edificio è ubicato lungo la passeggiata del Lungomare Volpi, accanto al Castello, ben visibile dal porto. Sede di stagioni d'opera e operetta, di spettacoli di varietà e proiezioni cinematografiche, il Teatro svolge un'importante funzione per la legittimazione del potere coloniale nell'Oltremare. Costruito successivamente al Politeama Nazionale, l'istituzione artistica tripolina è in realtà anch'essa concepita come un politeama: nel corso degli anni ospita spettacoli circensi, competizioni sportive, spettacoli di magia e quant'altro potesse attirare i gusti del pubblico. Il Miramare è inoltre il primo ad aprirsi agli spettacoli di musica e danza orientale, organizzati dal 1932. Nel corso degli anni ospita cerimonie pubbliche con importanti personaggi politici ed è il principale testimone di un ventennio di dominazioni italiana in Libia.



## 5.1 L'edificio e la gestione

L'edificio del Teatro Miramare conosce tre diverse fasi di costruzione e rifacimento (1921, 1928, 1938), mentre la gestione passa da quella privata a quella pubblica nella seconda metà degli anni Trenta.

### 1921: NASCE IL TEATRO MIRAMARE, «UN LUOGO DI RITROVO» PER LA CITTÀ

Come abbiamo anticipato, la gestione della colonia mediterranea passa al nuovo governo fascista sotto la guida di Giuseppe Volpi Conte di Misurata. Le efficaci iniziative del Governatore Volpi, nei suoi quattro anni di guida della colonia d'Oltremare dal 1921, vengono pubblicizzate dai mezzi di propaganda con il rassicurante *slogan* «Rinascita della Tripolitania». In primo luogo, il Conte Volpi si configura quale promotore ed artefice, insieme a Graziani, della riconquista militare del territorio libico. Assoggettata al dominio nazionale dal 1911, infatti, la Libia tende costantemente a sfuggire al controllo dei colonizzatori: numerosi sono gli episodi di ribellione da parte delle organizzazioni indigene locali, soprattutto nella regione orientale, che mettono a dura prova gli italiani.

Tra i quattro principali ingredienti del programma di rinascita spiccano la costruzione di un'immagine adeguata alla manifestazione della presenza italiana in Libia e lo sviluppo del sistema turistico [McLaren 2006, p. 49]. Nell'ambito dell'edilizia residenziale privata, favorita dalle autorizzazioni governative, si concretizzano le prime iniziative di organizzazione del tempo libero per gli italiani immigrati e per i turisti. Tra i permessi autorizzati dal Municipio di Tripoli nel primo trimestre del 1921, troviamo quello per la costruzione del Teatro Miramare, in uno stato avanzato di ultimazione dei lavori.

[...] Il Teatro Miramare è già tanto innanzi da poter essere certamente inaugurato durante l'estate. Più che un Teatro puro e semplice sarà un luogo di ritrovo, sul tipo dei meglio riusciti nei più accreditati Stabilimenti balneari (ma senza i Bagni). È un'isolato di m. 57 per 52, situato immediatamente al Nord dell'Albergo Savoia, ed appartenente ai medesimi proprietari, Ditta Rodino e Salinos, benemeriti veramente della città per la loro coraggiosa iniziativa. La sala del Teatro ha le dimensioni di m. 30 x 27, oltre l'anfiteatro e la balconata (galleria). Il palcoscenico cuopre l'area di 270 metri quadri, compresi i camerini, ma la platea è costruita in modo da poter essere adibita per spettacoli equestri, giuochi olimpici, e simili. Vi saranno anche padiglioni con sale di biliardo, ed altre, nei due giardinetti sui lati nord e sud dell'isolato. Sarà dunque una costruzione da fare grande onore alla nostra

città, e più che mai al suo ideatore ed esecutore Architetto Frugoni.<sup>85</sup> [...] [Fenzi 1921, p. 3]

In questa fase ancora di riconquista della colonia mediterranea, che si concluderà per la regione della Tripolitania nel 1925, le attività culturali e artistiche sono probabilmente limitate e sicuramente, in mancanza un'organizzazione sistematica, lasciate all'iniziativa dei singoli e all'improvvisazione. Tuttavia, l'esiguità di notizie sulle riviste e sui periodici del tempo ci impediscono di fornire dati certi.

La parentesi tripolina di Raffaele Viviani, rinomato attore, poeta, commediografo e cantante napoletano, riportata nelle sue memorie [Viviani 1988<sup>2</sup>], ci informa sull'attività del Teatro qualche anno più tardi:<sup>86</sup>

[...] Andai a Tripoli nel '25, con la mia Compagnia e sbarcai proprio la mattina che ritornava sua Eccellenza il Conte Volpi.<sup>87</sup>

[...]

La sera assistemmo al teatro alla serata patriottica in onore del Governatore; la vasta sala del Miramar [sic] era rigurgitante di ufficialità. [...] gli intermezzi musicali erano suonati dalla banda militare.

Dopo lo spettacolo teatrale, Tripoli rimase sveglia tutta la notte [...].

La sera della mia beneficiata ebbi l'onore e la gradita sorpresa di vedermi il conte Volpi in teatro con Signora e Signorine ed io mi elettrizzai per tanta fortuna: recitai, anzi recitammo con tutta l'anima la commedia di Corsi e Salvini: *Quello che il pubblico non sa* e al mio numero a solo, S. E. si divertì un mondo e non abbandonò il teatro che a spettacolo completamente finito. Tutti mi comunicarono soddisfatti il loro sincero contento ed io ne fui, si capisce, tanto lieto e commosso. [...] [Viviani 1988<sup>2</sup>, pp. 91-93]

Il fervente, colorato e multietnico ambiente tripolino colpisce la sensibilità dell'artista napoletano tanto da ispirargli un testo poetico, *'O Tripulino napoletano*,<sup>88</sup> la cui musica contribuisce non poco a restituire l'atmosfera della città esotica agli

---

<sup>85</sup> Oreste Frugoni (Massa 1864 - Tripoli 1936).

<sup>86</sup> Ringrazio Raffaele Di Mauro per avermi cortesemente fornito queste indicazioni e le relative fonti.

<sup>87</sup> Si tratta probabilmente del 30 maggio 1925, giorno in cui Giuseppe Volpi, Conte di Misurata, rientra a Tripoli dal *raid* automobilistico Tripoli-Ghadames, per un totale di 10 giorni di viaggio [McLaren 2006, p. 3].

<sup>88</sup> Raffaele Viviani, *'O Tripulino napoletano* (Gennarelli, 1925). La canzone viene presentata dall'autore al Festival *Piedigrotta* di Napoli del 1925.

occhi di un italiano - sospesa tra fascino per l'Oriente e timore per l' "Altro" sconosciuto - e, allo stesso tempo, si presenta ricca di spunti parodistici.<sup>89</sup>

**1928: IL PRIMO RIFACIMENTO PER «UN VERO TEATRO COLONIALE»**

Con l'ascesa del totalitarismo di regime l'edilizia coloniale entra progressivamente nella sfera di interessi del Governo [Fuller 2007, p. 12]. Il regime, dal canto suo, persegue l'obiettivo di forgiare i territori coloniali secondo un'idea di progresso, modernizzazione e civilizzazione che, secondo l'ideologia del tempo, soltanto una società superiore può rendere concreta. Edifici, strade, opere pubbliche e monumenti nascono proprio come oasi nel deserto, anche se una distinzione va fatta tra i territori dell'Africa orientale e la Quarta Sponda, e in quest'ultima tra aree cittadine, periferie e piccoli centri. Inoltre, se precedentemente l'iniziativa privata si muove senza un piano preciso, con il risultato di un'assoluta eterogeneità di stili architettonici, progressivamente gli architetti a servizio del regime stabiliscono e impongono direttive ben precise. Queste ultime saranno a loro volta riviste con il passaggio del testimone da una generazione all'altra e col parallelo e progressivo mutamento di concezioni, da un primo tentativo di coniugare modernità e folklore locale, volendo conferire al territorio coloniale un'identità propria e originale (comunque di marca italiana), ad un inconfondibile marchio nazionale di stampo modernista e razionalista nella seconda metà degli anni Trenta [Fuller 2007].

Con la raggiunta pacificazione della regione e l'incremento delle attività economiche sotto le direttive del nuovo Governatore, il Quadrumviro Emilio De Bono - alla guida della colonia dal luglio 1925 al 1934 - si fa sempre più urgente la necessità di fornire l'«Africa romana» di un «vero teatro coloniale»:

[...] un Teatro che sarà all'altezza dei più importanti spettacoli, che darà lustro e decoro alla Capitale coloniale in questo periodo di rinnovazione edilizia, di effervescenza di vita nuova di preparazione a nuovi slanci sulla base sempre più solida e più vasta della sua valorizzazione agraria. [Ricci 1928]

Tale esigenza si concretizza nella costruzione ex-novo del Miramare, dalle macerie del nucleo precedente, raso al suolo [Placido 1928, p. 149]. Retoricamente

---

<sup>89</sup> Il diretto riferimento all'atmosfera tripolina contenuto nel testo della canzone, lascerebbe intuire che la composizione risale al periodo tripolino o a quello successivo. Tale dato, tuttavia, resta da verificare.

funzionale alla celebrazione di una “nuova era” del processo di colonizzazione, con il nuovo Miramare

[...] uscita dal buio Suk el Turk, l'anima teatrale della ridente cittadina africana oggi respira più ampiamente sotto il sole immenso, al cospetto del mare e dell'oasi, alla stessa guisa che s'allieta di più ampio ritmo tutta la vita e la coscienza coloniale dell'Italia Nuova. [...] [Placido 1928, p. 149]

Il nuovo edificio, dalla gaia facciata in stile neo-moresco [Appendice I, Figura 2], risplende nella passeggiata del Lungomare Volpi e s'intona per sfarzo e luminosità ad altre importanti costruzioni italiane a Tripoli di nuova realizzazione [Appendice I, Figura 1], come la Banca d'Italia e il Palazzo del Governatore [Fuller 2007, p. 154-155]. La tendenza a fondere il vernacolo locale con elementi stilistici nostrani, in voga in quegli anni, in un'accezione di mediterraneità alquanto sfumata [Fuller 2007, p. 158], si manifesta anche in questo caso:

[...] La decorazione all'esterno è fatta a graffito giallo su rosso e giallo su verde e tutti i motivi decorativi sono del tipo orientale addolcito dai nostri stili. Tale criterio fu giustamente seguito anche per la decorazione interna. [...] [Ricci 1928]

La scelta di uno stile orientale consente, allo stesso tempo, di non «distaccarci eccessivamente dalla bellezza esotica e viva dell'ambiente» [Placido 1928, p. 149] e di garantire alla colonia un contesto caratteristico, affascinante per i turisti. Una scelta in futuro criticata dagli architetti razionalisti che provvederanno ad adattare l'estetica del Teatro al rinnovamento del gusto.

Sfoggio di luci, colori, ornamenti, pitture e stucchi decorativi risplende all'interno

[...] L'originalità dello stile è sapientemente accoppiata ad una certa grandiosità di prospettive e di linee, ed il tutto è armonicamente alleggerito da meravigliosi ricami decorativi. Uno sfarzoso lampadario di diciottomila candele inonda di una luce poderosa ed uguale tutto l'ampio spazio che va dall'ingresso al palcoscenico, e conferisce all'azzurro cupo della volta un mirabile contrasto luminoso con le auree decorazioni profuse in giro. Magnifici i due *foyer* ampi, ariosi, spaziosi e fastosi di bellissime pitture ornamentali. [...] [Placido 1928, p. 149]

Il palcoscenico, di 17 metri di profondità, è osservato da una platea di 400 metri quadri con 900 posti, cinta da 25 palchi di primo ordine, compreso il palco Reale al centro, 22 di secondo e una galleria a due ordini di posti in grado di contenere 550 spettatori seduti. Altri posti, a prezzi ridotti, sono ricavati nel piano rialzato

circostante la platea [Ricci 1928]. In totale il Teatro è in grado di ospitare un pubblico di circa 1800 spettatori, distinguendosi come il più grande e prestigioso teatro coloniale, dotato di scene fisse dello scenografo del Teatro alla Scala, Antonio Rovescalli<sup>90</sup> [Placido 1928, p. 149].

Il teatro è dotato di due ampi *foyers* e di un lussuoso bar in stile orientale [Placido 1928; Appendice I, Figure 4 e 5]. Inoltre, a partire dal 1932, con la valorizzazione dell'elemento di colore locale quale mezzo di attrazione per i turisti, una delle sale accessorie in stile orientale,<sup>91</sup> rinominata «salone moresco», ospita anche compagnie di spettacoli orientali. Nei mesi estivi, la vasta terrazza sovrastante il Teatro rappresenta un ulteriore spazio di attività, dedicata all'intrattenimento mondano [Ricci 1928].

[...] Vernacolo locale e modernità si fondono in una struttura dotata di tutti i comfort, come il lussuoso bar, e sovrastata da una terrazza che si affaccia sul lungomare, in estate allestita per l'intrattenimento serale, con orchestra o pianobar. [...] [Placido 1928, p. 149]

A progettare e realizzare il nuovo teatro coloniale, due professionisti residenti a Tripoli, Aldo Bruschi e Angelo Piccardi.

L'omaggio di De Bono alla città costiera porta indelebile il suo nome, impresso sulla parte frontale dell'arco strutturale che sovrasta il palcoscenico, preceduto dall'anno dell'Era fascista: «Anno VI Consule De Bono».

A rinforzare la già forte paternità italiana e l'orgoglio nazionalista per le realizzazioni coloniali, è un'allegoria dipinta sul sipario, opera del pittore catanese Alessandro Abate,<sup>92</sup> dal titolo *L'Italia moderna nel suo sviluppo, illuminata dalla visione di Roma Imperiale* [Ricci 1928]. L'immagine si staglia orgogliosamente sullo sfondo di ogni celebrazione ufficiale ospitata dal Teatro, con la bandiera italiana e il simbolo reale ben visibili sul lato superiore [Appendice I, Figura 3].

L'edificio è costruito e gestito dalla Società per Alberghi, Ristoranti e Teatri (S.P.A.R.T.), diretta dal Cav. Giuseppe Abela Salinos - probabilmente lo stesso proprietario dell'Albergo Savoia e del Teatro, citato prima - già peraltro attivo in

---

<sup>90</sup> Antonio Rovescalli (1864 - 1936), illustre scenografo del Teatro alla Scala di Milano dal 1911 al 1936.

<sup>91</sup> Dalle descrizioni non è ben chiaro quale fosse, ma è possibile che sia il bar o uno dei due *foyers*.

<sup>92</sup> Alessandro Abate (Catania 1867 - 1953), pittore e decoratore. Legato all'arte figurativa si esprime in una molteplicità di stili in voga al tempo, dalla pittura tradizionale all'*art nouveau*, non trascurando l'ispirazione verista. È autore di un significativo numero di lavori, soprattutto in ambito catanese [Bonaiuto 2009].

ambito impresariale con il Teatro Politeama, il Supercinema Alhambra e impegnata anche nella gestione dello Stadio Italia e del bar ristorante del Teatro Miramare [Placido 1928, p. 149]. Si tratta, con ogni probabilità, di una prima esperienza di gestione delle strutture turistiche, più tardi estesa e ufficializzata con la fondazione dell'Ente Turistico Alberghiero della Libia (ETAL) nel 1935, un'organizzazione sponsorizzata dalle autorità fasciste, chiamata a guidare l'industria del turismo in Libia [McLaren 2006, pp. 58-77]. All'interno dell'ETAL è attivo il Servizio per il Teatro e gli Spettacoli con il compito di promuovere e gestire attività culturali e ricreative destinate ai turisti [McLaren 2006, p. 63]. Purtroppo la documentazione specifica relativa a tale organizzazione non è stata rinvenuta.

### **1938: SECONDO RIFACIMENTO, IL RINNOVAMENTO RAZIONALISTA**

Dieci anni più tardi, in linea con le mutate concezioni stilistico-architettoniche, la sala principale del Teatro Miramare viene completamente trasformata. Il cambiamento del gusto si manifesta con pesanti giudizi estetici sulla precedente realizzazione:

Stasera, dopo svariati mesi di chiusura, si riapre il Teatro Miramare. Il pubblico, però, avrà una sorpresa: troverà la sala completamente rinnovata. E diciamo rinnovata e non restaurata o rimaneggiata, perché l'architetto Di Segni,<sup>93</sup> al quale si deve tutto il progetto dei lavori eseguiti, ha completamente rifatto tutto il complesso del vecchio ambiente, che, senza tema di smentite, era brutto ma brutto assai.

Chi entra ora in teatro, avendo ancora davanti agli occhi quella che era la precedente sala, coll'antiestetico cupolone e lacunari, con la sua loggetta inferiore e l'arcata dei palchi e la galleria superiore sovraccarichi in quei loro fornicci che volevano essere moreschi, di ricami trafori e cinciscamenti [...] e poi con quel suo azzurro intenso cosperso di stelle d'oro da rammendare i cieli di certi ingenui presepi, preparati per gente di poche pretese, troverà che la trasformazione attuale è stata completa. [...] [AT 23/12/1938]

L'impatto estetico viene notevolmente alleggerito, le tinte schiarite e i disegni resi uniformi, secondo i criteri di gusto razionalista che guidano le nuove architetture della madrepatria e dell'Impero:

[...] I colori scelti per questa accogliente sala del Miramare sono quanto mai indovinati. La tinta avorio della grande volta areata del boccascena, la tinta verde languido della balaustra dei palchi e quella pure tenue della galleria sembrano a prima vista quasi in contrasto con i pilastri della platea rivestiti di piastrelle di vetro nero dai lucidissimi riflessi. Il

---

<sup>93</sup> Umberto Di Segni (Tripoli, 1894 – Natania (Israele), 1958) [Godoli-Giacomelli 2005, pp. 174-175].

contrasto, invece, voluto dall'architetto, ha lo scopo di dare maggior risalto alle chiare colorazioni dei piani superiori in modo che la sala sembra acquistare un maggior respiro ed una più ampia visione delle parti architettoniche soprastanti.

[...] Una saggia trasformazione è stata pure fatta alla boccascena del palcoscenico, togliendole quella linea antiestetica del passato e sostituendola con una grande arcata di sicuro effetto architettonico. [AT 23/12/1938]

Sostituito ormai da quattro anni il Governatore De Bono, prima da Pietro Badoglio, poi da Italo Balbo, viene cancellata, con l'eliminazione delle decorazioni e l'ammodernamento dei colori, anche l'iscrizione a suo nome impressa a caratteri cubitali sulla parte superiore del palcoscenico [Appendice I, Figura 6].

Tuttavia, le ragioni dell'ammodernamento non si limitano allo stile. Seguendo l'esempio del nuovo Teatro di Bengasi, progettato, come abbiamo visto in precedenza, da Marcello Piacentini e Luigi Piccinato, il rifacimento punta ad un adeguamento alle nuove concezioni di architettura teatrale, finalizzate ad una migliore visibilità da ogni ordine di posti, maggiore comodità e miglioramento dell'acustica [Piccinato 1933, pp. 381-386]. Inoltre, la crescita della popolazione e del movimento turistico<sup>94</sup> e soprattutto la scelta di una programmazione esclusivamente destinata a soddisfare i gusti del pubblico, comportano un necessario incremento del numero di posti.

[...] con quel suo palcoscenico troppo alto tanto che quando c'erano rappresentazioni teatrali, chi era nelle prime file di poltrone doveva, per vedere gli attori in scena, tirare il collo come un tacchino [...].

[...] Scomparsa pertanto la vecchia loggetta che correva a destra e sinistra della platea, quella loggetta che non si sapeva quale scopo avesse, perché il povero spettatore nelle sere di affollamento, quando era costretto ad occuparla, da essa vedeva in modo malagevole lo spettacolo o mettendosi di traverso oppure volgendo la testa con il rischio di prendere un torcicollo, ha ora ceduto l'area già occupata alla platea che così ha guadagnato parecchio. Le antiche baracce che si protendevano come due corpi avanzati ai lati della bocca-scena, e che toglievano la visuale completamente a chi stava nelle parti laterali della ripetuta loggetta, hanno avuto una completa rinnovazione, e del vecchio inconveniente non esiste più traccia.

[...] Nel centro dell'arcata vi è il palco governatoriale, ai lati del quale a destra e sinistra si distendono nove altri comodi palchetti, in tutto così diciotto. A questi si devono aggiungere quattordici baracce e sei palchetti di proscenio. Tutto sistemato con cura e giusto criterio delle esigenze visuali dello spettatore.

---

<sup>94</sup> Il numero annuo di turisti in Libia cresce da 28.000 nel 1933 a 44.000 nel 1938 [McLaren, p. 239, nota 94].

Anche la vecchia galleria è stata completamente trasformata e si presenta perciò più ampia, più accessibile e razionale. Comporta seicento posti, tutti a sedere.

[...] Il piano del palcoscenico stesso è stato abbassato correggendo così il fastidioso difetto che aveva [...].

Il piano della platea ha subito pure tutta una rinnovazione guadagnando spazio per la scomparsa della loggetta di cui abbiamo detto e subendo delle varianti all'inclinazione del pavimento in modo da dare una migliore visione del palcoscenico al pubblico che sta nelle ultime file di poltroncine. I posti di platea sommano a mille. Poltrone e poltroncine sono del sistema più moderno, adottato in alcuni teatri e cinematografi d'Italia, restaurati e rifatti in quegli ultimi tempi, tra cui l'Apollo di Roma e il Teatro Nuovo di Napoli. In complesso nella sala potranno prendere posto circa duemila persone.

[...] Tutto poi è stato predisposto perché possano eseguirsi spettacoli di prosa, riviste e opere liriche. In tal senso anche l'acustica è stata studiata e corretta. [AT 23/12/1938]

Tuttavia, per stare al passo con i tempi, l'ammodernamento del solo interno non è sufficiente e già la stampa annuncia un'operazione ben più efficace:

[...] Quanto prima verrà dato principio ai lavori per il rifacimento anche della facciata del nostro maggior teatro cittadino. [AT 23/12/1938]

In un'epoca di totalitarismo autarchico, gli elementi di colore locale lasciano sempre più il posto a chiare manifestazioni di modernità nazionale. Se il Miramare si trasforma, un nuovo teatro per la capitale nasce e si afferma nel prestigioso complesso turistico Uaddan (casinò, albergo, teatro, bagni romani). Attivo dal 1936, il Teatro Uaddan compete col Miramare per il primato di maggior teatro della città soltanto a partire dal 1938, offrendo spettacoli d'*élite* di rinomati artisti provenienti dalla madrepatria. Realizzato secondo le recenti idee estetiche della corrente razionalista dal noto architetto Florestano di Fausto, il nuovo teatro mantiene tuttavia un riferimento al vernacolo locale. Di Fausto, infatti, coniuga la semplicità delle bianche e imponenti architetture moderne con le forme rotondeggianti delle cupole degli edifici religiosi islamici presenti in Libia [Fuller 2007, p. 129].

Il Miramare rinnovato non vive a lungo e il processo di *damnatio memoriae* della passata esperienza coloniale nel secondo dopoguerra contribuisce a cancellarne ogni traccia. Una violenta conflagrazione durante il terribile bombardamento



aeronavale di Tripoli del 21 Aprile 1941 lo rade al suolo e il forte legame con la dittatura ne nega ogni diritto di memoria.<sup>95</sup>

## 5.2 La programmazione musicale

La stretta connessione dell'attività del Teatro Miramare con l'organizzazione turistica ci orienta nella comprensione delle scelte programmatiche dell'istituzione tripolina. Opera, operetta e, dai primi anni Trenta, spettacoli di musica e danza orientale rappresentano i cardini della programmazione, proposti in concomitanza con la massima affluenza del movimento turistico, durante la Fiera di Tripoli all'inizio della stagione primaverile. La stagione di punta del Teatro consente in tal modo al turista di aver prova della superiorità dell'arte italiana e di vivere l'esperienza esotica anche attraverso l'espressione artistica. Durante il resto dell'anno, il Teatro funziona prevalentemente come cinematografo, con brevi stagioni di operetta e varietà e saltuari incontri sportivi, attività che si intensificano nell'ultimo periodo di attività dell'istituzione. Gli alti costi delle stagioni liriche, resi ancora più alti dal ristretto numero di orchestrali e cantanti residenti in colonia e dalla scarsa affluenza di pubblico, non consentono l'organizzazione stabile e fissa negli anni di spettacoli operistici.

Il dibattito sulla modernità che, come abbiamo visto, coinvolge anche l'architettura coloniale, non si riflette in generale sulla scelta dei prodotti artistico-musicali rappresentati. Il contesto specifico, il pubblico e le finalità alle quali la programmazione dell'istituzione tripolina è chiamata, legittimano la scelta per un cartellone improntato ad un repertorio ben consolidato e quasi esclusivamente italiano. Nelle due stagioni allestite dalla compagnia del Teatro dell'Opera di Malta, come vedremo nel prossimo paragrafo, inoltre, vengono rappresentati anche due lavori di recente composizione, affermati in Italia, *Il carillon magico* di Pick-Mangiagalli (1915) e *La baronessa di Carini* di Mulè (1912). Anche per l'operetta, genere favorito dal pubblico tripolino tanto da soppiantare definitivamente l'opera lirica, anche per i costi più contenuti, le scelte sono guidate dalla certezza di sicuri successi (F. Lehár, V.

---

<sup>95</sup> Con il passaggio alla British Military Administration, il Teatro viene ricostruito e risorge a nuova vita con una fiorente attività artistica. La storia e le vicende dell'istituzione legate a questa nuova fase politica della Libia sono oggi oggetto di studio attraverso il progetto *Cento anni di Arti in Libia*, promosso da diverse istituzioni culturali della capitale nordafricana, tra cui il Libyan Study Centre di Tripoli. Ringraziamo Addullah Elpoussery, docente di Drammaturgia teatrale presso l'Università di Tripoli e sostenitore del progetto e la figlia Rihma, per queste informazioni.

Ranzato, C. Lombardo). Soltanto nei concerti di musica da camera organizzati nell'esclusivo Teatro Uaddan, come vedremo, il pubblico tripolino più eletto ha la possibilità di saggiare qualche nuovo prodotto dell'arte musicale contemporanea.

Ciò che resta costante nella storia dell'istituzione è un'esplicita volontà ad accogliere sempre, accanto alle alte rappresentanze del Governo della colonia, un pubblico popolare, al quale sono prevalentemente indirizzate le attenzioni del regime. L'altra categoria di spettatori, importantissima per il consenso anche a livello internazionale, è rappresentata dai turisti, italiani e stranieri, giunti in colonia attraverso le crociere organizzate dall'Italia e dall'Estero. La funzione di rappresentanza del dominio italiano è inoltre svolta anche attraverso celebrazioni ufficiali per ricorrenze legate alla storia e alla politica fascista. Massimi rappresentanti e alti ufficiali di Governo, il Duce e il Re in persona, pronunciano i propri discorsi e si lasciano ammirare proprio nel massimo teatro cittadino.

Se le informazioni sull'attività del Miramare risultano esigue per la prima fase della sua gestione fino al primo rifacimento, esse sono invece puntualmente documentate nella rubrica destinata alle attività teatrali e cinematografiche del quotidiano «L'Avvenire di Tripoli» fin dal primo numero del 9 marzo 1928, curata da Carlo Ricci.<sup>96</sup>

### **5.3 Le stagioni liriche**

Da quanto si evince dalle cronache, soltanto cinque sono le stagioni liriche organizzate al Teatro Miramare a partire dal rifacimento del 1928. Dopo due iniziali stagioni con cadenza annuale, gli spettacoli operistici tornano sul palco del Miramare soltanto nel 1934, in concomitanza con la salita alla direzione del Governo coloniale di Italo Balbo, quando inoltre, per celebrare il rinnovato assetto della colonia, una stagione invernale, dal 22 dicembre 1934 al 2 gennaio 1935, si affianca alle due primaverili contigue. A partire dal 1934 la stagione lirica rientra tra le attività organizzative del Commissariato per il Turismo Libico,<sup>97</sup> coadiuvato dal neonato Istituto Fascista di Cultura, inaugurato e presieduto dallo stesso governatore ferrarese [AT 8/3/1934].

---

<sup>96</sup> A causa dell'impossibilità del reperimento di fonti primarie relative alla storia e attività del Teatro Miramare, probabilmente andati distrutti durante la guerra, le informazioni sulla programmazione musicale sono tratte esclusivamente dal quotidiano coloniale «L'Avvenire di Tripoli».

<sup>97</sup> Per una trattazione più approfondita delle organizzazioni turistiche governative si rimanda a McLaren 2006, pp. 58 e segg..

Dopo l'ultima stagione del 1935, l'opera lirica abbandona definitivamente il palcoscenico del Teatro coloniale, rientrandovi esclusivamente attraverso le proiezioni cinematografiche e negli intermezzi delle operette. A partire dall'anno successivo, inoltre, il Miramare, con la sua compromettente facciata neomoresca, cede il ruolo di vetrina culturale della città al più moderno ed elitario Uaddan. Come vedremo più avanti, sul palco del nuovo prestigioso teatro progettato dall'architetto di Fausto, salgono alcuni tra i più rinomati musicisti della madrepatria, mentre l'operetta, genere maggiormente favorito da un pubblico di massa e più economico per le casse del Teatro, assieme al varietà, prende il sopravvento nella programmazione stagionale della capitale libica.

A calcare il palco del Miramare per le stagioni liriche troviamo compagnie di imprese italiane, egiziane e maltesi con interpreti e prime parti provenienti dall'Italia. Tali organizzazioni testimoniano la circolazione della musica e degli artisti italiani nei diversi territori del Mediterraneo assieme ad una volontà di affermazione della superiorità della cultura e dell'arte nazionale. Ben nota è l'attività lirica italiana al Teatro Reale del Cairo, legata allo storico evento della commissione e prima rappresentazione dell'*Aida* di Verdi nel 1871 per volere del Kedive Ismail in occasione dell'apertura del Canale di Suez.

La collaborazione col Teatro Reale dell'Opera di Malta è, in realtà, affatto nuova e risale al primo periodo del dominio italiano (o addirittura a quello precedente dell'espansione economica), quando ristrette compagini provenienti dalla vicina Malta sbarcavano a Tripoli per qualche spettacolo lirico in un piccolo Teatro, probabilmente il Politeama.<sup>98</sup> La circolazione e diffusione della cultura e dell'arte italiana a Malta, inoltre, si intensifica con la (momentanea) vittoria del partito nazionalista filo-italiano<sup>99</sup> e la fondazione dell'Istituto di Cultura Italiana nel febbraio del 1932, attivo fino al luglio 1936, quando il Governo britannico ne ordina la chiusura definitiva, dopo una pausa temporanea dal maggio al novembre 1934 [Mercieca 1968]. Per il

---

<sup>98</sup> «La vita culturale era molto limitata, tutta concentrata in un teatrino di forse dieci metri per venti, che ospitava niente di meno che delle brevi stagioni liriche: una moderna orchestra occuperebbe forse oggi tutto lo spazio riservato al pubblico, ma i nostri avi si accontentavano di pochi strumenti [...]. Gli attori provenivano da Malta - dove le cose le facevano sul serio, essendovi alla Valletta un magnifico teatro con una grande tradizione musicale - per cui si racconta che come cantanti non ci fosse nulla da ridire. Ogni tanto faceva capolino anche qualche compagnia di prosa italiana, ma erano avvenimenti straordinari di cui poi si parlava per anni [...]». [Nunes Vais 1982, p. 14 ]

<sup>99</sup> Approfittando dei disordini politici interni, il movimento nazionalista maltese riesce a vincere le elezioni nel 1932, promuovendo l'uso della lingua italiana e la visione dell'Italia come madrepatria. Con la disfatta dei nazionalisti da parte dei britannici nel 1934, l'italiano viene definitivamente eliminato dalle lingue ufficiali dell'isola di Malta [Castillo 2006, p. 144 ].

tramite dell'Istituto, circolano a Malta noti artisti ed *ensemble* italiani quali il quartetto di Roma della Reale Accademia Filarmonica Romana con Oscar Zuccarini - Francesco Montelli - Aldo Perini - Luigi Silva, il Trio Casella - Bonucci - Poltronieri, il Trio Carlo Zecchi - Nerio Brunelli - Carlo Boccaccini, il violoncellista Enrico Mainardi, il Duo N. Brunelli - Riccardo Santarelli; l'istituzione, inoltre, fa da tramite per la rappresentazione di recenti opere italiane al Teatro Reale, come *Francesca da Rimini* di Zandonai, *Dafni* di Mulè, *Maria Egiziaca* e *Gli Uccelli* di Respighi, *Cecilia* di Licinio Refice e il suo *Oratorio di San Francesco* [Mercieca 1968, pp. 62-66], tutte dirette dagli autori. Negli ultimi due anni di attività, a causa della reazione internazionale all'attacco italiano all'Etiopia e alle forti tensioni con l'Inghilterra, l'Istituto di Cultura Italiana di Malta conosce una notevole riduzione delle iniziative culturali [Mercieca 1968, pp. 62-66]. La collaborazione del Miramare col Reale di Malta, tuttavia, si mantiene fino alla primavera 1935.

#### LE PRIME STAGIONI LIRICHE

La stagione lirica inaugurale dell'elegante teatro coloniale di Tripoli, concertata con la II edizione della Fiera e con la visita ufficiale della colonia da parte di Vittorio Emanuele III e famiglia, viene organizzata dal 7 aprile al 2 maggio del 1928, con sette opere in cartellone più una fuori programma. Promotore dell'iniziativa la S.P.A.R.T., di cui abbiamo detto sopra, diretta da Giuseppe Abela Salinos [AT 7/4/1928]. I titoli sono quelli di repertorio, ricalcando la politica dei teatri della madrepatria. Le arie di Ponchielli, Puccini, Verdi e Boito, nomi già impressi nella toponomastica cittadina,<sup>100</sup> riportano turisti, alti ufficiali e coloni alla grandezza della tradizione nazionale. La compagnia, sotto la direzione artistica di Manlio Pasotto<sup>101</sup> e musicale di Luigi Cantoni,<sup>102</sup> è composta da giovani cantanti, attivi nella scena lirica italiana, ma non presenta nomi di particolare rilievo. Tra i più noti, il soprano Ottavia Giordano, giovanissima con una carriera già avviata nei principali teatri italiani e all'estero e con un repertorio piuttosto ampio, orientato verso le opere del

---

<sup>100</sup> Cfr. Bertarelli 1929, carta topografica di Tripoli.

<sup>101</sup> Manlio Pasotto, è attivo nel 1931 alla direzione del Teatro Reinach di Parma [<http://www.lacasadellamusicait/reinach/anni/1931.htm>].

<sup>102</sup> Luigi Cantoni, direttore d'orchestra, è attivo al Teatro dell'Opera di Malta dall'inizio degli anni Venti, trasferendosi sull'isola nel dopoguerra [Samut-Tagliaferro 1966, p. 6]. Nel 1946 dirige *Bohème* e *Lucia di Lammermoor* al Teatro Regio di Parma nella Stagione Lirica Straordinaria di Natale [<http://www.lacasadellamusicait/cronologia/index.htm>].

Novecento.<sup>103</sup> La maggior parte di essi, compreso il direttore artistico, risulta attiva negli stessi anni sulle scene del Regio di Parma (Irma Zappata, Attilio Barbieri, Giuseppe Bentonelli, Alessio Kanscin, Enrico Percuoco) o del Teatro Reinach (Ottavia Giordano, Attilio Barbieri) [Vetro 2009]. Tutti, comprimari, coro e orchestra, oltre le parti principali, provengono dalla madrepatria e la situazione non muta negli anni successivi. Come abbiamo già detto, Tripoli non conosce la realizzazione di un pregetto di formazione artistica a lungo caldeggiato. Nonostante i ripetuti appelli per l'istituzione di una scuola di musica e canto [AT 18/10/1930] o di un Liceo musicale [AT 28/11/1938], l'istruzione musicale resta limitata e relegata all'iniziativa privata.

Il problema dell'alta spesa che comporta l'ingente spostamento della compagnia con l'orchestra e le masse corali [AT 12/1/1935], sarà una delle principali cause della cessazione delle stagioni liriche nella capitale libica. Dopo la primavera del 1935, il repertorio operistico non sarà più eseguito, lasciando maggiore spazio al cinema e alla più leggera ed economica operetta. Tuttavia, all'abbandono dell'attività lirica, contribuisce soprattutto la scarsa partecipazione del pubblico tripolino agli allestimenti. Dopo la stagione inaugurale del Teatro, in cui le prime rappresentazioni riempiono la sala, negli anni successivi i posti vuoti gravano sull'economia del Teatro, al contrario dei richiestissimi generi più popolari; né risulta sufficiente ad attirare il popolo all'Opera lo sgravio sui costi dei biglietti.<sup>104</sup>

Ad inaugurare la prima stagione, viene scelta un'opera di grandi proporzioni, nello stile del *grand-opéra* italiano: *La Gioconda* di Ponchielli. Buona parte del cartellone, di soli sette titoli, si mantiene sullo stesso orientamento di gusto, con le rappresentazioni di *Aida*, *Otello* e *Mefistofele*. Dalle cronache sembra che sia l'allestimento scenico sia l'esecuzione, nonostante lo scarso numero di prove, siano risultati alla perfezione con alto gradimento da parte del pubblico, ma la mancanza di riscontri su altre fonti non ci permette, purtroppo, di formulare giudizi attendibili. Per

---

<sup>103</sup> «[Ottavia Giordano] È uno dei soprani lirici - particolarmente votati al repertorio moderno - che in breve volger di anni ha già conquistato una fama ormai indiscussa. Il suo temperamento le concede le interpretazioni più passionali da «Mimi» di *Bohème* a «Manari» di Massenet, a «Madama Butterfly» opere in cui particolarmente eccelle e che ha seguito con magnifici successi non solo nei maggiori teatri d'Italia, ma anche in quelli esteri che solitano raccogliere quel che di meglio calca le scene. [...] dispone della tavolozza più ricca e così ha inaugurato nel modo più degno nella brillante, movimentata parte di «Siora Felise» in quel magnifico gioiello che è l'opera comica «I Quattro Rusteghi» del M<sup>o</sup> Wolf-Ferrari, creazione italianissima di uno degli autori più coscienti e più profondi espressi dalla sempre rinnovantesi genialità italiana. [...] ha nel suo repertorio la parte del protagonista nel «Cavaliere della Rosa» [...] di Riccardo Strauss. Ancora Hansel e Grethel di Humperdick e moltissime altre. [...]» [AT 7/4/1928].

<sup>104</sup> Cfr. Cronaca teatrale dell'«Avvenire di Tripoli» relativa alle stagioni liriche del 1929, 1934, 1935.

la visita dei Sovrani del Regno d'Italia in colonia, a coronamento del disegno propagandistico imperialista, viene riservata l'*Aida*. I Savoia, giunti a Tripoli il 17 aprile 1928, presiedono la prima rappresentazione dell'opera verdiana del giorno successivo.<sup>105</sup>

Il capolavoro verdiano inaugura la stagione operistica dell'anno successivo, organizzata dalla più prestigiosa compagnia del Teatro Reale del Cairo diretta da Mario Parenti;<sup>106</sup> a Luigi Cantoni è riservata la direzione artistica. Tra le prime parti troviamo questa volta interpreti di fama internazionale. Dominano la scena il soprano Maria Zamboni<sup>107</sup> - attiva alla Scala e nei principali teatri italiani tra il 1924 e il 1931 e prescelta da Toscanini per la parte di Liù per la prima della *Turandot* [Steane 2009] - e il tenore Aroldo Lindi, uno dei più rinomati e applauditi Radames di quegli anni.<sup>108</sup> Grandi consensi di critica e di pubblico riceve anche il soprano Maria Luisa Escobar nei ruoli di Aida, Carmen, Tosca e Maddalena. Le scene sono quelle, prestigiose, del Reale del Cairo. Il cartellone prevede titoli di repertorio con i capolavori della Scuola verista e le opere principali di Bizet, Rossini, Puccini, Verdi e Gounod. Nonostante la fama della compagnia e la cura negli allestimenti, dalle cronache emergono le prime lamentele sulla scarsa affluenza del pubblico popolare alle rappresentazioni [AT 17 e 19/4/1929]. Il problema viene momentaneamente risolto con l'adozione di una politica dei prezzi dei biglietti agevolati a partire da metà stagione.

Nei quattro anni successivi, la stagione di punta al Miramare è padroneggiata dall'operetta, mentre la lirica ricompare sul palcoscenico del Miramare con l'elezione dell'ultimo governatore della colonia, impegnato nella costruzione di un'immagine di prestigio della Quarta Sponda. Non si conoscono le ragioni reali di un così lungo silenzio dell'opera lirica al Miramare ma possiamo ipotizzare, oltre alle motivazioni legate al bilancio dell'istituzione, sicuramente in passivo dopo la stagione del 1929, che la situazione politica internazionale e interna abbia influito sull'organizzazione dell'istituzione.

---

<sup>105</sup> La replica viene organizzata in occasione del viaggio a Tripoli dei rappresentanti della colonia italiana di Tunisi per la Fiera Campionaria.

<sup>106</sup> Mario Parenti, direttore d'orchestra attivo in ambito internazionale.

<sup>107</sup> Maria Zamboni (Peschiera 1895 - Verona 1976) [Steane 2009]

<sup>108</sup> Aroldo Lindi (nato Harald Lindau, Tuna (Svezia) 1888 - 1944). Secondo la testimonianza di Richard Lindau, il Lindi, nato Gustav Harald Lindau, ha vestito i panni dell'eroe verdiano ben settecento volte fino al 1935. Nel 1929, dopo aver girato con successo i principali teatri d'Europa e d'America, è scritturato al Cairo dove viene premiato con il vestito originale indossato da Radames nel I atto, confezionato per il battesimo dell'*Aida*. La *tournée* tocca Alessandria, Tripoli, Zurigo e Barcellona [Lindau 2002].

Durante questi anni di assenza dell'opera lirica al Miramare il teatro continua a mantenere il ruolo di punto di riferimento per la vita culturale della capitale, riuscendo inoltre a coniugare l'immagine della tradizione con quella della modernità e colorandosi anche dell'elemento orientale, funzionale all'attrattiva turistica. È nell'istituzione dalla facciata neo-moresca, infatti, che Tripoli tiene a battesimo l'ingresso del sonoro nel cinema, in parallelo con la madrepatria: il 9 agosto 1930 si inaugura sullo schermo del Teatro la prima proiezione del film "parlante" con *La canzone del cuore* [AT 8/8/1930]. Per il cinema tuttavia, com'è noto, il mercato italiano non riesce a reggere le concorrenza straniera. Così come accade in Italia, le pellicole proiettate nella sala del Miramare - soltanto una delle numerose attive nella capitale libica<sup>109</sup> - provengono dalle maggiori case di distribuzione europee e americane, in alcuni casi proiettate anche in lingua originale. Un evento alquanto interessante, sempre in ambito cinematografico, inoltre, è rappresentato dalla proiezione di un film di produzione egiziana in lingua araba, prodotto da un regista italiano.<sup>110</sup>

La volontà di preservare il vernacolo locale, resa più esplicita a metà degli anni Trenta, in maniera da coniugare esigenze di politica indigena con strategie di promozione del turismo, determina un'altra novità nella programmazione del Miramare: gli spettacoli di musica e danza araba d'arte tradizionale, allestiti dal 1932 in una sala del Teatro rinominata «Salone moresco». Compagnie egiziane e tunisine, note in tutta l'Africa settentrionale, vengono scritturate dall'organizzazione del teatro offrendo il necessario tocco di colore locale che garantisce l'originalità del territorio coloniale. Il potenziale di attrazione del pubblico tripolino e internazionale da parte di questi spettacoli si rivela talmente forte da determinare la necessità di uno spazio più ampio in un contesto maggiormente suggestivo ed appropriato. Nello stesso anno, infatti, dalla riconversione dell'ormai inattivo Politeama Nazionale nel quartiere arabo di Suk el Turk, nasce il Teatro Orientale. A causa, con ogni probabilità, delle pressioni politiche circa le leggi razziali provenienti dalla madrepatria, l'attività "orientale" del Teatro verrà presto soffocata. Gli spettacoli orientali sono aperti anche al pubblico indigeno in posti riservati - i "distinti".

---

<sup>109</sup> Per un'approfondimento sulla situazione delle sale cinematografiche in colonia si veda Ambrosino 1991, pp. 138-139.

<sup>110</sup> Vedi paragrafo successivo.

Per l'operetta e il varietà, le compagnie sono quelle italiane di giro e i repertori quelli ormai consolidati da circa un ventennio, con in testa i titoli di Lehár, Lombardo e Ranzato, continuamente ripresentati con rarissime nuove rappresentazioni. Tra le compagnie che calcano il palco del Teatro: la "Guido Altieri" diretta da Walter Grant<sup>111</sup> con Enrico Ziffer come direttore d'orchestra, la Compagnia "Costantino Lombardo", la "Bertini", la "Da Vinci-Fleurville", la "Enrico Dezzan" e la Compagnia "Aurora".

#### LE ULTIME STAGIONI LIRICHE

Il forte stimolo impresso allo sviluppo della colonia da Balbo nella seconda metà degli anni Trenta,<sup>112</sup> emerge chiaramente dall'analisi delle iniziative culturali e turistiche in Libia, a partire dall'anno del suo insediamento a Tripoli. In seno al progetto di fare della Libia la Quarta Sponda italiana vengono promosse numerose iniziative a favore del miglioramento e della promozione della Libia, attraverso la ripresa dell'economia, del commercio e del turismo. Il rapporto con la cultura e la popolazione locale, inoltre, conosce un'evidente svolta in opposizione alle misure prese dai precedenti governatori, e soprattutto delle violente iniziative sostenute dal comandante Graziani [Del Boca 1988, p. 237]. L'insediamento del «maresciallo dell'aria» nella capitale nordafricana risale alla metà di gennaio 1934, dunque a ridosso dei preparativi per l'inaugurazione dell'VIII Fiera Internazionale Coloniale. Come abbiamo anticipato, con l'amministrazione Balbo si giunge ad una centralizzazione dell'organizzazione turistica attraverso il coordinamento di un'autorità centrale, spodestando l'iniziativa privata. Inizialmente il compito è affidato al Commissariato del Turismo libico, costituito nel novembre 1933 e diretto dall'on. Alessandro Melchiori [McLaren 2006, p. 59]. Sotto la direzione di Melchiori, la «Primavera Tripolina» torna ad «una delle [sue] più brillanti e fastose manifestazioni»: la stagione lirica [AT 6/3/1934]. Dunque si passa dalla gestione privata del Cav. Salinos a quella governativa legata allo sviluppo economico della colonia. Le manifestazioni culturali sono inoltre di pertinenza dell'Istituto Fascista di Cultura, anch'esso di recente formazione su iniziativa del nuovo Governatore [AT 28/9/1934/].

---

<sup>111</sup> Walter Grant (1875 - 1970), nome d'arte dell'attore cinematografico ex cantante lirico Ugo Colombini, toscano di origini nobili, direttore artistico di compagnie di varietà ed operetta [<http://www.polesineonline.com/cms/content/view/679/1616/1/21/>].

<sup>112</sup> Per una più ampia trattazione sull'attività di Balbo alla guida della colonia Libia, si rimanda a Segre 1985 e 1987, pp. 291-332.



Dopo cinque anni di assenza, dunque, nella primavera del 1934, l'Opera torna sul palco del Teatro Miramare, questa volta con la compagnia del Teatro Reale dell'Opera di Malta, la quale, come anticipato, vanta una storica relazione con la vita culturale della colonia. Reduce da una lunga serie di rappresentazioni nel Teatro di provenienza<sup>113</sup> [AT 9/3/1934], la compagnia, preceduta da un'ottima fama, propone un programma già collaudato, che riscuote un grande favore di critica e di pubblico, chiudendosi con l'auspicio di rinnovare la partecipazione l'anno successivo [AT 21/3/1934]. Il direttore d'orchestra è Mario Cordone,<sup>114</sup> attivo in Italia e a Parigi, nei massimi teatri. Tra le parti principali della compagnia, figurano artisti di una certa fama in quegli anni, come Attilia Archi, nota per aver interpretato il ruolo principale nella *Lucia di Lammermoor* accanto a Beniamino Gigli al Petruzzelli di Bari [AT 6/3/1934]. È proprio il capolavoro donizzettiano a chiudere con successo la stagione del Miramare, che, al di là di qualche «neo» che affiora dalle cronache, si svolge nel migliore dei modi con un'inaspettata affluenza di pubblico. «L'Avvenire di Tripoli» del 20 marzo pubblica un corsivo di plauso da parte del Governatore della Libia per il per il buon esito della manifestazione [AT 20/3/1934]. Il Governatore, infatti, presenza alla maggior parte delle rappresentazioni, inaugurate con una fortunatissima edizione del *Rigoletto*, culminata in un «delirante successo» [AT 9/3/1934]. Il baritono Giuseppe Satriano, nel ruolo principale, con le sue doti canore e drammaturgiche, ottiene ampie manifestazioni di apprezzamento da parte del pubblico [AT 9/3/1934], così come la Archi nella parte di Rosina. Lo stimolo dato alla colonia da Italo Balbo, sembra subito sortire nuovi entusiasmi. Questa nuova stagione organizzata dal Teatro dell'Opera di Malta presenta anche una novità in cartellone, *La Baronessa di Carini* di Giuseppe Mulè. L'opera, d'ispirazione verista, è accoppiata ai *Pagliacci* e in seconda rappresentazione a *Cavalleria rusticana*.

---

<sup>113</sup> Il Teatro Reale dell'Opera di Malta, nel periodo tra le due guerre, promuove annualmente una stagione lirica competitiva a livello europeo della durata di quattro mesi. Affidato alla gestione governativa fino al 1932, da quella data, per tre anni, l'istituzione maltese passa alla conduzione privata dell'imprenditore Giuseppe Farrugia. Quest'ultimo, appassionato di Teatro d'Opera ma senza alcuna esperienza in ambito impresariale, si affida alle capacità organizzative di Cardenio Botti, direttore d'orchestra italiano residente nell'isola. In qualità di direttore artistico, Botti scrittura cantanti affermati e giovani talenti italiani. Il Teatro diviene un punto di attrazione per i turisti e realizza nutriti cartelloni che prevedono anche lavori di recente composizione, eseguiti sotto la direzione degli stessi compositori. Per maggiori notizie sull'attività del teatro durante la gestione Farrugia e l'influenza sulla vita culturale de La Valletta si veda Miceli Farrugia 1997. Nel 1942, il Teatro Manoel, storica denominazione dell'istituzione artistica, è stato distrutto da un bombardamento. Dopo la guerra, nel 1957, è stato ricostruito dal Governo di Malta e oggi gode di una nuova prosperità, frutto di un restauro, iniziato nel 2004, che lo ha riportato all'antico splendore.

<sup>114</sup> Mario Cordone ha diretto nei principali teatri italiani e europei [AT 14/3/1935]. Nel 1932 ha diretto *L'Alba di Don Giovanni* di Franco Casavola al Festival Internazionale di musica di Venezia.

L'intensa attività del Commissariato per il turismo, con il prolungamento della stagione turistica e l'incremento dell'offerta di eventi e manifestazioni in tutta la Libia, all'interno del programma di modernizzazione e sviluppo economico della colonia promosso da Balbo, interessa anche le attività liriche. Per le festività natalizie e del Capodanno, infatti, il Teatro ospita per la prima volta una stagione d'Opera invernale, che si svolge da 22 dicembre 1934 al 2 gennaio 1935. Mentre l'acclamata compagnia di Malta torna nella primavera del 1935, per questa atipica stagione invernale (evidentemente organizzata per celebrare l'inizio di una nuova era per la colonia) la compagnia viene dall'Italia, diretta da Ernesto Sebastiani<sup>115</sup> che si alterna pure alla direzione dell'orchestra con Gino Sottile ed Ermanno Eberspacher. In scena undici titoli, quasi tutti senza repliche. Tra le parti principali, il tenore Giovanni Malipiero,<sup>116</sup> applauditissimo nel ruolo di Edgardo nella *Lucia di Lammermoor* data per l'ultima notte dell'anno. In occasione della ricorrenza del centenario belliniano, a dimostrazione di una completa assimilazione del territorio coloniale alla madrepatria, con attività culturali parallele, viene messa in scena la *Norma*. Un altro lavoro del compositore siciliano, la *Sonnambula*, sarà allestito in primavera dalla compagnia di Malta. Chiusa la stagione al Miramare la compagnia Sebastiani prosegue la *tournee* coloniale in Cirenaica, riproponendo il cartellone nel nuovo e moderno Teatro Berenice di Bengasi [AC 10/1/1935; AT 3 e 18/1/ 1935].

L'ultima «Grande Primavera tripolina» conosce una nuova fortunata stagione lirica con la compagnia di Malta, giunta nella capitale coloniale dopo una brillante stagione al Teatro Municipale di Tunisi [AT 9/3/1935]. La compagine è quasi completamente rinnovata, arricchendosi di nuovi talenti scaligeri, ma mantenendo alcune tra le migliori prime parti già presenti nell'edizione precedente. Tra queste, Attilia Archi, le cui qualità vocali e la cui abilità canora le procurano momenti di grande successo: l'interpretazione dell'aria di Violetta nel primo atto della *Traviata*, la sera del 18 marzo, scatena nel pubblico un lunghissimo applauso «che sembrava non voler più finire» [AT 19/3/1935], un successo che si ripete due sere dopo nel *Barbiere*, quando la soprano, nella scena della lezione del secondo atto, si lancia in «acrobatiche variazioni sul *Carnevale di Venezia* che fruttano alla valorosa artista

---

<sup>115</sup> Sul direttore Ernesto Sebastiani si sono riscontrati soltanto dati sporadici. Sappiamo che è stato attivo a Tunisi in qualità di docente di pianoforte [Ben Abderrazak 2009].

<sup>116</sup> Giovanni Malipiero (Padova 1906 - 1970), tenore. Debutta a Cremona nel ruolo del Duca nel *Rigoletto* e nel 1937 si esibisce per la prima volta alla Scala; nel dopoguerra partecipa allo spettacolo d'inaugurazione dell'istituzionemilanese sotto la bacchetta di Toscanini [Steane 2009].

ovazioni senza fine» [AT 21/3/1935]. Oltre alla Archi, con Licia Albanese,<sup>117</sup> Fidela Campiña<sup>118</sup> e Jesús De Gravira<sup>119</sup> la compagnia di Malta realizza al Teatro Miramare la migliore stagione d'Opera mai vista. Nel *cast* degli interpreti principali, non soltanto nomi di prestigio, artisti già rinomati in Italia e in America tra le due guerre, tra cui anche il baritono Mario Basiola<sup>120</sup>, ma anche giovani promesse del belcanto, destinate ad una luminosa carriera sui palcoscenici del Vecchio e del Nuovo Continente. Tra questi, oltre la Albanese, Giulietta Simionato<sup>121</sup> e Gustavo Gallo.<sup>122</sup> L'orchestra è diretta da Mario Cordone al quale si alterna in questa edizione Riccardo Santarelli, noto direttore dell'orchestra dell'EIAR, attivo anche alla Scala [AT 14/3/1935]. Anche questa volta il cartellone, sempre fermo al repertorio tradizionale, presenta una novità, già affermata nei cartelloni della madrepatria, in prima rappresentazione a Tripoli, *Il carillon magico* di Pick Mangiagalli.

Al di fuori delle stagioni d'opera, tuttavia, le attività di musica d'arte in colonia restano esigue. Difatti, la prospettiva di continuare ad attingere dalla madrepatria gli elementi musicali per le grandi manifestazioni si presenta piuttosto problematica, non solo dal punto di vista economico: come si evince dalla cronaca, le masse corali si rivelano sempre troppo esigue e le spese per sostenere gli orchestrali non sono commisurate alla qualità dei musicisti. Un resoconto su «La musica a Tripoli», pubblicato sul quotidiano cittadino la settimana successiva all'ultima rappresentazione operistica, dipinge con toni piuttosto critici il panorama musicale nella capitale tripolitana. A causa soprattutto della mancanza di un'organizzazione centralizzata dedicata esclusivamente alla musica, le occasioni di concerti di

---

<sup>117</sup> Licia Albanese (Bari 1913), soprano, debutta a Milano nel 1934. Apprezzata in Italia soprattutto quale interprete delle eroine pucciniane, tra tutte *Madama Butterfly*, prosegue la carriera in America, esibendosi regolarmente al Royal Opera House di New York e raggiungendo le 1000 apparizioni in 48 ruoli [Bernheimer 2009]. Nel 1995 viene premiata con la National Medal of Honor for the Arts dal Presidente Clinton e nel 2000 riceve il prestigioso Handel Medallion dalla Città di New York [<http://www.liciaalbanesepuccinifnd.org/>].

<sup>118</sup> Fidela Campiña (Tíjola (Almería) 1897 - Buenos Aires 1983), soprano spagnolo, stimata per la brillantezza e l'ampia estensione vocale, fu diretta, tra gli altri, da De Sabata e Mascagni. Tra le due guerre si esibì al fianco dei più grandi interpreti maschili in Europa, America e nord Africa. La natura del temperamento e la duttilità della voce, la portarono ad interpretare numerosi ruoli delle partiture di Wagner, Verdi, Puccini, Bizet, Giordano, Strauss, Mascagni [Sala 1954].

<sup>119</sup> Jesús De Gravira, tenore, attivo anche al Teatro alla Scala di Milano, dotato di «una voce vibrante, ricca di modulazioni» e di «un'invidiabile padronanza del palcoscenico» [AT 22/3/1935].

<sup>120</sup> Mario Basiola (Annico (Cr) 1892 - 1965), baritono, è uno dei pochi rappresentanti della vecchia scuola di canto italiana della sua generazione. La fama lo porta, fin dagli anni Venti, ad esibirsi con successo anche in America, al Metropolitan e al Covent Garden [Steane 2009].

<sup>121</sup> Giulietta Simionato (Forlì 1910), mezzo-soprano, rinomata per le sue numerose interpretazioni alla Scala e al Maggio Fiorentino fin dalla metà degli anni Trenta. Ha cantato al fianco di Maria Callas e di altri rinomati interpreti vocali, in Europa, America e Giappone [Celletti 1954].

<sup>122</sup> Gustavo Gallo (Nardò 1904 - Firenze 1982).

importanti artisti provenienti dalla madrepatria sono piuttosto rare. Nel gennaio 1935, il pubblicista dell'«Avvenire di Tripoli» può annoverare soltanto un esiguo numero di manifestazioni degne di rilievo: un'esibizione di Ornella Puliti Santoliquido nell'estate 1932 e due concerti con musica antica italiana del pianista e musicologo Cesare Valabrega, tenuti nella primavera del 1934 per iniziativa della sede locale della *Società Dante Alighieri* [AT 12/1/1935].<sup>123</sup> I musicisti locali, attivi anche nell'insegnamento privato, promuovono propri concerti piuttosto sporadicamente. Soltanto con l'inaugurazione del Teatro Uaddan sarà possibile a Tripoli assistere a manifestazioni di alto livello artistico. Si tratta tuttavia di iniziative isolate, destinate ad un'élite locale e internazionale, che non conoscono ulteriori sviluppi in ambito coloniale. Tripoli, come è stato già rilevato, sembra soffrire della carenza di una personalità centrale in grado di stimolare e guidare le attività musicali in colonia.

#### 5.4 Gli spettacoli orientali

Coerentemente con una politica del turismo volta a valorizzare l'identità specifica del territorio coloniale e con le direttive di politica indigena promosse da Balbo, manifestazioni di cultura locale trovano spazio nella programmazione artistica, con una particolare enfasi nell'ultima fase del dominio italiano. Come testimoniato dalla cronaca, nei primi mesi del 1930, l'Ente Turistico della Tripolitania (ETT) promuove spettacoli di danze e musica araba aperti al pubblico locale e ai turisti; agli indigeni vengono riservati biglietti speciali sulla balconata. Le esibizioni hanno luogo nel locale del Caffè Arabo in Zenghet Bey Bengasi, una via caratteristica della città vecchia di Tripoli, un luogo suggestivo di forte colore locale, con la partecipazione di artisti nordafricani.<sup>124</sup> Si tratta evidentemente dell'appropriazione da parte dei dominatori di un costume locale diffuso, a fini turistici: l'area storica della città,

---

<sup>123</sup> Tra queste citiamo il ciclo di quattro concerti lirici promossi dall'associazione Artisti Lirici Associati (A. L. A.) fondata da Walter Mocchi, impresario teatrale e consorte della soprano brasiliana Bidu Sayão (1902-1999) [Miceli Farrugia 1997, p. 85], al Teatro Estivo Miramare nel settembre 1934. Il programma prevede arie d'opera, romanze e canzoni napoletane. Si esibiscono Ela Bucca, Maria Veretti (soprano), Francesco Novelli (baritono) e Pietro Mariotti (tenore), accompagnati dalla pianista Maria Berardinelli [AT 8-18/9/1934]. Nel maggio 1940, l'Orchestra da camera del Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli, effettua una tournée a Tripoli, con tappa anche al Miramare, per un concerto «popolare» [S. A. 1940]. Cfr. nota 137.

<sup>124</sup> «La bellezza ambientale dello Zenghet, che offre già un quadro bellissimo poiché sorge proprio sul punto più caratteristico della città araba, con quei suoi archi, con quella sua medesima strettezza, che ne fa un angolo quanto mai pittoresco. L'ambiente interno è poi perfettamente intonato a quello esterno, essendo quella una tipica casa araba, col suo patio, coi suoi salotti laterali e le sue camere di puro stile locale, cui sono stati ottimamente adattati lo arredamento, gli addobbi ed ogni particolare. Cosicché alla sera, fra la grande varietà dei colori, si assiste ad uno spettacolo che è la migliore espressione dell'ambiente arabo» [AT 16/3/1930].

infatti, pullula di caffè arabi, frequentati soprattutto dagli indigeni, dove è possibile assistere quotidianamente a spettacoli di tal sorta. Le musiche eseguite sono musiche d'arte tradizionali,<sup>125</sup> prevalentemente tunisine ed algerine, con la presenza a volte di «cori egiziani», accompagnate dalla caratteristica danza del ventre [AT 16/3/1930]: un efficace surrogato del binomio esotismo-erotismo ben radicato nell'immaginario europeo, caro alla "lettura" orientalista da parte dell'Occidente. Il successo dell'iniziativa, molto apprezzata dai residenti e dai visitatori della colonia, porta a successive evoluzioni negli anni a seguire. In particolare, le manifestazioni di musica araba vengono accolte all'interno delle istituzioni principalmente destinate alla musica occidentale. A partire dal 1932, infatti, Tripoli ospita compagnie ben più prestigiose, provenienti anche dall'Egitto, dove la musica d'arte tradizionale conosce notevoli sviluppi, soprattutto nella direzione dell'incontro con l'Occidente, in particolare con la Francia.

Palcoscenico d'elezione per gli spettacoli arabi, completi dell'elemento coreutico, è quello del Teatro Miramare, in cui una sala accessoria, rinominata «Salone moresco», è dedicata alle manifestazioni di arte orientale, solo in rare occasioni ospitate nella sala principale. Protagonisti delle rappresentazioni, alcuni degli artisti più noti, conosciuti in tutto il Nordafrica: la cantante tunisina Louisa Tunsia,<sup>126</sup> Mounira El-Mahdia del Teatro Reale del Cairo<sup>127</sup> e la cantante e attrice

---

<sup>125</sup> Nella tradizione musicale araba, la distinzione tra musica d'arte e folkloristica (o popolare) è assai labile ed è inoltre d'importazione moderna. Se precedentemente tale bipartizione veniva ricondotta a differenze regionali, attualmente è attribuita ad una «valutazione etica» delle finalità per le quali la musica può essere utilizzata, ovvero riguarda più precipuamente la funzione o il contesto sociale al quale è destinata. Con l'accezione di musica d'arte ci si riferisce ad una forma di intrattenimento coltivata nelle corti, di cui si appropriano le élite urbane, praticata da professionisti (e appassionati aristocratici) e descritta in termini teorici. L'evoluzione del genere nel corso dei secoli ha portato all'affermazione di peculiarità regionali, particolarmente evidenti soprattutto tra il mondo arabo orientale (Egitto, Libano, Siria, Iraq) e quello occidentale (Marocco, Algeria e Tunisia) [Wright et alii 2009]. Tripoli non conosce esecutori di musica d'arte particolarmente rinomati e le compagnie delle principali città nordafricane raramente fanno tappa nella capitale tripolitana. Gli spettacoli orientali al Teatro Miramare, quindi, vengono accolti con particolare favore [AT 30/3/1932]. Per la musica araba folkloristica cfr. nota 146.

<sup>126</sup> Louisa Tunsia «ha riportato calorosi successi in tutta l'Africa del Nord ove le sue eccellenti doti di voce e di interpretazione sono state apprezzatissime tanto è vero che le più grandi Case d'incisione di dischi fonografici hanno fatto a gara per accaparrarsi la grande divetta che ha cantato per la «Pathè», la «Columbia», la «Polyphon» interpretando le più belle ed ammirate canzoni del suo repertorio [...]». L'artista si esibisce al Miramare dal 29 marzo al 7 aprile 1932 e dal 26 aprile al 24 maggio 1933, con un'orchestra guidata dal direttore e pianista arabo, rinomato in Nord Africa, Messaoud Habib [AT 30/3/1932 e 17/5/1933].

egiziana Nadra,<sup>128</sup> la cui fama è soprattutto legata al film *Ounchoudat al foued* (La canzone del cuore), primo lungometraggio sonoro di produzione egiziana (con sottotitoli in francese), diretto dal regista italiano Mario Volpi,<sup>129</sup> nel film *la vedette* recita la parte principale.<sup>130</sup> Al Miramare, come nei Caffè arabi, gli spettacoli orientali sono aperti anche al pubblico indigeno [AT 9/7/1932], dunque momenti di incontro tra italiani e nativi - particolarmente apprezzati da questi ultimi. Il successo di tali iniziative, che permettono ai turisti di vivere un'esperienza esotica originale in colonia, porta, due anni più tardi, all'istituzione di un intero teatro votato al colore locale, attraverso la riconversione del vecchio Politeama di Suk el Turk in Teatro Orientale. Il progetto, però, ha una durata limitata. Il vecchio teatro torna presto alla funzione tradizionale, ospitando, negli ultimi anni prima della guerra, soprattutto operette e spettacoli di cinema.

La vita artistico-musicale tripolina testimonia dunque la presenza di vivaci scambi interetnici sociali e culturali e confuta la tesi, in linea con le affermazioni di Mia Fuller, della segregazione razziale a Tripoli.<sup>131</sup> Il dinamismo delle relazioni tra italiani e nativi di cui la studiosa americana ha dato ampia testimonianza nel suo contributo al Convegno *La Libia tra Mediterraneo e mondo islamico* [Fuller 2006], è testimoniato anche dall'attività delle principali istituzioni artistico-culturali a Tripoli. Fortemente stimolato dalla politica indigena di Balbo, dalla metà degli anni Trenta

<sup>127</sup> Mounira El-Mahdia (Alessandria D'Egitto 1885 - 1965), *chanteuse* egiziana, è considerata la più grande interprete del genere della canzone egiziana leggera. Prima attrice musulmana ad apparire sulle pellicole cinematografiche, incarna l'ideale della donna artista e diva del paese dei faraoni. El-Mahdia è anche apprezzata cantante d'operetta e di Opera italiana in Egitto. La cantante si esibisce al Miramare nel luglio 1932 con una «primaria compagnia egiziana» costituita da noti musicisti arabi: Ferid Gosn (*ud* - liuto arabo), Mohamed Attia (*quanun* - arpa orientale), Sami Naasan (pianoforte e violino), Taufiq Baium (tamburista) e Aly Efondi Hasen (voce) [AT 5/7/1932].

<sup>128</sup> Nadra è definita dai connazionali la «principessa della canzone orientale». Giunge al Miramare nel febbraio 1935 in tournée con una compagnia formata dalla danzatrice e cantante Badia Massabni - nota al Cairo dove «possiede e dirige il più grande e conosciuto teatro di danze orientali» e considerata «la vera innovatrice della tecnica e dei motivi delle canzoni arabe» - e da un'orchestra egiziana di musicisti «scelti tra i migliori del Cairo», tra cui: Ahmed Scerif, Farid Gosn, Ahmed Mohamed el Hafuani, Mohamed Fehmi, Mohamed Hussen Scerif e Mohamed Kanim [AT 28/2 e 1/3/1935].

<sup>129</sup> Il film, proiettato per la prima volta al cinema Diana del Cairo il 14 aprile 1932, è passato anche nelle sale del Miramare nel febbraio 1933. Scomparso per lungo tempo dalla circolazione, dopo una tiepida ricezione da parte del pubblico, è stato recentemente ritrovato presso la Cinémathèque française, restaurato e proiettato nel 2002 in occasione della sesta Biennale des Cinéma Arabes à Paris. Pur non trattandosi di un capolavoro dal punto di vista cinematografico, risentendo fortemente della marcata componente teatrale, la pellicola resta una delle rarissime testimonianze, oltre che dei primi tentativi cinematografici orientali, della canzone araba degli anni Trenta [Kelifa 2002].

<sup>130</sup> Nel film, realizzato nello stile del film-canzone in voga al tempo, la colonna sonora è firmata dal compositore-cantante Zakaria Ahmed, che appare nel film in qualità di esecutore strumentale, mentre le parole della canzone sono composte da due rinomati letterati egiziani contemporanei, Kalil Moutrane e Abbas Mahmoud Al Akkad [Kelifa 2002].

<sup>131</sup> Purtroppo non vi sono, ad oggi, testimonianze dirette delle interrelazioni sociali tra italiani e libici legate agli spettacoli musicali.

l'incontro culturale tra italiani e nativi vede moltiplicate le occasioni ufficiali. La ricezione degli spettacoli di musica d'arte araba, riscontrata attraverso i quotidiani locali, registra inoltre un alto gradimento da parte del pubblico europeo.

Le *performance* dal vivo nei caffè arabi, al Miramare e al Politeama, in realtà, non sono le uniche occasioni “ufficiali” di ascolto della musica araba. Come vedremo, attraverso l'intermediazione italiana anche la musica indigena tradizionale conosce tentativi di diffusione e preservazione: dal dicembre 1938, infatti, gli altoparlanti di Radio Tripoli diffondono dal vivo le musiche della tradizione nordafricana.

## 6. Il Teatro Uaddan

Durante gli anni della campagna imperialista, la presenza italiana nei territori coloniali si consolida attraverso segni meno equivoci, più esplicite manifestazioni della cultura dominante. Segnale evidente di questo mutamento, le nuove concezioni architettoniche teorizzate in quegli anni dagli architetti italiani incaricati dal Governo. Le contaminazioni orientali lasciano il posto alle nascenti correnti razionalista e novecentista e le città coloniali vengono progettate ricalcando le idee estetiche delle città di nuova fondazione italiane. Tali mutamenti non lasciano intatti neppure i luoghi deputati alla vita culturale, la cui funzione è strettamente legata all'organizzazione turistica delle colonie. Come è stato rilevato precedentemente, a partire dalla metà degli anni Trenta, anche l'apparenza neo-moresca del Teatro Miramare inizia ad essere guardata con sospetto e, negli anni successivi, gli ornamenti e gli elementi d'ispirazione orientale cedono alle più rigorose superfici lineari razionaliste.

Nel frattempo, con lo sviluppo delle infrastrutture turistiche, vede la luce un nuovo teatro all'interno del lussuoso complesso Uaddan, realizzato dal noto architetto Florestano di Fausto, in collaborazione con Stefano Gatti-Casazza. Il possente edificio, costruito tra il 1934 e il 1935, è ubicato sul Lungomare Volpi, e presenta una struttura composita con albergo, teatro, casinò, bagni romani [Appendice I, Figure 8, 9, 10]. Il modello metropolitano è con ogni probabilità quello ligure del Casinò di Sanremo - con il Teatro e il Ristorante a fare da complemento alla Casa da gioco - ai tempi polo di attrazione turistica anche per mezzo di prestigiose manifestazioni culturali, tra cui il Premio Sanremo di Letteratura e Arte (1935 - 1940).<sup>132</sup> Il nuovo Teatro tripolino, gestito dalla Società Teatrale dell'ETAL [McLaren 2006, p. 71-77], viene inaugurato il 3 maggio 1936, pochi giorni prima della proclamazione dell'Impero. La nuova istituzione è destinata ad un'*élite* nazionale e straniera, concepita come un luogo di intrattenimento e di ritrovo mondano.

Come per il modello italiano, infatti, la capienza è piuttosto ridotta, di circa cinquecento posti. Anche per quanto concerne la programmazione, la destinazione "di nicchia" viene garantita attraverso il veto di ripetizione degli spettacoli programmati all'Uaddan negli altri teatri cittadini. La direttiva, inopportuna sotto molteplici punti di

---

<sup>132</sup> Cfr. Cap. V, Par. 2.1.



vista,<sup>133</sup> scatena presto una diatriba con i gestori del Teatro Miramare [AT 19-20/5/1936]. Il cartellone dell'Uaddan presenta i più rinomati interpreti e le più prestigiose compagnie della madrepatria con una programmazione varia che va dal teatro di prosa, dal teatro di rivista, dall'operetta, ai concerti di musica da camera e alle proiezioni cinematografiche, non di rado in lingua originale.

Il teatro di prosa è una delle maggiori attività, con le prestigiose rappresentazioni, tra le altre, delle compagnie di Paola Borboni, Ruggero Ruggieri e Irma Gramatica. Tra una stagione e l'altra, vengono programmati i concerti di musica da camera che richiamano in colonia alcuni tra i più rappresentativi interpreti o *ensemble* strumentali della madrepatria, noti anche come ambasciatori della musica italiana all'estero: Alfredo Casella con il suo trio, Corradina Mola,<sup>134</sup> Nerio Brunelli, Vito Carnevali,<sup>135</sup> Carlo Zecchi,<sup>136</sup> calcano il palco del teatro Uaddan tra l'ottobre 1936 e l'aprile 1939. Nel maggio del 1940, il Teatro ospita anche uno dei concerti dell'Orchestra da camera del Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli, fondata e diretta da Adriano Lualdi, in tournée a Tripoli [S. A. 1940; Appendice I, Tabella B].

<sup>133</sup> Per gli stessi artisti, lo spostamento in colonia sarebbe stato di gran lunga più conveniente prevedendo più manifestazioni nella stessa città. La scelta, tuttavia, garantisce al Teatro l'esclusiva per gli spettacoli e assicura all'organizzazione un nutrito pubblico.

<sup>134</sup> Corradina Mola, clavicembalista: «Appena uscita dal Conservatorio dove aveva studiato pianoforte, organo e composizione, Corradina Mola inizia la carriera di concertista di clavicembalo con una serie di successi che si possono dire trionfi. Incontra il violinista Kubelik e con lui gira l'Italia e l'Europa. Partecipa al 2° Festival Internazionale di Venezia chiamatavi da Adriano Lualdi. Le più grandi orchestre se la contendono come solista; ed eccola alla Scala, a Venezia, al San Carlo di Napoli. Suonò per i Principi di Piemonte alla Reggia di Napoli e per il Re del Belgio a Bruxelles; e, in occasione della visita dei sovrani d'Inghilterra a Parigi, fu invitata dal Lebrun all'Elisée e dopo il concerto presentata al re e alla regina d'Inghilterra. A Vienna suonò sul clavicembalo di Haydn nella ricorrenza del secondo centenario del grande musico. [...]» [AT 17/1/1939].

<sup>135</sup> Vito Carnevali (1888-1960) pianista e compositore, studia pianoforte e composizione al Conservatorio di Santa Cecilia, rispettivamente con Sgambati e Respighi. «Ha svolto la sua attività artistica nei maggiori centri d'Europa e dell'America del Nord, come solista e come collaboratore in concerti con Beniamino Gigli, Claudia Muzio (soprano), Giuseppe De Luca (baritono) e con i celebri violinisti Kreisler [Fritz Kreisler] e Franz von Vecsey. Dal 1920 al 1929 negli Stati Uniti, insegnò al Summer Master School dell'American Conservatory of Chicago e diresse l'istituto musicale di Hartford Conn; [...] Autore di musica sacra edita dalle Case musicali J. Fischer di New York e Rozsavolgy di Budapest, vanno annoverate, fra le sue composizioni più pregiate, una messa: "Rosa mistica" a tre voci parti che venne eseguita a Chicago in occasione del Congresso Eucaristico del 1926 ed una messa a quattro voci dispari, scritta per incarico dell'Istituto Salesiano Pio XI, eseguita e diretta dall'autore in Roma, nel maggio dello scorso anno, in occasione della consacrazione del nuovo tempio a Maria Ausiliatrice [...] ebbe alti e lusinghieri consensi dalla stampa dell'Urbe e di quella estera. [...]» [AT 7/4/1937]

<sup>136</sup> Carlo Zecchi (Roma 1903 - Salisburgo 1984), pianista e direttore d'orchestra. Per maggiori informazioni biografiche cfr. Daniele Lombardi, *Carlo Zecchi. La linea della musica*, Nardini Firenze 2005. Presso l'Archivio Centrale di Stato è custodito, tra i documenti della Propaganda del MinCulPop, un intero fascicolo intitolato all'artista nel quale si trova il calendario ms. dei concerti dall'ottobre 1936 al dicembre 1937. Sono inoltre presenti tre brochure con curriculum vitae e estratti di rassegne stampa, assieme a numerose richieste riguardanti l'ottenimento di visti per l'espatrio ai fini delle tournée all'estero (Europa, America, Africa), sia in qualità di solista che con il violoncellista Nerio Brunelli, autore di alcune lettere [ACS MCP DGP NU.P.I.E. 37/203].

Anche l'operetta trova spazio nella programmazione del nuovo teatro, con spettacoli di compagnie rigorosamente italiane. Dalle testimonianze riscontrate sulla cronaca locale, inoltre, non sembra siano stati previsti spettacoli orientali.

Il numero di concerti è limitato a un paio di audizioni per ogni interprete o *ensemble*, con una frequenza media di due volte l'anno. In alcuni casi gli interpreti programmano lavori di recente composizione: il trio Casella - Bonucci - Poltronieri, che si esibisce il 9 e l'11 marzo 1939, esegue il *Trio in La* di Pizzetti e due brani dello stesso Casella: la *Sonata a tre* op. 62 e *Siciliana e Burlesca*;<sup>137</sup> anche il pianista Vito Carnevali trova uno spazio opportuno per l'esecuzione di musiche proprie: *Gavotte in Mib*, *Music box* e *A Naiad's dream (Valse)* e di recenti lavori d'ispirazione negro-americana, come *The Crap shooters – A negro dance (Una partita a dadi fra negri)* di Eastwood Lane.<sup>138</sup> Al di là di quest'ultimo e della proposta orientalista di Corradina Mola alla fine del suo concerto, l'ambientazione coloniale non sembra ispirare particolari scelte di programma. La clavicembalista milanese, infatti, chiude con un tocco di originalità il programma dell'ultimo concerto all'Uaddan del 22 gennaio 1939, improntato ad un'excursus nella musica cembalistica, con due brani di «musica araba», dal titolo *Marcia e Canzona*. Il successo dell'iniziativa dell'artista, particolarmente apprezzata dal pubblico e dall'organizzazione, porta alla richiesta di un'esecuzione dei brani alla nuova radio coloniale<sup>139</sup> [AT 22/1/1939].

A causa delle difficoltà di consultazione delle fonti, non sappiamo quando il Teatro Uaddan interrompe la sua attività artistica. L'ultimo concerto documentato, del quale abbiamo notizia, è quello dell'Orchestra da camera del Conservatorio “San Pietro a Majella” di Napoli, diretta da Adriano Lualdi, nel maggio 1940 [SA 1940].<sup>140</sup> La breve vita del teatro Uaddan rappresenta un'ulteriore dimostrazione di un mancato consolidamento dell'organizzazione di una vita culturale coloniale a causa del ristretto periodo di dominazione italiana in Libia.

<sup>137</sup> Musiche di Respighi (*Antiche arie e danze*), Lualdi (*Introduzione e Danza dalla Grançeola*), Ravel (*Tombeau de Cuperin*) e Béla Bartók (*Danze romene*) sono eseguite a Tripoli nel maggio 1940 dall'Orchestra da camera del Conservatorio “San Pietro a Majella” di Napoli, diretta dallo stesso Lualdi, in *tournee* nella capitale coloniale. La compagine si esibisce presso il Palazzo del Governo, il Teatro della Casa Littoria, il Miramare e l'Uaddan, riservando per quest'ultimo un programma di musiche antiche italiane (Paisiello, Cherubini), di grandi compositori del passato (Mozart, Wagner) e di Ravel [S. A. 1940; Appendice II, Tabella B].

<sup>138</sup> Eastwood Lane (1879 - 1951), compositore americano [Gentieu 2009].

<sup>139</sup> Vedi paragrafo successivo.

<sup>140</sup> Cfr. nota 137.

## **7. Modernità e tradizione locale: la programmazione musicale dell'EIAR di Tripoli**

Il ruolo svolto dalla radio per la comunicazione di massa negli anni Trenta è strettamente connesso con la politica di controllo sui *mass media* e con le strategie di consolidamento del consenso nei confronti della politica coloniale imperialista [Zambotti 2007, p. 7]. Nel 1929, con la trasformazione dell'URI (Unione Radiofonica Italiana) in EIAR (Ente Italiano Audizioni Radio), la comunicazione via etere cade sotto il monopolio dello Stato. La diffusione del mezzo radiofonico in Italia, inoltre, rientra nel «progetto di modernizzazione economica e sociale del paese» [Zambotti 2007, p. 7], esteso anche ai territori coloniali. Attraverso la radio gli italiani tentano di affermare il proprio prestigio di dominatori: sin dalla prima metà degli anni Trenta, l'EIAR inaugura un «servizio speciale di trasmissioni per l'Impero e per l'estero» e attiva potenti trasmettitori nelle colonie [Boscia 1940, p. 202]. Alla fine del decennio, a Tripoli, capitale del territorio prescelto quale vetrina del dominio italiano, un servizio esclusivo è inoltre offerto alla popolazione indigena: una radio coloniale in lingua araba.<sup>141</sup> Alla vigilia della guerra viene così inaugurato un grande strumento di propaganda per il regime, coerente con l'opera di sviluppo e promozione dei territori coloniali, in grado di lusingare le autorità e i capi locali.

Oltre a sfruttare le enormi potenzialità del mezzo radiofonico per veicolare discorsi, suoni e “immagini” aderenti al clima politico del momento, la comunicazione attraverso l'etere consente un costante scambio con le colonie, in entrambe le direzioni e con finalità disparate. Attraverso la radio gli italiani della madrepatria possono seguire le operazioni in AOI e gli emigrati restare informati sull'evoluzione della politica interna ed estera; inoltre, la funzione d'intrattenimento svolta dal mezzo radiofonico consente ai coloni di astrarsi dal contesto spesso ostile in cui si trovano ad operare, lasciandosi trasportare dalle voci e dalle musiche familiari della madrepatria; di converso, permette a coloro che vivono in Italia di ascoltare le sonorità esotiche

---

<sup>141</sup> Com'è ovvio, dato il particolare momento politico, la minoranza ebraica della popolazione libica resta isolata dalle iniziative culturali di politica indigena. Il ruolo degli ebrei nella vita economica della Libia, tuttavia, impedisce agli italiani una totale estromissione dalle attività, soprattutto turistiche.

della musica africana delle colonie, raccolte attraverso le moderne tecniche di incisione su disco.<sup>142</sup>

A Tripoli, anche agli indigeni è consentito usufruire delle moderne tecnologie diffuse dalla madrepatria, detenendo in tal modo il primato di città coloniale moderna: una «modernissima stazione di grande potenza» è installata nel quartiere della Fiera<sup>143</sup> [Appendice I, Figura 13] e si distingue per la realizzazione di programmi in lingua araba alimentati «con servizi locali aderenti appieno alla civiltà e alla religione di quegli ascoltatori» [Boscia 1940, p. 202]; la restante porzione del palinsesto prevede invece il collegamento con le maggiori stazioni italiane. Il fine principale di Radio Tripoli è, oltre quello informativo, «di natura [...] religiosa ed educativa» [AT 4/2/1939]: attraverso il nuovo potente mezzo, infatti, la comunità araba partecipa alle celebrazioni e ai riti religiosi ufficiali trovando un legale riconoscimento alla propria cultura, indispensabile al governo coloniale per assicurare la stabilità ed evitare ribellioni. Su Radio Tripoli, notizie, interviste, “proverbi umoristici”, incontri educativi, sono corredati da momenti religiosi di lettura del Corano e dall’esecuzione di musiche e canti tradizionali, trasmessi quotidianamente, organizzati e diretti da importanti personalità del mondo islamico [AT 4/2/1939].

Come già esposto in precedenza, la politica indigena dell’ultimo Governatore, si muove in una direzione assimilazionista, o più precisamente di preservazione dell’elemento locale, consentendo la realizzazione di specifiche iniziative destinate ai libici [Goglia 1998, p. 290]. Oltre a quelle più strettamente economiche - «istituzione di un prestito presso la Cassa di Risparmio di Tripoli, [...] supporto all’organizzazione e commercializzazione dell’artigianato locale, [...] colonizzazione agricola musulmana» [Goglia 1998, pp. 290-291] - diverse sono anche le azioni in ambito sociale e culturale - scuole, istituti culturali,<sup>144</sup> «gruppi sanitari mobili nel deserto», ricerche mediche, centri di cura [Goglia 1998, p. 291] - e a queste si aggiunge anche la radio.<sup>145</sup>

---

<sup>142</sup> Cap. IV, Par. 5.

<sup>143</sup> «La stazione dell’Eiar tripolina che è una delle più potenti e moderne ha i suoi impianti tecnici nell’oasi di Zanzur mentre il suo auditorio si trova nel Quartiere della Fiera in quel grazioso padiglione costruito sullo stile di casa araba che accolse negli scorsi anni le Mostre del Governo Generale della Libia.» [AT 4/2/1939].

<sup>144</sup> Tra tutti, l’Istituto di cultura islamica [Goglia 1998, p. 291].

<sup>145</sup> È opera di Balbo anche la fondazione del mensile in lingua araba «La Nuova Libia» [Goglia 1998, p. 291].

La funzione di propaganda internazionale rivestita dal nuovo impianto, emerge chiaramente dalle cronache:

La sezione araba della nostra stazione EIAR ha voluto attuare un programma diverso da quello di altre stazioni che danno trasmissioni in lingua araba in modo che i nostri ascoltatori sentano qualcosa di nuovo rispetto a quanto possono raccogliere da Tunisi, da Algeri, da Rabat, dal Cairo, da Gerusalemme; e in modo che coloro che ascolteranno la nostra stazione oltre i confini della Libia, abbiano la possibilità di conoscere il nostro paese e le nostre ricchezze spirituali. [AT 30/12/1938]

La fondazione della sede tripolina dell'EIAR alla fine del 1938 va ascritta tra le conquiste più importanti ed originali, dal forte impatto sulla società coloniale, soprattutto indigena. La radio si pone infatti come un importante punto di contatto tra le autorità islamiche libiche e i dominatori italiani e come un importante strumento di “salvaguardia” della cultura locale sotto molteplici aspetti, non ultimo quello musicale.

Nel seguente paragrafo ci soffermeremo sullo spazio concesso alla musica araba tradizionale all'interno del quotidiano palinsesto di Radio Tripoli, sulle peculiarità e sull'evoluzione dell'iniziativa. Le informazioni riportate sono tratte principalmente dal quotidiano coloniale «L'Avvenire di Tripoli» e dal settimanale «Radiocorriere», in mancanza di fonti di prima mano, quali le registrazioni delle trasmissioni radiofoniche, o testimonianze orali. Alcuni dati sulle figure centrali della tradizione musicale libica sono stati inoltre riscontrati attraverso ricerche incrociate, in particolare nel recente studio etnomusicologico sul folklore libico condotto dall'etnomusicologo Philip Ciantar [Ciantar 2003].

Sin dal loro inizio le trasmissioni in lingua araba dell'EIAR di Tripoli diffondono, tramite altoparlanti collocati in diversi punti strategici della città, le sonorità (per noi) esotiche del folklore musicale arabo.<sup>146</sup> Diretti da rinomati musicisti nordafricani, tre differenti *ensemble* strumentali arabi tradizionali, appartenenti a tradizioni musicali diverse (libica, tripolina, egiziana), si esibiscono quotidianamente presso la sede della radio e in breve tempo si stabilizzano, inaugurando l'orchestra

---

<sup>146</sup> Nella tradizione musicale araba il termine ‘folklore’ è inteso in opposizione alla categoria di musica d'arte (cfr. nota 125), e si riferisce ad una molteplicità di idiomi e di generi, sia vocali che strumentali. Sono compresi: differenti forme di canto sacro, canti di lavoro, brani narrativi, canzoni liriche e didattiche e canti e danze d'intrattenimento in occasione del matrimonio. L'enorme varietà di manifestazioni di folklore musicale arabo rispecchia le disparate condizioni sociali di provenienza delle tradizioni, dai campi nomadi in zone aride e desolate, ai piccoli villaggi, ai centri urbani. Anche la provenienza degli esecutori varia: dilettanti, professionisti, semi-professionisti e specialisti [Wright et alii 2009].

araba dell'EIAR. Queste attività, finalizzate alla conservazione e diffusione delle tradizioni locali, oltre a rappresentare le più evidenti testimonianze degli effetti della politica indigena di Balbo, sono le prove di un quotidiano interscambio culturale tra arabi e italiani in colonia.

Le radiotrasmissioni in arabo della stazione EIAR di Tripoli si inaugurano il 29 dicembre 1938, corrispondente al «primo venerdì del mese di *Dhu l-qà'da* del 1357 dell'Egira» [AT 17/12/1938],<sup>147</sup> un periodo in cui vengono ultimati i preparativi per il Pellegrinaggio alla Mecca [AT 30/12/1938] - un avvenimento di rilievo nella cultura islamica che trova uno spazio particolare nel palinsesto dell'emittente coloniale. Attraverso il mezzo radiofonico l'Islam tripolino riceve un'inedita attenzione e le ricorrenze del calendario islamico trovano nelle trasmissioni un'ampia risonanza, consentendo anche ai residenti italiani ed ai turisti di parteciparvi, sebbene passivamente. Nella programmazione quotidiana un notiziario precede la recitazione cantata del Corano o un momento di conversazione con un rappresentante della fede islamica, seguito da un concerto di un'orchestra tradizionale libica, egiziana o tripolina. Le musiche eseguite appartengono al folklore arabo, sia sacro che profano, riflettendo l'estrema varietà di idiomi musicali convergenti sotto la stessa etichetta. Dei programmi dell'EIAR di Tripoli non sono stati purtroppo conservati nastri o dischi, ma siamo stati in grado di reperire l'intera programmazione pubblicata sul «Radiocorriere» e sul quotidiano locale della capitale libica. L'interesse del nostro lavoro risiede tuttavia nella divulgazione delle tradizioni musicali orientali attraverso il canale radiofonico, le cui trasmissioni vengono intercettate anche da ricevitori in altri territori del Nord Africa [AT 30/12/1938].

Il successo della nuova stazione radio determina, nel giro del primo mese di attività, un incremento del tempo di trasmissione, inizialmente limitato a quarantacinque minuti in prima serata, distribuito in due momenti diversi della giornata [Appendice I, Tabella C]. A partire dall'inizio di febbraio 1939, inoltre, attraverso altoparlanti posizionati in punti strategici di grande affluenza della capitale libica, le trasmissioni raggiungono tutta la popolazione tripolina.<sup>148</sup> Un'operazione di

---

<sup>147</sup> Il calendario islamico parte dall'anno 622, in cui fu compiuta l'Egira dal profeta dell'Islam Maometto, e si compone di 12 mesi alternativamente di 30 e 29 giorni. L'anno islamico è, in totale, di 354 giorni.

<sup>148</sup> Gli altoparlanti sono dislocati all'incrocio della Dahra Grande con via San Francesco, all'inizio di Sciarà Zavia, entro Suk el Turk, in Piazza dell'Orologio, in Corso Sicilia, in via Arba Arsaat, in Piazza Legna, presso la Galleria Mariotti, in Piazza Banco di Roma, in via dei Bastioni e presso l'Arco di Marco Aurelio [AT 4/2/1939].

diffusione degli apparecchi radio privati è, in più, promossa attraverso la riduzione dei costi. Nei mesi successivi, gli altoparlanti pubblici vengono dislocati anche in tutti i Comuni libici [AT 4/2/1939]. L'allargamento del pubblico radiofonico coloniale al di fuori dell'ambito borghese e urbano in tal modo ottenuto, garantisce al governo fascista un totale controllo sulla popolazione locale<sup>149</sup> e nel contempo un diffuso consenso.

Il contenuto della programmazione quotidiana, divulgato dalla cronaca locale, è modellato sulla base delle ricorrenze della religione islamica (passaggio dei pellegrini diretti alla Mecca, solennità religiose, etc.) e sulle esigenze della popolazione araba. Un'enfasi particolare è assegnata al ruolo educativo della radio, sia in ambito sacro, con momenti di lettura del Corano, sia profano, con trasmissioni dedicate alle donne musulmane. A Radio Tripoli, inoltre, uno spazio particolare è occupato dalla musica «originale e tipica della regione» [AT 4/2/1939]. Sin dal primo giorno di trasmissione, piccoli gruppi strumentali tipici si esibiscono presso la sede nordafricana dell'EIAR in musiche e canti tradizionali.

La larga accoglienza delle trasmissioni arabe da parte del pubblico locale promuove l'iniziativa portando progressivamente anche ad un'estensione del tempo della programmazione musicale. Inizialmente ridotto, lo spazio riservato alla musica tradizionale si estende progressivamente, richiedendo la partecipazione di formazioni stabili ed in seguito anche l'uso di dischi registrati in alternanza all'esecuzione dal vivo. Collaborano al progetto, in qualità di direttori d'orchestra, Kamel El Qadi,<sup>150</sup> Bescir Fehmi e Mukthar el Mrabet, già attivi come musicisti e rinomati custodi delle tradizioni musicali indigene. Progressivamente si stabilizzano tre piccole orchestre, ognuna diretta da uno dei maestri arabi, ed in seguito il programma si arricchisce di nuove proposte e di nuove personalità del mondo musicale arabo. Le piccole compagnie prendono il nome dalla tradizione musicale di riferimento: nascono le orchestre arabe *La Libica*, diretta da Bescir Fehmi, *L'Orientale*, guidata da Mukthar el

---

<sup>149</sup> Senza altoparlanti pubblici l'iniziativa sarebbe di certo rimasta isolata: la diffusione della radio nelle abitazioni private in quegli anni era limitata, soprattutto per gli indigeni, e i centri rurali restavano isolati rispetto alla città.

<sup>150</sup> Kamel El Qadi (el-Qady) (1908-79) è un noto *shaykh* (anziano maestro la cui autorevolezza deriva dalla funzione di depositario delle tradizioni popolari, in questo caso musicali e poetiche) di Tripoli, esperto di *maluf*, un genere musicale vocale, di presunta origine andalusa, con accompagnamento strumentale, diffuso in Nord Africa. Oltre ad essere un riconosciuto poeta di *zajal* (versi colloquiali) in grado di improvvisare interi componimenti in occasioni particolari, è un rinomato suonatore di *qanun* (cetra a corde pizzicate di forma trapezoidale) e di *ud* [Ciantar 2003, p. 139]. Per ulteriori approfondimenti sulla tradizione del *maluf* arabo si veda Ciantar 2003.

Mrâbet e *La Tripolina*, diretta da Kamel El Qady, attive e stabilizzate fin dal primo mese di attività della radio, alle quali si aggiungono in seguito altre formazioni, come *La Bengasiana* di Ali Sciaalia e con le quali collaborano artisti nordafricani. Ciò che preme agli organizzatori, tuttavia, è la volontà di divulgare, al di là della religione, la specifica cultura locale attraverso la promozione di musiche e canti tripolini. A partire da metà febbraio 1939, infatti, nasce un'orchestra araba dell'EIAR diretta da Ismail Gaber Mohammed Ali e composta (con ogni probabilità) da elementi tripolini [AT 4/2/1938]; dall'anno successivo, inoltre, un complesso corale si aggiunge agli strumenti [«Radiocorriere» dicembre 1938 - marzo 1940]. Il programma musicale diviene dunque, da subito, un appuntamento fisso all'interno del palinsesto di Radio Tripoli ed un efficace strumento di diffusione della cultura locale [Appendice I, Tabella C].

Gli *ensemble* strumentali si cimentano nell'esecuzione di un programma vario, non di rado arricchito dalla presenza di noti artisti arabi o di virtuosi degli strumenti tradizionali, spesso gli stessi direttori. La prima trasmissione musicale vede ad esempio, lo stesso Kamel El Qady in qualità di solista al liuto arabo e, qualche giorno più tardi a dirigere l'orchestra tripolina con la partecipazione della cantante Nègemet el Sahara. Canti e musiche legati ad occasioni celebrative, come la *Nuba*, il *maluf*, le *zamzamat*<sup>151</sup>, si alternano a brani didattici e uno spazio è inoltre riservato alle «nuove creazioni musicali sempre di natura locale» [AT 4/2/1939].

Quale isolato tentativo di dialogo tra le tradizioni europea e araba, nel 1939 la nota clavicembalista italiana Corradina Mola, in *tournee* a Tripoli, varca la soglia della sede tripolina dell'EIAR per l'esecuzione di musiche arabe presso la radio cittadina [AT 22/1/1939]; in quell'occasione l'interprete assimila il clavicembalo al cembalo orientale, e vi esegue brani di «musica araba» come aveva già sperimentato nel programma presentato al Teatro Uaddan.<sup>152</sup>

L'impatto immediato della radio tripolina sulla cultura locale non passa in secondo piano: essa influisce sulle tradizioni indigene, estraniandole per la prima volta dal contesto originale. Diversamente da quanto si credeva [Ciantar 2003, pp. 142-143], non bisogna attendere il dopoguerra per conoscere un primo stravolgimento delle tradizioni di folklore libico. La dislocazione della componente musicale dal

---

<sup>151</sup> Si tratta, rispettivamente, di tradizioni musicali del folklore islamico nordafricano legate alle ricorrenze del matrimonio (*nuba* e *maluf*) e della nascita (*zamzamat*). Cfr. Cap. IV, Par. 5.

<sup>152</sup> Cfr. Par. 6 e Appendice I, Tabella B. Purtroppo non siamo riusciti a reperire ulteriori informazioni riguardanti il concerto di musiche arabe tenuto da Corradina Mola a Radio Tripoli.



contesto di appartenenza, infatti, provoca una totale alterazione della tradizione, soprattutto nel caso delle manifestazioni musicali legate a ricorrenze della vita religiosa. La decontestualizzazione dei brani comporta la conseguente mutazione di talune caratteristiche: ai fini dell'adeguamento ai ridotti tempi della registrazione su disco e della trasmissione radiofonica, ad esempio, la durata dei brani subisce una forzata riduzione; inoltre, l'uso del mezzo radiofonico comporta una diffusione ben al di là del luogo e dell'occasione performativa. Purtroppo non abbiamo ad oggi testimonianze dirette degli ascoltatori di Radio Tripoli, italiani o arabi, al di là delle notizie pubblicate su «L'Avvenire di Tripoli» - che non possiamo considerare attendibili in un periodo di forte controllo dello Stato sulla stampa - per comprendere l'effetto della moderna tecnologia sulla cultura tripolina.

Di certo l'operazione deve aver rinsaldato i legami tra gli arabi e i colonizzatori: il nuovo mezzo di comunicazione, forte indice di modernità, strumentalizzato a livello ideologico, diviene un potente strumento di propaganda nei confronti della popolazione locale. Un altro aspetto da non tralasciare, però, è l'immagine della cultura tripolina e araba in generale divulgata attraverso la radio, comunque accessibile dai turisti e dagli italiani residenti in colonia. Ciò che viene presentato è, infatti, l'aspetto tradizionale della cultura locale e, da questo punto di vista, possiamo concordare con l'ipotesi, largamente sostenuta, della volontà degli italiani di «impietrire la comunità araba nel passato»<sup>153</sup> [Steer, in Segre 1985, p. 1060], arrogandosi il vanto di sostenerne il processo di “rinascita” e modernizzazione.

---

<sup>153</sup> Cfr. Cap III, Par. 3.

**CAPITOLO IV**

**IMMAGINE ETNO-ANTROPOLOGICA**

**NELLA LETTERATURA SCIENTIFICA:**

**IL CASO DELL'ETNOGRAFIA MUSICALE**

**ITALIANA**



## 1. Introduzione

In linea con le altre potenze imperialiste europee - sebbene giunta in ritardo rispetto a queste - l'esperienza coloniale italiana manifesta, proporzionalmente all'entità, tendenze ed atteggiamenti comuni:

[...] i colonialismi moderni presentano tutti un comune imperativo filosofico. Come è emerso con chiarezza a partire dalla pubblicazione di *Orientalismo* di Edward Said (1991), il nuovo tipo di sfruttamento e dominio descritto presuppone, per potersi affermare e durare nel tempo, lo studio e la conoscenza dei popoli colonizzati. È infatti in questo periodo che si assiste alla nascita di saperi accademici specifici che contribuiscono a fondare il controllo coloniale su una netta separazione gerarchica tra le razze. [Sòrgoni 2005]

In concomitanza con le prime iniziative di esplorazione e con le prime avventure coloniali italiane in Africa appoggiate dalle istituzioni nella seconda metà dell'Ottocento, gli Italiani entrano in contatto, per la prima volta in maniera diffusa, con culture e civiltà extraeuropee. La necessità di promuovere la conoscenza dei luoghi destinati a divenire domini imperiali, di incrementare gli scambi commerciali, assieme alla forte curiosità per il "diverso", stimola il fiorire di iniziative legate alla creazione di una cultura coloniale, intesa sia come «sapere coloniale specifico» che come «senso comune diffuso» [Sòrgoni 2005], ovvero, in quest'ultima accezione, di immaginario coloniale.<sup>154</sup> La novità del fenomeno catalizza l'attenzione dell'opinione pubblica italiana e riscuote una vasta risonanza nei mezzi d'informazione. Nell'ultimo ventennio del XIX secolo, fino al secondo conflitto mondiale, la stampa periodica nazionale riceve un significativo incremento di tirature con un'ampia percentuale di produzione scritta proprio in ragione delle avventure coloniali [Ricci 2005, p. 12]. Mostre ed esposizioni attirano i visitatori con stravaganti suppellettili esotiche, prodotti di artigianato artistico, strumenti musicali, oggetti che, estrapolati dal proprio contesto specifico ed affidati ad una prassi espositiva irrimediabilmente straniante, contribuiscono a fomentare le fantasiose rappresentazioni delle società colonizzate.

Se le Esposizioni offrono un'inedita possibilità di incontro ravvicinato con le popolazioni indigene e la loro cultura fin dall'epoca delle prime conquiste coloniali, la recente invenzione e la diffusione, nei primi decenni del Novecento, di moderne tecnologie in grado di catturare la realtà, fissarla in forme permanenti e di veicolarla in

---

<sup>154</sup> Cfr. Cap. II.

tempi rapidi, permettono un'ampia circolazione di immagini e suoni esotici non privi di una lettura strumentale.

Parallelamente nascono e si sviluppano le discipline teoriche impegnate nello studio dei popoli non europei. La naturale necessità di stabilire punti di riferimento per la comprensione dell' "Altro", determina lo sviluppo di analisi comparative inevitabilmente penalizzanti. Nella seconda metà del XX secolo, in linea con le teorie evoluzionistiche e con lo studio delle civiltà preistoriche, gli studiosi trovano nelle società africane, considerate ferme al primo stadio evolutivo dell'uomo, un concreto termine di paragone quali «"sopravvivenze"» del primitivo [Cirese 1989, p. 78]. Nonostante il riconoscimento dei limiti di tali teorie, contestualmente alla «crisi delle posizioni evoluzionistiche e comparativistiche "estese"» nel primo decennio del XX secolo [Leydi 1994, p. 23], l'evoluzione dell'etnologia italiana tarda ad affermarsi rispetto alle esperienze straniere, ostacolata dal clima idealista e dal regime [Grottanelli 1985, p. 1135]. In ogni caso, sono quelli gli anni in cui sorgono, accanto a mostre ed esposizioni, le prime esperienze di confronto tra gli studiosi e le prime riviste scientifiche e periodici divulgativi:

Gli ultimi quarant'anni dell'800 e il primo decennio del nostro secolo vedono, in Italia, un fervore d'iniziativa di 'ricerca sul campo', museali, espositive e editoriali delle quali l'etnologia, l'antropologia e la demologia o sono protagoniste o trovano uno spazio di rilievo. [Leydi 1994, p. 24]

L'attenzione generale per i territori d'espansione diviene ben più consistente nel ventennio fascista, prima col «notevole sforzo propagandistico per illustrare agli italiani le risorse e le attrattive della Quarta Sponda» [Del Boca 1988, p. 167], poi con la propaganda per la campagna d'Etiopia:

[...] il regime si è impegnato a fondo con tutta una serie di iniziative, che vanno dalla celebrazione di una 'Giornata Coloniale' alla distribuzione nelle scuole di opuscoli e carte geografiche dei possedimenti italiani; dal potenziamento dell'Istituto coloniale (che intanto ha assorbito le vecchie Società di geografia commerciale di Milano e la Società africana di Napoli) ai corsi di cultura tenuti da africanisti di rilievo come Conti Rossini, Nallino, Almagià, Mondaini, Ducati, Cesari; dal rilancio di vecchie riviste, come «Africa», «L'illustrazione coloniale», «L'idea coloniale», alla pubblicazione di nuove, come «L'Oltremare», «L'Azione coloniale», «La Rivista delle Colonie italiane»; dai congressi, convegni, cicli di conferenze alle mostre d'arte coloniale [...]. [Del Boca 2001, p. 19]

Né in epoca liberale, né durante l'Era fascista, tuttavia, si giunge ad una conoscenza esauriente e scientificamente matura delle società indigene delle colonie: l'im maturità delle scienze etnologiche, l'instabilità della presenza italiana in Africa,

assieme alla sua limitatezza cronologica, l'assoluta esclusività di una cultura eurocentrica ed etnocentrica, aggravata dai provvedimenti razzisti nella seconda metà degli anni Trenta, influenzano fortemente gli sguardi sull' "Altro", sul diverso-da-sé. Nel dopoguerra, infatti, alla luce dei processi di decolonizzazione e dello sviluppo delle discipline antropologiche, i pionieristici lavori etnografici della prima metà del Novecento saranno abbandonati e dimenticati.<sup>155</sup>

Tuttavia, al di là delle iniziative sovvenzionate e guidate dai governi, sono le iniziative private, dei singoli esploratori o funzionari coloniali, a destare interesse. I recenti studi sull'etnologia delle origini hanno dimostrato il valore documentario di osservazioni e resoconti condotti per spontanea iniziativa da parte di funzionari attivi in colonia per lungo tempo. Tra tutti, citiamo il lavoro di Barbara Sòrgoni su Alberto Pollera, amministratore della colonia Eritrea con forti interessi etnografici [Sòrgoni 2001], succeduto alla direzione dell'Ufficio Studi dal musicista, compositore ed esperto di folklore Gavino Gabriel,<sup>156</sup> il cui operato in Africa sarà, più avanti, oggetto della nostra indagine.<sup>157</sup> Autore di due monografie sulle popolazioni indigene della colonia, dall'archivio privato di Pollera sono emersi dati inediti circa elementi non ufficiali, che gettano luce sulle differenze tra la rappresentazione "di regime" e quella più spontanea, non sottoposta alle maglie della censura. Il suo successore, di recente tornato alla luce grazie al ritrovamento dei documenti,<sup>158</sup> rappresenta oggi un'inedita fonte per la conoscenza dei progetti e realizzazioni in ambito etnografico-musicale coloniale.

All'interno degli studi etnologici delle origini, orientati piuttosto verso una etnologia applicata, finalizzata cioè alla «prassi di governo in terre esotiche» [Dore 2002, p. 189], «gli aspetti "sonori"» delle società indigene coloniali raramente occupano una posizione di primo piano [Leydi 1994, pp. 21-22]. In linea con quanto accade inizialmente con il canto popolare nella madrepatria, l'attenzione riservata ai testi dei canti indigeni tradizionali, di gran lunga supera quella concentrata sulla musica. Raramente dei canti e delle danze descritte nei racconti di esploratori e

---

<sup>155</sup> Per un'approfondita analisi della vicenda dell'etnologia italiana nella prima metà del Novecento in relazione al colonialismo si veda Grottanelli 1985, pp. 1133-1143.

<sup>156</sup> Gavino Gabriel (Tempio di Pausania 1881 – Roma 1980). Per una più ampia trattazione della biografia di Gabriel si rimanda a Uras 2003, pp. 102-105; 2004, pp. xxi-xlvi; 2007. È inoltre attualmente in preparazione uno studio biografico sul folklorista sardo promosso dall'Università "Ca' Foscari" di Venezia. Si ringrazia Lara Uras per questa informazione.

<sup>157</sup> Cfr. Par. IV, 4.1, 4.2, 4.3.

<sup>158</sup> Vedi più avanti.

militari si fissano i suoni; i resoconti pubblicati, specificamente dedicati alle tradizioni musicali, durante la complessiva epoca coloniale, si contano sulle dita di una sola mano e non inaugurano una tradizione di studi sull'argomento. Si tratta inoltre di lavori di scarso spessore scientifico, condotti con una metodologia inadeguata e alla luce di un forte pregiudizio razziale filtrato attraverso una spessa lente etnocentrica. Bisognerà attendere la seconda metà del Novecento, con l'affermazione dell'etnomusicologia, per giungere ad uno studio scientifico più maturo delle culture musicali non occidentali. Questi lavori, tuttavia, nel più ristretto ambito dell'etnografia musicale, rivestono una certa importanza sia per la pressoché esclusiva concentrazione dei primi studi italiani di folklore sulle tradizioni nazionali, sia perché si rivelano essere le uniche fonti esistenti ad oggi sui comportamenti musicali delle società africane assoggettate al dominio italiano tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo. Inoltre, in linea con i recenti interessi delle discipline etnologiche nei confronti del proprio passato, sia in ambito nazionale che internazionale,<sup>159</sup> essi si rivelano utili fonti d'informazione, non ultimo, anche per un'analisi della relazione tra cultura e potere:

[...] uno studio delle etnografie coloniali consente di risalire non solo alle metodologie e tecniche di lavoro sul campo prima dell'era della professionalizzazione della disciplina, ma anche a modalità retoriche e descrittive [...] funzionali alle esigenze del potere coloniale di stabilire quali aspetti tradizionali possano e debbano essere conservati a partire da un riconoscimento della loro funzione sociale e quali invece vadano manipolati o addirittura impediti e cancellati. [Sòrgoni 2001, p. 56]

Il passato coloniale italiano, come abbiamo visto, ha subito un consistente processo di cancellazione dalla memoria collettiva e - assieme ad esso - tutte le manifestazioni culturali connesse. Il forte peso ideologico che lo ha caratterizzato ha a lungo gravato su una pur necessaria analisi critica del fenomeno nel suo complesso. I meccanismi e le strategie messi in atto per l'avvicinamento e la conoscenza delle culture esotiche coloniali si sono riverberati sull'uso dei moderni mezzi di comunicazione di massa, a loro volta strumentalizzati alla luce di un modernismo "nazionalista". Gli strumenti di registrazione e riproduzione del suono hanno contribuito a veicolare un'immagine di dette culture letta attraverso lo sguardo etnocentrico coloniale, in molti casi tutt'ora viva. Le iniziative di singoli studiosi - il cui operato è stato messo in ombra dal prevalere di una tendenza sensazionalistica e

---

<sup>159</sup> Tra i recenti contributi che manifestano una rinnovata attenzione nei confronti del passato dell'etnografia musicale citiamo Labajo 1997 e Falceto 2003, quest'ultimo più vicino ai nostri interessi.

propagandistica nel periodo dell'Impero [Dore, in Sòrgoni 2001, p. 22] - a volte inedite e svincolate dalle direttive di Governo - rivelano tuttavia tendenze, atteggiamenti e modalità operative finora sconosciute. Purtroppo, al di là delle resistenze guidate da residui ideologici, la particolare vicenda degli archivi coloniali, i numerosi spostamenti di documenti e materiali subiti, hanno fino ad ora inibito ogni pur rara iniziativa.<sup>160</sup>

Ad oggi nessuno studio è stato dedicato a questo argomento e i brevi accenni presenti nelle sporadiche analisi delle passate vicende della nostra etnomusicologia testimoniano l'evasione degli studiosi dalla trattazione di argomenti intrecciati alla nostra storia coloniale in Africa.<sup>161</sup> Nel presente capitolo ci prefiggiamo di evidenziare, alla luce di un'analisi critica, le poche testimonianze relative al passato della nostra etnografia musicale. Dopo aver passato in rassegna i pionieristici contributi di etnografia musicale risalenti alle prime imprese coloniali e alla loro ripresa durante il fascismo, delineeremo le iniziative promosse nell'ambito del rinnovato interesse in materia coloniale durante l'era imperialista. All'interno di quest'ultimo periodo ci soffermeremo sulla figura dello scrittore, musicista, compositore e folklorista Gavino Gabriel, attivo in Eritrea dal 1936 al 1953. Attraverso i materiali rinvenuti presso l'archivio privato del Sig. Giuseppe Sotgiu di Tempio Pausania (Sa) abbiamo potuto ricostruire l'inedita attività etnografica e musicale di Gabriel nel periodo trascorso in Africa, che rappresenta un *unicum* in tutta la storia dell'etnografia musicale coloniale italiana durante il fascismo. Gli ultimi due paragrafi saranno dedicati alla circolazione degli strumenti musicali - sia attraverso le mostre e le esposizioni che per mezzo delle immagini divulgate attraverso la stampa - e alla diffusione delle sonorità coloniali nella madrepatria.

---

<sup>160</sup> Sulla questione degli archivi coloniali cfr. Cap. II, Par. 3. In Giannatasio 2002 è citato il fortuito ritrovamento di due documenti sonori relativi al territorio abissino presso l'Istituto Italo-Africano, di cui in seguito, a causa delle operazioni di riordino, si è perduta ogni traccia [Giannatasio 2002, p. 390, nota 7]. Tale testimonianza la dice lunga sul trattamento riservato ai documenti coloniali in Italia.

<sup>161</sup> A questo proposito si veda Leydi 1994, pp. 25-28.



## **2. I primi resoconti etnografici dell'epoca liberale e la ripresa durante il fascismo**

Tra i resoconti degli etnografi non-professionisti apparsi durante la fase iniziale del colonialismo italiano, gli unici a riservare un'attenzione esclusiva<sup>162</sup> nei confronti delle tradizioni musicali delle popolazioni indigene sono firmati da militari in missione nelle prime colonie dell'Africa orientale, Eritrea e Somalia. Benché esigui e limitati nel loro valore scientifico, questi contributi si rivelano essere non solo gli unici studi italiani editi sul folklore musicale di quei territori corredati da una trascrizione etnografico-musicale, ma mantengono l'unicità anche a livello internazionale, almeno fino alla seconda metà del Novecento. A partire dagli anni Venti, infatti, questi resoconti verranno diffusi ad ampio raggio attraverso opere divulgative di grande portata promosse dal regime, quali uniche testimonianze delle manifestazioni sonore di quelle popolazioni africane.

Nonostante il grande sforzo propagandistico del fascismo nei confronti dei territori coloniali, durante il Ventennio non nascono (o almeno, come vedremo più avanti, non vengono divulgati) nuovi lavori; piuttosto, seguendo una prassi comune nella politica culturale del regime, vengono ripubblicati studi precedenti con una nuova veste e divulgati attraverso più ampi e canali, come monografie e periodici di ampia diffusione. Le riviste musicali, dal canto loro, non riservano pressoché alcuna attenzione al folklore musicale coloniale e i pur rari articoli che vi appaiono non manifestano finalità scientifiche<sup>163</sup> [Caravaglios 1935, pp. 113-114]. Dopo le nostre ricerche, si è giunti tuttavia alla conclusione che i pionieri del folklore musicale in Italia non restano indifferenti al problema della cultura coloniale, come si era portati a credere dall'assenza di contributi editi o diffusi attraverso i consueti canali informativi. Alcuni noti folkloristi musicali italiani, la cui attenzione etnografica fino

---

<sup>162</sup> Testimonianze etnografiche di folklore musicale coloniale, limitate a superficiali considerazioni o a mere testimonianze viziate dal giudizio etnocentrico, si possono rintracciare all'interno di numerosi testi etnologici o di memorialistica sull'esperienza africana di esploratori e militari. Tra questi: D'Amato 1898, che riporta anche trascrizioni di canti, e Ghisleri 1912, in cui si trovano alcune immagini di strumenti musicali arabi.

<sup>163</sup> Tra i rari contributi sul folklore musicale coloniale apparsi sulle riviste musicali italiane del tempo citiamo: Santoliquido 1921, pp. 99-100 e Balilla Pratella 1927. Ci sembra opportuno menzionare in questa sede anche le due trascrizioni etnografiche sul folklore libico presenti in Fara 1932, p. 427. È inoltre significativo rilevare, come suggerisce Giovanni Giuriati, che tra gli articoli sulle tradizioni musicali extraeuropee pubblicati sulla «Rivista Musicale Italiana», non vi sia accenno alcuno ai territori coloniali italiani [Giuriati 1995, p. 120, nota 7].

a quel momento era stata esclusivamente focalizzata sulle tradizioni regionali nazionali, intervengono anche in materia coloniale, facendosi promotori di proposte ed iniziative sia dalla madrepatria che dalle stesse colonie. Tra questi, Cesare Caravaglios<sup>164</sup> e Gavino Gabriel, il primo in Italia, il secondo in Eritrea. A questi si aggiunge Giulio Fara, bibliotecario e docente di Storia e Estetica della musica presso il Liceo Musicale “G. Rossini” di Pesaro dal 1923 alla scomparsa nel 1949,<sup>165</sup> il quale riesce a vedere concretizzata la volontà di istituire un «primo gruppo di museo strumentale» in Italia, proprio attraverso la collezione da lui catalogata e l’esposizione di strumenti etnici delle colonie presso la storica sede rossiniana [Fara 1932, p. 422]. Interessi sul versante folclorico africano si registrano anche in un altro pioniere dell’etnomusicologia: Giorgio Nataletti, attivo per qualche tempo in Nord Africa.<sup>166</sup> È un musicologo, tuttavia, a realizzare il progetto concreto di una ricerca estensiva, se non esauriente, sulla «musica dell’Impero»: Guglielmo Barblan<sup>167</sup>. Attraverso lo studio di documenti e materiali sonori e di audizioni dal vivo di cantori e musicisti africani venuti in Italia, nell’ultimo anno dell’Impero lo studioso sugella in un saggio dal titolo *Musiche e strumenti musicali dell’Africa orientale italiana* [Barblan 1941] lo stato delle conoscenze sulla musica delle colonie italiane.

Gavino Gabriel, etnologo, compositore e giornalista sardo, è vissuto in Eritrea dal 1936, prima in qualità di corrispondente del «Corriere Eritreo», successivamente quale direttore della Sezione Studi del Governo eritreo [Sòrgoni, pp. 11-12]. La quasi totale assenza di studi sistematici su queste figure, per lo più ricordate soltanto fuggacemente nelle ricognizioni sulla storia dell’etnografia musicale italiana,<sup>168</sup> rende alquanto spinosa un’analisi sistematica, circoscritta al coinvolgimento nell’ambito del discorso coloniale nazionale.

---

<sup>164</sup> Cesare Caravaglios (Alcamo (TR), 1893 - Roma, 1937) folklorista italiano esperto di tradizioni popolari partenopee. Promotore dell’uso dei moderni mezzi audiovisivi per lo studio del folklore [Ascarelli 2009].

<sup>165</sup> Mario Giulio Fara (Cagliari 1880 - Pesaro 1949). Per approfondimenti biografici si veda Spanu 1997, pp. 7-40.

<sup>166</sup> Giorgio Nataletti (Roma 1907 – 1972) musicista e folklorista italiano, co-fondatore e direttore del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (1948). Realizza trascrizioni e registrazioni in Italia, nelle Alpi marittime e in Tunisia, dove insegna presso la capitale tra il 1932 al 1934 [Gianturco 2009]. Tra gli scritti sulle tradizioni nordafricane (tunisine) cfr. Nataletti 1932 e 1933, peraltro citati da Caravaglios tra i migliori studi sul folklore nordafricano [Caravaglios 1935, p. 114].

<sup>167</sup> Guglielmo Barblan (Siena, 1906 - Milano 1978) musicologo, bibliotecario del Conservatorio di Milano e docente di Storia della musica [Gianturco - Gialdrone 2009]. Per ulteriori approfondimenti sulla vita e sull’opera di Barblan si rimanda ai due contributi bio-bibliografici in Mompellio 1966 e Zecca Laterza 1966.

<sup>168</sup> Fatta eccezione per Fara con la riedizione del saggio *Sulla musica popolare in Sardegna* a cura di Gian Nicola Spanu [Spanu 1997] e per Gabriel con le tre recenti monografie di L. S. Uras [Uras 2003, 2004, 2007] che, tuttavia, non si sofferma in maniera dettagliata sull’esperienza africana dello stesso.

### CONTRIBUTI DI ETNOGRAFIA MUSICALE ITALIANA IN EPOCA LIBERALE

Nella prima fase di espansione coloniale in età liberale il problema dello studio delle popolazioni indigene non riceve una grande attenzione al di fuori delle singole istituzioni a sostegno dell'espansione nazionale. Accanto alle spedizioni scientifiche finalizzate più che altro alla raccolta di dati geo-antropometrici, sono gli «etnografi per caso» – militari o civili coloniali – a fornire i contributi etnologici, a costruire «il sapere coloniale» su usi e costumi locali:

[...] [gli «etnografi per caso»] inventano il mestiere dell'antropologo pur non essendo in origine degli studiosi, e producono importanti capitoli di etnografia coloniale [Sòrgoni 2001, p. 22].

Oltre a promuovere e sovvenzionare le prime spedizioni nei territori del vecchissimo continente, sono spesso le Società Geografiche a farsi principali veicoli dei contributi etnografici. Il «Bollettino della Reale Società Geografica Italiana», rappresenta un'utile fonte per la storia dell'etnologia coloniale italiana. Eterogenei sono gli argomenti degli articoli pubblicati, dalla botanica alla linguistica, dalla geologia all'etnologia, e variegata le firme degli autori, dai più noti antropologi e scienziati, ai più sconosciuti esploratori e funzionari coloniali. Originali contributi apparsi sul «Bollettino della Reale Società Geografica Italiana» restano, in qualche caso, testimonianze uniche per quasi mezzo secolo.

Il primo contributo di etnografia musicale pubblicato sul «Bollettino» in epoca coloniale risale al periodo iniziale dell'occupazione ufficiale della «colonia primigenia»: *Saggi musicali dell'Eritrea* del capitano E. Fiori. Il lavoro compare in un numero del 1892, gli stessi anni in cui vedono la luce le prime trascrizioni di folklore musicale italiano: una data sicuramente precoce per l'interesse verso tradizioni extra-nazionali, per lungo tempo estranee agli indirizzi di ricerca dei nostri primi studiosi [Giuriati 1995, p. 105]. Le considerazioni del Fiori, come si può immaginare, non si discostano dallo sguardo etnocentrico: i canti e le musiche raccolti vengono presentati attraverso una visione immatura delle manifestazioni sonore indigene, sostenuta da forti pregiudizi razziali.

Il breve lavoro consta di sole cinque pagine corredate da quattro trascrizioni: Andante pastorale - suonato con flauti di canna dalle tribù dell'Altopiano d'Alál (Inginni), Canto delle Bilene, Suono di guerra degli abissini, Canto degli Adendoa. Per quanto lacunoso nell'approccio e nei risultati, esso lascia trapelare elementi d'un certo rilievo sia per le modalità attraverso le quali si mette in atto il processo di

percezione e rappresentazione dell' "Altro" colonizzato in era liberale, sia per comprendere la vicenda degli studi sull'etnografia musicale coloniale.

Riguardo al primo punto, dal saggio del Fiori emergono due principali questioni: l'instabilità della vita in colonia e la mancanza di preparazione, sia metodologica che etnografica e musicale, degli «etnografi per caso» [Sòrgoni 2001, p. 22]:

Durante gli ultimi mesi del mio soggiorno in Africa, m'ero proposto, per quanto lo consentivano le mie limitate cognizioni, di scrivere, sotto forma di appunti, alcune riflessioni sul *canto e sul ritmo sonoro*<sup>169</sup> delle varie tribù che fanno parte della nostra Colonia. [...]

[...]

Ma essendo sopravvenuto il mio rimpatrio e mancandomi di conseguenza il materiale occorrente per condurre a termine un lavoro il quale, benché fatto da persona poco esperta in simile genere di cose, avrebbe almeno potuto essere letto a solo titolo di curiosità, dovetti smetterne affatto il pensiero, lasciando che altri più competenti e fortunati di me si accingessero alla non facile impresa.

[...]

Mi duole non poco non potervi unire le parole che li accompagnano, avendo smarriti gli appunti, che ne avevo presi. [...] [Fiori 1892, pp. 770-771]

La prima questione, che giustifica, almeno in parte, la scarsità di contributi sull'argomento in tutta l'epoca coloniale, è una "costante" del colonialismo italiano, sia per la breve durata dell'esperienza imperialista nazionale, che per le continue azioni di ribellione delle popolazioni locali. Per quanto concerne, invece, la mancanza di un'adeguata preparazione - sia sul versante musicale che etnologico - bisognerà attendere il pieno imperialismo fascista, quando, in qualche caso, veri e propri etnografi-musicisti attivi in ambito nazionale raggiungono i territori coloniali.

Nel lavoro del Fiori le tradizioni musicali indigene subiscono un processo di totale astrazione dal contesto: egli non registra né l'area geografica esatta, né la data, né tantomeno gli interpreti, le modalità e l'occasione dell'esecuzione. Restano ignote anche le circostanze dell'osservazione e della trascrizione (contestuale all'ascolto o in differita). Inoltre, diversamente dai successivi contributi sulle tradizioni musicali delle popolazioni coloniali, il capitano evidenzia una totale indifferenza verso le specificità

---

<sup>169</sup> I corsivi sono dell'autore.

delle culture orali tradizionali. Comune alle osservazioni etnografiche coeve, invece, è il tentativo di completa e forzata inquadramento dei canti e delle musiche indigene negli schemi del sistema musicale occidentale, sistema di riferimento di un presunto «linguaggio universale» [Pesenti 1929, p. 26], funzionale al rafforzamento del ben noto concetto della superiorità di razza:

[...] presso tutte quelle genti il *ritmo* è quasi sconosciuto [...] senza saperlo, adoperano il *modo maggiore* e *minore* con predominio di quest'ultimo, nonché la 5° (dominante) e l'*unisono* [...]

[...]

Come si vede in questo esempio [*Canto degli Adendoa*], gli Adendoa non conoscono né la regola degli intervalli diretti, né i loro rivolti [...] Però, a differenza degli altri canti, questo si risolve, cioè termina colla tonica; ciò che indica un progresso, e grande. [Fiori 1892, pp. 771-774]

Questo «costante processo di assimilazione» [Giannattasio 2002, p. 399] tra due culture musicali distanti e fortemente caratterizzate è una tendenza comune nel genere etnografico coloniale.<sup>170</sup> Come ha giustamente osservato Francesco Giannattasio, è possibile che le modalità della trascrizione, effettuata probabilmente in un momento successivo all'osservazione e all'ascolto, contribuiscano al processo di «'normalizzazione' e 'ipercorrettismo'» [Giannattasio 1992, p. 399] innescato dall'operazione di trascrizione.

Il prevalere di un «*auricular ethnocentrism*» [Carpitella 1974, p. 82], inoltre, sembra acuirsi nel caso di una formazione musicale più solida in chi osserva, com'è il caso del generale Gustavo Pesenti,<sup>171</sup> musicista e compositore, oltre che militare e ufficiale coloniale. «La delicata relazione fra 'ascoltare' e 'intendere'» [Giannattasio 1992, p. 399], in questo caso, risulta esasperata. Nei contributi del Pesenti sulla Somalia,<sup>172</sup> occorsi un ventennio di distanza rispetto a quelli del collega Fiori, l'orecchio eurocentrico è ancor più determinato e inflessibile, e sembra voler inquadrare i canti non solo entro un sistema teorico, ma anche all'interno dell'ambito ancor più ristretto della letteratura musicale eurocolta. Beethoven, Wagner e Haydn sembrano rivivere nelle melodie e nei ritmi dell'Africa orientale:

---

<sup>170</sup> Tale atteggiamento si riscontra tuttavia anche nell'etnografia musicale delle tradizioni popolari italiane. A tale proposito di veda Carpitella 1974.

<sup>171</sup> Gustavo Pesenti (Castel San Giovanni (PC) 1878 – Genova 1960). Per un approfondimento della vicenda biografica si rimanda a Vetro 2009 e Rabitti 1982.

<sup>172</sup> In ordine cronologico: Pesenti 1910; 1912; 1916; 1929.

Il ritmo somalico n. 2) più sopra riportato ha una fortissima rassomiglianza col ritmo dell'*allegretto in la maggiore* [della Settima Sinfonia di Beethoven]; [...].

Noteremo pure che il ritmo n. 3) è lo stesso tema del coro del *Lohengrin* al principio dell'atto III. [Pesenti 1910, p. 1420]

In tale ottica, com'è ovvio, la tradizione musicale indigena risulta indebolita e privata di valore:

[...] mentre questo [Allegretto della Settima Sinfonia di Beethoven] raggiunse il cielo, quello [ritmo somalico n. 2] rimase e rimane un vagito di neonato.

Ma mentre nel ritmo somalico si può continuare indefinitamente ripetendo le due note di cui si compone, Riccardo Wagner seppe darci un coro fresco, armonioso, pieno di grazia e beltà. [Pesenti 1910, p. 1420]

Al Pesenti, tuttavia, va almeno il merito di aver individuato alcune peculiarità, sebbene le più superficiali, della musica tradizionale africana, del tutto indifferenti all'orecchio del Fiori:

Chi leggerà e studierà cotesta musica, proverà forse una delusione per la sua povertà intrinseca, se non abbia presente che l'effetto si ottiene dall'imponenza di moltissime voci all'unisano e, più ancora, dal ripetersi indefinitamente del ritmo o dello spunto o anche della melodia come in alcuni canti iemènici. [Pesenti 1910, p. 1410]

Il riscontro di analogie musicali tra le manifestazioni sonore delle popolazioni dell'Africa orientale e quelle italiane, è ovviamente in relazione con la costruzione di un sistema ideologico funzionale al colonialismo. La rivendicazione di un'unità culturale dimostrata attraverso "prove scientifiche" è di certo una strategia ampiamente sfruttata, soprattutto durante l'Era fascista del nostro colonialismo.

In Libia, come abbiamo visto, la consistente presenza di testimonianze dell'Impero romano viene sapientemente manipolata attraverso un'operazione propagandistica di ampio raggio, con ingenti investimenti che coinvolgono, sebbene marginalmente, anche l'ambito musicale - ad esempio con le rappresentazioni classiche al Teatro di Sabratha. L'insistenza sulle origini comuni con la cultura delle colonie, alla luce delle teorie evoluzioniste, è tuttavia presente come tratto distintivo del colonialismo europeo moderno. I contributi internazionali di epoca coloniale sulla musica africana, ad esempio, rilevano elementi comuni con la tradizione greca, com'è

il caso dei sistemi di intonazione dei cordofoni abissini studiati da Villoteau e ripresi dagli etnografi successivi [Mondon-Vidailhet 1922, pp. 3187-3189].<sup>173</sup>

#### CONTRIBUTI DI ETNOGRAFIA MUSICALE DURANTE IL FASCISMO

Con il passaggio dall'epoca liberale a quella fascista la situazione non sembra mutare di segno. I contributi di etnografia musicale pubblicati in questo periodo sono, in realtà, prevalentemente ripresentazioni di quelli precedenti, in una veste propagandistica e sensazionalistica, comune anche ad altri settori dell'etnografia [Sòrgoni 2002, p. 22]. Quali canali privilegiati per l'immaginario coloniale, sulle riviste coloniali, come «L'Italia d'Oltremare», compaiono numerosi articoli, corredati da efficaci immagini, sugli usi e costumi delle popolazioni africane; come sulle riviste nazionali di ampia diffusione, ad esempio «La Lettura», supplemento mensile del «Corriere della Sera» di Albertini, dove l'intento scientifico non è neppure sfiorato.

I lavori monografici che vedono la luce in epoca fascista, al di là di un unico caso isolato, di cui tratteremo più avanti, sono per lo più ristampe di saggi etnografici precedenti: è il caso di *Canti sacri e profani, danze e ritmi degli arabi, dei somali e dei suahili* dello stesso Pesenti [Pesenti 1929].<sup>174</sup> La notorietà del generale piacentino e il riconoscimento quale maggior esperto di musica orientale<sup>175</sup> in Italia, che gli viene dalla pubblicazione della monografia, comunque unica nel genere nel nostro Paese, gli procurano inoltre l'incarico di rappresentare la nazione al Primo Congresso di Musica Araba del Cairo nel 1932,<sup>176</sup> accanto a ben più importanti esponenti del mondo musicale occidentale come Bartók, Kodály, Lachmann [Congresso del Cairo 1934] - questo a dimostrazione della preparazione degli italiani in materia. Pesenti suggella l'esperienza egiziana in un saggio dal titolo *La musica è mediterranea* [Pesenti 1937] - ossia: nasce in Oriente e si sviluppa in Occidente - testimoniando la piena

---

<sup>173</sup> Cfr. nota 230.

<sup>174</sup> Per una più approfondita analisi del saggio del Pesenti, anche in riferimento al valore scientifico delle trascrizioni, si rimanda a Giannattasio 2002.

<sup>175</sup> Con 'Oriente', a quel tempo, s'intende designare tutto ciò che si contrappone all'Occidente, non solo dal punto di vista geografico ma anche come sistema di pensiero, cultura, religione.

<sup>176</sup> Assieme al Pesenti a rappresentare l'Italia al Congresso è anche Giusto Zampieri, allora docente di Storia della Musica presso il Conservatorio di Milano. Tra le Commissioni riunite in quella sede, i due italiani partecipano a quella dei Manoscritti e della Storia della musica (*Commission des Manuscrits et de l'Histoire de la Musique*), al fianco, tra i più importanti, dell'orientalista Henry George Farmer (presidente), di Robert Lachmann e del barone d'Erlanger. Il contributo dell'Italia, in particolare nella persona di Zampieri, si limita all'indicazione di manoscritti arabi riguardanti la musica (in lingua originale o tradotti) custoditi presso la Biblioteca Vaticana, non individuati dagli altri membri, e alla disponibilità, a nome della Società dei Musicisti Italiani, a fornire un elenco di libri e manoscritti arabi ivi presenti [Congresso del Cairo 1934].

accettazione delle posizioni eurocentriche degli esperti europei.<sup>177</sup> Un concetto, del resto, già espresso chiaramente nel saggio del 1929 e avallato attraverso la voce autorevole di Nietzsche:

[...] Nietzsche [...] pur esprime una verità che tutti noi sentiamo: quella della necessità di abbeverarci alle sorgenti della musica orientale, per svilupparla nel nostro ambiente naturale: il Mar Mediterraneo. [Pesenti 1929, p. 21]

L'enfasi posta sulla comunione tra la madrepatria e le colonie attraverso la ricerca di corrispondenze nella musica si acuisce, virando verso un più esplicito orientamento nazionalista, in piena campagna d'Etiopia. Il numero del dicembre 1935 della rivista illustrata «La Lettura», supplemento mensile agli abbonati del «Corriere della sera», presenta un articolo del musicologo Enrico Magni-Dufflocq, dal titolo *Tristezza, lusinghe e furore della musica etiopica* [Magni-Dufflocq 1935]. Si tratta di un compendio delle conoscenze etnologiche pregresse sul folklore musicale delle colonie italiane, tratte - giudizi di valore compresi - da Mondon-Vidailhet,<sup>178</sup> Fiori, Pesenti [Magni Dufflocq 1935, p. 1116]. Il musicologo milanese, sospinto dal fervore imperialista del tempo, come traspare anche dal titolo,<sup>179</sup> individua nella trascrizione dell'*Andante Pastorale – suonato con i flauti di canna dalle tribù dell'Altopiano d'Alál (Jginni)* trascritto dal Fiori [Fiori 1892, p. 772], una possibile fonte per la frase strumentale d'ispirazione esotica dell'aria *O cieli azzurri* dell'*Aida* che accompagna il verso «O patria mia mai più ti rivedrò» [Magni Dufflocq 1935, p. 1116]. Si assiste qui ad un duplice processo di normalizzazione, del tutto inattendibile se si considera quanto abbiamo detto circa le modalità di trascrizione utilizzate dal Fiori: il Magni-Dufflocq basa la sua osservazione su una fonte di dubbio valore, ipercorretta da un orecchio eurocentrico e da un probabile intervento di trascrizione a memoria. Tuttavia, il forte valore simbolico di una tale contaminazione non sfugge ai

---

<sup>177</sup> Per una più approfondita analisi sulla posizione degli accademici occidentali nei confronti della musica araba espressa durante il Congresso del 1932 si rimanda a Bohlman 2002, trad. it. pp. 47-63.

<sup>178</sup> F. C. Mondon-Vidailhet è autore di un ampio saggio sulla musica etiopica pubblicato sull'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, a cura di A. Lavignac e L. de la Laurencie [Mondon-Vidailhet 1922]. Cfr. Cap. V, Par. 6.4 e nota 366.

<sup>179</sup> Nello scritto il Magni-Dufflocq non si limita infatti alla sola musica etiopica, ma tratta tutte le tradizioni musicali dell'Africa orientale italiana fino ad allora studiate.



pubblicisti e l'acuta intuizione del Magni-Dufflocq, si aggiunge all'ormai assodato 'bagaglio di conoscenze' nei successivi contributi sul folklore musicale coloniale.<sup>180</sup>

Tutto ciò è perfettamente in linea con la tendenza più generale dell'etnografia coloniale tardo-imperialista, che trova giustificazione nel modello coloniale italiano, in quella fase sclerotizzato:

[...] il passaggio a un dominio diretto pieno rendeva le conoscenze etnografiche degli amministratori coloniali meno rilevanti per il potere coloniale, e la produzione etnografica negli anni dell'Impero cambia di segno e si abbassa notevolmente di livello [Sòrgoni 2001, p. 23].

La situazione, tuttavia, non cambia neppure a livello internazionale. Soltanto nei primi anni Quaranta, per opera degli inglesi, vedono la luce nuove iniziative etnografiche sui territori dell'Africa orientale italiana.<sup>181</sup> Inoltre, per quanto limitate e discutibili, come dicevamo precedentemente, le raccolte del Fiori, rimanendo le uniche testimonianze sulla musica eritrea, conoscono una ben più ampia recezione trent'anni più tardi dalla loro prima apparizione, attraverso l'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* di Lavignac e de la Laurencie. Nella voce *Musique éthiopienne* presente nel quinto volume, a cura di François-Marie-Casimir Mondon-Vidailhet,<sup>182</sup> trovano posto anche le quattro trascrizioni del militare italiano [Mondon-Vidailhet 1922, p. 3196].

In ogni caso, com'è stato recentemente dimostrato in altri ambiti dell'etnografia [Sòrgoni 2002], le iniziative non ufficiali, i «contributi indiretti» [Grottanelli 1985, p. 1136] rappresentano un'importante fonte per l'indagine sul passato dell'etnomusicologia, alla quale intendiamo contribuire con il presente studio. Soffermandoci sull'Eritrea, agli occhi degli inglesi, ancora alla vigilia della seconda guerra mondiale, «gli amministratori coloniali italiani non avevano incorporato nelle loro pratiche di dominio una conoscenza profonda delle genti eritree e delle loro

---

<sup>180</sup> La riprende, ad esempio, Antonio Petino nel suo articolo *Folklore e musica dell'Africa Orientale* apparso su «L'Italia d'Oltremare», anno II, n. 15, agosto 1937, in cui tenta inoltre di indicare riflessi modernisti dei canti tradizionali dell'Eritrea nelle operette di Ranzato e Kalman. Si tratta evidentemente di un'operazione retorica volta a stabilire dei legami con il folklore delle popolazioni coloniali, all'indomani della conquista dell'Etiopia. L'autore chiude con un appello ad approfondire le ricerche e con un'esaltazione del mezzo cinematografico dell'Istituto Nazionale Luce come il più adatto alla documentazione [Petino 1937, p. 13].

<sup>181</sup> Il folklorista e ufficiale americano Harold Courlander, durante un assegnamento militare in Eritrea nei primi anni Quaranta, raccoglie documentazione sonora delle popolazioni del Tigray, sulle quali scrive anche diversi saggi. Le registrazioni sono purtroppo in parte perdute ma in parte conservate presso gli Archivi di musica tradizionale (Archives of Traditional Music) dell'Indiana University a Bloomington [Courlander 1944 e 1987].

<sup>182</sup> Il contributo del Mondon-Vidailhet, tuttavia, risale almeno al 1910, anno della scomparsa dello studioso.

lingue» [Dore 2002, p. 195]; ma è proprio grazie ad un apparecchio di registrazione riesumato in un bunker militare italiano che l'etnologo e ufficiale americano Harold Courlander, durante un assegnamento militare nella base del Gura, dopo aver smarrito le sue apparecchiature, intraprende nel 1942-43 un corposo progetto di registrazione delle tradizioni indigene eritree e sudanesi, in parte oggi conservato presso gli Archives of Traditional Music dell'Indiana University a Bloomington<sup>183</sup> [Courlander 1944 e 1987]. Resta anche da rilevare che gli inglesi, sottomessa l'Eritrea alla propria amministrazione, nomineranno proprio un italiano, Gavino Gabriel - esperto nelle tradizioni e nei costumi locali - alla gestione di uno degli istituti culturali di Asmara. Gabriel, uno dei pionieri dell'etnografia musicale in Italia, si trasferisce in Eritrea nel 1936 come corrispondente e vi resta sotto la dominazione britannica fino al 1953.

---

<sup>183</sup> Tra i documenti raccolti da Courlander, si trovano anche racconti di italiani scampati alla battaglia di Adua e narrazioni di eritrei sulla loro esperienza sotto il dominio italiano [Courlander 1987].

### **3. Progetti e iniziative per lo studio del folklore musicale coloniale in epoca imperialista**

Durante il ventennio fascista, come abbiamo visto, i promotori delle nascenti ricerche sul folklore musicale nazionale non restano indifferenti al problema della cultura coloniale. La questione dello studio e della conoscenza di musiche di tradizione orale quale importante testimonianza di modi di vita e pratiche sociali e culturali, coltivata in ambito nazionale, si incontra anche con le correnti problematiche etnologiche ed etnografiche riguardanti le colonie. Le tradizioni delle popolazioni assoggettate, tramandate per via orale, pongono problematiche comuni a quelle della madrepatria. L'elaborazione di metodologie funzionali alla raccolta e all'analisi di documenti di folklore musicale italiano, in particolare fermento a metà anni Trenta, torna utile anche in ambito coloniale. Le maggiori opportunità di visitare e risiedere nei territori africani attraverso incarichi istituzionali, inoltre, incrementa la possibilità di approfondire le conoscenze avvalendosi delle acquisizioni interne.

Lo sviluppo e il miglioramento delle tecniche di registrazione del suono e dell'immagine e la recente conquista della sincronizzazione dei due elementi percettivi rappresentano inoltre importanti possibilità per lo studio etnografico. Anche in questo caso, tuttavia, la limitatezza cronologica dell'esperienza coloniale italiana, non gioca a favore di un compiuto tentativo di sviluppo di un'etnografia musicale coloniale scientificamente fondata. Ciò che è stato fatto in Italia in questa direzione, in ogni caso, resta a tutt'oggi difficilmente inquadrabile, soprattutto a causa delle tormentate vicende degli archivi coloniali, sottoposti a molteplici spostamenti e manomissioni, coerentemente con il tentativo di cancellazione di quell'esperienza expansionista fallita.

Dalle nostre ricerche sono emerse diverse iniziative, in molti casi inedite o sospese allo stato progettuale, promosse da due tra i principali protagonisti della storia dell'etnologia musicale tra le due guerre in Italia: Cesare Caravaglios e Gavino Gabriel. Un caso a parte è inoltre rappresentato dal contributo di uno storico della musica, Guglielmo Barblan, realizzato in collaborazione con la Prima Mostra

triennale delle Terre italiane d'Oltremare,<sup>184</sup> rimasto a lungo un punto di riferimento per gli studi etnomusicologici. L'attività dei due etnografi risulta complementare, agendo l'uno in patria, attraverso un'opera di sensibilizzazione al problema dello studio del folklore coloniale, l'altro in colonia, per mezzo della ricerca sul campo. Entrambi rispondono al richiamo verso la comprensione e lo studio delle culture esotiche coloniali rinnovato in epoca imperialista, proponendo riflessioni o adottando soluzioni parallele a quelle in atto per lo studio del folklore musicale nazionale. Le tradizioni orali italiane e coloniali presentavano, infatti, problematiche per molti versi simili circa le modalità di raccolta dei canti e delle musiche, la preparazione degli studiosi, i criteri di analisi, il bisogno di fare chiarezza tra sottili ma importanti distinzioni. I due studiosi, inoltre, condividono la fiducia nei nuovi mezzi di registrazione e riproduzione sonora e visiva in ambito etnografico, facendosi promotori dell'uso dei nuovi strumenti per finalità scientifiche.

L'interesse di Cesare Caravaglios per le tradizioni indigene coloniali, si manifesta in maniera esplicita nel suo intervento, all'inizio dell'ottobre 1934, al Secondo Congresso di Studi Coloniali tenutosi a Napoli. Nella relazione, dal titolo *Per lo studio della musica indigena delle nostre colonie*, presentata il 4 ottobre nella sezione Etnografica – Sociologica – Filologica, Caravaglios critica la scarsa qualità degli studi condotti fino a quel momento e propone una campagna di raccolta sistematica dei canti e delle musiche coloniali attraverso l'adozione della «Scheda Caravaglios per la raccolta dei canti popolari» italiani, presentata al Terzo Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari [Caravaglios 1935]. Si tratta di un chiaro esempio di tentativo sistematico per affrontare lo studio e la conservazione della tradizione orale, sia nella madrepatria che nelle colonie.

Il limitato valore scientifico dei lavori precedentemente condotti sulla musica indigena dei territori africani dominati, secondo Caravaglios, è da attribuire - annoso

---

<sup>184</sup> La Prima Mostra delle Terre italiane d'Oltremare «è un esempio tra i più spettacolari di destino espositivo riservato a collezioni coloniali pubbliche e private» [Dore 1992, p. 48]. Tenuta a Napoli dal 9 maggio all'ottobre 1940, rappresenta un punto di arrivo della volontà propagandistica del regime, attraverso «una messa in scena dell'espansione, della prassi di governo e delle terre colonizzate, con una complessa articolazione e coerenza testuale, con ricchezza di mezzi finanziari e modernità di tecniche espositive, che non ebbe eguali sotto il fascismo.» [Dore 1992, pp. 48-49]. Diverse furono anche le iniziative in ambito etnografico musicale, sia di raccolta che espositive. Purtroppo, ad di là dei dati estrapolati da fonti di seconda mano, esposti in seguito nel presente lavoro, non è stato possibile reperire ulteriori informazioni a causa della distruzione di numerosi documenti dalle conflazioni belliche. I ricchi archivi dell'Ente che presiedeva la Mostra furono peraltro saccheggiati durante la guerra determinando la definitiva sparizione dei materiali etnografici collezionati attraverso le missioni e le attività di ricerca [Grottanelli 1985, p. 1140, nota 6]. Per un ragguglio sulle proporzioni e realizzazioni della Mostra delle Terre italiane d'Oltremare si veda Dore 1992.

problema - all'inadeguata preparazione degli autori, sia per la scarsa conoscenza etnografica delle popolazioni in analisi, sia per la lacunosa preparazione musicale di coloro che se ne sono finora interessati, indispensabile per il complesso lavoro di trascrizione. Un altro spinoso problema, comune anche agli studi sul folklore nazionale, al quale Caravaglios ha dedicato una grande attenzione, è inoltre rappresentato dalla mancanza di una metodologia adeguata, che proprio in quegli anni è in corso di elaborazione per le raccolte di folklore nazionale. La strada indicata per le indagini future è dunque quella di sensibilizzare al problema coloniale i musicisti e gli studenti di Conservatorio, soprattutto gli allievi di composizione.<sup>185</sup> Il percorso, tuttavia, è tutt'altro che privo di ostacoli, data l'estraneità degli ambienti musicali nazionali alle problematiche delle nascenti scienze etnologiche: «[musicisti e studenti di Conservatorio] purtroppo, oggi si tengono così lontani da queste discipline come cose appartenenti ad un altro mondo» [Caravaglios 1935, p. 118].

L'affermazione contiene una nota polemica da parte di colui che si presenta come uno dei promotori di uno sguardo nuovo ed aggiornato nei confronti delle esperienze internazionali sulle tradizioni musicali appartenenti ad altre culture, con le quali ormai l'Italia è entrata da tempo in contatto e che pretende di dominare dall'alto. Com'è noto, i problemi che i musicisti italiani si trovano ad affrontare in quegli anni sono altri, diremo in netta opposizione a quelli sollevati da Caravaglios, nella direzione piuttosto della ricerca di un'identità della musica italiana, da ricostruire a partire da uno sguardo al glorioso passato musicale nazionale. Inoltre, se il folklore italiano è inteso come testimonianza de «l'originalità e la ricchezza del nostro patrimonio etnografico, offrendo ai nostri poeti e musicisti una fonte sempre viva, pura e italianissima per le loro ispirazioni», quello coloniale era ben lontano dall'essere riconosciuto come 'nostro' [Caravaglios 1934, p. 12]. Per di più, in linea con le teorie evoluzioniste in voga al tempo, il folklore coloniale è visto come rappresentante di uno stadio di sviluppo inferiore di civiltà, verso il quale si nutre scarso interesse.

---

<sup>185</sup> L'idea di stimolare negli studenti di Conservatorio l'interesse per le tradizioni orali non è nuova e, anche in questo caso, trova un parallelo in ambito nazionale. Un tale orientamento riceve infatti una legittimazione in sede politica governativa riflettendo le inclinazioni nazionaliste. Stando a quanto riporta Caravaglios in un contributo del 1934, il Ministro della Pubblica Istruzione Credaro, nel 1911, dirama una Circolare sul folklore musicale ai direttori dei Conservatori chiedendo d'invitare gli allievi «a scrivere le melodie popolari [...] che sono già loro note per averle sentite cantare nelle regioni della loro abituale dimora... in ispecie quelli di composizione [...]». La proposta, comunque, non conobbe attuazione [Caravaglios 1934, p. 10].

Tra le problematiche relative allo studio del folklore coloniale, Caravaglios si sofferma sulla questione degli strumenti musicali etnici; anche in questo caso, lo studioso, alla ricerca di un criterio per la catalogazione degli strumenti, si riferisce alla soluzione proposta in ambito nazionale. Nella raccolta *Saggi di Folklore*, del 1938 [Caravaglios 1938], l'etnografo include un contributo sulla musica indigena africana in cui affronta con chiarezza altri problemi inerenti lo studio delle musiche di tradizione orale: la selezione del materiale da raccogliere, la fedeltà della trascrizione musicale (quella prettamente folklorica) e testuale (esatta trascrizione dei testi), l'importanza del contesto e degli esecutori nelle analisi e, infine, la rilevazione degli strumenti musicali. Per quanto riguarda quest'ultimo punto, l'attenzione cade sulla determinazione di «quelli che sono veramente folklorici», derivata dall'utilizzo della distinzione tra popolare e popolare in ambito musicale:

[...] l'uno, di pura creazione popolare, dal popolo è fabbricato e dal popolo stesso viene suonato; l'altro, creato nelle fabbriche di strumenti musicali, è dato, invece, al popolo, che se ne approprierà o suonerà se esso risponderà ai suoi gusti. [Caravaglios 1938a, p. 171]

Partendo da tale definizione, Caravaglios include tra gli strumenti folklorici coloniali il *kissar* (*krar* o *kerar*), il *nanga*, il *moq-dab*, l'*eka-tara*, la *sansa*, lo *zummârah* e vi esclude il *qanun* e il *rebab* arabi, strumenti in uso nelle orchestre arabe del nord Africa, dall'accurata fattura, elegantemente costruiti, di cui si conosce il nome dell'inventore, [Caravaglios 1938, pp. 174-179].

Come il collega sardo Gavino Gabriel, di cui parleremo nel prossimo paragrafo, Caravaglios affida la parziale risoluzione delle problematiche legate allo studio di tradizioni musicali orali, ai nuovi moderni mezzi di riproduzione del suono e dell'immagine. Oltre al fonografo, ormai da tempo impiegato in ambito internazionale dagli studiosi di folklore, la possibilità aperta dalla sincronizzazione del suono e dell'immagine offerta dal fonofilm si rivela utile al lavoro di raccolta di manifestazioni caratterizzate dal concorso di più elementi, al di là del puro suono, difficilmente descrivibili a parole e impossibili da abbracciare attraverso lo sguardo, sebbene attento, dell'osservatore. Un breve annuncio apparso nella rubrica *Notizie varie* della «Rivista Musicale Italiana» del 1936 reca notizia dell'istituzione, presso il Ministero delle Colonie, di una «Fonocinetica [sic] Coloniale Italiana, sotto la direzione di Cesare Caravagliosi [sic]» [«RMI» 1936/2, p. 207]. La direzione seguita

è, ancora una volta, parallela a quella intrapresa in ambito nazionale.<sup>186</sup> Del progetto coloniale, però, purtroppo non si ha più traccia, ma il fatto che non se ne parli in nessun'altra fonte ci lascia dubitare sull'attendibilità dell'informazione. Nel suo studio sulla musica tradizionale delle popolazioni delle colonie italiane pubblicato nel volume *Saggi di Folklore*, inoltre, Caravaglios non fa cenno alcuno all'esistenza di una istituzione simile, mentre invece ribadisce l'utilità del fonofilm come valido ausilio allo studio etnografico, in grado di riportare una documentazione ampia e attendibile:

[...] Il fonofilm [...] offre allo studioso non soltanto la possibilità di una esatta riproduzione della musica e delle parole che la musica stessa accompagna, se ve ne sono, ma dà anche, e ciò è veramente confortante, in un quadro di assoluta verità, l'ambiente nel quale si raccoglie, gli uomini e le cose che formano l'oggetto del nostro esame, nel momento in cui agiscono, il che significa tutti gli elementi necessari alla interpretazione dei documenti che si portano all'esame. [Caravaglios 1938a, p. 206]

I documenti sonori registrati, in realtà, forniscono materiale utile per la realizzazione del più valido, ultimo saggio sulla musica e gli strumenti musicali dell'Africa orientale italiana dell'epoca coloniale, apparso in tardo periodo imperialista, a guerra ormai iniziata, ad opera di Guglielmo Barblan: *Musiche e strumenti musicali dell'Africa Orientale Italiana* [Barblan 1941]. Si tratta di un ulteriore compendio degli studi, italiani e stranieri,<sup>187</sup> finora condotti, con l'aggiunta di trascrizioni originali, realizzate dall'autore attraverso la «consultazione di un ingente numero di dischi molti dei quali fuori commercio» e l'audizione di canti e strumenti grazie alla collaborazione dell'Ente della Mostra d'Oltremare di Napoli [Barblan 1941, pp. 9-10]; il valore aggiunto del saggio, inoltre, è dato dalla sezione sugli strumenti musicali e dai due apparati, iconografico e discografico, finali. Il musicologo realizza dunque la ricerca “in studio”, avvalendosi della possibilità di conoscere ed esplorare gli strumenti musicali coloniali presenti nella collezione della suddetta esposizione, di consultarne il ricco materiale fotografico e in qualche caso probabilmente anche di presiedere ad un'audizione diretta di «cantori abissini venuti in Italia» [Barblan 1941, pp. 9-10].

---

<sup>186</sup> L'etnologo propone un progetto per la creazione di una Fonocineteca Italiana di Stato in un intervento sulla rivista «Aspetti Letterari. Rassegna di lettere, scienze ed arti» del 1934 [Caravaglios 1934], ripubblicato in Caravaglios 1938.

<sup>187</sup> Le principali fonti straniere considerate dall'autore sono: Villoteau 1826<sup>2</sup>, Mondon-Vidailhet 1922 e Tiersot 1922.

All'inizio degli anni Quaranta, l'Italia è una potenza imperiale ormai vicina al tramonto,<sup>188</sup> ma il mutato assetto politico non si riflette sulla maturità degli studi etnografici. Pur non mirando ad una trattazione esauriente dell'argomento, Barblan si prefigge alcuni obiettivi ben focalizzati, di natura etnologica, teorica ed organologica:<sup>189</sup>

[...] uno sguardo generico alla civiltà musicale etiopica in rapporto alla musica orientale e negra, il tentativo di fissare la scala sulla quale sono costruiti i canti etiopici, attraverso una ristretta ma essenziale scelta di frammenti musicali, ed infine una prima classificazione degli strumenti musicali. [Barblan 1941, pp. 9 - 10]

Lo studioso è comunque consapevole di essere giunto, a quel punto degli studi, ad una fase «se non di comprensione almeno di conoscenza» dell'Oriente e, attraverso il suo testo, si prefigge il compito di «inquadrare l'espressione musicale etiopica nel vasto e poco noto panorama delle musiche non occidentali», fornendo una base di partenza a più approfondite analisi a venire [Barblan 1941, p. 13].

Rispetto alle indagini precedenti, ci troviamo di fronte ad una maggiore consapevolezza della materia, unita ad una più solida preparazione musicale. Per la prima volta, inoltre, è un musicologo ad interessarsi di problemi di etnografia musicale coloniale. Tuttavia, il pregiudizio etnocentrico è ancora fortemente presente. Per l'autore:

[...] le popolazioni dell'Etiopia [...] hanno avuto nella storia di questi ultimi due millenni frequenti contatti con civiltà superiori e non soltanto orientali, il che ha portato anche nel campo musicale una certa espressione non del tutto primordiale per essere catalogata alla stregua di quella negra, ma non così elevata da poterla accostare da vicino a quella araba. [Barblan 1941, p. 37]

Sebbene le forzate comparazioni guidate da un «etnocentrismo auditivo», presenti nei resoconti precedenti, vengano superate, permane un latente pregiudizio di fondo:

Né dal punto di vista melodico, né da quello ritmico però il lettore si aspetti gran cosa. [Barblan 1941, p. 38]

---

<sup>188</sup> In chiusura della Prefazione, con parole piene di retorica, Barblan presenta il lavoro «come atto di fede, fermamente convinti che sia prossimo l'apparire del fulgente raggio della vittoria [...]» [Barblan 1941, p. 10].

<sup>189</sup> È degna di rilievo la concentrazione dello studioso sul territorio coincidente con l'Africa orientale italiana, costituito di popolazioni caratterizzate da notevoli differenze ed in particolare sull'Etiopia.



Nel breve *excursus* storico sull'Etiopia, presentato in apertura, Barblan, allineandosi ai predecessori, insiste sui parallelismi tra l'Italia e l'Etiopia, come ad esempio nel caso del passaggio dalla lingua etiope a quella amarica avvenuto in coincidenza con la nascita della nostra era volgare [Barblan 1941, p. 21].

Barblan, per la prima volta tra gli studiosi italiani, si pone il problema dello studio del sistema teorico, tentando la definizione a posteriori di una scala musicale etiope comune ai canti e alle musiche esaminate [Barblan 1941, pp. 51-52]. Superficiale resta, ancora una volta, lo studio delle funzioni che le diverse tradizioni musicali hanno nelle società abissine.

Il merito maggiore va sicuramente attribuito all'ultima sezione del testo, dedicata agli strumenti musicali dell'acrocoro etiopico. Barblan individua 23 strumenti, inquadrati nel sistema di classificazione proposto da V. C. Mahillon, corredati da una dettagliata descrizione organologica e da informazioni etnologiche e relative al contesto e alle modalità esecutive; un ricco apparato di documentazione iconografica con numerose illustrazioni, fotografie e raffigurazioni, aggiunge valore al lavoro. L'autore, inoltre, realizza la mappa delle zone di distribuzione degli strumenti considerati ed aggiunge un'appendice dedicata alle registrazioni etnofoniche disponibili sul mercato,<sup>190</sup> dando vita, in tal modo, allo studio più completo e aggiornato disponibile al tempo.

La presenza degli italiani nei territori dell'Africa orientale, dunque, non determina la nascita di una tradizione di studi etnografici sulle musiche extraeuropee, nel senso di una scuola con metodi e presupposti propri, ma l'insieme dei materiali e delle testimonianze raccolti, prima dai singoli esploratori e ufficiali coloniali poi dalle organizzazioni legate alle esposizioni coloniali - com'è il caso del lavoro di Barblan - unite agli studi internazionali realizzati precedentemente, permette un accrescimento della conoscenza della musica etiope. Il saggio del Barblan resta ancora oggi un valido riferimento bibliografico per chi si avvicina allo studio della musica di quei territori.

---

<sup>190</sup> Vedi Par. 5.

#### 4. Un etnografo–musicista in colonia: l’inedita attività di Gavino Gabriel in Eritrea

A partire dalla seconda metà degli anni Trenta la “colonia primigenia” italiana, l’Eritrea, conosce la presenza di uno dei pochi etnografi-musicisti attivi in quell’epoca in ambito nazionale: Gavino Gabriel. Grazie al recente recupero dell’archivio privato<sup>191</sup> ed al risveglio dell’attenzione nei confronti di questo dimenticato protagonista della vita culturale italiana della metà del Novecento,<sup>192</sup> è stato possibile reperire parte del materiale attestante l’attività etnografica e musicale dell’intellettuale sardo nel lungo ventennio di permanenza in Africa, oggetto di analisi nel presente lavoro. Invitato a trasferirsi in colonia in qualità di corrispondente del quotidiano «La Nuova Eritrea» nel 1936,<sup>193</sup> l’intraprendente folklorista, che definiremmo un “etnomusicologo *ante litteram*”, giunge in breve tempo a ricoprire incarichi istituzionali permanendo in colonia anche successivamente alla caduta del potere italiano in Africa, durante l’amministrazione britannica, fino al 1953. L’indagine sul periodo trascorso da Gabriel in Eritrea rappresenta un utile contributo per la storia dell’etnografia musicale italiana oltre ad offrire un ulteriore tassello della ricca vicenda biografica, politica, intellettuale ed artistica dello studioso, musicista e folklorista sardo. Dopo un breve profilo biografico,<sup>194</sup> pur fornendo uno sguardo complessivo su tutto il periodo trascorso da Gabriel in Africa orientale (1936-53), ci soffermeremo, coerentemente con l’ambito di nostra pertinenza, sugli anni in cui il

---

<sup>191</sup> Il fondo privato di Gavino Gabriel è attualmente custodito a Tempio Pausania (SA) presso l’archivio del Presidente dell’Accademia popolare gallurese e del Coro *Gabriel* (AST), Giuseppe Sotgiu. Il materiale è al momento in attesa di catalogazione. Ringraziamo Giuseppe Sotgiu per averci permesso la consultazione del materiale e per avercene gentilmente fornito le copie.

<sup>192</sup> La riscoperta di Gavino Gabriel si deve a Lara Sonia Uras, le cui ricerche si soffermano prevalentemente sui rapporti con Umberto Giordano e Giuseppe Prezzolini. Si vedano: Uras 1999; 2003; 2004; 2007.

<sup>193</sup> Ai tempi, il quotidiano è diretto da Leonardo Gana, un amico del Gabriel con il quale condivide gli interessi etnografici, come dimostrano i carteggi custoditi presso l’AST. Gana è autore del saggio *Usi e Costumi sulle Terre dell’Impero* [Gana 1940]. Nel volume compaiono alcune trascrizioni musicali sul folklore eritreo di cui si trova testimonianza anche tra le carte del sardo [Gana 1940, pp. 148-149; Gabriel Appendice II, Fig. 6]; l’alto numero di varianti tra gli inediti del Gabriel e il testo a stampa del Gana (grafia, altezze, indicazione delle alterazioni) e il fatto che quest’ultimo dia una diversa indicazione degli strumenti musicali, ci lascia comunque dubitare che l’autore attinga dagli studi di Gabriel. La superficialità dei contenuti del saggio, inoltre, almeno in ambito musicale, non aggiunge nulla alla conoscenza della cultura coloniale. In ogni caso, è il Gana a conferire all’amico l’incarico di occuparsi di contributi etnografici per il giornale.

<sup>194</sup> I dati sono tratti da Uras 2003; 2004; 2007. Cfr. nota 156.

musicista opera all'interno delle strutture coloniali del regime fascista rilevando progetti e realizzazioni nell'ambito dello studio del folklore musicale africano.

Nato in Gallura a Tempio Pausania nel 1881, Gavino Gabriel dedica una consistente parte della sua attività alle ricerche sulla musica popolare sarda, diffondendone i risultati anche all'estero.<sup>195</sup> Consistente è anche il suo impegno in ambito educativo. Grazie al suo operato, lo studioso è oggi considerato «un pioniere nel campo dell'etnomusicologia, dell'etnofonia e dell'educazione musicale» [Nicolodi 2007, p. x]. Laureato in Lettere con Giovanni Pascoli, la sua formazione musicale non si può certo dire altrettanto accademica. Istruito per qualche anno al canto, Gabriel è stimato come *cantadóri*, come accompagnatore alla chitarra di canti popolari sardi e come autore di composizioni ispirate alla tradizione orale. Grazie alla passione per il linguaggio dei suoni, alla creatività e ad una non comune propensione ad apprendere, egli matura in completa autonomia una certa perizia nella scrittura musicale dando vita, oltre a numerose composizioni da camera, ad un'opera, *La Jura*, nella quale fonde lo spirito nazionalista, espresso attraverso il canto popolare, con la scrittura colta. Andato in scena alla fine degli anni Venti al Politeama Regina Margherita di Cagliari, il lavoro è stimolato da importanti rappresentanti della musica d'arte nazionale come Umberto Giordano e Ildebrando Pizzetti, con i quali intrattiene stretti e duraturi rapporti di amicizia e stima reciproca, in particolare con il primo. In ambito letterario Gabriel collabora con Prezzolini a «La Voce» ed è vicino anche a D'Annunzio, come dimostrano le testimonianze e i carteggi custoditi nel fondo privato [Uras 2004, pp. xvi-xvii].

L'attività dell'elettico gallurese, tuttavia, non si ferma ai sentieri più tradizionali della speculazione intellettuale; pioniere nell'etnografia, si rivolge anche alle nuove tecnologie allora disponibili per lo studio e la conservazione delle manifestazioni culturali espresse attraverso il suono e la voce: il fonografo e il

---

<sup>195</sup> Gabriel amava definirsi un «conferenziere» per la sua passione e il suo impegno nell'organizzare incontri sul folklore musicale sardo, arricchiti da dimostrazioni performative da lui stesso realizzate in qualità di esecutore alla voce e alla chitarra. In colonia si dedica all'organizzazione di conferenze sull'etnologia eritrea, coinvolgendo esperti in diverse discipline e occupandosi egli stesso degli aspetti etnologico-musicali [Appendice II, Documenti 2 e 14].

grammofono.<sup>196</sup> Egli inoltre vede nella cinematografia un valido strumento per la divulgazione della cultura musicale, lavorandovi come consulente per film musicali e preparando anche soggetti per lavori ispirati al folklore eritreo.

Considerata l'arretratezza dell'Italia nell'uso e nella diffusione dei mezzi più all'avanguardia per la ricerca etnografica, l'impegno di Gabriel in questa direzione è degna di rilievo. Due, in realtà, sono i principali sentieri perseguiti nella promozione e diffusione del fonografo e del grammofono, l'uno più prettamente antropologico-culturale, l'altro didattico-educativo. In quest'ultimo si devono a lui l'introduzione del «grammofono educativo» nelle scuole nazionali e l'ideazione e realizzazione della Discoteca di Stato, la cui paternità del progetto gli viene in seguito negata, oggi riscoperta grazie ai documenti da lui stesso custoditi nell'archivio personale oggi tornato alla luce [Uras 1999, p. 133].

Di contro all'intraprendenza e vivacità intellettuale, in patria lo studioso non otterrà mai una posizione di rilievo, il che equivale a costringerlo ad una costante peregrinazione fino addirittura all'espatrio in Africa per sopravvivere degnamente. Nella madrepatria, infatti, egli avrà solo ruoli provvisori, con ogni probabilità scomodi e poco gratificanti e, come abbiamo visto, addirittura idee "confiscate", com'è il caso del progetto della Discoteca di Stato.<sup>197</sup>

La vivacità intellettuale che anima la vita e l'attività di Gabriel nella madrepatria, risulta parimenti fervente in colonia. I molteplici fronti nei quali si esprime la sua «prolifica operosità» [Nicolodi 2007, p. x], vengono prevalentemente trasferiti in un nuovo contesto, affatto soffocati. Gli interessi etnografici, l'impulso all'utilizzo delle tecnologie di registrazione e riproduzione del suono a fini di ricerca, divulgativi, didattici e per la conservazione del patrimonio culturale, l'impegno in ambito educativo e culturale, l'attività giornalistica, l'intraprendenza organizzativa, restano in colonia forse ancor più vivaci, perché stimolati dal riconoscimento ufficiale,

---

<sup>196</sup> Durante gli anni Trenta, sebbene il disco si fosse diffuso con una certa rapidità dalla fine dell'Ottocento, il fonografo era ancora impiegato per la ricerca sul campo, essendo in grado sia di incidere che di riprodurre il suono e non necessitando dell'elettricità per il funzionamento. Dalla metà degli anni Trenta venne introdotto l'apparecchio di incisione su disco in acetato, *Pronto*, uno strumento portatile alimentato a batteria. Per questioni di chiarezza, nella distinzione tra i due apparecchi per la registrazione e riproduzione del suono, ci rifacciamo alla scelta operata da Roberto Leydi nel definire con il termine fonografo «lo strumento che opera l'incisione e la lettura su cilindri» e grammofono «quello, posteriore di alcuni anni e dovuto a Emily Berliner, che riproduce musica incisa su dischi». [Leydi 2008, pp. 51-52, nota 43]

<sup>197</sup> È attualmente in corso la pratica di riconoscimento ufficiale di Gabriel come ideatore e fondatore della Discoteca di Stato, richiesta dall'Accademia gallurese di Tempio Pausania all'istituzione romana. I documenti originali, infatti, erano stati sottratti dallo stesso Gabriel e custoditi nell'archivio privato, oggi di nuovo accessibili.

che in patria faticava a manifestarsi [Uras 2004, pp. x-xiv]. Inoltre, in Eritrea lo studioso di folklore prosegue le sue indagini sulla musica popolare sarda, soffermandosi, influenzato dalle direzioni promosse dall'ideologia di regime, sulle origini greco-romane di alcune manifestazioni culturali della sua isola [Uras 2007, p. xlv].

In questa sezione passeremo in rassegna, ricostruendone il percorso biografico degli anni africani: gli ambiziosi progetti, le numerose iniziative e gli studi sul folklore eritreo realizzati da Gabriel in colonia; gli incarichi ufficiali, quali la presidenza dell'Istituto Nazionale di Cultura Fascista (INCF) e la direzione del Liceo musicale di Asmara; i progetti per l'impianto fonografico e per i film coloniali ambientati in Eritrea. Ci soffermeremo infine su una delle composizioni "coloniali", sottolineando l'apertura alla sperimentazione di un etnografo e musicista a contatto con un materiale musicale del tutto nuovo e allo stesso tempo la manifestazione di un originale tentativo d'incontro tra culture differenti, pur nella permanenza di uno sguardo razziale e razzista supportato dal contesto, al quale anche lo studioso non riesce definitivamente a sottrarsi.

#### **4.1 Gli anni africani**

La presenza di Gavino Gabriel in Eritrea risale ad un periodo piuttosto tardo del colonialismo italiano. Egli giunge in colonia in piena epoca di propaganda imperialista, durante la campagna d'Etiopia, nel marzo 1936.<sup>198</sup> Vi rimane tuttavia a lungo, permanendovi anche successivamente alla perdita della colonia da parte dell'Italia con l'occupazione inglese nel 1941, per tutta la durata dell'amministrazione militare britannica dell'Eritrea (British Military Administration of Eritrea, B. M. A. E.). La centralità della sua figura, raggiunta attraverso un'intensa attività in molteplici fronti, dall'amministrazione all'organizzazione della vita culturale coloniale, lo rende anche testimone attivo nelle trattative internazionali per il destino dell'ex-colonia

---

<sup>198</sup> Da una lettera di Leonardo Gana, direttore de «La Nuova Eritrea», a G. Gabriel l'incarico di collaborazione con il quotidiano inizia il 1° marzo 1936. Ringraziamo G. Sotgiu per questa informazione.

Eritrea.<sup>199</sup> Gabriel rientra in patria, non senza difficoltà,<sup>200</sup> nel 1953. La totale disfatta italiana in ambito coloniale e il conseguente processo di amnesia storica promosso dal Governo repubblicano, in ogni caso, paralizza qualunque suo progetto a favore dell'Eritrea [Uras 2007, p. 40 - 41].

In seguito alle difficoltà attraversate dall'etnografo gallurese durante gli anni successivi alla defenestrazione dalla Discoteca di Stato,<sup>201</sup> l'invito da parte dell'amico Leonardo Gana a svolgere l'attività di giornalista per «La Nuova Eritrea»<sup>202</sup> viene accolto di buon grado. Il suo arrivo in colonia,<sup>203</sup> non sappiamo se casualmente o volutamente, coincide anche con la partenza di Alberto Pollera - etnografo e amministratore della colonia Eritrea dall'epoca liberale - per Adua, come volontario amministrativo, cedendo al collega sardo la direzione della biblioteca governativa [Sòrgoni 2001, p. 12]; con la sua scomparsa nel 1939,<sup>204</sup> Pollera lascia a Gabriel anche l'incarico di capo della Sezione Studi del Governo eritreo [Sòrgoni 2001, p. 12].

---

<sup>199</sup> Il 1° aprile 1941, dopo la vittoria britannica nella battaglia di Cheren, gli inglesi occupano Asmara, inaugurando la dissoluzione dell'Africa orientale italiana. L'Eritrea passa in tal modo sotto l'amministrazione militare britannica (British Military Administration of Eritrea, B. M. A. E.), la quale consente tuttavia alle autorità italiane la continuazione dello svolgimento delle normali attività di amministrazione civile. Successivamente, il destino dell'Eritrea, come stabilito dal trattato di pace con l'Italia, passa nelle mani delle Nazioni Unite. Istituita una Commissione d'inchiesta dall'Assemblea Generale dell'ONU nel 1949, al fine di prendere una decisione sul nuovo assetto del territorio africano ex-colonia italiana, inizialmente l'Italia chiede il riconoscimento di un'amministrazione fiduciaria. Negata la richiesta da USA e Inghilterra, l'Italia appoggia la causa dell'indipendenza della nazione Eritrea contro la volontà inglese della spartizione tra Etiopia e Sudan. L'anno successivo, la V sessione dell'Assemblea Generale dell'ONU a Lake Success giunge alla Risoluzione, decretando la fondazione della federazione Eritrea - Etiopia, accantonando ogni volontà italiana. In questo "teatro" di poteri, Gavino Gabriel viene chiamato a supporto della Missione Eritrea in difesa della tesi dell'autonomia. Di tale avvenimento resta testimonianza anche in un articolo di Prezzolini e nello scambio epistolare dell'intellettuale con il folklorista sardo. Per ulteriori approfondimenti sulla posizione di Gabriel cfr. Uras 2007; la stessa autrice pubblica il dattiloscritto della relazione letta da Gabriel a Lake Success in Uras 2004, pp. 133-135. Per una maggiore contestualizzazione degli avvenimenti storici relativi all'Eritrea liberata dalla dominazione italiana, cfr. Taddia 1986, pp. 361-371 e Moneta 1987.

<sup>200</sup> Cfr. Appendice II, Documento 13.

<sup>201</sup> Gavino Gabriel è l'ideatore e fautore della Discoteca di Stato di Roma, presieduta da Umberto Giordano, col quale intrattiene stretti rapporti professionali e di amicizia. Il primo progetto per una Discoteca Etnica Nazioanale (DEN), conservato con gli altri documenti nel Fondo privato, risale ai primi anni Venti. Dopo la realizzazione dell'ambizioso disegno nel 1928, la paternità dell'istituto viene rivendicata dall'Associazione Mutilati ed Invalidi, una potente lobby con forti ascendenti sul governo fascista, che pretende ed ottiene la direzione dell'istituto nel 1934. In quest'occasione si fa luce anche sulla posizione del folklorista sardo nei confronti della politica nazionale: pur essendosi iscritto al PNF nel 1932 per concretizzare il piano, l'artefice del progetto, negato e tradito, minaccia di denunciare il Duce. Del proposito di Gabriel resta traccia in una lettera conservata presso l'AST. Per maggiori informazioni si vedano Uras 1999, pp. 127-130 e Uras 2004, pp. xi-xii.

<sup>202</sup> Già «Il Quotidiano eritreo», il nome del quotidiano muta in seguito in «Corriere dell'Impero», poi «Corriere Eritreo».

<sup>203</sup> L'etnografo sardo trasferisce progressivamente in Eritrea tutta la famiglia, cercando di coordinare la sua attività professionale con la vita privata. Il figlio Gabro, dirige il Cinema Impero in viale Mussolini ad Asmara [AST].

<sup>204</sup> Il Pollera torna ad occuparsi della biblioteca al suo rientro da Adua nel 1937, sotto il Governo Daodiace [Sòrgoni 2001, p. 12].

Dunque, sin dall'inizio del soggiorno africano, Gabriel si trova coinvolto nell'amministrazione coloniale e, in breve tempo, come si può notare dai documenti conservati, diviene il principale punto di riferimento per gli italiani in colonia e il motore della vita culturale della capitale, Asmara. La passione con cui Gabriel svolge il suo ruolo è dimostrata dal fatto che, dopo la perdita della colonia da parte dell'Italia, l'intellettuale sardo si batte, parallelamente alla causa per l'indipendenza dell'Eritrea, per la conservazione dei beni culturali accumulati dagli italiani durante il periodo di dominazione. Molti documenti della Biblioteca Eritrea sono oggi custoditi in Sardegna presso l'archivio privato di Tempio Pausania. Nel contempo, però, l'esperienza maturata in ambito etnografico e le relazioni con i governatori locali, uniti alla sua ormai nota intraprendenza, lo pongono anche come principale referente per progetti finalizzati alla divulgazione delle tradizioni locali [Appendice II, Documento 14].

L'intraprendenza del Gabriel si manifesta presto nel territorio coloniale. L'anno successivo al suo arrivo in Africa, l'intellettuale si fa promotore, all'interno del Partito Nazionale Fascista (PNF), dell'Istituto Nazionale di Cultura Fascista (INCF),<sup>205</sup> del quale prende la presidenza [Appendice II, Documento 1]. Dai documenti dell'archivio, emerge chiaramente come, sin dal primo anno di attività, Gabriel sembra voler imprimere all'Istituto il carattere di un vero e proprio "centro studi", attraverso l'organizzazione di conferenze di argomento coloniale ed etnologico tenute da diversi esperti presenti in colonia, corredate da itinerari d'interesse archeologico, geografico o agrario; vengono inoltre previste mostre d'arte e di artigianato locale [Appendice II, Documenti 1 e 2]. Il Presidente, inoltre, partecipa attivamente alle iniziative sia con contributi sulla musica e gli strumenti musicali indigeni che attraverso l'organizzazione di un ciclo di «Conversazioni - Concerto» di argomento musicologico. È interessante notare che la serie proposta per il 1937-38, dedicata alla musica colta europea dal Barocco a Richard Strauss, si apre anche al folklore eritreo, terminando con un incontro dal titolo *Ritmi e vocalizzi abissini*, probabilmente con un momento performativo [Appendice II, Documento 2]. Purtroppo non abbiamo testimonianze relative al reale svolgimento delle conferenze né su altre iniziative simili organizzate in anni successivi. Tuttavia, l'opera di divulgazione delle tradizioni africane si manifesta in altre occasioni documentate,

---

<sup>205</sup> La sede coloniale mediterranea dell'INCF, come abbiamo visto, è promossa e presieduta a Tripoli da Italo Balbo. Cfr. Cap. III, Par. 2.

nelle quali lo studioso di folklore si fa promotore di «spettacoli ‘etnografici’» [Appendice II, Documento 14], simili a quelli organizzati con i *cantadóri* di *taxa* sardi nella madrepatria [Morelli, in Uras 2004, p. xviii], promuovendo anche un’originale interazione dell’ambiente musicale coloniale italiano con la musica del folklore eritreo.

Nella poliedrica attività di Gabriel in colonia, anche l’educazione musicale occupa un posto importante, questa volta rivolta alla formazione di competenze musicali specifiche, al di fuori della scuola dell’obbligo. In seguito alla distruzione del Liceo Musicale di Asmara a causa di un bombardamento in un’azione di guerra,<sup>206</sup> il musicista ne promuove la ricostruzione, prendendone la direzione. L’istituzione era stata fondata da Alfeo Buja nel 1932 [Monile 1934] e successivamente diretta dal violoncellista senese Didaco Trinci.<sup>207</sup> Nell’ambito del progetto di rifacimento, Gabriel organizza, alla fine del 1938, una manifestazione concertistica «Pro Liceo Musicale» con artisti residenti in colonia, tra cui lo stesso Trinci [Appendice II, Documento 8]. Nell’archivio privato è stato ritrovato anche un programma dattiloscritto di un concerto da camera nel quale viene presentata una composizione dello stesso Gabriel,<sup>208</sup> il *Quartetto op. 15*, purtroppo senza data [Appendice II, Documento 9]. Il focalista continua evidentemente a coltivare in colonia anche i propri interessi musicali.

L’attività compositiva del musicista sardo nel periodo africano, come vedremo, non resterà indifferente ai nuovi materiali musicali sui quali lo stesso

---

<sup>206</sup> L’informazione è desunta da alcune lettere custodite presso l’ATS. Ringraziamo G. Sotgiu per questa informazione.

<sup>207</sup> Didaco Trinci (Colle Val D’Elsa 1884 - Pistoia 1962). Discendente da una famiglia nobile di Foligno, città che ne conserva ancora oggi memoria con il Palazzo Trinci, ubicato in posizione centrale nella città, Didaco Trinci è direttore della Società Corale Vincenzo Bellini tra il 1908 e il 1912 ed è al fianco di Toscanini a Montecatini Terme nei concerti per gli ospiti delle terme. Docente dal 1927 presso l’Istituto musicale di Pistoia, tra il 1928 e il 1934 è attivo come violoncellista nell’Orchestra dell’Augusteum di Roma e nell’orchestra stabile di Firenze. Militante nel partito socialista al fianco di Mussolini prima della salita al potere alla guida del Partito Nazionale Fascista, è successivamente perseguitato come gli altri ex-alleati socialisti. Esiliato in Eritrea con la moglie Assunta e il figlio Sicinio nella seconda metà degli anni dieci, vi si trasferisce stabilmente nel decennio successivo, divenendo Direttore del Liceo Musicale e dell’orchestra di Asmara, dove risiede fino alla Seconda Guerra Mondiale. Ad Asmara nascono gli altri due figli, Riccardo e Gennaro, anch’essi musicisti, impegnati anche nell’attività commerciale della famiglia intorno ad un negozio di musica nella capitale eritrea. Dopo la guerra e l’occupazione britannica dell’ex-colonia italiana, mentre la maggior parte dei connazionali rientra nella madrepatria, Didaco accetta l’invito degli Inglesi a restare. In seguito, si trasferisce in Kenya con l’incarico di fondare il Conservatorio di Musica dell’Africa orientale, un progetto portato a termine nel 1955. Didaco Trinci ha all’attivo anche composizioni didattiche, solistiche ed orchestrali [Puglisi 1952, p. 288]. Si ringrazia Mr Davide Botta per le informazioni biografiche.

<sup>208</sup> Dalla biografia redatta dal figlio di Gabriel, Eliodoro, oggi novantacinquenne, fu dagli anni Cinquanta che vennero eseguite sue composizioni in Eritrea [Gabriel s. d., p. 27].



conduce studi e analisi, dando vita a brani in cui elementi della tradizione musicale colta europea si mescolano a quelli indigeni.

Da ultimo, in Eritrea si rinnova anche il richiamo dell'intellettuale verso il cinema. In seguito alla collaborazione con il regista Carmine Gallone per la pellicola *Casta Diva* (1935) e con l'Istituto LUCE,<sup>209</sup> Gabriel lavora a due sceneggiature cinematografiche di soggetto coloniale, rinvenute di recente nell'archivio privato: *Letteberhan (Figlia della luce)* e *Il re Teodoro*.<sup>210</sup> Di particolare interesse risulta la prima: datata «Asmara, 1938»,<sup>211</sup> si ispira alla leggenda abissina che gli dà il nome e prevede la presenza di strumenti musicali etnici sulla scena, sui quali, come vedremo anche più avanti, l'autore conduce ricerche. Sulla bozza manoscritta conservata presso l'AST l'autore appunta anche le melodie indigene da eseguire, con l'indicazione dello strumento musicale, nei passi relativi [Appendice II, Documento 10]. La pellicola sarebbe stata realizzata dalla *Scalera film* nel dopoguerra,<sup>212</sup> ma le vicissitudini seguite alla perdita delle colonie ne frenano probabilmente la produzione [Appendice II, Documento 11]. Anche i tentativi nella cinematografia testimoniano dunque il forte interesse di Gabriel per il folklore coloniale e l'impulso alla divulgazione delle sue conoscenze etnografiche.

## 4.2 Le trascrizioni di folklore musicale e il progetto per l'«Impianto fonografico per l'Impero»

Attivo nell'ambito degli studi di folklore musicale in Italia, Gabriel non interrompe le sue indagini in colonia. Com'è dimostrato dai documenti dell'archivio, fin dal suo arrivo in Eritrea, oltre a proseguire le analisi sulla musica sarda, si dedica alla raccolta di canti e musiche indigene, occupandosi anche degli strumenti musicali

---

<sup>209</sup> Gabriel è stato aiuto regista in *Casta Diva* (1935) di Gallone; visti i risultati, nello stesso anno Umberto Giordano gli consiglia di proporsi ad Augusto Genina per il film *Chénier* prodotto dalla Scalera film [Uras 1999, p. 130] e collabora alla realizzazione di documentari per l'istituto L.U.C.E. [Nicolodi 2007, p. x].

<sup>210</sup> Presso l'AST si conserva il dattiloscritto della sceneggiatura per *Il re Teodoro* assieme ad alcune testimonianze epistolari che lasciano supporre la stesura risalente al 1954. Ringraziamo Giuseppe Sotgiu per questa informazione.

<sup>211</sup> La data compare sul dattiloscritto custodito presso l'AST. Oltre a questa testimonianza si conserva anche la prima carta del manoscritto.

<sup>212</sup> In una lettera a Umberto Giordano datata Asmara, 27/05/1947, Gabriel scrive: «[...] Durante questo confino non ho cessato di smaniare in ricerche e studi di ogni genere. [...] Ho imbastito un soggetto di pura vita abissina (Lette Berhan, cioè La Figlia della Luce), che la SCALERA FILM ha accettato di realizzare fra poco. Ho raccolto notizie preziose sugli strumenti musicali locali (tcherà uatà, messenkò, meleket, scembukò, embiltà, beghenà, ecc.) che utilizzerò nel film. [...]» [AST].

delle popolazioni con le quali entra in contatto, soprattutto, come vedremo, dei due cordofoni più diffusi. Numerose sono le testimonianze del forte stimolo che l'immersione in un universo socio-culturale nuovo e diverso provoca in lui, ovvero di quella che lui stesso definisce «la mia malattia folkloristica» [Gabriel, in Uras 2004, p. 52], che lo accompagna anche in colonia. L'interesse per le diverse manifestazioni del folklore, non limitate all'ambito prettamente musicale, lo vede attivo nella ricerca e nella divulgazione sia in ambito pubblicistico,<sup>213</sup> sia, come abbiamo visto, attraverso incontri pubblici organizzati ad Asmara, sia nella collaborazione a mostre ed esposizioni coloniali organizzate dal Governo fascista. Tra queste, citiamo la Fiera di Tripoli del 1937 e la grandiosa Prima Mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare di Napoli del 1940 [Uras 2004, pp. xxxvii e 131].

Per quanto riguarda gli anni africani, nel fondo privato sono stati rinvenuti: fogli di appunti con trascrizioni di musiche, poesie e canti popolari [Appendice II, Documenti 4, 5, 6]; descrizioni organologiche di strumenti musicali tradizionali corredate da disegni e trascrizioni dei nomi in lingua tigrina [Appendice II, Documento 3]; il dattiloscritto del progetto «per un impianto fonografico nell'Impero» [Appendice II, Documento 7]; carteggi con notizie di progetti editoriali sull'etnografia [Appendice II, Documento 11]; sceneggiature cinematografiche su soggetti coloniali [Appendice II, Documento 10]; raccolte sparse di rassegna stampa [Appendice II, Documenti 14 e 15]; composizioni manoscritte ispirate al folklore eritreo [Appendice II, Documento 17].<sup>214</sup>

Ai tempi di Gabriel, gli studi specifici sulla musica Eritrea, come abbiamo visto sopra, sono esigui, ed ancora oggi non si può parlare di un'ampia conoscenza delle manifestazioni musicali di quel territorio.<sup>215</sup> Dunque, lo studioso, nel tentativo di documentarsi sul folklore eritreo, si è di certo trovato di fronte a non poche

<sup>213</sup> Per il quotidiano asmarino col quale collabora Gabriel raccoglie numerosi proverbi eritrei, in seguito in parte ripubblicati dalla rivista «Affrica». Il manoscritto dell'intera raccolta di *160 Proverbi eritrei* è invece conservato, da quanto riporta L. S. Uras nel saggio *Musica, scuola e nazione*, presso il Centro Studi Etiopici di Asmara [Uras 2003, p. xxxvii, nota 39].

<sup>214</sup> In seguito alla recente donazione della famiglia Gabriel all'AST, sono stati recentemente rinvenuti anche i numerosi diari stesi da Gabriel durante il periodo africano e il saggio inedito dal titolo *Il ritorno di Gavino Gabriel*, oggi custoditi nel Fondo privato. Inviato all'amico Giuseppe Prezzolini, il saggio, preparato per l'edizione, non viene pubblicato su consiglio dell'intellettuale. Prezzolini dissuade Gabriel dall'impresa, ritenendo Gabriel «un testimone importante di un momento poco importante della storia mondiale», ma profetizzando un valore futuro delle annotazioni dell'amico sardo: «Un giorno quello che hai notato sarà utile. [...] Se nel 2000 si occuperanno ancora delle nostre faccende, qualcuno ci guarderà». Il carteggio relativo alla questione è pubblicato in Uras 1999.

<sup>215</sup> Gli unici contributi esistenti ad oggi sul folklore eritreo vanno rintracciati quasi esclusivamente all'interno di lavori incentrati sulla musica dell'Etiopia. Tra questi: Kimberlin 1976; 1980; 2000.

difficoltà.<sup>216</sup> Com'è dimostrato anche dai blocchetti di appunti conservati nell'archivio privato, Gabriel si dedica alla ricerca e allo studio etnografico delle tradizioni indigene con una certa costanza fin dal suo arrivo in colonia.<sup>217</sup>

La trascrizione musicale più remota conservata tra i documenti risale al 27 marzo 1936, dunque al primissimo periodo del suo arrivo in colonia [Appendice II, Documento 4]. Nella maggior parte dei casi, Gabriel appunta meticolosamente, accanto ai dati etnografici, data (a volte anche l'ora), luogo, organico, etnia degli interpreti e talvolta occasione dell'esecuzione e andamento o velocità della stessa [Appendice II, Documenti 4, 5 e 6]. Vengono anche fissati i testi dei canti, spesso con traduzione del significato e informazioni sulla genesi, e gli strumenti musicali usati. Tale materiale è in parte pubblicato nei corsivi etnografici che prepara per il quotidiano locale o altri periodici eritrei [Appendice II, Documento 15], in parte preparato per l'edizione, in seguito non portata a termine. Da quanto dichiarato in una lettera scritta da Gabriel al regista Anton Giulio Majano<sup>218</sup> nel 1949, egli ha, a quel tempo, «pronto per la pubblicazione un ricco materiale critico-documentario [sulla musica abissina] con speciale riguardo a due strumenti: il *m'ss'nkò* e il *tcerà 'uatà*»<sup>219</sup> [Appendice II, Documento 11]. Si tratta infatti dei due strumenti musicali indigeni a corda per i quali Gabriel, come vedremo, manifesta un particolare interesse e che stimolano la sua vena compositiva. Il progetto di pubblicazione dichiarato nella

<sup>216</sup> Tra i testi della sua biblioteca, custodita a Tempio Pausania assieme agli altri documenti, è stata ritrovata una copia dei primi due volumi della prima parte dell'*Encyclopédie et Dictionnaire de la Musique* di Lavignac - de La Laurencie. Non sappiamo se lo studioso ne possedesse altri, ad esempio il quinto, dove sono pubblicati i due capitoli sulla musica africana a cura di Modon-Vidailhet e di Tiersot, considerati all'epoca tra le fonti più autorevoli sull'argomento.

<sup>217</sup> Dalle tracce presenti in archivio, possiamo dedurre che girasse sempre con taccuino e *lapis* nella tasca.

<sup>218</sup> Anton Giulio Majano (Chieti 1909 - Marino 1994), regista e sceneggiatore cinematografico e televisivo, autore del film *Vento d'Africa* (1949).

<sup>219</sup> La denominazione degli strumenti musicali etnici africani mostra frequenti incongruenze tra zone di diffusione o tra diversi studiosi. Ringraziamo la studiosa americana Cynthia Tse Kimberlin, una delle poche ad aver affrontato lo studio della musica eritrea, per averci confermato che *cherawata* - che Gabriel scrive con la lezione *tcerà 'uatà* - è il termine tigrino per l'amarico *masēnquo*, lo strumento ad una corda sfregata con l'arco dalla caratteristica cassa di risonanza romboidale [Appendice II, Documento 16]. Gabriel ne riporta anche la traduzione italiana con «coda di menestrello», dall'uso delle crine di cavallo per l'arco [Gabriel 1941]. Quello che il folklorista sardo indica in questo luogo con *m'ss'nkò*, corrisponde invece allo strumento più comunemente detto *krar* sia in amarico che in tigrino - termine in seguito usato anche da Gabriel - la lira a sei corde pizzicate con le dita o con il plettro. Anche in questo caso, le lezioni riscontrate nella letteratura scientifica sono più d'una (*chirar*, *chiràr*, *kirar*, *kerar*), ma oggi gli studiosi sembrano condividere l'uso di *krar* [Barblan 1941, p. 79]. Lo stesso Gabriel usa indifferentemente i termini *m'ss'nkò*, *messenkò*, *messonkò*, *messenquò*. È possibile che ad Asmara, territorio sul quale oggi esistono pochissimi studi etnomusicologici, comunque risalente ad un periodo successivo di almeno trent'anni rispetto a quello coloniale italiano, venisse impiegata questa denominazione per lo strumento, diversamente dalle altre parti dell'Abissinia. In un foglio di appunti, comunque, Gabriel riporta, accanto al disegno dei principali strumenti eritrei, le trascrizioni in lingua tigrina dei nomi relativi e ne fornisce una sintetica descrizione [Appendice II, Documento 3].

missiva non ha, però, esito e neppure di tale materiale è stata rinvenuta traccia tra i documenti conservati.<sup>220</sup> Non è da escludere che l'atmosfera politica nazionale nei confronti della questione coloniale negli anni Cinquanta, abbia dissuaso Gabriel da ogni iniziativa riguardante l'ex colonia italiana.<sup>221</sup>

Come nella madrepatria, lo studioso si batte per l'applicazione delle nuove tecnologie alla ricerca etnografica e ne caldeggia l'utilizzo anche per le esigenze dell'amministrazione coloniale. Se in patria aveva perseguito la fondazione della Discoteca di Stato con finalità culturali [Uras 1999] e l'uso del «grammofono educativo» nelle scuole, in colonia propone, nel settembre 1938, la costruzione di un «impianto fonografico per l'Impero», al fine di sopperire alla mancanza di «documentazione 'oggettiva' cioè meccanica, delle singolarità fonetiche dei popoli africani»; secondo Gabriel, infatti, questi «presentano i più edificanti fonemi dell'umanità» [Appendice II, Documento 7]. «Votato alla promozione dei valori dell'oralità» [Morelli, in Uras 2004, p. xviii], l'etnografo sardo si muove dunque in una direzione parallela rispetto alle iniziative attuate in ambito popolare nazionale:

Il programma di raccolta investe una formidabile responsabilità di fronte alla cultura universale.

Parlate e canti: ritmi di danze vocali e strumentali: modulazioni e inflessioni che distinguono età, sesso, stato d'animo, condizione sociale: questo è un materiale, enorme per mole e per importanza, che può chiarire, offerto all'esame scientifico più vario, problemi antropologici, linguistici, storici, psicologici e financo politici. [Appendice II, Documento 7]

Gli ambiti di applicazione della proposta non si limitano all'etnografia musicale, ma si aprono a tutti gli interessi etnografici passibili di registrazione e all'ambito educativo per l'apprendimento delle lingue, un "punto caldo" del governo della colonia.<sup>222</sup>

[...] Si potrebbero: 1) Compilare CORSI DISCOGRAFICI (Linguaphone) in amarico, tigrignà, tigrè: per i funzionari, militari, commercianti; 2) Raccogliere motti, proverbi; scongiuri, imprecazioni, novelle; 3) Raccogliere nenie e melopee: canti di guerra, religiosi, ecc

---

<sup>220</sup> A causa delle alterne vicende cui è stato sottoposto l'archivio, oggetto di saccheggi e manomissioni, mancano allo stato attuale le eventuali registrazioni e le numerose foto scattate dal Gabriel in Eritrea con finalità etnografiche, di cui si ha notizia attraverso le lettere.

<sup>221</sup> In una lettera a Prezzolini, Gabriel confessa: «il "veto" chigiano a occuparsi delle ex colonie mi ha paralizzato» [Uras 2004, p. 40].

<sup>222</sup> La questione dell'apprendimento delle lingue locali ha rappresentato un ostacolo permanente al dominio degli italiani in Africa, sia per la gestione amministrativa che per gli studi etnografici [Grottanelli 1985, pp. 1144-1148].

4) Raccogliere timbri e moduli di tutti gli strumenti musicali. [...] [Appendice II, Documento 7]

Per Gabriel, i documenti registrati avrebbero rappresentato un importante contributo alla Discoteca di Stato e messo «la fonografia e la scienza italiana in primissimo piano nel campo della cultura mondiale» [Appendice II, Documento 7]. Lo studioso fornisce anche un dettaglio dei costi per la realizzazione.

Lo studioso è con ogni probabilità l'unico esperto di folklore musicale presente per lungo tempo in un territorio coloniale italiano. Tuttavia, a dispetto del suo intenso e costante impegno nello studio delle tradizioni musicali indigene, egli non ci ha lasciato lavori sistematici editi.<sup>223</sup> Difatti, alla fine della sua esperienza africana, Gabriel non giunge a dare alle stampe uno studio compiuto ed organico sulla musica eritrea e non riesce nell'obiettivo di diffondere i risultati delle sue ricerche etnografiche e delle analisi organologiche sui due strumenti della tradizione locale da lui prediletti. Tutto il materiale di cui lascia testimonianza nei carteggi, resta inedito e viene presto dimenticato. Le uniche tracce edite delle sue indagini, tuttavia difficilmente accessibili, vanno rintracciate nei quotidiani e periodici coloniali del periodo in cui risiede in Africa. Le motivazioni della mancata diffusione dei suoi studi vanno ricercate *in primis* nel clima politico e culturale che accompagna l'esperienza coloniale italiana dagli esordi fino al periodo di decolonizzazione (forzata), ma probabilmente anche nello «spirito irrequieto» [Uras 2004, p. x] dell'eccentrico intellettuale, nella centripeta e multifaccettata attività in colonia, così come accade nella madrepatria.

In Eritrea Gabriel attende a numerosi impegni quotidiani: la direzione della biblioteca, dell'Ufficio Studi, la Presidenza dell'INCF, del Liceo Musicale, la collaborazione all'organizzazione delle esposizioni coloniali in Italia e a Tripoli. Un atteggiamento dispersivo, del resto già riscontrato nelle precedenti analisi sul folklorista, in seguito ai numerosi impegni su diversi fronti; un atteggiamento che caratterizza tutta l'attività di Gabriel e che ne giustifica anche in parte l'isolamento della figura, la quale sfugge a qualunque classificazione, nonché la mancanza di studi specifici fino ad anni recenti.<sup>224</sup> Tuttavia, ciò non basta a giustificare il silenzio della

---

<sup>223</sup> Sappiamo inoltre, da testimonianze, documenti, carteggi e attraverso alcuni scritti del sardo, che il suo interesse per la cultura eritrea si amplia a diversi aspetti oltre la musica, tra cui la linguistica e la letteratura orale.

<sup>224</sup> «Il suo eclettismo, molto prossimo per la sua dispersività a un geniale diletterantismo, può essere un motivo da non sottovalutare» [F. Nicolodi 2007, p. xv ].

storia. Come abbiamo anticipato, va al folklorista il merito dell'acquisizione da parte dell'Italia dell'Archivio Storico eritreo, costruito negli anni della colonizzazione.<sup>225</sup> Rientrato in Italia, orgoglioso del risultato raggiunto, Gabriel è costretto ad arrestarsi di fronte alle nuove direttive dell'Italia postcoloniale nei confronti della spinosa questione degli ex-domini.<sup>226</sup>

Del resto, la direzione degli studi antropologici in età imperialista, orientati piuttosto verso il poligenismo, dunque la negazione di un'origine biologica comune tra le razze umane (indispensabile supporto all'elaborazione delle teorie che sarebbero presto scaturite nella proclamazione delle leggi razziali), non favorisce di certo l'approfondimento delle conoscenze di quelle che al tempo erano viste come «culture inferiori». La nuova antropologia di regime stava, infatti, lavorando all'elaborazione di teorie razziste:

[...] all'interno della disciplina ci si muoveva in quegli anni verso un determinismo razziale di tipo biologico che non prendeva più in considerazione il ruolo degli aspetti ambientali sulla formazione degli individui. [Sòrgoni 2001, p. 206]

Inoltre, il passaggio ad un pieno dominio diretto degli italiani nelle colonie a partire dagli anni Trenta rende le conoscenze etnografiche sempre meno necessarie alla gestione della vita in colonia. Il nuovo atteggiamento imperialista assunto dal regime, quindi, non gioca affatto a favore degli interessi dello studioso sardo. I resoconti etnografici divulgati in questo periodo divengono, infatti, molto superficiali e privi di valore scientifico [Sòrgoni 2001, p. 23].

In ogni caso, le ricerche del Gabriel, sebbene limitate ad uno stadio embrionale, restano importanti testimonianze di una volontà di conoscenza dell'“Altro” in qualche modo contrastata dal contesto generale. La pubblicazione dei suoi lavori, ad oggi irreperibili, avrebbe di certo contribuito alla conoscenza delle tradizioni musicali dell'Eritrea, un territorio ancora oggi poco “battuto” da questo punto di vista.

Dopo la caduta del dominio italiano con l'occupazione militare britannica, nell'aprile 1941, grazie alla ferma padronanza della lingua inglese, alla sua preparazione culturale e alle sue competenze in ambito coloniale ed etnologico, Gabriel riceve, dalla nuova amministrazione britannica dell'Eritrea (British Military

---

<sup>225</sup> Oggi inaccessibile insieme ai numerosi documenti coloniali custoditi presso il MinA.E..

<sup>226</sup> Cfr. nota 221.

Administraion of Eritrea, B. M. A. E.), l'ufficio di consulente e traduttore per la sezione Atti legali e la conservazione della carica di Capo dell'Ufficio Studi («Head of Research Section») e di direttore della biblioteca della capitale, Asmara, fino al 1953 [Gabriel s. d., pp. 27-28]. Com'è testimoniato da una lettera custodita presso l'Archivio Sotgiu, durante il periodo britannico in Eritrea, lo studioso ha continuato a coltivare i suoi interessi etnografici [Appendice II, Documento 13]

### 4.3 *Sul Messenkò: un tentativo di contaminazione musicale*

La plurivoca attività di Gabriel in colonia, come abbiamo visto, non si arresta alle mansioni amministrative né alla passiva registrazione delle manifestazioni culturali delle popolazioni coloniali. L'espressione musicale tradizionale delle popolazioni eritree, in particolare, rappresenta per Gabriel una nuova fonte d'ispirazione e di materiali musicali. In quest'ambito potremmo parlare dell'emergenza di un "compositore coloniale" che tenta una originale sintesi tra gli elementi musicali etnici e la tradizione occidentale colta. Anche in quest'ambito, il folklorista sperimenta un sentiero parallelo a quello percorso nella madrepatria.<sup>227</sup> Il fascino esercitato su di lui dal *krar*, la tipica lira abissina<sup>228</sup> o dal fiume *Mai Belà*, presso il quale registra dei canti sudanesi, sfocia in due composizioni da camera per *ensemble* strumentale occidentale.

Tra i documenti ritrovati, sono custodite, corredate dagli studi preparatori, due composizioni da camera d'ispirazione coloniale: *Sul Messenkò*, per quartetto d'archi, e *Mai Belà* (poi intitolato *Divagazioni*), per violino, violoncello e pianoforte. Delle due composizioni, mentre la seconda sembra rivelare un'ispirazione coloniale esclusivamente nel titolo, dedicato al fiume che attraversa Asmara - peraltro successivamente modificato in *Divagazioni*, *Sul Messenkò* rivela un interessante tentativo di utilizzo compositivo di materiali musicali extraeuropei. In tale direzione, Gabriel è l'unico musicista in colonia a tentare una contaminazione tra la musica occidentale e quella africana, di cui sia stata finora trovata testimonianza. In un periodo di forte pregiudizio razziale quale quello dell'ultima Era fascista, tale atteggiamento espresso dal folklorista manifesta, seppure all'interno di un contesto

---

<sup>227</sup> L'«adozione di melodie folkloristiche (più o meno rimaneggiate) nella musica cameristica e sinfonica» è una delle applicazioni del «filone folkloristico» in auge nella prima metà del Novecento [Nicolodi 2007, p. xvi].

<sup>228</sup> Cfr. nota 219.





[...] Ma dove l'attenzione d'ogni studioso dell'anima di questa gente deve arrestarsi e approfondirsi è nell'esame di quell'intimo strumento dell'etere che alcuni chiamano *kerâr* e altri, più propriamente, *messenkò*.

[...]

La caratteristica singolare del *messenkò* [...] è tutta nella sua accordatura che rivela una delle più originali impalcature armoniche dell'Oriente.

Con una rigorosa ricerca della ragion d'essere di tale sistema di cordiera si può arrivare al ritrovamento dell'originale tetracordo greco, osservando come nel canto accompagnato sul *messenkò* la voce della cantatrice si aggiri entro quel primo ristretto intervallo.

L'accordatura sillabata è di per sé una suggestiva linea melodica. [...]

Col *messenkò* [...] si entrerebbe nel terzo stadio musicale, sommità della evoluzione estetica, quello armonico. [Gabriel 1941]

Gabriel sceglie dunque lo strumento più vicino alla tradizione occidentale, simile, anche per alcune caratteristiche organologiche, allo strumento da lui stesso suonato per accompagnare i canti sardi: la chitarra.

I primi schizzi esplicitamente riferiti al brano, riportano la data «11-7 XV [1937]/ domenica/ h 19». Questa prima bozza in due carte è realizzata stendendo una parte melodica e la relativa armonizzazione scritta su doppio pentagramma inferiore. Sotto la melodia è scandito il testo verbale, che sembra ad una prima lettura ispirato ad un canto abissino; lo stesso testo è trascritto integralmente, con qualche lieve modifica, in calce a questa prima versione. Ritroviamo le parole anche nella bozza in partitura per archi, sotto la linea del violino e qualche accenno, a matita leggera, nella copia in bella delle singole parti del brano.

*Hailè, Hailè!*

*Il bianco Re*

*è venuto per me*

*Canta sul messenkò*

*la tua più gaia canzon.*

*Un fascio d'or*

*scolpì sul [segnò il /sul] mio cor.*

*Così [Quand'ei mi guardò così]*

*[Ah] Di dolcezza morirò*

*Se mi bacia il bianco Re.*

Il testo sembra ricalcare la grazia d'ispirazione [Barblan 1941, p. 138] e lo stile laconico dei canti d'amore in lingua amarica - poi ripetuti all'infinito - documentati anche in diversi articoli sulla poesia indigena pubblicati sulle riviste coloniali durante il fascismo e in appendice alla monografia sulla musica e gli strumenti musicali dell'Africa orientale Italiana di Guglielmo Barblan [Barblan 1941, p. 138].

Che si voglia o meno leggere tra le righe del canto un riferimento ai protagonisti dell'esperienza coloniale italiana in Eritrea (*bianco Re, fascio d'or*), la posizione di Gabriel nei confronti della presenza degli italiani nella regione africana è palesata in un breve saggio sulla *Musica eritrea* pubblicato nel volume *La Sardegna di sempre*<sup>231</sup> [Gabriel 1971]. Nello scritto, il folklorista ribadisce, senza risparmiare incisi polemici, alcuni importanti meriti all'amministrazione coloniale italiana sulla cultura e la società africana mettendone in rilievo *in primis* quello di aver determinato la nascita - in popolazioni estremamente distanti dal punto di vista culturale se non addirittura in lotta tra loro, sebbene assai vicine geograficamente - di una coscienza nazionale scaturita dalla pratica del lavoro comune e dal miglioramento dell'economia, dopo averne ristabilito la pace. Più avanti, quando, dopo la guerra, verrà messo in discussione il destino dell'ex-colonia, Gabriel parteggerà proprio la scelta dell'autonomia dell'Eritrea rispetto all'Etiopia.<sup>232</sup>

L'Eritrea è una "invenzione" italiana.

Più che geografica e politica (dove le accuse del Longrigg e l'avventata proposta di spartizione), l'Eritrea è un'invenzione morale e giuridica; primo esempio, nella storia ora torbida ora cruenta del colonialismo, di diversi e avversi agglomerati tribali, portati dalla convivenza più che dal governo degli italiani a una superiore coscienza unitaria che prelude il sorgere della coscienza nazionale.

Nel suo territorio, vasto quasi quanto il Piemonte, la Lombardia, le Tre Venezie e l'Emilia messe insieme, si contano razze di civiltà crepuscolare come i Cunama, confinati nel Bassopiano Occidentale tra Gasc e Setit, e razze stanche e involute, come gli abissini dell'Altopiano: razze che l'imponente rete stradale, gli stabilimenti sanitari, le scuole, le aziende agricole e industriali, gli istituti giudiziari e il diuturno umanissimo contatto con lavoratori, professionisti e funzionari italiani hanno avvicinato, amalgamato, se non affratellato, sino a far sì che quei che si dicevano Assaortini o Beni Amer, Abab o Tigrini, Hafar o Bileni, oggi si dicono e si

---

<sup>231</sup> Del saggio è conservata copia dattiloscritta nel fondo privato di Gabriel a Tempio Pausania, senza data.

<sup>232</sup> Diversa era la posizione degli inglesi, sotto la cui amministrazione militare l'Eritrea cade durante la guerra. Per questi ultimi, infatti, l'artificiosità della colonia e l'incapacità di autosufficienza economica non ne rendevano plausibile l'indipendenza, giustificandone al contrario la spartizione. Per ulteriori approfondimenti sulla questione cfr. Taddia 1986, pp. 361-371.

vantano "Eritrei" e si vogliono autonomi con una legge che non è più o solo quella consuetudinaria, ma è la uova legge che lo jus gentium importato da Roma e innestato nei vari diritti locali ha reso accetta e gradita tanto nei torridi Bassipiani quanto nel freddo acrócoro.

[...] [Gabriel 1971, pp. 177-179]

Anche per l'espressione musicale la convivenza al fianco degli italiani è considerata dal folklorista come un'indispensabile mezzo di evoluzione:

[...]

Delle tre fasi di sviluppo dell'attività musicale nella storia umana - ritmica, melodica e armonica - l'Eritrea dimostra matura quella ritmica (danze-tripudio, tamburi e sistri), in fieri quella melodica (melopee, cantilene e monodie doppiate da strumenti) e neppure accennata nelle salmodie quella armonica.

[...]

Ma l'armonia con parti reali e consapevoli portate per giuste affinità di rapporti da uno ad altro accordo, codesta armonia in Eritrea non potrà nascere autoctona: anche in tale disciplina sta operando profondamente la convivenza con gli italiani. [Gabriel 1971, p. 179]

Tornando al brano scritto da Gabriel, *Sul Messenkò*, la composizione è di sole 45 misure distinte in cinque sezioni di differente ampiezza, contrassegnate da lettere alfabetiche progressive<sup>233</sup> e precedute da sei battute introduttive. L'indicazione di metro è uniforme, in 3/4 per tutta la durata del brano. L'indicazione di andamento «a valzer» riflette una tendenza, comune anche nelle trascrizioni etnografiche, a percepire nella musica africana reminiscenze della musica europea (melodie, ritmi di danze). Gabriel gioca sull'aspetto timbrico chiedendo effetti differenti: accentato, staccato, «arco», «pizzicato», probabilmente a rievocazione dei plurimi possibili attacchi di suono, con le dita o con il plettro, della lira abissina. L'indicazione di velocità ( $\text{♩} = 60$ ), presente nella bozza per canto e pianoforte, non ricompare nella copia in partitura e nelle singole parti conservate.

L'interesse nei confronti del lavoro risiede nella testimonianza di un inedito tentativo di contaminazione della cultura musicale occidentale con materiale indigeno che Gabriel, come abbiamo visto, raccoglie attraverso osservazione diretta. L'autore tuttavia, non solo tramite l'organico, riconduce gli elementi originali all'interno del

---

<sup>233</sup> La ripartizione in sezioni è riportata in tutte le copie conservate.

proprio contesto culturale: la scala pentafonica [Figura 1], presentata anche in forma melodica, è reinterpretata, infatti, come scala minore armonica con tonica Re, fondamentale non presente - insieme al IV grado - nell'accordatura del cordofono abissino. Tale esplicazione tonale è confermata dai ricorrenti pedali di tonica (mm. 7-15, 18-19, 24-26, 41-42), cadenze perfette composte a Re (mm. 31-32) e cadenza conclusiva a Re minore su quadriade di sesta specie.

Gabriel, dunque, sceglie un materiale etnico legittimato dall'ascendenza greca, quindi da un origine comune con la musica occidentale, per tentare un esperimento compositivo. Si tratta in ogni caso di un tentativo inedito di commistione tra due tradizioni musicali distanti, ma vi si scorge un atteggiamento comune alle posizioni del tempo nei confronti dello sguardo razziale. Anche nella rappresentazione che fornisce dell'altro cordofono diffuso ad Asmara, e in tutta l'Abissinia, il *cherawata*, com'è possibile estrapolare dall'articolo pubblicato su «Ominia», Gabriel lascia emergere una volontà di ricondurre l'espressione africana a quella europea [Gabriel 1941; Appendice II, Documento 15]. Sembra dunque che l'impulso dello studioso ad inaugurare un nuovo campo di studi dell'etnografia musicale italiana, proveniente da un interesse etnografico personale, sia frenato dal contesto: la cosiddetta "missione civilizzatrice", presupposto del colonialismo moderno, è, nel caso del modello coloniale italiano, la linea-guida per l'organizzazione sociale e culturale delle colonie. Gavino Gabriel, mentre fornisce un altro saggio della sua apertura mentale e volontà sperimentale, non riesce ad uscire dalla lettura canonica dell'"Altro" africano.

## **5. Ascoltare l'esotico: le raccolte di folklore e gli strumenti musicali coloniali in Italia**

Una delle peculiarità dell'esperienza coloniale italiana è strettamente legata al periodo storico in cui si svolge: sebbene circoscritto, l'arco temporale che va dall'ultimo ventennio dell'Ottocento alla prima metà del secolo successivo, risulta denso di innovazioni volte alla trasformazione e accelerazione dei processi comunicativi ed alla promozione di una cultura di massa.<sup>234</sup> Come già osservato in precedenza, la stampa nazionale conosce un forte incremento a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento proprio in relazione alle avventure coloniali. Sebbene non riesca a generare un'affezione diffusa nella popolazione nazionale, come desideravano i governi [Del Boca 2001, pp. 18-19], il mito dell'esotico raggiunge presto ogni strato della nazione. Dal punto di vista quantitativo, l'informazione si fa assai più consistente durante il ventennio fascista ed in particolar modo negli anni della propaganda e della fondazione dell'Impero. Il flusso di informazioni sulle colonie, veicolato attraverso i mezzi di comunicazione di massa promossi dal regime, non conosce pari nella storia. La moltiplicazione dei canali informativi, grandemente accelerata dal fascismo, genera un processo di rafforzamento dell'immaginario coloniale non indifferente.

Da un punto di vista socio-antropologico, la novità più rilevante condivisa dal colonialismo nazionale è rappresentata dalla possibilità di avvicinare l' "Altro" colonizzato attraverso diverse modalità, le quali, sebbene lascino meno spazio all'immaginazione rispetto alla stampa, sottopongono il dato veicolato ad operazioni di manipolazione strettamente funzionali all'ideologia coloniale. Due sono i principali canali attraverso i quali la modernità avvicina l' "Oriente": le esposizioni e le nuove tecnologie massmediatiche, ognuna con le proprie peculiarità: disco, radio, cinema. Mentre esposizioni e discografia nascono e vengono sfruttate già in epoca liberale, benché notevolmente incrementate tra le due guerre, la radio e il cinema completano e rafforzano le rappresentazioni coloniali a partire dalla seconda metà degli anni Venti.

Nel presente paragrafo passeremo in rassegna quelle che sono state le operazioni e i prodotti etnografico-musicali derivati dall'impiego dei nuovi mezzi in

---

<sup>234</sup> Cfr. Cap. II, Par. 2.

relazione alla propaganda coloniale. Ci soffermeremo, in particolare, sulla produzione discografica legata al colonialismo e, nella sezione successiva (Par. 5.1) sulle esposizioni coloniali.

Rispetto alle epoche precedenti, in età moderna delle colonie non si percepiscono solo immagini o si toccano manufatti: grazie alle importanti innovazioni sulle tecniche di produzione e registrazione delle vibrazioni emesse nell'aria da fonti sonore, si possono udire anche i suoni, diffusi, a partire dalla seconda metà degli anni Venti, attraverso supporti sonori, radio e cinematografia. L'invenzione del fonografo di Edison (1888), in grado di registrare e riprodurre i suoni, e la successiva evoluzione di tecniche e materiali più facilmente accessibili, è un fattore determinante per lo sviluppo delle discipline etnologico-musicali ma anche per il rafforzamento di una cultura coloniale sapientemente manipolata dai governi. La perfetta coincidenza del nuovo sistema con la nascita - per il caso italiano specifico - del colonialismo, è tutt'altro che priva di conseguenze: dalle nostre ricerche è emerso come i primi documenti sonori di origine esotica risalgano alla guerra di Libia (1911-13).

Della leggenda che circola sui cilindri di cera incisi in Africa orientale italiana e sciolti per le alte temperature durante il tragitto di ritorno in nave, cui ha fatto accenno Diego Carpitella [Giannattasio 2002, p. 390], non si sono ancora trovati i riscontri, ma di certo diverse sono state, durante il periodo coloniale, le iniziative di raccolta di musiche etniche coloniali per scopi eterogenei, prevalentemente etnografico-divulgativi e cinematografici. A causa delle vicissitudini legate agli archivi storici del periodo coloniale, di cui abbiamo detto più volte, non ultimo lo spostamento dei materiali della Discoteca di Stato durante la guerra,<sup>235</sup> molti documenti sonori sono oggi irrecuperabili. L'unica testimonianza sonora di epoca liberale oggi accessibile è un disco con due canti tradizionali libici, uno dei quali recentemente ripubblicato nella raccolta *Tripoli italiana* della collezione *Fonografo italiano*,<sup>236</sup> a cura di Paquito Del Bosco: si tratta della registrazione della «Banda del

---

<sup>235</sup> Ringraziamo Paquito Del Bosco per questa informazione.

<sup>236</sup> La raccolta è il risultato di una ricerca e selezione dei documenti sonori italiani, di ambito popolare, relativi alla guerra di Libia. I brani riversati nel CD sono canzoni italiane che circolavano nei *café chantant* e vere e proprie «cartoline sonore», «resoconti dal fronte (la radio non esisteva ancora) per chi aveva preferito restarsene a casa» [Paquito del Bosco 1996].

Garian per la Festa del Marabutto».<sup>237</sup> Il disco in oggetto appartiene al periodo 1911-1913, ed è inciso per «La Voce del Padrone».<sup>238</sup>

Durante l'epoca fascista del colonialismo, parallelamente all'evoluzione delle tecnologie per la registrazione e riproduzione del suono e alla fabbricazione di supporti più facilmente maneggiabili e di più ampia diffusione, le nuove esigenze mediatiche connesse con la costruzione di una cultura coloniale e con il consolidamento del consenso stimolano nuove raccolte etnografiche. Non si tratta di iniziative finalizzate allo studio etnologico delle tradizioni popolari ma piuttosto destinate ad una divulgazione ad ampio raggio, attraverso le strutture educative e propagandistiche. In questo caso, le nuove tecnologie, semplificando le procedure di contatto con culture "altre" e moltiplicandone le occasioni, sembrano favorirne un approccio superficiale, sostenuto dall'atteggiamento del regime nei confronti dei territori assoggettati.

Una fonte unica per le raccolte di folklore musicale dell'Africa orientale è l'apparato dedicato ai «Dischi e canti in lingua amarica» contenuto nel saggio di Guglielmo Barblan *Musiche e strumenti musicali dell'Africa Orientale italiana* [Barblan 1941, pp. 135-138]. Tra queste, come vedremo più avanti, attraverso le nostre ricerche è stato possibile reperire soltanto parte di una collezione. Altra fonte è rappresentata dai programmi radiofonici dell'Ente Radio Rurale (ERR), un'istituzione preposta all'utilizzo della radio come strumento educativo, alla quale è affidata parte della programmazione scolastica. La divulgazione attraverso la radio educativa risponde al fine di rendere partecipi gli italiani alle vicende nazionali, sapientemente manipolate dal regime. Tra queste l'esperienza imperialista trova uno spazio di rilievo.

Le iniziative di registrazione delle tradizioni musicali coloniali di cui di cui si conservano, quasi totalmente, i documenti, sono connesse principalmente alla radiofonia, e alle esposizioni coloniali, incrementate e valorizzate, nel segno dell'Impero, durante il regime; entrambe risalgono alla metà degli anni Trenta.

---

<sup>237</sup> Nella religione islamica nordafricana, il *marabutto* è il corrispettivo del santo per quella cristiana; come in quest'ultima, è oggetto di culto e onorato attraverso le feste [Doutté 1900]. La traccia riproduce l'esecuzione di un brano suonato da tre strumenti, due aerofoni, di registro differente e in dialogo tra loro, e una percussione; il pezzo è introdotto da una voce in lingua araba e la durata è di circa tre minuti. Una breve sezione introduttiva prelude ad una parte centrale più estesa in cui i due aerofoni si rimbalzano una melodia variandola di continuo e sovrapponendosi a tratti; una sezione conclusiva, costituita da materiali derivati dalla melodia precedente, chiude il brano.

<sup>238</sup> Ringraziamo Paquito Del Bosco per questa informazione.

Nel dicembre 1935, in piena campagna etiopica, l'Ente Radio Rurale (ERR), attivo dall'anno precedente come strumento di formazione a distanza per le scuole provinciali e di campagna,<sup>239</sup> promuove una spedizione in Tripolitania per la preparazione di una «serie di trasmissioni atte a far conoscere le nostre Colonie» [AT 3/5/1936]. Il fine è quello di «cogliere e fissare su dischi alcune delle più caratteristiche e interessanti scene di vita indigena [...] che opportunamente illustrate vengono ad offrire agli ascoltatori un quadro efficace dell'ambiente arabo della nostra colonia nei suoi principali aspetti»<sup>240</sup> [AT 3/5/1936]. A guidare l'iniziativa, Lando Ambrosini, direttore dell'ERR, e Cesare Ferri, direttore artistico. Dalle notizie, filtrate attraverso un articolo apparso sull'«Avvenire di Tripoli» del maggio 1936, sembra che le operazioni di raccolta si siano svolte in maniera piuttosto celere con l'usuale vanto per l'efficienza fascista:

[...] organizzava [L. Ambrosini accompagnato da C. Ferri] subito una serie di manifestazioni da incidere sui dischi. Il programma ideato ed elaborato si realizzava in brevissimo tempo con l'ausilio del personale tecnico che provvede ad eseguire le prese fonografiche, installando i macchinari in locali adattati e messi a disposizione a Tripoli, Sugh el-Giuma [sic] e Misurata Marina [AT 3/5/1936].

Le trasmissioni vengono propagate anche attraverso l'Ente Italiano Audizioni Radiofoniche (EIAR) [AT 3/5/1936], raggiungendo una parte ben più ampia di popolazione nazionale.

I quattordici dischi a 78 giri incisi in questa occasione, attualmente conservati presso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi (ICBSA) (ex-Discoteca di Stato) di Roma, sono stati poi inseriti sul mercato discografico, distribuiti sia nella madrepatria che nelle colonie:

[...] la Direzione dell'ERR, per aderire alle richieste di enti e privati i quali hanno espresso il desiderio di avere una collezione dei dischi incisi a Tripoli, ha deciso di mettere prossimamente in vendita al pubblico la serie

---

<sup>239</sup> Fondato nel 1933 «al fine di contribuire all'elevazione morale e culturale delle popolazioni rurali» [Zambotti 2007, p. 17], l'ERR si rivela un'efficace strumento di propaganda e controllo. Nato all'interno dell'EIAR coinvolgendo anche il Ministero dell'Educazione Nazionale, nel novembre 1934 passa sotto il controllo del PNF. Il progetto didattico, che prevedeva una sintonizzazione simultanea tre volte a settimana per 30 minuti ciascuna, copriva diversi ambiti disciplinari, tra i quali anche la musica, con lezioni pratiche e teoriche di canto corale e storia della musica. L'ascolto avveniva sotto la guida dell'insegnante e non si limitava ad un'approccio passivo, oltre ad essere preparato dal docente, veniva seguito da una fase di scrittura individuale dei contenuti dei programmi corredati da considerazioni personali. Le trasmissioni vengono diffuse fino all'aprile 1940. Per ulteriori approfondimenti sull'ERR si veda Zambotti 2007.

<sup>240</sup> In quegli anni l'uso del nastro magnetico non è ancora diffuso e il disco 78 giri rappresenta l'unico mezzo per fissare su «supporto “fisso”» le trasmissioni radiofoniche. L'ERR incide su disco, come in questo caso, alcune delle trasmissioni, distribuendole per la casa *Parlophone* [Zambotti 2007, p. 9].



completa, al prezzo di L. 310. Sappiamo anche che, per interessamento del Governo della Colonia, i funzionari ed ufficiali residenti in Libia potranno acquistare la serie dei dischi di folklore tripolino a prezzo ridotto e con facilitazioni di pagamento per il tramite dell'Ufficio Studi del Governo stesso. [AT 3/5/1936]

Nella selezione dei documenti di folklore coloniale l'attenzione dei documentaristi italiani si rivolge al duplice contesto culturale tripolino, arabo ed ebraico, e ad un differente ambito espressivo: le tradizioni folkloriche legate alla vita civile, religiosa e militare. Le specificità culturali vengono in tal modo veicolate attraverso i moderni altoparlanti radiofonici, supportando un'immagine di arretratezza e manifestando la capacità di totale controllo sui territori dominati. Una scoperta manovra propagandistica, nella direzione di un estremo totalitarismo, è testimoniata anche dalla duplice incisione di *Giovinezza* su testo arabo ed ebraico, cantata da cori giovanili. Al fine di una capillare diffusione, il testo della canzone, che veniva insegnata nelle scuole della colonia, viene pubblicato anche sui periodici coloniali, in lingua araba.<sup>241</sup>

Le tradizioni indigene selezionate per le trasmissioni riguardano: i principali eventi del vivere sociale (nascita, matrimonio, morte) scanditi attraverso pratiche religiose, islamiche ed ebraiche; i rituali legati al culto; le pratiche comunitarie connesse con l'economia e la politica e le manifestazioni di folklore inerenti la vita militare.<sup>242</sup> I documenti realizzati, sebbene lacunosi nei dati riportati su esecutori, luoghi e modalità di registrazione, rappresentano le uniche testimonianze delle tradizioni libiche all'epoca. Le manifestazioni di folklore relativo al culto islamico rappresentano quelle maggiormente documentate attraverso: le cerimonie di iniziazione religiosa («Una *Zauia* (Cerimonia degli adepti)»); i caratteristici rituali legati all'invito ed alle varie fasi della preghiera («L'*Adan* [*Adhan*] - Il *Quyam el salat*: invito e inizio della preghiera fatto dal muezzin»), al Ramadan («Il *Saher el lel* (Nelle notti di Ramadan)») e al pellegrinaggio verso la Mecca («Pellegrini verso la Mecca»); le sonorità delle scuole coraniche («Scuola coranica: lo studio dell'Alfabeto; studio del corano; la *Faitha*: la *Sura* del corano»); le tradizioni legate alla nascita («Le

---

<sup>241</sup> Tra questi, si veda IC, gennaio 1937, p. 28.

<sup>242</sup> Alcune delle tradizioni musicali libiche incise dall'ERR si riscontrano nella sezione dedicata agli «Usi e costumi» dei musulmani e degli israeliti presente nella Guida del TCI [Bertarelli 1929, pp. 218-229].

*zamzamat*: canto per la nascita», «*Zagarit* (tre trilli) per la nascita di un maschio»<sup>243</sup>), al matrimonio («*Le zamzamat*»<sup>244</sup>, «*Il maluf* (Accompagnamento dello sposo alla casa nuziale)», «Canto per il matrimonio») e alla morte («*Le prefiche (Neddabit)*», «Il funerale (*El Zenàza*)»). Per il culto ebraico è registrato un unico documento inerente il rito del matrimonio («Finale di benedizione nuziale; Benvenuto agli ospiti»). Delle pratiche comunitarie caratteristiche della vita quotidiana legate all'economia e alla politica troviamo testimonianze attraverso il mercato e le attività commerciali («Costumanze tripoline: un mercato arabo», «Scaricatori del porto di Tripoli»), i rituali caratteristici della vita dei beduini del deserto («Cammello e cammelliere») e l'alzabandiera («L'ammaina bandiera al castello di Tripoli»). Risultano infine documentate le manifestazioni di folklore inerenti la vita militare (*fantasie* degli ascari libici ed eritrei). L'analisi dei documenti sonori ritrovati esorbita dai nostri fini, risulta tuttavia interessante notare come, in particolare nelle *fantasie*, le melodie e i testi dei canti facciano accenno alla presenza italiana in colonia, alternando l'italiano all'arabo («Prima Fantasia Ascari libici» da 2'38" a 2'45").

In appendice è riportato l'elenco dei quattordici dischi 78 rpm con le incisioni di folklore libico realizzati per le trasmissioni dell'ERR, corredati dal numero di collocazione relativa all'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi (ICBSA) di Roma; a sinistra abbiamo indicato la categoria di appartenenza delle tradizioni sonore. I titoli indicati sono rispondenti a quelli riportati sulle etichette dei dischi [Appendice III, Tabella D].

Altre raccolte a quel tempo disponibili in commercio, relative alle tradizioni musicali dell'Africa orientale italiana, si trovano elencate in appendice al saggio di Guglielmo Barblan, incise per diverse etichette italiane e straniere (Odeon, Columbia, Cetra, Fonotecnica) [Barblan 1941, pp. 135-137]. Purtroppo su queste collezioni non possediamo ulteriori informazioni.

Nell'elenco di testimonianze discografiche delle tradizioni musicali dell'Africa orientale riportato dal Barblan, di cui dicevamo sopra, si trovano dischi incisi per

<sup>243</sup> «Appena avvenuto il parto, esso viene annunciato da una donna, salita sul terrazzo della casa, con tre trilli (*zagarit*)» [Bertarelli 1929, p. 218]. Trilli di dolore emessi dalle donne, chiamati con lo stesso nome, annunciano la morte [Bertarelli 1929, p. 225]

<sup>244</sup> Le *zenzamat* sono «donne cantatrici ... stipendiate dalla famiglia dello sposo» che accompagnano le cerimonie legate alla festa per il matrimonio, che dura una settimana: «Le *zenzamat* accompagnano queste cerimonie cantando a tempo di tamburo lodi speciali agli sposi e alle loro famiglie. Queste *zenzamat* sono pagate molto spesso lautam. al fine di ottenere che i loro canti contengano l'elogio più bello e gradito. Esse sono temute perché, se malcontente, esercitano la maldicenza in modo terribile ...» [Bertarelli 1929, p. 221].

diverse etichette (Odeon, Columbia, Cetra, Fonotecnica). In calce, l'autore vi menziona, inoltre, una ben più ricca raccolta di 248 canti di diverse regioni dell'Impero, realizzata nel 1939 dalla casa discografica *La Voce del Padrone*, per iniziativa di un ricco commerciante eritreo di Addis Abeba, Salhed Ahmed Checchia,<sup>245</sup> in collaborazione con l'Ufficio Studi della Triennale d'Oltremare, presso il quale erano al tempo custoditi.<sup>246</sup> Per la selezione dei canti, da quanto testimonia il Barblan, viene indetto un vero e proprio concorso. Non conosciamo tuttavia, né i criteri di selezione, né i membri della commissione giudicatrice e tantomeno le modalità di realizzazione delle incisioni. La collezione rappresenta la più ampia testimonianza disponibile a quell'epoca di canti tradizionali di numerose aree del vasto territorio abissino. Tra i soggetti prescelti non mancano naturalmente gli inni di lode al Capo del Governo e al promotore dell'iniziativa di Checchia. Si tratta tuttavia di dischi non commercializzati, fatta eccezione per due canti [Barblan 1941, pp. 137-138].

Ma soprattutto fondamentali per formarsi una conoscenza del canto abissino, sono le 248 canzoni raccolte dalle svariate regioni (Ancilling, Bisotiè, Itiemelà, Uollo, Bati, Adderec, Arada, Scillelà, Chebretalem, Gurròghedai, Jebicciaè, Mecomminiè, Ghennè, Bisenadirn, Tammanai, Alluomiè, Logan-Scibò, Zelessegnà, Gassamaie, Teiccò, Massè, Tigrè, ecc.) eseguite da solisti o da coro con accompagnamento di violino, di cetra, di arpa, di flauto, di zufolo o di tamburo, che furono fatte incidere nel 1939 dalla casa «Voce del Padrone» per incarico di un facoltoso commerciante eritreo di Addis Abeba, Saleh Ahmed Checchia, su suggerimento del Cap. Dott. Giovanni Siletti e dell'Ufficio Studi della Triennale d'Oltremare. La scelta delle canzoni fu fatta con molto accorgimento, in seguito ad un concorso pratico di fronte ad una commissione, ed al quale parteciparono tutti i più noti menestrelli dell'Impero.

I soggetti delle canzoni sono sacri o profani; i sacri sono costituiti da lodi a Dio, ai Santoni, a Mosè, alla Madonna; i profani sono canti d'amore o inni di lode al Re, al Capo del Governo, ai guerrieri, ai notabili, alle popolazioni dei vari luoghi, ai sultani, agli amici e alle loro famiglie, alle donne delle varie provincie; oppure trattano episodi bellici o gesta di eroi famosi.

È questa la più avveduta, fedele e organica raccolta, indispensabile per chi voglia farsi, a distanza, un concetto della lirica popolare etiopica.

[...]

---

<sup>245</sup> La collezione del Checchia è citata anche da Gavino Gabriel in una lettera indirizzata ad un certo Leuenberger [Appendice II, Documento 12].

<sup>246</sup> Cfr. nota 184.

La raccolta di Checchia non è purtroppo, per ora in commercio, ove si eccettuino i due canti che la casa «La Voce del Padrone» ha edito per suggerimento e dietro indicazioni della Mostra Triennale d'Oltremare (Disco A I. 602 - *Temelsò Chelete*, Canzone Massè, Lode ai Capi eritrei; *Fecreselassiè Oglasghi*, Storia del Cantiba Bechit, con acc. di chirar).<sup>247</sup> [Barblan 1941, pp. 137-138]

Attraverso le nostre ricerche siamo riusciti a reperire alcuni di questi dischi 78 rpm, finora introvabili, oggi custoditi presso l'archivio privato della studiosa americana Cynthia Tse Kimberlin, esperta di musica abissina, amhara e tigrina.<sup>248</sup> Tra questi è presente il 78 rpm commercializzato da «La Voce del Padrone», con numero di etichetta A I. 602, di cui parla Barblan. In appendice sono elencati i documenti sonori in oggetto, mantenendo il numero progressivo fornito dalla ricercatrice [Appendice III, Tabella E].

Le raccolte di folklore realizzate in epoca coloniale, però, come abbiamo anticipato, non stimolano analisi scientifiche da parte degli studiosi.

### **5.1 «Il Duce fa vibrare le corde di un'arpa araba»: le esposizioni degli strumenti musicali etnici delle colonie in Italia**

In un'eloquente immagine pubblicata sul periodico «L'Italia coloniale» in occasione della Prima Mostra Internazionale d'Arte coloniale del 1931, la didascalia recita: «Il Duce fa vibrare le corde di un'arpa araba» [ITC ottobre 1931, p. 164; Appendice III, Figura 1]. L'apparente ingenuità della descrizione del ritratto, raffigurante il Duce nell'atto di pizzicare le corde di una lira abissina esposta nella sala della Mostra Eritrea con l'orecchio destro teso all'ascolto, è in realtà un palese gesto propagandistico e riassume, in una semplice espressione, l'atteggiamento del regime nei confronti delle colonie e, di riflesso, degli strumenti musicali coloniali.

Durante la prima fase del processo di espansione in Africa, l'attenzione per gli strumenti musicali tradizionali delle società coloniali in Italia va ricondotta al più

---

<sup>247</sup> Probabilmente una copia dei due dischi era presente presso l'archivio storico dell'IsIAO., poi sparita nel processo di riordino e ricollocazione. Ringraziamo il Prof. Francesco Giannattasio per questa informazione.

<sup>248</sup> Comunicazione via e-mail di Cinthya Tse Kimberlin del 4 giugno 2009. La studiosa americana ci ha informati di aver ricevuto i sei dischi a 78 rpm da Kidane Isaac nel 1964, durante una missione ad Asmara, alla quale ha partecipato come volontaria. Abbiamo riscontrato, attraverso una procedura comparativa, che le registrazioni in oggetto appartengono alla collezione realizzata col sostegno del ricco commerciante eritreo di Addis Abeba Salhed Ahmed Checchia, di cui parla il Barblan. I dischi hanno subito un grave danno durante uno spostamento in nave per gli USA, ma la studiosa è riuscita comunque a riversarli su nastro usando un registratore *Nagra 4.1*. Ringraziamo C. T. Kimberlin per averci fornito queste informazioni.

generale interesse nei confronti degli oggetti dimostrato dagli antropologi nazionali di orientamento positivista. La tendenza a ricostruire «elementi della vita sociale e psichica dei popoli» [Leydi 1994, p. 22] attraverso gli oggetti da essi prodotti deriva principalmente dal pensiero dell'antropologo, etnologo, medico e scienziato Paolo Mantegazza.<sup>249</sup> In linea con le teorie evoluzioniste in voga durante il positivismo e operanti strumentalmente per tutta l'epoca fascista - alla luce delle quali, attraverso il metodo comparativistico, si leggono le culture africane - gli strumenti musicali coloniali vengono collocati allo stadio iniziale dello sviluppo della cultura musicale. Seguendo il pensiero di Herbert Spencer, infatti, il primitivo è assimilato al bambino e così lo stadio di evoluzione del suo pensiero.

Le prime manifestazioni espositive di fine Ottocento ricevono un forte stimolo proprio da tali concezioni [Leydi 1994, pp. 22-24]. In questa prospettiva, gli strumenti musicali non vengono considerati per la loro funzione specifica, ma piuttosto in quanto oggetti, veicoli di informazioni etno-antropologiche nonché feticci del presunto primitivismo delle popolazioni indigene. Infatti, l'aspetto rudimentale, la rozzezza della fattura, che spicca al confronto con gli strumenti della tradizione colta occidentale ben noti ai visitatori delle mostre, non può che innescare un meccanismo psicologico volto a giustificare il dominio del civilizzato sul barbaro, al fine di condurre quest'ultimo al progresso. La possibilità per gli occidentali di accompagnare le popolazioni meno evolute, in questo caso africane, verso il cammino per la civiltà diviene dunque una delle principali giustificazioni ideologiche a sostegno del colonialismo: nel caso dell'Italia, come suggerito dalla didascalia prima enunciata, il potere imperialista è in grado di «far risuonare» la cultura africana ormai ferma ad uno stadio di arretratezza.<sup>250</sup>

Durante il ventennio fascista, le occasioni espositive si moltiplicano, nella madrepatria e nelle colonie, e l'esposizione degli strumenti musicali assume una funzione sia propagandistica che commerciale.<sup>251</sup> Nel primo caso permane

---

<sup>249</sup> Paolo Mantegazza (1831-1910) è stato fondatore della «Società italiana di antropologia e etnologia» e del primo «Museo nazionale di antropologia»; egli è stato inoltre un importante divulgatore del positivismo e dell'evoluzionismo in Italia, attivo promotore e organizzatore di iniziative culturali nonché deputato e senatore [Labanca 1992a, p. 71].

<sup>250</sup> La metafora del potere degli italiani di risvegliare la cultura «pietrificata» delle popolazioni africane, accompagna tutto il periodo coloniale a sostegno della missione civilizzatrice.

<sup>251</sup> Gli strumenti musicali coloniali compaiono tra le voci del fatturato di vendita della Fiera di Tripoli - concepita come fiera campionaria, con la commercializzazione di una minima parte di oggetti esposti - che nel 1934 ammonta al 2,9% del ricavato [AT 4/4/1934].

l'atteggiamento razzista sostenuto dalle teorie evoluzioniste, nel secondo trova alimento il mito dell'esotico dell'Italia coloniale tra le due guerre.

Considerati quali manifestazioni dell'arte indigena, gli strumenti musicali vengono collocati nei musei nazionali<sup>252</sup> e nelle numerose mostre coloniali, vere e proprie vetrine dei bottini africani. Il valore di feticcio attribuitovi si esplicita, in quest'ultimo caso, attraverso la loro inclusione tra le «dovizie artistiche delle nostre terre d'oltremare» [Scaparro 1934, p. 250], accanto all'artigianato del legno, dell'oro, dell'argento, del rame e così via. Il fine espositivo è esplicitamente quello di «[...] conoscere e illustrare una delle più interessanti attrattive turistiche [...] [e] – con l'aumentato smercio di prodotti caratteristici dell'artigianato indigeno – fare un'intelligente propaganda coloniale [...]» [Scaparro 1934, p. 250].

Tra le prime esposizioni nazionali ad ospitare strumenti musicali tradizionali dell'Africa italiana di cui si ha notizia, la IV Esposizione nazionale di Palermo del 1891-92 dedica una sezione all'Eritrea, il primo dominio italiano. Sul modello delle esposizioni internazionali, la mostra è arricchita dalla presenza di gruppi indigeni invitati a dimostrare i modi di vita e le tradizioni locali [Leydi 1994, p. 27].

Come per le raccolte etnografiche, sono spesso esploratori e ufficiali coloniali ad inviare nella madrepatria collezioni di strumenti musicali delle colonie destinate ai musei. Una testimonianza ci è fornita, ad esempio, dal resoconto di Gustavo Pesenti [Pesenti 1910, p. 422], come dalle collezioni Pantano (1910), Ricciardi (1922), e Bricchetti Robecchi del Museo Nazionale Preistorico Etnografico “L. Pigorini” di Roma. Manca, tuttavia, uno studio sull'argomento che andrebbe probabilmente condotto anche sulle testimonianze inedite di coloro che sono entrati a contatto con i territori coloniali.

Gli strumenti africani in Italia, tuttavia, restano a lungo ancorati allo *status* di «suppellettile da museo» e non sembrano stimolare la curiosità degli ambienti musicali nazionali. Soltanto in un unico caso, grazie all'iniziativa di uno dei protagonisti della ricerca etnomusicologica italiana della prima metà del Novecento, Giulio Fara, gli strumenti coloniali riescono a varcare la soglia dell'istanza espositiva fine a sé stessa, ma, anche questa volta, lo sguardo etnocentrico è preservato.

---

<sup>252</sup> Le principali raccolte di strumenti africani erano al tempo custodite in diversi musei di Roma, come il Museo Lateranense, con la collezione messa assieme dai padri missionari, il Museo Nazionale di Preistoria e di Etnografia (oggi Museo Nazionale Preistorico Etnografico “L. Pigorini”) e il Museo Coloniale Italiano (oggi Museo dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente).

L'iniziativa appare, senza dubbio, sintomo di un interesse e di una sensibilità nuovi, paralleli al fermento degli studi sul folklore nazionale nei confronti delle tradizioni extraeuropee: che il canto popolare rappresenti una preziosa manifestazione, depositaria di significati indispensabili alla comprensione profonda della cultura delle popolazioni rurali, inizia ad essere contemplata quale verità non solo per la madrepatria ma anche per le sue colonie. Fara, tuttavia, considerati gli orientamenti, promuove l'iniziativa soprattutto in un'ottica evolucionista.

In quegli anni - come d'altra parte anche oggi - l'Italia, in materia di conservazione dei beni musicali, si trova arretrata rispetto alle altre capitali europee dal grande passato musicale (Germania, Inghilterra, Belgio) e all'America; ed è interessante rilevare come proprio il confronto con altre tradizioni musicali, sollecitando più profonde riflessioni sull'identità culturale, oltre alla necessità di ribadire la propria superiorità, abbia portato alla conquista di luoghi deputati all'esposizione e conservazione degli strumenti. A battersi per un aggiornamento del paese in tale direzione è il folklorista sardo Giulio Fara, strenuo sostenitore «[...] dell'utilità, della necessità anzi, di un museo strumentale per l'onore dei nostri studi e per non dover arrossire ad ogni bacello straniero.» [Fara 1932, p. 427]. Nel 1932, Fara, a quel tempo bibliotecario e docente di Storia della Musica al Liceo Musicale "G. Rossini" di Pesaro, riesce a realizzare il progetto attraverso la collezione di un nucleo di strumenti provenienti dalle colonie africane offerto all'istituzione dai Governatori di Eritrea, Somalia italiana e Tripolitania [Fara 1932, p. 422].<sup>253</sup> Nasce così il «Museo strumentale del Liceo Musicale "Rossini" di Pesaro». Si tratta in realtà di «un primo gruppo di museo strumentale. Per ora ospitato nei locali della Biblioteca» [Fara 1932, p. 422]. Come affermato dallo stesso Fara, tuttavia, la raccolta rappresenta una prima conquista delle tenaci rivendicazioni degli studiosi del tempo per un museo strumentale in Italia [Fara 1932, pp. 421-422].

In linea con l'ideologia coloniale, gli strumenti musicali etnici vengono visti quali veicoli a sostegno di una comune origine culturale, a partire dalla quale, in un'ottica evolucionistica, quelli moderni occidentali rappresenterebbero il punto di arrivo del «cammino percorso» dall'organologia [Fara 1932, p. 422], mentre quelli dei luoghi allora remoti della Terra, lo stadio di partenza. Ed è in quest'ottica che va letta

---

<sup>253</sup> In realtà una minima parte di strumenti musicali del Museo proviene anche da altre regioni: Congo, Russia, Africa [Fara 1932].

l'iniziativa di Giulio Fara.<sup>254</sup> Nell'articolo dedicato alla presentazione della collezione coloniale, lo studioso ne sottolinea il duplice valore storico e politico:

[...] Il nucleo iniziale del museo strumentale del Liceo "Rossini" si compone, nella quasi totalità, degli strumenti musicali in uso presso i popoli indigeni delle nostre belle colonie. Dono munifico dei R. Governi dell'Eritrea, della Somalia Italiana e della Tripolitania, hanno [gli strumenti musicali in uso presso i popoli indigeni delle nostre colonie], oltre al valore intrinseco come documenti della storia della musica ad essi attribuito dai musicologi, un valore dirò così ideale o sentimentale per i sacrifici che alla patria sono costate quelle terre lontane. [Fara 1932, p. 422]

E di seguito non risparmia considerazioni ironiche:

Chi può dire che fra i barbari tamburi e i corni e conchiglie di questa raccolta qualcuno non abbia col suo rullo o il suo squillo servito ad incitare le orde selvagge contro i nostri soldati? [Fara 1932, p. 422]

Il catalogo del «Museo strumentale del Liceo "Rossini" di Pesaro», pubblicato sul numero del novembre 1932 del periodico «Musica d'Oggi» a cura dello stesso promotore [Fara 1932], risente dell'immaturità degli studi etnografici ed organologici: il sistema di classificazione impiegato non si riferisce a quello proposto da Mahillon ma a quello tradizionale risalente a Praetorius («strumenti a corda», «a fiato», «a percussione») e Fara indica spesso gli strumenti con nomi impropri (*bum* - tromba ricavata da una conchiglia, Somalia; *beghenà* - lira, Eritrea; *cirà* violino monocorde, Eritrea; *ghanu* - salterio, Tripolitania); tuttavia, lo studioso si premura di indicare la provenienza geografica e la popolazione presso la quale lo strumento è in uso (non ne conosciamo, però, il grado di esattezza). La collezione è a tutt'oggi custodita presso il Conservatorio (ex-Liceo Musicale) "Rossini" in due bacheche collocate al piano superiore.<sup>255</sup>

Rispetto all'epoca liberale, durante il Ventennio le immagini degli strumenti musicali coloniali si moltiplicano anche nella stampa periodica - senza tuttavia offrire informazioni esplicative a riguardo - e vedono la luce, sebbene in prossimità della conclusione del periodo coloniale, le prime pubblicazioni organologiche specifiche, di

<sup>254</sup> Ringraziamo Gian Nicola Spanu per aver confermato questa ipotesi.

<sup>255</sup> Ringraziamo il Prof. Pierluigi Petrobelli e Marta Mancini, attuale bibliotecaria del Conservatorio "G. Rossini", per le informazioni relative alla collezione di strumenti etnici dell'istituzione pesarese. All'inizio degli anni Settanta, l'etnomusicologa americana Jean Jenkins, responsabile degli strumenti musicali etnici dell'Horniman Museum di Londra, sollecitata dall'allora bibliotecario Prof. P. Petrobelli, provvide ad una catalogazione della collezione. Purtroppo il lavoro non è stato pubblicato e risulta ad oggi inaccessibile. Tuttavia in Mancini 1992, p. 247, nota 15, è riportato: «Nella catalogazione della Jenkins la collezione di strumenti comprende 8 idiofoni, 22 membranofoni, 15 cordofoni e 19 aerofoni».



certo superficiali nell'approccio agli occhi dell'organologia attuale, ma sintomo di un interesse che stava maturando.<sup>256</sup> Una distinzione va certamente fatta per gli strumenti nordafricani, più sofisticati rispetto a quelli dell'Africa orientale, simbolo di una cultura più evoluta per il più vicino contatto con il mondo arabo.

Al di là delle mostre ed esposizioni è possibile all'epoca avvicinarsi alla cultura musicale materiale delle colonie africane attraverso le illustrazioni degli strumenti musicali apparse sulle riviste di largo consumo, in prevalenza quelle coloniali, come «L'Italia Coloniale». Gli strumenti vengono non di rado ritratti in situazioni performative che, nella maggior parte dei casi, ne esaltano l'aspetto rudimentale, contribuendo a rinforzare l'ideologia razzista nei confronti delle popolazioni dominate.<sup>257</sup> Le didascalie che accompagnano le immagini, come abbiamo visto in quella che dà il titolo a questo paragrafo, mancano di precisione sui nomi degli strumenti a vantaggio di formulazioni retoriche.

Da una prospettiva del tutto differente, si nota come immagini di strumenti musicali della tradizione occidentale impugnati e suonati dagli indigeni, soprattutto militari, proliferano nella produzione a stampa propagandistica come simbolo di una raggiunta integrazione e sottomissione della popolazione locale al Governo coloniale.

Al di là della collezione del Conservatorio di Pesaro, l'unica copiosa raccolta di strumenti coloniali di cui si conosce l'attuale esistenza è quella dell'IsIAO. Tuttavia, questi "sedimenti" della cultura coloniale risultano attualmente inaccessibili,<sup>258</sup> a dimostrazione di come «in Italia ancora non sembra giunto il momento di affrontare in termini critici il nostro passato coloniale, almeno a livello di massa. Qualsiasi possibile intervento di riapertura del Museo [coloniale], anche temporaneo, rimetterebbe in discussione il ruolo italiano in Africa nell'immaginario collettivo; nell'odierna società multietnica una simile operazione, segnale indiscutibile della maturità politica, è purtroppo ancora rimandata ad un'altra epoca» [Castelli 1992 p. 121].

---

<sup>256</sup> Tra le rare pubblicazioni esclusivamente dedicate all'organologia degli strumenti musicali coloniali in epoca fascista, citiamo, per la Libia: Cangini 1927, pp. 377-382 e per l'Africa orientale italiana: Barblan 1941. Precedentemente, il primo testo coloniale a riservare uno spazio agli strumenti musicali della Libia risale al 1912. L'autore, Arcangelo Ghisleri, sugella la breve trattazione con una citazione da uno studio sulla musica araba del 1906 attestante il processo di italianizzazione in atto in quella tradizione musicale [Ghisleri 1912, pp. 104-106].

<sup>257</sup> Tale atteggiamento si rafforza nel dopoguerra, com'è testimoniato dalle illustrazioni inserite nel volume sull'etnografia, a cura di Ester Panetta, della serie *L'Italia in Africa* [Panetta 1963, p. 176-177].

<sup>258</sup> Gli strumenti etnici dell'IsIAO. sono oggi custoditi presso il deposito di Palazzo Brancaccio situato in via Merulana a Roma. Ringraziamo Antonella Martellucci per questa informazione.

**CAPITOLO V**  
**IL COINVOLGIMENTO DEI COMPOSITORI**  
**ITALIANI**  
**NELLA PROPAGANDA PER L'IMPERO**



## 1. Introduzione

La svolta fascista decisiva nella politica coloniale viene inaugurata intorno al 1934, quando il Duce inizia a divulgare, in forma ufficiosa, la notizia di un nuovo attacco nei confronti dell’Etiopia. Da quel giorno la macchina propagandistica, ormai matura per un’azione sistematica attraverso tutti i canali mediatici, si mette in moto e con un’innarrestabile carica di energia trae nei propri meccanismi ogni ambito della cultura e ogni settore della società. Festival, concorsi, mostre, sale da concerto, teatri maggiori e piccole istituzioni, ogni luogo della produzione musicale colta partecipa - con la stampa, la pubblicistica e tutti i *media* popolari - alla grande messa in scena imperialista. Accenti eroici, richiami al passato imperiale di Roma, azioni guerresche, inni nazionalisti, ambientazioni esotico-primitiviste, stridenti contrasti tra progresso e arretratezza risuonano nelle realizzazioni degli artisti nella seconda metà degli anni Trenta.

Se fino alla campagna d’Etiopia l’ambiente musicale italiano non sembra significativamente coinvolto dalla politica espansionista nazionale, a partire dal 1934, anno del risveglio degli appetiti coloniali e del riacuirsi del desiderio di vendetta per la disfatta di Adua (1896), e per tutta l’epoca dell’imperialismo numerosi compositori partecipano, stimolati da concorsi e premi in danaro o per “spontanea” iniziativa, alla propaganda per l’Impero. La «campagna politico-propagandistica volta a dare maggiore autorevolezza alle rivendicazioni coloniali italiane, a sensibilizzare l’opinione pubblica italiana ai problemi coloniali e ad orientare l’attenzione verso l’Etiopia», avviata dal Duce «a tutti i livelli» già negli anni precedenti [De Felice 1996, p. 605], raggiunge ormai ogni settore e si estende in questa fase anche al mondo musicale. I lavori ispirati all’epopea imperialista coprono generi differenti, da quelli sinfonico e cameristico al teatro musicale, nonché le espressioni legate ad una più

ampia diffusione in cui si cimentano i compositori d'area colta (musica per film,<sup>259</sup> innografia<sup>260</sup>).

È unanimamente riconosciuto dagli studiosi che il più alto consenso nella storia del regime è stato raggiunto durante gli anni dell'Impero. A ciò concorrono: la maturata esperienza in ambito propagandistico, il massimo sfruttamento dei mezzi di comunicazione di massa e la direzione totalitaria e autarchica intrapresa dalla politica fascista dopo le sanzioni imposte dalla Società delle Nazioni, che implicano un controllo ed un disciplinamento totali, su ogni settore della cultura. A partire dalla guerra d'Etiopia, il regime interviene con gli strumenti già da tempo collaudati della propaganda al fine di sensibilizzare gli ambienti musicali e il pubblico e di offrire una "colonna sonora" per l'Impero.

Una palese manifestazione dell'adesione del mondo musicale alla campagna di costruzione del consenso intorno alla questione coloniale imperialista va rintracciata nei periodici musicali degli anni dal 1934 al 1942. Tra le pagine delle riviste si scorgono chiari segni della sottomissione alla politica culturale del regime: i bandi di concorso destinati alla composizione di opere celebrative della fondazione dell'Impero, di cui diremo più avanti, rappresentano soltanto un corollario ai titoli inneggianti alla vittoria che dominano i numeri del maggio-giugno 1936. Anche la rivista che avrebbe dovuto dimostrare una minore soggezione alla politica di Governo, data la linea perseguita del direttore, «La Rassegna musicale» di Guido M. Gatti,<sup>261</sup> mostra un'equivocabile segno di cedimento inneggiando in prima pagina a «L'Italia Imperiale» [RM giugno 1936, p. 189]. A seguire con maggiore costanza lo sviluppo dell'Impero, è la rivista più politicamente impegnata, organo ufficiale del Sindacato Nazionale Musicisti Fascisti, diretta da Giuseppe Mulè, «Il Musicista», che riporta periodicamente nella rubrica delle *Notizie* anche una sezione dedicata alle attività musicali italiane in Africa orientale e dispensa sottoscrizioni e abbonamenti anche nelle colonie. Le riviste, inoltre, certificano con una certa puntualità l'attività dei compositori che partecipano, attraverso i loro lavori, in settori diversi di produzione, all'illustrazione delle imprese per il nuovo Impero italiano. Nella seconda metà degli

---

<sup>259</sup> Diversi sono i film sonori ispirati all'impresa di espansione territoriale nazionale - definiti «film coloniali» - le cui musiche sono firmate da noti compositori italiani del tempo. Cfr. più avanti, Par. 3, Tabella 5. Per un approfondimento sul film coloniale si veda Brunetta - Gili 1990; per la musica nel film di epoca fascista si rimanda a Miceli 2007.

<sup>260</sup> Diversi sono i compositori dell'area colta autori di Inni per l'Impero: tra questi citiamo Pietro Clausetti, *Nove maggio* (1939); Arrigo Pedrollo, *Legionari d'Africa: inno dedicato ai battaglioni cc. nn. mobilitati per l'A. O.* (1936).

<sup>261</sup> Per un approfondimento su Gatti e La «Rassegna Musicale» si veda Pestalozza 2007.

anni Trenta, evidentemente, la forza coercitiva del regime si fa più opprimente, e sempre più difficilmente ci si sottrae dagli obblighi di ossequio. Tra i nomi di coloro che partecipano alle iniziative musicali legate alle imprese espansioniste, infatti, giovani musicisti distanti e avversi alla politica di regime compaiono al fianco di volti maturi, noti alla storiografia musicale fascista. Vuoi per ferma fede politica, vuoi per accettazione inerme della situazione, i compositori, dunque, non restano indifferenti al clima di entusiasmo e fervore che accompagna il nuovo *status* di potenza imperiale acquisito dall'Italia, sfruttando, nella maggior parte dei casi, l'opportunità per ottenere privilegi e prebende. Come resta esplicito dai carteggi custoditi negli archivi pubblici e privati, il fine ultimo di un'operazione di tal sorta, risiede nella richiesta, a volte implicita, di un riconoscimento ufficiale o di «protezioni e ratifiche» [Nicolodi 1984, p. 281], dopo aver seguito l'ormai consueto rito della richiesta di audizione o di raccomandazione tramite protettori influenti, della dedica e dell'invito alla prima rappresentazione diretti al Duce.

I «simboli culturali del momento» [Nicolodi 1984, p. 278] riecheggiano nei temi dei concorsi nazionali per la composizione: romanità, Impero, eroismo, conquista d'Etiopia, Africa e Mediterraneo. Miti e narrazioni coloniali entrano nell'immaginario dei musicisti consolidando quello del pubblico del nuovo Impero. In tal modo, il regime promuove la «creazione di un *corpus* di opere riconoscibilmente fasciste» e imperialiste [Ben-Ghiat 2001, trad. it. p. 67], funzionali al consolidamento di un consenso diffuso, costruito attraverso il concorso di ogni ambito della cultura.

Designata all'illustrazione delle vittorie imperiali è la compagine sinfonica; le direttive sono generiche [Nicolodi 1984, p. 278], non si convertono in esplicite indicazioni linguistiche, sebbene gli autori rimangano aderenti ad una sottesa inclinazione nazionalista, orientandosi verso quella tendenza, legittimata dal potere centrale, in difesa della tradizione e dello stile nazionali; resta implicita la spinta, esplicitata in altri settori dell'arte, da parte dello stesso Mussolini, a portare sulle scene il reale, «a produrre opere che, diffondendo i valori morali e spirituali della rivoluzione di Mussolini, avrebbero contribuito alla causa della trasformazione collettiva» [Ben-Ghiat 2001, trad. it. p. 67].

Se il regime, attraverso i concorsi, affida la rappresentazione delle imprese eroiche imperialiste principalmente all'orchestra, alcuni tra i protagonisti della vita musicale italiana tra le due guerre, rispondendo all'appello “storico” di creazione di una musica «nazionale e moderna», parallelamente a ciò che accade in altri ambiti

dell'espressione artistica [Ben-Ghiat 2001, trad. it. p. 67], trovano nella scena teatrale la soluzione più consona ed efficace per narrare l'epopea imperialista e l'incontro coloniale, portando sul palcoscenico ambientazioni esotiche, leggende primitive e stridenti contrasti tra civiltà tecnologica e società indigena a sostegno della missione civilizzatrice. Due opere in particolare, andate in scena nell'atmosfera di euforia seguito alla fondazione dell'Impero, testimoniano questo tentativo: *Lumawig e la saetta* di Adriano Lualdi e *Il deserto tentato* di Alfredo Casella. Entrambi i lavori, sebbene con modalità e linguaggi differenti, realizzano l'idea di "opera coloniale" mutuata da altri ambiti dell'espressione artistica nazionale. Mentre Lualdi persegue, all'indomani della dichiarazione delle intenzioni di vendicare Adua da parte del Duce, la messa in scena di un primitivismo esotico alquanto oltraggioso nei confronti del nemico, al fine di sminuirne l'immagine ed esorcizzare il timore della sconfitta, Casella, a vittoria conseguita, celebra la gloriosa missione civilizzatrice degli italiani «nelle terre dell'Impero», come desiderata, invocata dagli indigeni, più che imposta dall'esterno, interpretando un luogo comune diffuso al tempo e nutrito dal regime. Dal punto di vista musicale, si pone il problema di una rappresentazione fedele dell'Impero sulla scena teatrale. Tuttavia, l'immatura scienza etnografica e le scarse conoscenze delle tradizioni coloniali non consentono di soddisfare tali aspirazioni. Nel caso di Lualdi, in particolare, per la realizzazione del profilo della tribù indigena protagonista, in prima rappresentazione al Teatro Reale dell'Opera di Roma, attinge dai contributi sull'Africa recentemente apparsi sull'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. *Il deserto tentato*, scritto qualche anno dopo, successivamente all'ultima e più importante conquista coloniale, in linea con la mutata realtà politica, porta il compositore a concentrarsi sugli attori e sulle azioni della missione di civiltà in Etiopia, dipingendo un indigeno 'convertito', che si esprime con i modi dell'italiano.

Oggetto di un fenomeno «di certo assai più consistente ed esteso di quanto un generale processo di rimozione non abbia fino ad oggi lasciato trapelare» [Nicolodi 1984, p. 275], la produzione musicale legata all'impresa imperialista italiana riaffiora nelle cronache ufficiali e nei titoli dei cataloghi delle case editrici dei quegli anni. Gli archivi pubblici e privati, inoltre, offrono innegabili prove di un coinvolgimento dei compositori italiani nella campagna intorno alla conquista dell'Impero. Numerosi sono i prodotti musicali e le iniziative emersi attraverso le nostre ricerche, a testimonianza di una verità storica finora volutamente nascosta, soffocata da una

volontà di rimozione complessiva. In questo capitolo intendiamo offrire un panorama complessivo della relazione tra gli artisti italiani e la politica estera nazionale durante il ventennio fascista. Nei paragrafi successivi passeremo in rassegna i concorsi istituiti dal regime per la produzione di una “musica per l’Impero” (Par. 2), soffermandoci sul Premio Sanremo di musica (Par. 2.1), un’istituzione dagli alti intenti, desiderosa di concorrere con i prestigiosi Festival internazionali di Firenze e Venezia, sostenuta dall’alta borghesia, fallita nell’intento di stimolare un’arte fascista imperialista; un’ampia sezione sarà inoltre dedicata alle opere musicali nate per iniziativa privata dei singoli compositori (Par. 3, 5, 6), con uno sguardo al mutevole atteggiamento della censura, modellata sulle esigenze politiche del momento e disciplinata dalle rivendicazioni della diplomazia estera (Par. 4, 4.1, 4.2). Un’attenzione particolare sarà rivolta, tra le opere, ai lavori di Adriano Lualdi e Alfredo Casella ispirati alle ambizioni e all’affermazione dell’Italia tra le potenze coloniali imperialiste (Par. 5, 6).



## 2. I concorsi istituiti dal regime

Negli anni di maggiore concentrazione dell'azione propagandistica intorno alla questione imperialista, la politica culturale del regime si orienta massicciamente verso iniziative finalizzate alla costruzione del consenso per l'Impero. Anche il settore artistico musicale viene investito da quelle forme di «mecenatismo di regime» [Ben-Ghiat 2001, trad. it p. 39] con cui il fascismo tenta di garantirsi il consenso degli intellettuali e degli artisti, in questo caso specifico intorno alla campagna e conquista d'Etiopia. Sebbene la musica non entri scopertamente nel dibattito sulla cultura coloniale, come accade per il cinema e la letteratura,<sup>262</sup> il Governo, attraverso l'istituzione di premi e concorsi, richiede e programma interventi anche da parte dei compositori, in modo - da un lato - di orientare le scelte verso un'estetica fascista volta alla creazione di un'arte nazionale e moderna (intendendo con quest'ultimo termine: ispirata al reale), - dall'altro - di «monitorare e 'coordinare'» [Ben Ghiat 2001, trad it. p. 40] l'attività degli artisti, soprattutto dei giovani. Il regime assegna a questi ultimi, fin dall'inizio della salita al potere, un ruolo da protagonisti, ma nel contempo agisce al fine di tenerne sottocontrollo la potenzialità eversiva.<sup>263</sup> In tal modo, inoltre, si assicura prodotti musicali rispondenti, almeno nei titoli, ovvero nell'ispirazione - reale o fittizia, in essi palesata - alla celebrazione nazionale dell'epopea imperiale.

Tra il 1934 e la fine degli anni Trenta, diversi sono i concorsi ufficiali promossi al fine di creare una produzione musicale di propaganda imperiale. La compagine sinfonica si rivela quella più consona all'illustrazione delle gesta eroiche per l'Impero. Il genere del poema sinfonico, o l'utilizzo della grande orchestra, prevalgono nelle direttive dei bandi, e ad essi si affianca l'innografia ufficiale, su testi poetici spesso a loro volta oggetto di concorsi. I temi di riferimento poggiano sui miti della romanità, dell'eroismo, della guerra e dell'Impero e solo in un caso si fa accenno

---

<sup>262</sup> Per una approfondita trattazione dell'argomento si veda, per la letteratura: Tomasello 1984; per il cinema: Brunetta - Gili 1990.

<sup>263</sup> Per un maggiore approfondimento sull'atteggiamento del fascismo nei confronti dei giovani artisti italiani, si veda anche Ben-Ghiat 2001, trad. it. pp. 125-133. Per l'ambito più specificamente musicale, come rilevato da Fiamma Nicolodi, il regime crea, in un periodo di più stretto controllo, vere e proprie «istituzioni-ghetto», quali «valvole di sfogo» per i «lavori italiani nuovi e nuovissimi», in particolare il Teatro delle Novità di Bergamo [Nicolodi 1984, p. 19]; attraverso i Littoriali di cultura, inoltre, ne controlla la produzione.

all'ambiente esotico, all'Africa, ma ancora una volta osservata dall'ottica eroica della conquista, come «Nuovo Impero d'Italia», senza accenno alcuno ad un interesse etnografico. In sostanza, i concorsi orientano i compositori verso l'illustrazione delle gesta eroiche e la celebrazione della vittoria. Anche il *mare nostrum*, il Mediterraneo, area geografica nella quale l'Italia vede proiettate le principali soluzioni ai problemi socio-economici interni, diviene soggetto per una competizione, le cui linee-guida, in maniera del tutto inusuale, sfiorano le indicazioni di programma («... luminosa, costruttiva, agile, dinamica...») e rivelano la ricerca di una risposta alla minaccia dell'internazionalismo nella musica italiana («... libera da ogni influenza nordica e impressionistica»).

I concorsi, pubblici e privati, in quest'ultimo caso promossi comunque da istituzioni ormai fascistizzate, si concentrano negli anni intorno alla campagna e alla conquista d'Etiopia, tra il 1935 e il 1937. Stranamente - si può ipotizzare a causa della distanza delle partiture presentate rispetto al livello richiesto dalla giuria - molti premi restano non assegnati. Caso emblematico, il Premio Sanremo del 1937, il più ricco, con una ricompensa di cinquantamila lire per un «poema sinfonico ispirato al Nuovo Impero di Roma» e altrettante per un Inno popolare «dell'Italia imperiale», conclusosi senza vincitore.

Gli altri concorsi sono rivolti prevalentemente ai giovani compositori, ai quali il regime offre diverse opportunità, come accade in altri ambiti, «per dimostrare le loro doti creative e dialettiche» [Ben-Ghiat 2001, trad. it. p. 128]. Le più importanti sono le Mostre Nazionali promosse dal Sindacato e i Littoriali della cultura programmati dai GUF, entrambi punto di arrivo di un percorso selettivo provinciale e regionale.

Per i lavori premiati, la tendenza stilistica prevalente è quella fortemente debitrice nei confronti della tradizione, come del resto si conviene ad un atteggiamento disponibile a «concessioni apologetiche» in un periodo di forte autarchia e conservatorismo [Nicolodi 1984, p. 287]. Tra questi rientrano, ad esempio, *Augusto* di Giuseppe Savagnone [Cagnoli 1987, p. 134], *Fantasia Eroica* di Orazio Fiume [Giannelli 2005, pp. 131-133], *Decima Legio* di Barbara Giuranna [Nicolodi 1984, p. 287] e il *Trittico* di Gabriele Bianchi,<sup>264</sup> questi ultimi entrambi vincitori del Concorso indetto dal Sindacato nel 1936 per la IV Rassegna di Musica

---

<sup>264</sup> Gabriele Bianchi (Verona 1901 - Mirano 1974).

Contemporanea. L'orientamento eroico e militarista dei temi dei concorsi, inoltre, spinge i compositori verso l'utilizzo di stilemi e materiali appartenenti ad un'espressione nazional-popolare quali inni, motivi di ispirazione guerresca (Savagnone)<sup>265</sup> e movimenti di marcia (Giuranna), aliena da qualunque tentativo di innovazione linguistica, promuovendo il perpetuarsi nell'uso di un linguaggio sclerotizzato e conservatore.

Qui di seguito elenchiamo i concorsi e i premi musicali nazionali destinati a composizioni di musica d'arte, istituiti nella seconda metà degli anni Trenta dai principali organi e istituzioni pubbliche statali (SNMF, Accademia di Santa Cecilia, EIAR) e da organizzazioni locali, a quel tempo strettamente legate alla politica culturale di regime (Premio Sanremo, Accademia di musiche contemporanee di Milano), i quali si possono far rientrare nella più ampia strategia di organizzazione del consenso per l'Impero.<sup>266</sup> Vanno comprese tra i primi le rassegne nazionali organizzate dal Sindacato Nazionale Musicisti Fascisti (Mostra Nazionale) e i concorsi promossi dai GUF (Littorali della cultura), nei quali debuttano i giovani compositori [Nicolodi 1984, p. 287]. Tra i premi abbiamo incluso anche quelli dedicati alla produzione innografica, qualora rientrino all'interno di concorsi destinati all'ambito colto e la giuria sia formata da personalità del mondo della musica d'arte. Abbiamo, inoltre, inserito anche il concorso indetto dalla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare di Napoli per l'Autunno musicale, sul quale tuttavia non sono state reperite esaurienti informazioni.<sup>267</sup> I dati riportati sono tratti dalle principali riviste musicali italiane del tempo, in particolare «Musica d'Oggi», «La Rassegna musicale» e «Rivista Musicale Italiana» degli anni dal 1934 al 1942, dai documenti custoditi presso l'Archivio Centrale di Stato e da ricerche incrociate condotte su saggi e monografie sui compositori coinvolti. Non di rado i dati si presentano lacunosi, o per quanto riguarda gli esiti oppure circa le notizie sulla giuria esaminatrice e l'esecuzione

---

<sup>265</sup> Giuseppe Savagnone (Palermo 1902 - Roma 1984). Compositore e direttore d'orchestra palermitano, in quegli anni attivo in diversi centri musicali nazionali (Roma, Catania, Verona); riceve da De Pirro la nomina a direttore artistico del Centro Lirico Italiano. Impegnato anche nella speculazione teorica, è inventore del Prismaticismo musicale [Cagnoli 1987, pp. 23-77].

<sup>266</sup> A titolo di curiosità, segnaliamo il Concorso bandito dall'Ente "Cristofori" presso la Reale Accademia del Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze nel 1939, per la costruzione di un «pianoforte per colonia», ovvero «il più adatto possibile ad essere trasportato in Colonia e nei domini del nuovo Impero Italiano». Destinato ai fabbricanti italiani, caldamente invitati ad utilizzare materiali costruttivi italiani, il premio messo in palio è di L. 5.000 accompagnato da un Diploma del Conservatorio fiorentino [RMI gennaio 1939, p. 150-151]. Si aggiudica il premio la Casa "Piatino" di Torino, attiva ancora oggi, il cui prodotto viene esposto alla Mostra d'artigianato di Firenze [MO luglio 1940]. Il Bando del concorso è pubblicato sulla «Rivista Musicale Italiana» [RMI gennaio 1939, pp. 150-151].

<sup>267</sup> Cfr. nota 184.

delle opere vincitrici. Tuttavia, quanto emerge è sufficiente per comprendere con quali strategie il Governo persegue il tentativo di irreggimentare i compositori, soprattutto i giovani, rendendoli partecipi, attraverso un riconoscimento ufficiale e un premio in danaro, della campagna e delle celebrazioni per la fondazione dell'Impero.

Quelli riportati sono i principali bandi pubblicati, rispondenti ai criteri descritti sopra. L'elenco dei premi segue l'ordine cronologico di edizione dei bandi, la cui data è posta tra parentesi tonde accanto al nome del concorso:

### CONCORSI E PREMI

---

#### PREMIO SANREMO (1935)

---

***Poema sinfonico intitolato ad Augusto per la celebrazione del suo Millenario***

Commissione: Alfano, Cilea, Malipiero, Mulè, Pizzetti

N. concorrenti: 29<sup>268</sup>

Premio: L. 50.000

Premi minori: L. 15.000

Esito: Dante Alderighi - *Ouverture breve* (premio minore)  
Giuseppe Savagnone - *Augusto* (premio minore)

---

#### SNMF - IV RASSEGNA NAZIONALE DI MUSICA CONTEMPORANEA 1937 (1936)

---

***Composizione a grande orchestra a carattere eroico destinato a celebrare la fondazione dell'Impero***

Premio: L. 3.000

esito: Elena Barbara Giuranna - *Decima Legio*

***Composizione per orchestra in più tempi a carattere mediterraneo (cioè luminosa, costruttiva, agile, dinamica, libera da ogni influenza nordica e impressionistica)***

Premio: L. 3.000

esito: Gabriele Bianchi - *Trittico*

---

#### ACCADEMIA DI S. CECILIA (1936)

---

***Concorso a premio per celebrare la fondazione dell'Impero***<sup>269</sup>

Premio: L. 90.000

---

#### PREMIO SANREMO (1936)

---

***Per un Inno dell'Italia Imperiale da cantarsi dal popolo***

Commissione: P. Mascagni, V. De Sabata, A. Casella, C. Jachino, A. D'Elia

Premio: L. 50.000

Esito: non assegnato

---

<sup>268</sup> Questo l'elenco completo dei partecipanti: Dante Alderighi, Luigi Annessa, Edmondo Arati, Tito Aprea [*Poema Augusteo*], Umberto Maria Beretta, Ernesto Berio, Aldo Cantarini, Salvino Chiereghin, Emilio Alfredo Fania, Mario Fighera, Aldo Finzi, Mario Ferdinando Gaudiosi, Oreste Marchesi, Giuseppe Milanesi, Francesco Moccagatta, Pietro Montani, Ennio Orlandi, Emilio Orlando, Attilio Poleggi, Lazzaro Rosario, Alfonso Salerno, Giuseppe Savagnone, Luigi Sante Colonna, Guido Smareglia, Ottorino Svampa, Franco da Venezia, Vittorio Zardo, più due autori anonimi [«Musica d'Oggi», ottobre 1936, p. 338].

<sup>269</sup> Di questo concorso, di cui è conservata notizia tra i documenti dell'Archivio Centrale di Stato [ACS PCM 1934-36 5.1. 245/7], non abbiamo trovato riscontro nelle cronache del tempo. È tuttavia possibile che si tratti dello stesso concorso del SNMF dello stesso anno.

---

**EIAR (1937)**

---

***Concorso per una composizione sinfonica che «glorifichi gli avvenimenti dell'anno XIV, avvenimenti di epopea e materia ardente atta a suscitare alta e veemente ispirazione»***

I premio: L. 10.000 con esecuzione delle orchestre EIAR di Roma e Torino e trasmissione radiofonica

II premio: L. 5.000

---

**LITTORIALI DELLA CULTURA E DELL'ARTE (1937)**

---

***Concorso per una composizione di musica sinfonica o corale d'ispirazione eroica o di musica da camera nelle sue forme classiche (1937)***

esito: I Angelo F. Lavagnino [*Tempo alto*]

II [Orazio] Fiume (Palermo) [*Fantasia eroica*]

---

**PREMIO SANREMO (1937)**

---

***Per un Poema sinfonico dal titolo AFRICA, ispirato al nuovo Impero italiano /Poema sinfonico ispirato al 'Nuovo Impero di Roma'***

Commissione: Cilea, Frazzi, Labroca, Molinari, Zandonai

N. concorrenti: 19

Premio: L. 50.000

Esito: non assegnato<sup>270</sup>

---

**ACCADEMIA DI MUSICHE CONTEMPORANEE DI MILANO (1937)**

---

***Concorso per una composizione corale di stile polifonico a quattro voci (due tenori e due bassi) su testo poetico prestabilito: «Giovinezza eroica della nuova Italia imperiale» di Luigi Rinaldi***

Commissione: Alfano, Zanella, Tronchi, Guarino, Paribeni, Pedrollo, Pozzoli

Premio: coppa di S.A.R. il Duca di Bergamo

Vincitore: Don Arnaldo Furlotti (Parma)

---

**MOSTRA TRIENNALE DELLE TERRE ITALIANE D'OLTREMARE**

---

***Concorso nazionale per una composizione sinfonica e per una composizione da camera in occasione della Mostra Autunno musicale***

Premio: 10.000 Lire (orchestra)

5.000 Lire (da camera)

---

TABELLA I. CONCORSI E PREMI ISTITUITI DAL REGIME

Tra i concorsi istituiti dal regime, uno in particolare spicca per protagonisti, aspirazioni e consistenza del premio: il Premio San Remo di Musica. Finora rimasta in sordina,<sup>271</sup> l'iniziativa testimonia il tentativo, da un lato di creazione di una realtà competitiva a livello internazionale - sul modello delle prestigiose neonate rassegne veneziana e fiorentina - alla quale sono chiamati a partecipare i nomi più in vista del mondo musicale italiano tra le due guerre, dall'altro il progressivo allineamento al regime di un'istituzione appoggiata dall'alta borghesia, originariamente mossa da intenti puramente artistici.

## 2.1 Il Premio Sanremo di Musica

Istituiti nel 1935 in seguito ad una convenzione tra il Comune di Sanremo e la Società concessionaria del Casinò Municipale<sup>272</sup> e con il sostegno della Società Anonima Iniziative Turistiche,<sup>273</sup> i Premi Sanremo di Letteratura e d'Arte vengono banditi annualmente, per cinque edizioni.<sup>274</sup> Si tratta di un concorso su tema prestabilito, differente per ogni sezione ma in ogni caso «rispondente alle necessità artistiche e politiche del popolo italiano»,<sup>275</sup> in palio una lauta ricompensa di cinquantamila Lire,<sup>276</sup> paragonabile soltanto all'ambito Premio Mussolini dell'Accademia d'Italia.<sup>277</sup> L'impostazione generale della manifestazione, strettamente

---

<sup>271</sup> Recentemente i Premi Sanremo di Arte sono stati oggetto di studio in Lauria 2001 e 2005.

<sup>272</sup> Cfr. art. 13 della *Convenzione 2 marzo 1932, tra il Comune di San Remo e la Società Anonima Casinò Municipale di San Remo* custodita presso l'Archivio Centrale di Stato [ACS PCM 1940-41 14.1.404/1]. Secondo l'accordo, il Comune istituisce i Premi utilizzando gli introiti derivati dal canone annuo corrisposto dalla Società esercente, mentre le spese di organizzazione spettano a quest'ultima. In ogni caso, il progetto iniziale, fallito per la mancata approvazione del Capo del Governo, prevedeva la costituzione di un Ente Nazionale per i Premi d'Arte di San Remo con personalità giuridica allo scopo di organizzare le manifestazioni nonché di equiparare l'esperienza sanremese ad altre già esistenti, tra cui la Biennale di Venezia e il Maggio musicale fiorentino. Cfr. richiesta ufficiale di Luigi De Santis al Capo del Governo del 30 giugno 1933 e lettera del MinInt alla PCM del 24 dicembre 1933 [ACS PCM 1940-41 14.1.404/1]; per le motivazioni della mancata approvazione si veda nota della PCM del 6 dicembre 1933 [ACS PCM 1940-41 14.1.404/1].

<sup>273</sup> Cfr. Copia del verbale della riunione tra il Podestà di Sanremo e il Presidente della SAIT del 18 aprile 1935 allegato alla lettera del MinInt. alla PCM al del 3 luglio 1935 [ACS PCM 1940-41 14.4.404/1]. L'art. 3 dello Statuto del Comitato Permanente per i Premi San Remo di Letteratura e d'Arte del 1935 recita «Alla erogazione delle somme per i premi provvede il Comune. La Soc. An. Iniziative Turistiche porrà a disposizione del Comitato, per il miglior raggiungimento dei fini previsti nello Statuto, un congruo fondo annuale», [ACS PCM 1937-1939 3/2.9 1986/3].

<sup>274</sup> Con eccezione per i Premi di scultura e pittura che sono biennali.

<sup>275</sup> Art. 6 dello Statuto del Comitato Permanente per i Premi San Remo di Letteratura e d'Arte dell'anno XIV [ACS PCM 1937-1939 3/2.9 1986/3].

<sup>276</sup> Lo stipendio della classe medio-alta era al tempo all'incirca di 200 Lire.

<sup>277</sup> Dal 1931 al 1938 si hanno quattro edizioni del Premio Mussolini dell'Accademia d'Italia, ognuna con quattro categorie, corrispondenti alle classi dell'Accademia (scienze fisiche, matematiche e naturali; lettere; arti; scienze morali e storiche), dalle quali la musica è assente. Per maggiori approfondimenti si veda Mazzoni 2006.

connessa con le iniziative di organizzazione turistica,<sup>278</sup> intende garantire alla città ligure una vasta risonanza sia nazionale, «per effetto della importanza dei premi e dei temi agli artisti italiani» sia internazionale, per la presenza di una sezione dedicata ad un autore straniero.<sup>279</sup> L'organizzazione è presieduta da un Comitato Permanente diretto dall'Accademico d'Italia Carlo Formichi e composto da alte cariche del Governo e da rappresentanti locali, con il compito di «indire i Concorsi, determinarne i criteri e le modalità, nominare le Giurie» delle singole sezioni<sup>280</sup> e di esprimere il giudizio finale sui vincitori.<sup>281</sup>

Per la musica vengono invitati a far parte delle commissioni esaminatrici i principali compositori del tempo tra cui Alfano, Casella, Cilea, Malipiero, Mascagni, Mulè e Pizzetti, a garanzia di un'istituzione orientata verso la competizione con le più importanti manifestazioni a livello internazionale. La partecipazione dei concorrenti è vincolata all'iscrizione al Sindacato Fascista dei Musicisti. Numerosi sono i partecipanti, molti i giovani.

La prestigiosa iniziativa si colloca all'interno della fervente attività culturale inaugurata dalla Società Anonima Casinò Municipale di Sanremo fondata da Luigi De Santis, gestore illuminato del Casinò dal 1928 al 1934.<sup>282</sup> In quegli anni muove i primi passi quel modello di connubio tra turismo e cultura destinato ad avere largo seguito nel dopoguerra, che trova esperienze significative soprattutto nelle città del nord della

<sup>278</sup> Il peso dell'organizzazione turistica sulle manifestazioni sanremesi si evince chiaramente anche dalla lettera ufficiale di L. De Santis al Capo del Governo per la richiesta di costituzione dell'Ente Nazionale per i Premi d'Arte di San Remo - non concessa - del 30 giugno 1933 [ACS PCM 1940-41 14.1.404/1].

<sup>279</sup> Lettera di C. Formichi a Mussolini del 20 ottobre 1936 [ACS PCM 1937-1939 3/2.9 1986/2].

<sup>280</sup> Copia del verbale della riunione tra il Podestà di Sanremo e il Presidente della SAIT del 18 aprile 1935 allegato alla lettera del MinInt. alla PCM del 3 luglio 1935 [ACS PCM 1940-41 12.1.404/1]. Componenti del *Comitato per i Premi San Remo di Letteratura e d'Arte* sono: il Vice Segretario del PNF, Deputato al Parlamento Adelchi Serena, Alessandro Pavolini, Nicola De Pirro, Cornelio di Marzio, il Podestà di Sanremo Giovanni Guidi e il Presidente della SAIT Angelo Belloni, nel ruolo di segretario [Lettera di Formichi a Mussolini del 25 sett. 1935, ACS PCM 1937-1939 3/2.9 1986/2].

<sup>281</sup> Cfr. Statuto del Comitato Permanente per i Premi San Remo di Letteratura e d'Arte dell'anno XIV [ACS PCM 1937-1939 3/2.9 1986/3].

<sup>282</sup> Luigi De Santis, abile imprenditore animato da uno «spirito, quasi, di un mecenate rinascimentale [...] trasformò, in quegli anni, il Casinò Municipale di Sanremo in uno dei poli culturali di maggior prestigio» [Monticone 2005, pp. 48-49], nella convinzione che «Bisogna conferire nobiltà alle fonti stesse del guadagno» [De Santis, in Lauria 2005, p. 87]. L'organizzazione di attività culturali all'interno della struttura della casa da gioco è in ogni caso presupposto imprescindibile per lo stesso Casinò, imposto dalla normativa di legge che disciplina il regolamento delle case da gioco. Con lo stesso spirito nasce anche il Festival di Sanremo negli anni Cinquanta. Vale la pena rilevare, offrendo uno spaccato della vita sociale dell'alta borghesia italiana e straniera degli anni Trenta, che le attività culturali servivano anche da intrattenimento per le signore in attesa dei mariti dediti al gioco d'azzardo [Monticone 2005].



penisola, esportato anche in colonia.<sup>283</sup> Durante gli anni Trenta, grazie al mecenatismo di De Santis, confluiscono intorno al Casinò nomi di spicco del panorama culturale e artistico italiano e internazionale, che si succedono sul palco dell'annesso Teatro per manifestazioni di prestigio,<sup>284</sup> invidiate persino dalla vicina Nizza.<sup>285</sup>

L'idea di un Premio che potesse convogliare tutte le altre manifestazioni sorte intorno al Casinò, nasce proprio dall'intraprendenza dell'amministrazione di quegli anni, anche se De Santis non riuscirà a vedere realizzata la sua aspirazione a causa della prematura scomparsa nel 1934.<sup>286</sup> Dopo la scomparsa del gestore napoletano l'istituzione risente fortemente delle pressioni del regime che si ripercuotono sulla natura degli istituiti Premi di arte, musica e letteratura, fortemente politicizzati. L'esito generale della manifestazione, che, tra alti e bassi, non riesce nell'intento di creare un polo culturale competitivo a livello internazionale, testimonia, inoltre, ancora una volta, l'influsso negativo dell'intervento diretto della politica sull'arte [Lauria 2005, pp. 100-103].

Per la musica, come per l'arte e la scultura, le prime tre edizioni del Premio, che coincidono con gli anni della campagna e fondazione dell'Impero, vengono destinate alla promozione di una produzione di chiaro stampo propagandistico [Lauria 2005, pp. 96-99]. Irrimediabilmente carichi di retorica i temi prescelti, in linea con le direttive e recenti avvenimenti di politica estera: un «Poema sinfonico intitolato ad Augusto» per il 1935,<sup>287</sup> un «Inno dell'Italia Imperiale da cantarsi dal popolo» per il

---

<sup>283</sup> Cfr. Cap. III, in particolare i paragrafi 3 e 6, quest'ultimo focalizzato sul Teatro Uaddan di Tripoli, ispirato proprio al modello sanremese.

<sup>284</sup> Numerose sono le iniziative di alto livello sorte per interessamento del gestore partenopeo in ambito musicale, oltre che letterario, teatrale e artistico. Tra le più rilevanti, l'impulso alle attività del Teatro del Casinò con i concerti sinfonici diretti da noti maestri (Votto, Zandonai, Vitale, Schalk, Bernstein), il sostegno al *Quartetto di Sanremo* (A. Ferraresi, C. Rampi, E. Micelli, R. Scarpa), la stagione lirica con prime esecuzioni di opere di Mascagni (*La Pinotta*, 1932), Lorenzo Perosi (*Il sogno interpretato*, 1937), Gian Carlo Menotti (*L'Amelia al ballo*, 1938) e rappresentazioni di lavori recenti, come quelli di Malipiero (*Il Finto Arlecchino*, 1933), Pick-Mangiagalli (*L'Ospite Inatteso*, 1934), Alfano (*L'ultimo Lord*, 1931), spesso diretti dagli stessi autori; infine, si deve all'iniziativa di De Santis, l'organizzazione di un'edizione del Festival della Canzone Partenopea (1932) [Monticone - Ruscigni 2005, p. 152].

<sup>285</sup> Cfr. richiesta ufficiale di L. De Santis al Capo del Governo del 30 giugno 1933 per la costituzione dell'Ente Premi San Remo [ACS PCM 1940-41 14.1.404/1].

<sup>286</sup> Come emerge dalla lettera del Prefetto di Imperia alla PCM del 28 novembre 1933, a causa di inadempienze da parte del Municipio, la prima edizione dei Premi slitta dal 1933 al 1935 [ACS PCM 1940-41 14.1.404/1].

<sup>287</sup> Il Duce «annuncia per la prima volta che l'Italia sarà imperiale» nel 1925, nell'ambito dei programmi e progetti di aggressione nei confronti dell'Etiopia [De Boca 2001, p. 128]. Da quel momento i miti dell'Impero e della romanità, iniziano a circolare sempre più massicciamente nei mass media e si riflettono nella produzione culturale. Nel 1935 si celebra in Italia il bimillenario dell'Imperatore Augusto, assunto a simbolo della grandezza imperiale di Roma, dunque vessillo del «ritorno dell'Impero sui colli fatali di Roma», per citare l'efficace formula del Duce.

1936, un «Poema sinfonico dal titolo *Africa*»<sup>288</sup> per l'edizione del 1937. Per gli ultimi due, tuttavia, il concorso si chiude con esito negativo: nessun partecipante viene giudicato in grado di descrivere degnamente attraverso la musica la più alta conquista del regime. Nessun vincitore neppure per la prima edizione del Premio (1935),<sup>289</sup> dedicata alla celebrazione del simbolo immortale dell'imperialismo di Roma, per il quale vengono tuttavia assegnati riconoscimenti minori e l'onore dell'esecuzione, «al fine di incoraggiare i più distinti»,<sup>290</sup> alle opere di Dante Alderighi,<sup>291</sup> *Ouverture breve*, e Giuseppe Savagnone - *Augusto*. Entrambi i lavori vengono eseguiti la sera del 10 gennaio 1937, presso il Teatro Municipale dell'Opera di Sanremo in occasione della cerimonia di premiazione, comune per tutte le categorie.

Per conferire rilievo all'edizione inaugurale della competizione, gli organizzatori prevedono due giorni di festeggiamenti in chiusura, il 10 e 11 gennaio 1937, con un'articolata programmazione alla presenza di alte cariche dello Stato e dell'oligarchia.<sup>292</sup> A consacrare la solennità della manifestazione è prevista una cerimonia commemorativa in onore di S. M. la Regina Margherita di Savoia, prima Regina d'Italia - di cui ricorreva, nel gennaio 1936, il decimo anniversario della morte - la cui icona è oggetto del Premio di scultura.<sup>293</sup> L'intensa prima giornata celebrativa termina con la premiazione dei vincitori seguita dall'esecuzione dei due lavori per il Bimillenario di Augusto, diretti dai rispettivi autori.<sup>294</sup> Prima del concerto, Alfano, presidente della giuria della sezione musica, legge la relazione al fianco dei

<sup>288</sup> Sulle riviste si trovano diciture diverse per il tema del Premio Sanremo del 1937: *Poema sinfonico ispirato al nuovo Impero italiano/ 'Nuovo Impero di Roma'*.

<sup>289</sup> L'esito negativo anche per i Premi di pittura e letteratura italiana del 1935. Per il Presidente del Comitato i risultati delle competizioni avrebbero dovuto stimolare una modifica dello Statuto e dei Bandi. Cfr. lettera di C. Formichi a Mussolini dell'8 genn. 1937 [ACS PCM 1937-1939 3/2.9 1986/3]

<sup>290</sup> Lettera di C. Formichi a Mussolini dell'8 genn. 1937 [ACS PCM 1937-1939 3/2.9 1986/3]. La somma residua del Premio, 20.000 lire, viene versata al Sindacato Nazionale Musicisti.

<sup>291</sup> Dante Alderighi (Taranto 1898 - 1968), pianista e compositore romano di origine tarantina.

<sup>292</sup> La manifestazione, che avrebbe dovuto svolgersi l'anno precedente, ha subito ritardi dovuti all'esito non convincente dei bozzetti presentati in primo appello per il Premio di scultura. Anche in secondo appello i giudizi della critica e del pubblico, oltre che della giuria, sono sfavorevoli tanto da portare il Prefetto di Imperia ad opporsi all'invito a presiedere la premiazione, in rappresentanza del Re, al Principe di Piemonte come richiesto da Formichi [lettera della Prefettura di Imperia alla PCM dell'8 marzo 1936 in ACS PCM 1937-1939 3/2.9 1986/2]. Il ricorso al secondo grado si verifica anche per i Premi di pittura e scultura dell'anno successivo [ACS PCM 1937-1939 3/2.9 1986/3].

<sup>293</sup> Un bozzetto per un monumento marmoreo in onore della Regina di Savoia da innalzare a Bordighera, città di soggiorno e dove si spense l'Augusta Sovrana, è il tema del Premio di scultura del 1935. Il 5 gennaio 1936 ricorreva il decimo anniversario della morte della Regina.

<sup>294</sup> Dante Alderighi sceglie di affidare l'esecuzione della sua *Ouverture breve* a Willy Ferrero [Foresio 2000, p. 63].

rappresentanti delle altre categorie Bottai (Autore Straniero), Canonica (Pittura e Scultura), Luzio (Letteratura).<sup>295</sup>

Lo Statuto della prima edizione prevede un premio annuo di L. 50.000 da assegnarsi al lavoro musicale di maggior pregio, anche se non rappresentato od eseguito,<sup>296</sup> inedito e di autore italiano [Art. 1 e 2 Bando di Concorso per il Premio 1935 di Musica [ACS PCM 1937-1939 3/2.9 1986/3]. La giuria ha il compito di presentare al Comitato Permanente una terna di nomi, preceduta da una relazione sul concorso, tra i quali quest'ultimo seleziona il vincitore con giudizio definitivo senza possibilità di appello [Art. 5 Bando di Concorso per il Premio 1935 di Musica [ACS PCM 1937-1939 3/2.9 1986/3]. L'opera vincitrice può essere eseguita in prima assoluta presso il Teatro del Casino Municipale di San Remo ed eventualmente edito e divulgato a cura delle «Edizioni del Comitato Permanente Premi San Remo» [Art. 7 Bando di Concorso per il Premio 1935 di Musica [ACS PCM 1937-1939 3/2.9 1986/3].

Dei due lavori prescelti per la prima edizione, il Poema sinfonico di Savagnone, *Augusto*, sembra ripercorrere con maggior forza drammatica, attraverso la musica, l'epopea imperialista, non senza richiami nazionalisti e demagogici. Il lavoro, inoltre, risponde perfettamente alle direttive estetiche fasciste attraverso lo sguardo alla tradizione (sinfonia all'Italiana), l'espressione popolare e il riferimento all'attualità, sebbene trasfigurata. Un inno all'imperatore chiude solennemente la composizione:

Il poema *Augusto*, del Maestro Giuseppe Savagnone, in pura forma di sinfonia all'Italiana, si basa su due temi principali, l'uno grave e religioso, l'altro vivace e guerresco, dai quali scaturisce un inno che chiude la composizione.

La parte centrale raffigura una danza della folla in festa; i ritmi di danza si sovrappongono al tema religioso, che risuona come da lontano. Il corteo di Augusto si avvicina con crescente sonorità, per culminare con l'unione di tutti i temi.

Nella ripresa dell' 'allegro' passano fuggacemente immagini di battaglia e scatti di irresistibile forza vittoriosa. Da un'ultima affermazione del tema imperiale, affidato ai soli ottoni, nasce l'inno ad Augusto che, cantato dapprima dai soli archi, viene ripetuto con la massima sonorità da tutta l'orchestra.

---

<sup>295</sup> [ACS PCM 1937-1939 3/2.9 1986/2 - Appunto per il Duce e Programma PCM 17 nov 1935]

<sup>296</sup> Cfr. Art. 5.3 dello Statuto del Comitato Permanente per i Premi San Remo di Letteratura e d'Arte dell'anno XIV [ACS PCM 1937-1939 3/2.9 1986/3].

Sanremo, Teatro Municipale dell'Opera, programma di sala, 10 gennaio 1937. [Cagnoli 1987, p. 134]

Nel 1938 il Premio è ispirato allo sport, un settore fortemente sostenuto dal fascismo. Tre sono le categorie premiate, tra le quali è suddiviso il ricco bottino: «Premi sinfonici», «Composizioni da camera», «Composizioni corali». La Giuria della sezione Musica, composta da Ildebrando Pizzetti, Vincenzo Bellezza e Giuseppe Blanc e da due rappresentanti del CONI, decreta la vittoria *ex-quo* per Gianandrea Gavazzeni con *Ritmi e passaggi di atleti* e Carlo Dell'Argine con *Vis Virtus* per le composizioni sinfoniche;<sup>297</sup> per Franco Margola col *Quartetto n. 5* per la musica da camera; per Rodolfo Del Corona con *Caccia* per la produzione corale<sup>298</sup> [«Il Musicista», febbraio 1940, p. 84].

Per l'ultima edizione, il Concorso abbandona la rigidità tematica e premia «le migliori fra le produzioni nel campo dell'opera lirica, e delle composizioni musicali, sinfoniche o sinfonico-vocali che siano state rappresentate o eseguite per la prima volta nell'ultimo triennio».<sup>299</sup> Il giovane Goffredo Petrassi si aggiudica il Premio Sanremo di Musica del 1939 con *Salmo IX* (1936), selezionato da Pizzetti, Casella e Zandonai tra cinquantacinque concorrenti [«Il Musicista», febbraio 1940, p. 84].<sup>300</sup>

---

<sup>297</sup> I partecipanti sono ventisette [MU febbraio 1940, p. 84].

<sup>298</sup> Trentuno i concorrenti per i lavori corali [MU febbraio 1940, p. 84].

<sup>299</sup> L'ammontare dei premi è così ripartito: per l'opera lirica, I premio L. 25.000, II premio L. 15.000; per la composizione sinfonica I premio L. 6.000, II premio L. 4.000, questi ultimi riunibili in uno [MU febbraio 1940, p. 84].

<sup>300</sup> È curioso notare che l'opera di Petrassi nasce proprio nell'atmosfera del gioco d'azzardo, ma intorno ad un altro polo, quello veneziano: «Ho scritto la mia musica più austera nel periodo in cui ho fatto, relativamente, la vita più dissipata. È stato a Venezia negli anni dal '38 al '40. Il giorno lavoravo; la sera mi mettevo al tavolino con Massimo Bontempelli, Paolo Masino e Nino Sanzogno, che allora dirigeva l'orchestra della Fenice, e giocavamo a poker, forte, per tutta la notte. [...] Qualche notte, per cambiare, la passavo al Casinò e anche lì naturalmente continuavo a perdere. La mattina dormivo: Il pomeriggio mi mettevo a lavorare con la testa ancora pesante e la bocca amara di sigarette. Così sono nati il *Salmo IX*, il *Magnificat* e tante musiche corali e religiose.» [Petrassi 2007, p. 116]. Inoltre, il lavoro premiato a Sanremo è permeato dal clima politico del tempo: «[...] quello del *Salmo IX* non era un testo qualunque: già nella scelta si riflettevano i sentimenti che muovevano il mio animo e che trovavano rispondenza nel clima politico-sociale che si respirava in quel momento. Questo *Salmo* voleva, in certo senso, rendere testimonianza di quella monumentalità fittizia che si presentava allora ai nostri occhi di grandi ingenui» [Petrassi 2007, p. 132].

### 3. La risposta “spontanea” dei compositori

Come abbiamo visto nei precedenti paragrafi, la campagna d’Etiopia segna il momento di più alto consenso nei confronti del regime fascista anche in ambito musicale. Al di fuori della partecipazione ai concorsi istituiti dal regime, numerosi compositori rispondono per autonoma iniziativa, sebbene sospinti da chiare motivazioni politiche, per senso del dovere o per «spregiudicato amor di carriera» [Nicolodi 1934, p. 275], al clima eroico o alle suggestioni esotiche offerte dall’impresa espansionista italiana in Africa, in cammino verso la fondazione dell’Impero. In molti casi, a causa della mancanza di testimonianze dirette, è difficile stabilire con certezza il legame tra prodotti musicali e attualità storica, potere, propaganda. Dal 1934 ai primi anni Quaranta vedono la luce un consistente numero di composizioni sinfoniche, da camera e destinate alla scena teatrale, d’ispirazione eroica o esotico-coloniale, che si sommano alla produzione musicale nazionale del Ventennio ed assicurano al regime scoperte azioni di propaganda anche attraverso la musica d’arte. I compositori d’area colta, inoltre, partecipano all’organizzazione del consenso per l’Impero anche per il tramite dei generi popolari, quali la musica per film [Tabella 5] e l’innografia. Gli autori che firmano questi lavori appartengono ad ambiti differenti per età, provenienza, formazione e tendenza estetica; diversi risultano anche gli atteggiamenti e le relazioni col potere. I giovani nati intorno al primo decennio del Novecento, i quali conoscono il loro esordio proprio durante gli anni Venti e Trenta, sono affiancati da esponenti di una o due generazioni più anziane, tra i quali Alfredo Casella, Adriano Lualdi e Francesco Santoliquido. Dei lavori coloniali dei primi due tratteremo diffusamente più avanti.

Elenchiamo di seguito, distinte per genere e senza pretesa di esaustività, le principali composizioni legate al clima eroico imperialista, alla propaganda per l’Impero o la cui ispirazione esotica si può far risalire all’attenzione nei confronti di quell’esotismo di matrice “orientale” o primitivo e selvaggio, risvegliato dalle relazioni con i territori coloniali, registrata in Italia dalla seconda metà degli anni Trenta all’inizio della guerra. Nella maggioranza dei casi le composizioni sono edite dalla Casa Ricordi. Includiamo nell’elenco, indicati con l’asterisco, i lavori scritti per i concorsi di regime di cui abbiamo parlato nel paragrafo precedente, che abbiamo voluto richiamare per ragioni di completezza. Escludiamo, invece, le composizioni di

autori minori, la cui attività si colloca in posizione del tutto marginale nel panorama della vita musicale italiana del tempo,<sup>301</sup> o quelle di cui si è trovata notizia negli archivi della censura ma delle quali non si hanno ulteriori informazioni circa edizione o esecuzione.<sup>302</sup> L'anno indicato si riferisce alla data di edizione per le composizioni edite; alla data di presentazione nei concorsi nel caso dei lavori inediti creati in occasione delle competizioni; all'anno riportato nella fonte biografica di riferimento<sup>303</sup> nel caso di opere inedite di cui non si è trovato riscontro in altri luoghi.

---

<sup>301</sup> Tra questi citiamo: Vincenzo Billi (Brisighella (RA), 1869 - 1938), compositore e direttore d'orchestra, autore di un considerevole numero di brani da camera d'ispirazione esotico-coloniale scritti tra il 1921 e il 1936, editi da Ricordi, Carisch e editori minori e trascritti per diversi organici (tra cui: *Notte d'arabia: Orientale per pianoforte*, G. Ricordi e C., 1928; *Quadretti d'Etiopia: La carovana - Sul lago tana - L'oasi - Ronda tigrina*, R. Maurri, 1936); Antonio Marsilia, *Leggenda d'Africa* (voce e pianoforte) su versi di Cesare Trezza (F.lli De Marino, 1936); Alipio Calzelli, *L'eroe d'Africa. Elegia per tenore* (Tip. V. Ferri, 1940); e, infine, a testimonianza di un interesse etnografico, Augusta Coen, *Afrique. Suite d'airs nord africains* (Ricordi, 1931), in cui l'autrice «trascrive per pianoforte, elaborandola con squisito senso d'arte, musica etnica africana» [Caravaglios 1938/a]. Quest'ultima, formata presso il Conservatorio di Santa Cecilia, è stata docente di pianoforte al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Tunisi [<http://www.italianiditunisia.com/Istituzioni/Alighieri/frm-main.php?lingua=>], diretto da Tito Aprea.

<sup>302</sup> Nel catalogo relativo ai copioni teatrali sottoposti a censura pubblicato in Patrizia Ferrara, *Censura teatrale e fascismo (1931-1944)*, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, Roma 2004, compaiono altri lavori per il teatro d'Opera d'ispirazione coloniale, tra cui, l'unico di cui sia indicato anche l'autore delle musiche è: Maurizio Quintieri, *Libia*, su libretto di Giuseppe Adami (1939) [Ferrara 2004, p. 146].

<sup>303</sup> Ove non diversamente indicato la fonte biografica di riferimento è il Grove Music online 2009.

### 3. LA RISPOSTA SPONTANEA DEI COMPOSITORI

<b>SINFONICO</b>			
<b>AUTORE</b>	<b>TITOLO</b>	<b>ANNO</b>	<b>EDITORE</b>
D. ALDERIGHI (1898 - 1968)	<i>OUVERTURE BREVE*</i>	1938	SUVINI ZARBONI
T. APREA (1904-1989)	<i>POEMA AUGUSTEO*</i>	1937 <sup>304</sup>	
G. CONTILLI (1907 - 1978)	<i>OUVERTURE «EROICA»</i> (grande orch.)	1936	
O. FIUME (1908 - 1976)	<i>FANTASIA EROICA*</i> (v.llo e orch.)	1936	RICORDI
E. B. GIURANNA (1902 -1998)	<i>DECIMA LEGIO*</i>	1937	RICORDI
A. F. LAVAGNINO (1909 - 1987)	<i>TEMPO ALTO*</i>	1938	
A. LUALDI (1885-1970)	<i>AFRICA - RAPSODIA COLONIALE</i>	1936	RICORDI
G. PANNAIN (1891 -1977)	<i>FONTANE D'OLTREMARE</i>	1938	RICORDI
E. PORRINO (1910 - 1959)	<i>TARTARIN DE TARASCON</i>	1934	RICORDI
F. SANTOLIVUDO (1883-1971)	<i>ALBA DI GLORIA SU PASSO UARIÈU - PRELUDIO EROICO</i>	1939	RICORDI
G. SAVAGNONE (1902-1984)	<i>AUGUSTO - POEMA SINFONICO*</i>	1937	

\* Composizioni scritte per i concorsi musicali

TABELLA 2. COMPOSIZIONI SINFONICHE D'ISPIRAZIONE COLONIALE

<b>DA CAMERA</b>				
<b>AUTORE</b>	<b>TITOLO</b>	<b>ORGANICO</b>	<b>ANNO</b>	<b>EDITORE</b>
E. PORRINO	<i>I CANTI DELLA SCHIAVITÙ</i>	v.no, v.llo, pf.	1935	DE SANTIS
F. B. PRATELLA (1880-1955)	<i>PER UN DRAMMA ORIENTALE</i> , op. 40	quint. fiati, quart. archi, pf.	1936	RICORDI
S. FUGA (1906-1994)	<i>DANZA SELVAGGIA</i>	pf.	1934	RICORDI
E. B. GIURANNA	<i>CANTO ARABO</i>	canto e pf.	1934	RICORDI

TABELLA 3. COMPOSIZIONI DA CAMERA D'ISPIRAZIONE COLONIALE

<sup>304</sup> Cfr. nota 268.

<b>TEATRO MUSICALE</b>				
<b>AUTORE</b>	<b>TITOLO</b>	<b>LIBRETTO</b>	<b>ANNO</b>	<b>EDITORE</b>
A. CASELLA (1883-1947)	<i>IL DESERTO TENTATO - MISTERO IN 1 ATTO, op. 60</i>	C. PAVOLINI	1937	RICORDI
A. LUALDI	<i>LA SAETTA NEGRA</i>	M. LUALDI	1935	RICORDI
	<i>LUMAWIG E LA SAETTA - LEGGENDA MIMATA E DANZATA IN UN ATTO E TRE QUADRI</i>	M. LUALDI	1937	RICORDI
P. SALVIUCCI (1902-1957)	<i>LA CITTÀ BIANCA - OPERA IN TRE ATTI DI AMBIENTE ARABO CONTEMPORANEO</i>	G. FRANCI	1934 <sup>305</sup>	

TABELLA 4. COMPOSIZIONI PER IL TEATRO MUSICALE D'ISPIRAZIONE COLONIALE

<b>MUSICA PER FILM</b>			
<b>COMPOSITORE</b>	<b>TITOLO DEL FILM</b>	<b>REGISTA</b>	<b>ANNO</b>
A. BIZZELLI	<i>IL GRANDE APPELLO</i>	M. CAMERINI	1936
I. PIZZETTI (1880-1968)	<i>SCIPIONE L'AFRICANO</i>	C. GALLONE	1937
E. PORRINO	<i>EQUATORE</i>	G. VALORI	1939
L. REFICE (1883-1954)	<i>ABUNA MESSIAS</i>	G. ALESSANDRINI	1939
R. ROSSELLINI (1908-1982)	<i>GIARABUB</i>	G. ALESSANDRINI	1942
	<i>SOTTO LA CROCE DEL SUD</i>	G. BRIGNONE	1942
G. C. SONZOGNO	<i>LUCIANO SERRA PILOTA</i>	G. ALESSANDRINI	1940
A. VERETTI (1900-1978)	<i>LO SQUADRONE BIANCO</i>	A. GENINA	1936
	<i>BENGASI</i>	A. GENINA	1942

TABELLA 5. COMPOSIZIONI DI MUSICA PER FILM COLONIALI

<sup>305</sup> La data indicata si riferisce all'anno della prima esecuzione in forma di concerto, di cui si ha notizia nelle cronache del tempo [AC 4 gennaio 1934, p. 3; AT 25/1/1934]. Come si evince dai documenti, il libretto è depositato e approvato dalla censura soltanto nel 1940 [ACS MCP DGTU UCT 368/6848].



Mentre i lavori sinfonici restano prevalentemente, anche se non esclusivamente, orientati verso l'illustrazione dell'eroismo, essendo la compagine orchestrale più consona alla rappresentazione del grandioso, alla celebrazione di gesti trionfalistici, l'evocazione dell'esotismo appare più consona alle composizioni da camera. Si tratta di una tendenza stilistica che potremmo definire "esotismo di maniera *fin de siècle*", ovvero dell'utilizzo di un linguaggio per nulla nuovo o sperimentale, ma piuttosto orientato verso quel richiamo a luoghi e contesti lontani, caratteristico della fine del XIX - inizio XX secolo, per mezzo di stereotipi standardizzati (2<sup>a</sup> aumentata, ritmo ostinato, cromatismo),<sup>306</sup> ormai sedimentati nel linguaggio musicale occidentale, evocativi dell' "Altrove". Ne troviamo un esempio in *Canto arabo* di Barbara Giuranna [Es. 2].<sup>307</sup>

The image shows a musical score for 'Canto arabo' by Barbara Giuranna, measures 7-14. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics 'sopra il mio se - no la tua te - sta bru - na, oh' and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings like 'mp', 'poco rit.', and 'a tempo'.

ES. 2. B. GIURANNA, *CANTO ARABO*, bb. 7-14 (Ricordi)

In *Danza dei serpenti*, secondo movimento di *Per un dramma orientale*, destinato a un quintetto di fiati e un quartetto d'archi sostenuti dal pianoforte, Pratella richiama il *topos* dell'incantatore di serpenti attraverso un flessuoso cromatismo, principalmente affidato ai violini. Il flauto contrappunta rievocando le sonorità degli strumenti a fiato nordafricani [Es. 3].

<sup>306</sup> Per un'attenta analisi degli elementi impiegati nella musica occidentale per evocare l' "Oriente", si rimanda Locke 2009, pp. 51-54.

<sup>307</sup> La composizione risale al 1933 ed è pubblicata dalla Ricordi l'anno successivo.

ES. 3. F. B. PRATELLA, *PER UN DRAMMA ORIENTALE*, II - *DANZA DEI SERPENTI*, bb. 18-25 (Ricordi)

Rientra in questo orientamento *Tartarin de Tarascon* di Ennio Porrino, per grande orchestra. Opera vincitrice del concorso bandito dall'Accademia di Santa Cecilia in occasione del XXV dell'Augusteo [Gasco 1933], *Tartarin de Tarascon* è concepito come un poema sinfonico, il cui programma è tratto dall'omonimo romanzo di Alphonse Daudet.<sup>308</sup> Nell'esempio riportato, tratto dalla sezione ispirata a «L'avventura amorosa» di Tartarin, la linea dell'ottavino, ripresa poi dall'oboe e successivamente ottavata dai corni, richiama, attraverso gli elementi sopra delineati, la sinuosità femminile araba; più avanti è ripresa dai corni in ottavazione, sempre accompagnata dall'ostinato degli archi [Es. 4].

<sup>308</sup> *Tartarin de Tarascon* è un romanzo legato al contesto coloniale francese pubblicato nel 1872, diffuso in Italia in epoca coloniale.

ES. 4. E. PORRINO, *TARTARIN DE TARASCON*, sezione 16 (Ricordi)

In *Alba di gloria su Passo Uarièu* di Francesco Santoliquido, ispirata alle gloriose imprese delle truppe italiane nel Tembien durante la guerra d’Etiopia, l’ispirazione eroica si incontra con quella esotica nella sezione centrale. Il richiamo esotico, in un’accezione che l’autore vuole orientata verso il misticismo, probabilmente evocato dai luoghi desertici in cui agiscono i soldati, è qui affidato alla melodia pronunciata inizialmente dagli archi, ripresa in progressione discendente per terze maggiori fino a passare agli strumenti a fiato. Il motivo, caratterizzato in apertura da un intervallo eccedente, è inserito in un contesto armonico dissonante (settima di quarta specie, sesta eccedente), che resta tuttavia controllato [Es. 5].

ES. 5. F. SANTOLIQUIDO, *ALBA DI GLORIA SU PASSO UARIÈU*, sezione 10 (Ricordi)

Nello stesso “preludio eroico” di Santoliquido, richiami eroici si affidano ad elementi militareschi assegnati ai corni e alle trombe, come le fanfare che si dipanano attraverso le triadi vuote (intervalli melodici di quarta e quinta in terzina) e che si odono in più luoghi [Es. 6].



ES. 6. F. SANTOLIQUIDO, *ALBA DI GLORIA SU PASSO UARIÈU*, sezioni 3-4 (RICORDI)

Il genere che si manifesta più consono alla narrazione e rappresentazione dell'Impero, in linea con il clima politico e letterario, le raffigurazioni che circolano sulla stampa e le immagini narrative più comuni, legate alla propaganda, è quello del teatro musicale. Attraverso il concorso e la collaborazione di forme espressive diverse e complementari, i lavori scritti per la scena risultano i più efficaci e quelli che destano maggiore attenzione, per la circolazione o per l'occasione della prima rappresentazione.

Limitando le nostre analisi ai maggiori esponenti di tendenze contrapposte e ai lavori più significativi, di maggiore visibilità o di più ampia diffusione, concentreremo le nostre osservazioni su due composizioni in grado di illustrare vividamente il clima culturale che caratterizza l'Italia nel periodo intorno alla fondazione dell'Impero: *Lumawig e la saetta* di Adriano Lualdi e *Il deserto tentato* di Alfredo Casella, con una più attenta analisi del primo, il cui autore, a causa dell'impegno politico e della fede nei principi estetici "fascisti" (nazionalismo, anti-avanguardismo, difesa dei valori nazionali) è stato fino a pochi anni fa volutamente ignorato dalla storiografia musicale.

#### 4. Politica estera e censura nei libretti d'Opera

Prima di concentrarci sui lavori per il teatro musicale, dedichiamo una breve parentesi al discorso sulla censura teatrale, che proprio in relazione agli accadimenti di politica estera della seconda metà degli anni Trenta si fa ancor più vigile nei confronti della produzione e dell'organizzazione artistica, con nuove norme e direttive d'azione, influenzando significativamente sulle opere.

Passata dalla gestione periferica dei prefetti alle competenze dell'Amministrazione centrale dello Stato nel 1931 e sottomessa dal 1935 alle dipendenze dell'Ispettorato del teatro,<sup>309</sup> la censura teatrale è chiamata al rigoroso vaglio dei testi messi in scena sui palchi dei teatri nazionali o trasmessi attraverso la radio.<sup>310</sup> Giunto a compimento il «processo di ridefinizione del ruolo del teatro nella società» all'inizio degli anni Trenta, ne è infatti ormai consolidata la funzione di «valido strumento di propaganda, in grado di veicolare messaggi per il popolo» [Ferrara 2004, pp. 22-23]. Di qui l'imprescindibilità di un controllo politico capillare sui copioni.<sup>311</sup> A valutare i contenuti nel rispetto delle direttive emanate dall'alto è chiamato un unico funzionario, in carica fino al 1943, con il quale l'Ufficio Censura Teatrale finisce per identificarsi: Leopoldo Zurlo.<sup>312</sup>

Con la campagna d'Etiopia e la comminazione delle sanzioni, il regime ordina un più severo controllo e impone ulteriori proibizioni, sia per la produzione nazionale che per quella estera. In particolare, nella direzione di una propaganda razzista,

---

<sup>309</sup> Per maggiori ragguagli sulla storia della censura teatrale si veda Ferrara 2004.

<sup>310</sup> Il controllo dei testi cinematografici rientra tra gli uffici della censura teatrale e radiofonica soltanto fino al 1934.

<sup>311</sup> In Ferrara 2004 è pubblicato l'inventario dell'archivio dei testi teatrali passati al vaglio dell'Ufficio ministeriale.

<sup>312</sup> Le carte dell'archivio della Censura teatrale custodite presso l'Archivio Centrale di Stato recano l'impronta personale che Zurlo, dotato di singolari attitudini professionali, riesce a conferire al delicato ruolo che è chiamato a svolgere, prendendo posizione e difendendo casi e autori ritenuti particolarmente rispondenti all'ambizioso progetto di riforma del teatro nazionale perseguito con il passaggio alle dipendenze del Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda [Ferrara 2004, pp. 45-49]. Il «mutamento di prospettiva della censura» consente, di pari passo con le modalità tradizionali di totale messa all'indice, l'eventuale suggerimento di modifiche al testo per ottenere il nullaosta. Zurlo si avvale ampiamente di questa possibilità e, dal 1938 inizia a «godere di una vastissima autonomia, corrispondendo direttamente con gli autori». Solo in casi particolarmente spinosi ricorre preventivamente al parere del ministro o del Duce [Ferrara 2004, p. 53]. Credendo e riconoscendosi nella funzione svolta, Zurlo ricorre volentieri a comunicazioni personali con gli autori, che si affiancano a quelle ufficiali, fino a divenire prassi [Ferrara 2004, pp. 53-54]. Per ulteriori approfondimenti sulla figura del censore si veda Ferrara 2004, pp. 35-65.

vengono vietate sulla scena le relazioni promiscue tra bianchi e neri e, in seguito, «tutti i testi che trattano di persone di colore, indipendentemente dalla trama» [Ferrara 2004, p. 83]. Particolare attenzione viene anche dedicata alle rappresentazioni ambigue dotate di una latente carica sovversiva nei confronti dell'*establishment* - particolarmente pericolosa in un clima internazionale ostile come quello seguito all'aggressione nei confronti dell'Impero del Negus. Il primo copione ad imbattersi nella nuova normativa è proprio quello di Adriano Lualdi per il balletto *La saetta negra* [Ferrara 2004, p. 83].

Per la produzione estera, prima autorizzata «senza limite di numero» [Ferrara 2004, p. 85], dopo il novembre 1935 i lavori dei paesi sanzionisti sono messi al bando - con qualche autorevole eccezione - inseriti in un'indice e sostituiti con opere di nazionalità non sospetta.<sup>313</sup>

L'Ufficio censura è inoltre chiamato in causa, per il tramite del Ministero degli Affari Esteri, dai rappresentanti diplomatici dei paesi stranieri in caso di progetti di messa in scena, ritenuti offensivi. È quanto accade alla nuova opera di Lodovico Rocca,<sup>314</sup> *Il Mussadagh*<sup>315</sup> (1938).

Nell'ambito di questa casistica, sottoponiamo all'attenzione due lavori che rientrano nella produzione musicale della parentesi imperialista del governo fascista, emblematiche di due reazioni di matrice diversa, l'una interna, l'altra estera, entrambe però nella direzione di una salvaguardia dell'integrità dell'immagine dello Stato: *La saetta negra* (1934) di Adriano Lualdi e *Il Mussadagh* (1938) di Lodovico Rocca. In entrambi i casi, l'intervento della censura, in linea con le nuove norme, influisce sul processo creativo. Di entrambe le vicende resta testimonianza nelle carte dell'Archivio Centrale di Stato.

---

<sup>313</sup> Per un'esauriente trattazione delle conseguenze delle disposizioni contro i paesi sanzionisti in ambito musicale si veda Nicolodi 1984, pp. 26-30.

<sup>314</sup> Lodovico Rocca (Torino 1895 - 1986).

<sup>315</sup> Nel primo libretto, sottoposto alla revisione della censura in data 25/10/1938, compare il titolo *Musadagh* ma in tutte le comunicazioni dell'autore con Zurlo e viceversa è utilizzata la dizione *Mussadagh* [ACS MCP DGTU Uff. censura teatrale 628/11985].

## 4.1 L'intervento del Governo turco per *Monte Ivnòr di Lodovico Rocca*

Il compositore torinese Lodovico Rocca, uscito dai gloriosi successi de *Il Dibuk*<sup>316</sup> - rimasto ineguagliato dalle opere successive, nel 1938 lavora alla stesura di una nuova partitura teatrale, ispirata al romanzo di Franz Werfel *I quaranta giorni del Mussa Dagh*.<sup>317</sup> Il romanzo, dedicato alla narrazione del tragico avvenimento della persecuzione turca contro gli armeni durante il primo conflitto mondiale, esce in Germania nel 1933, presto tradotto in diverse lingue. Censurato dal Governo turco,<sup>318</sup> il racconto di Werfel era già stato al centro di uno scontro diplomatico tra il Governo di Ankara e quello degli Stati Uniti per una pellicola cinematografica girata in America messa all'indice, quando appare sulla cronaca nazionale la notizia del progetto del noto artista italiano [Lettera di L. Zurlo al MinA.E. del 26 novembre 1938, ACS MCP DGTM UCT 628/11985 - Appendice IV, C. 2]. Le autorità diplomatiche turche, allertate dall'informazione,<sup>319</sup> si rivolgono tempestivamente ai rappresentanti italiani. Preso atto della richiesta, il Ministero degli Affari Esteri

<sup>316</sup> *Il Dibuk*, su libretto di Renato Simoni, scritto da Rocca tra il 1928 e il 1930, fu rappresentato per la prima volta al Teatro dell'Opera di Roma il 24 marzo 1934, segnando il miglior successo tra i nuovi lavori italiani per il teatro dopo *Turandot*. L'opera resta il prodotto internazionalmente più apprezzato di Rocca [Waterhouse 1992].

<sup>317</sup> Sebbene non siano note le ragioni della scelta da parte di L. Rocca è bene richiamare alla mente la circolazione, nell'immaginario collettivo italiano del primo dopoguerra, di stereotipi incentrati sulla figura dell'«arabo infido» e «traditore» [Goglia 2001, p. 225] e del turco «cruello e sanguinario» [Goglia 2001, p. 226] che affondano le radici nel «ricordo del pericolo, della paura delle incursioni che venivano dal mare lungo le nostre coste» [Goglia 2001, p. 226] in epoche remote, rinvigoriti durante la guerra italo-turca del 1911-12 e durante tutta l'epoca coloniale, con i continui tentativi di sostegno ai ribelli libici sventati dal Governo fascista. Nella cultura popolare, come ricorda sagacemente lo storico Luigi Goglia «è la memoria sintetizzata nel grido d'allarme romanesco “a Mò li turchi”», ancora oggi presente [Goglia 2001, p. 226]. In quest'ottica, il romanzo di Werfel, con le sanguinarie narrazioni degli eccidi commessi dai turchi nei confronti del popolo armeno, rinforza lo stereotipo e il libretto di Rocca, nella prima versione, sembra inserirsi in questo filone, pur mantenendo il riferimento storico esclusivamente come sfondo.

<sup>318</sup> Ancora oggi la Turchia mantiene posizioni negazioniste nei riguardi del terribile genocidio degli armeni e punisce con l'arresto e la reclusione coloro che ne fanno menzione, accusati di offendere l'identità nazionale del paese. Tra le più illustri vittime della censura turca, ricordiamo il premio Nobel Öhran Pamuk. Le autorità turche esercitano una forte azione di controllo sul piano internazionale impedendo qualunque rappresentazione artistica e cinematografica ispirata ai sanguinosi fatti. La questione della persecuzione del popolo armeno, per la tragicità della vicenda che colpisce duramente ancora oggi la sensibilità di quel popolo, ha ispirato, nonostante tutto, numerose produzioni artistiche. Tra le più recenti, il film dei fratelli Taviani *La masseria delle allodole* (2007), ispirato all'omonimo romanzo di Antonia Arslan [Arslan 2004].

<sup>319</sup> Prima della conquista italiana, Tripolitania e Cirenaica appartenevano all'Impero ottomano. Dopo la vittoria nella guerra italo-turca del 1911-12, il Califfato riconosce la sovranità dell'Italia, ma i rapporti tra le due nazioni si mantengono tesi a causa di continui tentativi dei turchi di appoggiare la resistenza libica [Del Boca 1986, pp. 191 e segg.]. Anche dopo la firma del Trattato di pace di Losanna nel 1923, le autorità italiane denunciano la connivenza delle autorità turche alla ribellione in Cirenaica [www.prassi.cnr.it/cnr/content.html?id=1700].



rimette la questione alla Censura teatrale [Telespresso n. 219596/586 del MinA.E. al MinCulpop del 6 giugno 1938, ACS MCP DGTM UCT 628/11985 - Appendice IV, C. 1].

Esaminati libretto e romanzo, Leopoldo Zurlo, il censore, si accorge dell'errore dell'ambasciata di Turchia a causa di una inesattezza dell'articolaista: la sanguinosa vicenda narrata nel romanzo è servita al librettista, Cesare Meano, solo come «sfondo» per la narrazione, la trama è in realtà basata su un intreccio amoroso e non richiama gli elementi oggetto di censura [Zurlo 1952, p. 132]. La rivendicazione del Governo ottomano è infatti quella di eliminare qualunque rappresentazione che «offenderebbe il sentimento nazionale turco» [Telespresso n. 219596/586 del MinA.E. al MinCulpop del 6 giugno 1938, ACS MCP DGTM UCT 628/11985; Appendice IV, C. 1]. La difesa di Zurlo si sofferma sul libretto:

[...] Se il libretto di Cesare Meano musicato dal Rocca si intitola *Musadagh*, se ha uno spunto a qualche personaggio immaginario il cui nome risponde a quello del romanzo, differisce sostanzialmente da questo e, cosa importantissima, non riproduce affatto quegli elementi da cui a buon diritto il Governo Turco si sente offeso [...]. [Lettera di L. Zurlo al MinA.E. del 26 novembre 1938, ACS MCP DGTM UCT 628/11985 - Appendice IV, C. 2]

Nell'ottobre 1938, Lodovico Rocca invia alla censura teatrale il libretto della sua nuova opera, della quale ha già ultimato la composizione [Zurlo 1952, p. 132]. Confidente nel supporto di Zurlo, fermo assertore della validità artistica del compositore torinese, confermata dagli esiti internazionali dell'opera precedente,<sup>320</sup> Rocca attende il visto per un imminente allestimento.

Le comunicazioni tra i dicasteri si sovrappongono, il censore ne fa una questione personale, ma l'Ambasciata turca non sembra cedere. Neppure il ricorso al parere del Duce risolve la questione [Zurlo 1952, p. 132]. Nonostante avesse rilevato «l'eresia della proposta» di cambiare il libretto, avanzata di persona da uno dei tue funzionari dell'Ambasciata turca chiamati a rapporto da Zurlo, nella nota al Duce, risulta, infine, proprio questa la strada risolutiva. Il censore, infatti, scioglie il rischio di vedere vanificate le fatiche del compositore chiedendo a Rocca di eliminare ogni riferimento passibile di polemica, già prima che venisse ufficializzata la richiesta da parte dell'Ambasciata del Governo ottomano [Lettera di Zurlo a Rocca del 30 ottobre 1938, ACS MCP DGTM UCT 628/11985; Appendice IV, C. 3]. L'istanza viene

---

<sup>320</sup> «[...] l'arte italiana [...] fonda in lui [Rocca] le maggiori speranze pienamente legittime dai successi che egli ha riportato anche all'estero» [Lettera di Zurlo al MinA.E. del 26 novembre 1938, ACS MCP DGTM UCT 628/11985; Appendice IV, C. 2].

presentata formalmente non senza una certa fastidiosa punta di ironia che riflette l'imperturbabile sorriso dei rappresentanti turchi icasticamente descritti da Zurlo [Zurlo 1952, p. 132]:

[...] se, come credo, Lodovico Rocca e Cesare Meano non hanno scontato come un elemento essenziale di successo la grande notorietà del libro, basterebbe cambiare il titolo dell'opera (Musa Dagh) e il nome del protagonista per togliere ogni ragionevole pretesto di intervento da parte della Turchia [Comunicazione dell'Ambasciata di Turchia al Min.A.E. del 28 novembre 1938, ACS MCP DGTU UCT 628/11985].

Il nuovo libretto, sottomesso alla censura il 30 settembre 1939, presenta un nuovo titolo, nuovi nomi per i personaggi<sup>321</sup> e l'eliminazione di qualunque rimando al luogo e all'epoca rappresentati nel romanzo di Werfel.<sup>322</sup>

Ottenuto finalmente il visto, il lavoro va in scena il 23 dicembre 1939 al Teatro dell'Opera di Roma con il nuovo titolo: *Monte Ivnòr*.

Il lungo carteggio, in 26 comunicazioni scritte tra il 6 giugno 1938 e il 25 marzo 1939, conservato presso l'Archivio di Stato [Appendice IV], testimonia, oltre alle vicissitudini intorno al processo compositivo della nuova opera di Rocca, oggi dimenticata, un'ulteriore prova degli interventi censori del Governo ottomano in relazione all'ignobile genocidio degli armeni. In una lettera in particolare, inviata dall'Ambasciata di Turchia al Ministero degli Affari Esteri, troviamo anche un'inedita attestazione delle misure imposte dall'Italia alla Turchia per la diffusione di alcune pellicole cinematografiche e per la stampa [Memoria della R. Ambasciata di Turchia al Min.A.E.; Appendice IV, C. 7].

## **4.2 «Lecture allegoriche» e leggi razziali: *La saetta negra* di Adriano Lualdi**

Con la ripresa delle azioni in Africa orientale e la prescrizione delle sanzioni, a partire dal 1934 la censura vieta la messa in scena di incontri promiscui tra bianchi e neri e in seguito anche della rappresentazione di personaggi di colore [Ferrara 2004, pp. 82-83]. Il timore principale, però, resta quello del rischio di suscitare nel pubblico

---

<sup>321</sup> Il protagonista maschile, prima chiamato Bagadriàn come nel romanzo, è ora Vladimiro Kirlatòs; la protagonista Iskuhi, è Edali in *Monte Ivnòr* (L'accento tonico sul titolo è riportato nella partitura edita da Ricordi (Ricordi, 1939)). La città in cui è ambientato il dramma, Nunik, diviene Naikè; resta invece invariato il nome di Imàr.

<sup>322</sup> Entrambe le versioni del libretto sono conservate presso l'ACS, nel fascicolo che contiene il carteggio della censura [ACS MCP DGTU UCT 628/11985].

una reazione negativa di fronte a storie e situazioni che potessero richiamare pericolose associazioni con la politica del momento e soprattutto con la figura del Duce.

Che i criteri di censura mutassero plasticamente con l'evoluzione degli indirizzi della politica interna ed estera nella seconda metà degli anni Trenta [Ferrara 2004, p. 83], è dimostrato dalla vicenda che accompagna la genesi dell'opera di Adriano Lualdi che più scopertamente segna, all'interno del *corpus* del compositore, l'incontro tra musica e politica: *La saetta negra. Rapsodia coloniale mimo-sinfonica in un atto e tre quadri*<sup>323</sup> (1934), su libretto del figlio Maner. Il libretto, ispirato dalla notizia di un nuovo attacco italiano in Etiopia è autorizzato dalla censura nel marzo 1935, nella prima versione. Su richiesta del Teatro dell'Opera di Roma, che ne prevedeva l'allestimento in cartellone per la stagione 1936/37 [Appendice V, Documento 1],<sup>324</sup> è poi sottoposto a successiva revisione: pur mantenendo titolo e soggetto e mutando unicamente la struttura, ridotta a due quadri,<sup>325</sup> però, l'anno successivo il testo non supera il nuovo esame. Ancora una volta, sono in realtà i timori per una possibile minaccia all'integrità dello Stato, qui nella persona del Duce, le reali ragioni del divieto, ancor più che «l'*escalation* della propaganda razzista» [Ferrara 2004, p. 82]: «pei negri, alla fine se ne poteva cambiare il colore» [Zurlo 1952, p. 254].

---

<sup>323</sup> Tre versioni del libretto, di cui due munite di visto della censura, sono custodite presso l'Archivio Centrale di Stato in due fascicoli differenti [ACS MCP DGTM Uff. Censura Teatrale 307/5646; ACS MCP DGTM Uff. Censura Teatrale 332/6139]. Non è chiara la ragione della presenza, tra i documenti ufficiali, della versione in tre atti datata 1936, che rappresenta una stesura intermedia tra le due sottoposte a Zurlo.

<sup>324</sup> Da una testimonianza di Nino Pirrotta della metà di febbraio 1935, sappiamo che *La saetta negra* sarebbe dovuta essere eseguita a Sanremo nei mesi successivi: «La sua [di A. Lualdi] "Saetta negra" [...] sarà eseguita fra qualche mese a S. Remo da una compagnia di attori negri. Domando al Maestro qualcosa sulla musica che pur servendosi di qualche tema originale negro sarà prevalentemente opera di fantasia, [...] ma il Maestro mi congeda amichevolmente «Arrivederci a San Remo!» [Pirrotta 1935, p. 311]. Di questo allestimento, tuttavia, non si ha alcuna notizia. L'opera, inoltre, figura anche nel cartellone del San Carlo di Napoli [ACS SPD ORD 509378, in Nicolodi 1984, p. 344].

<sup>325</sup> Lettera di A. Lualdi a Mussolini del 26 dicembre 1936 [ACS SPD ORD 509378, in Nicolodi 1984, pp. 344-345].

Lualdi, in realtà, è tutt'altro che ignaro delle direttive di Governo, conosce bene le disposizioni in materia razziale.<sup>326</sup> La prescrizione del divieto, pertanto, diviene particolarmente incomprensibile ai suoi occhi:

[...] l'E. V. potrà rilevare che non vi è promiscuità di elementi bianchi e negri e che si tratta di una azione che non può urtare nessuna suscettibilità in nessuna parte del mondo. [ACS SPD ORD 509378 in Nicolodi 1984, p. 344]

I mesi necessari al compositore per adeguare il libretto alle esigenze del Teatro, però, coincidono proprio con quelli più caldi per la politica estera italiana, risolutivi delle aspirazioni espansioniste nazionali e determinanti per l'evoluzione delle dinamiche internazionali. Nel frattempo, dopo una lunga, aggressiva campagna di conquista inaugurata il 3 ottobre 1935 e durata sette mesi, l'Italia acquista il predominio sull'Etiopia e proclama, il 9 maggio 1936, la fondazione dell'Impero dell'Africa orientale italiana. L'attacco all'Etiopia, condotto contravvenendo al patto firmato con la Società delle Nazioni - alla quale appartiene anche il Paese del Negus,<sup>327</sup> provoca una pesante reazione in ambito internazionale che si ripercuote significativamente sulla politica interna del Paese. Stretta nella pesante morsa della Società delle Nazioni, che nel frattempo commina dure sanzioni economiche firmate da ben cinquantadue paesi comprese Francia e Inghilterra,<sup>328</sup> l'Italia si vede sacrificata a gravose misure antisanzioniste finalizzate a «raggiungere [...] attraverso l'autarchia, l'indipendenza economica» [Del Boca 2001, p. 466]. I sacrifici richiesti agli italiani

---

<sup>326</sup> Ci sembra, a questo proposito, interessante la riflessione di David Forgacs «The State and Culture do not confront each other as autonomous entities – as respectively a sphere of pure power and a sphere of free artistic expression – but are entwined and complicit with one another in various ways and at various level [...]. This argument applied also to censorship. [...] Censorship of cultural activities is often represented rather narrowly as a set of repressive interference by external institutions [...] in the normal free expression of ideas and opinions. I would suggest, however, [...] against this 'institutions-repression' model (by Annette Kuhn), that the ideas and opinions to which cultural makers [...] give expression already embody particular social norms and values and these are generally shared to some extent by the censorship bodies that seek to articulate and defend the interests of the social groups and institutions they represent. The censors may be not agree with the makers on how these norms and values should be applied in a given case, but a shared discourse nevertheless arises in which a line is drawn between on one hand the normal [...] and on the other the deviant [...]. Here too then is a circularity, an underlying structural complicity, in this case between cultural makers and censors [...]» [Forgacs 2005, pp. 13-14].

<sup>327</sup> Patto Briand-Kellog del 27 agosto 1928: «I paesi firmatari condannavano il ricorso alla guerra come soluzione alle controversie internazionali». [Del Boca 2001, p. 375, nota 82].

<sup>328</sup> Le misure economiche anti-italiane, sancite dalla Società delle Nazioni dopo l'invasione d'Etiopia, entrano in vigore il 18 novembre 1935 (blocco delle importazioni, limiti nelle esportazioni, divieto di fornire armi all'Italia, di accettare prestiti finanziari) dando inizio alla politica economica dell'autarchia [Del Boca 2001, pp. 464-471].

sono enormi<sup>329</sup> e il timore di ribellioni è latente. Sebbene la risposta dei cittadini risulti, nonostante tutto, positiva,<sup>330</sup> la situazione nella madrepatria è tutt'altro che incline al rischio di veder vacillare il già delicato assetto politico interno a causa di ambigue rappresentazioni sulle scene dei teatri nazionali.

L'operazione richiesta a Lualdi dall'istituzione artistica romana si rivela dunque assai sconveniente per il destino della composizione. Ripresentato all'Ufficio Censura Teatrale il nuovo libretto sulla leggenda africana in un atto e due quadri nel settembre 1936, infatti, Lualdi si vede negato il diritto alla rappresentazione [ACS MCP DGTM UCT 332/6139]. Con grande disappunto, il compositore polemizza sull'inopportunità del provvedimento, rifiutando in un primo momento la proposta di Zurlo di trasportare l'azione in un altro ambiente [ACS SPD CO 509378]. In fine, stretto tra le imposizioni del Governo e le pressioni del Teatro, Lualdi cede e modifica il libretto. Soltanto in seguito all'eliminazione dei riferimenti all'Africa, il balletto riesce a giungere sulle scene con un nuovo titolo: *Lumawig e la saetta* e una diversa ambientazione [ACS MCP DGTM UCT 76/1364]. Tuttavia, la testimonianza del censore svela le ragioni del veto e i timori nutriti dall'ambiente politico del tempo, in stato di allerta nei confronti di una situazione che sarebbe potuta degenerare da un momento all'altro:

[...] Un pericolo mi sfiorò quando mi pervenne nel 1937 la coreografia per la musica del Maestro Lualdi da suo figlio Maner. Fui contemporaneamente informato che al lavoro il Duce aveva già dato il suo assenso.

[...]

Non mi sgomentai pei negri, alla fine se ne poteva cambiare il colore; ma tremai per un motivo allora molto più grave e inconfessabile.

[...]

Ora in quel Dio feroce qualcuno avrebbe ben potuto vedere lo stesso Mussolini. Occorreva per lo meno specificargli meglio il soggetto e ottenerne il più specifico assenso.

[...] Quella favola, aggiunsi, non dice nulla; ma appunto perciò vi si potrebbe trovare un significato ermetico. [...] Mussolini decretò il divieto.

---

<sup>329</sup> Ai cittadini italiani viene chiesto di disciplinare i consumi riducendoli ai livelli di sussistenza, donare allo stato i metalli preziosi, volgere verso l'uso di surrogati [Del Boca 2001, pp. 466-471].

<sup>330</sup> L'offerta dell'oro è oggi considerato dagli storici «il momento di maggior consenso del popolo italiano al fascismo» [Del Boca 2001, p. 469].

Nuovo appunto pel Duce accompagnato dai figurini e dal mio parere favorevole. Consenso definitivo. [Zurlo 1952, p. 255].

Il balletto va dunque in scena per la prima volta al Teatro dell'Opera il 23 gennaio 1937, alla presenza del Duce e dei principali rappresentanti del Governo. La partecipazione all'allestimento, tuttavia, sembra non attenuare le perplessità nei confronti del lavoro. Una vivida testimonianza di Zurlo lo dimostra:

[...]

Ma l'indomani della prima rappresentazione al Teatro dell'Opera, il Segretario del Partito Starace piombò come un bolide nel Gabinetto del Ministro degli Affari Esteri per protestare contro quella che gli sembrava una sacrilega infrazione ai principii razzisti.

La vista dei miei due appunti ne attenuò il furore. [Zurlo 1952, p. 255]

Con ogni probabilità, in quegli anni, le rappresentazioni esotiche rimandano inconsciamente alla realtà coloniale, il cui contatto quotidiano attraverso le cronache e le immagini sulla stampa ne tiene vigile la memoria. La musica, inoltre, ispirata ad un primitivismo esotico, come vedremo, sebbene irrilevante agli occhi della censura, non deve aver giocato un ruolo secondario per la reazione del gerarca fascista.

É inoltre interessante notare l'insistenza, nelle recensioni sulla stampa, sulla negazione di possibili significati allegorici sottesi al balletto o rimandi alla situazione politica:

Con *Lumawig e la saetta* si è di proposito evitata dunque ogni allegoria; il fatto, pur irrealista, esiste e viene chiaramente esposto dal susseguirsi delle *situazioni* e delle danze.

Si è cercato un soggetto estremamente fantastico [...] Agisce in *Lumawig e la saetta* gente dalla pelle rosso-mattone che vive in un'isola di pura fantasia [...] [GI 22/1/1937]

## 5. Immaginario coloniale e teatro musicale

Le mire espansioniste italiane in Africa si legano inestricabilmente alla creazione di un immaginario che si rafforza nel corso degli anni, contestualmente all'evoluzione degli indirizzi della politica nazionale interna ed estera. L'attenzione dell'opinione pubblica nei confronti delle azioni in Africa in era liberale - che, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, determina un notevole incremento delle tirature a stampa - fomenta la costruzione di idee, credenze, miti e rappresentazioni dell'“Altro” africano. Sebbene questi siano pertinenti di forme di comunicazione visiva e verbale prevalentemente di massa, durante gli anni della campagna e conquista d'Etiopia, immagini fantasiose dell'Africa circolano attraverso i molteplici canali culturali riverberandosi anche in ambienti meno popolari e più elitari.

Gli stereotipi creati e diffusi nella seconda metà dell'Ottocento attraverso cartoline, illustrazioni, fotografie e cartelloni pubblicitari, racconti di viaggio, testi di canzoni popolari, si rafforzano, nel primo decennio del Novecento, attraverso i *media*. Numerosi sono i luoghi comuni dai quali scaturiscono, presenti da secoli nella memoria collettiva: la Terra promessa [Del Boca 1988, p. 167], il nemico ostile e crudele,<sup>331</sup> l'“Altro” primitivo, infantile e involuto e il barbaro sanguinario. A questi si aggiunge quello di genere, anch'esso radicato nella cultura, della donna provocante e disponibile perché priva di costumi e di *tabù* costruiti, oppure misteriosa e ammaliante.

Una differenza va fatta tra le due aree d'influenza territoriale: la costa mediterranea nordafricana e l'Africa orientale. Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, l'immaginario pertinente la Libia è più legato alla romanità per la presenza di resti archeologici di epoca imperiale romana, così come a tematiche esaltanti il «valore strategico della Libia nel Mediterraneo» [Del Boca 1988, p. 167], oltre che alla rappresentazione dell'immobilità culturale e del turco crudele; il Corno d'Africa, invece, è raffigurato attraverso immagini di popoli arretrati dalla rudimentale cultura

---

<sup>331</sup> In *Cabiria* (Pastrone, 1912), il *colossal* realizzato con gli auspici e la collaborazione di D'Annunzio, che potrebbe essere considerato il primo film coloniale, uscito all'alba della guerra italo-turca, «L'eco della propaganda coloniale si concretizza nella descrizione delle crudelissime usanze dei cartaginesi (Africani) tranquillamente disposti a sacrificare miriadi di bambini al dio Moloch» [Benincasa 2001, p. 2].

materiale, immagini sempre più irrispettose man mano che ci si avvicina alle leggi razziali.

Con il fascismo e la realizzazione dell'ambizioso progetto della creazione di una cultura di massa, la campagna per il consenso nei confronti dell'espansione coloniale manipola e diffonde ad ampio raggio le rappresentazioni già sedimentate, prediligendo alcune, scartando altre e creandone nuove. All'ormai «frusta» immagine della Terra promessa diffusa in età liberale per il dominio più prossimo, il regime predilige la grandezza delle città romane ripristinate dagli studiosi e il tema del *mare nostrum* [Del Boca 1988, p. 167]. Bisognava individuare i punti di forza di un'azione politica espansionista che nel passato aveva segnato grosse sconfitte e che doveva superare i processi di "autocolonizzazione" interna [Benincasa 2001]. Il regime punta alle tematiche umanitarie della missione civilizzatrice e all'eroismo dei protagonisti, rafforzate in epoca imperialista.

Il fascismo tenta di far nascere una letteratura coloniale nuova, adeguata «alle esigenze e allo "stile" dell'imperialismo italiano» ma, nonostante i ripetuti appelli, fallisce, rimanendo ancorato agli stereotipi orientalisti [Del Boca 1988, pp. 167-170]. Se nel 1931 un intellettuale come Corrado Pavolini risponde al *referendum* apparso su «L'Azione Coloniale» - allo scopo di individuare l'attuale pensiero degli intellettuali nei confronti di una produzione letteraria coloniale - imputando l'assenza di una «coscienza coloniale» quale causa della lacuna,<sup>332</sup> in piena epoca imperialista sarà proprio lui a rivelarne l'espressione in una collaborazione artistica con Alfredo Casella.

Com'è stato osservato, «gli artisti assolvono un ruolo importante nella produzione e interpretazione simbolica dei temi dell'ideologia coloniale e dell'immaginario etnografico» [Dore 1992, p. 56]. Si tratta di un immaginario che è stato a lungo misconosciuto e rimosso, ma che ha continuato certamente ad agire, anche se in modo latente, nell'inconscio collettivo del nostro Paese.

Nell'ambito della costruzione di un immaginario coloniale attraverso i canali dell'arte elevata, le due opere per il teatro musicale che ci accingiamo ad analizzare, *Lumawig e la saetta* di Adriano Lualdi e *Il Deserto tentato* di Alfredo Casella mettono

---

<sup>332</sup> «Ogni letteratura è il prodotto d'una "coscienza". E se non esiste una vera e propria "coscienza" coloniale italiana, come pretendere che esiste una letteratura coloniale italiana?» [AC 1° febbraio 1931].



in atto due strategie retorico-rappresentative del tutto differenti, entrambe rispondenti a tendenze espressive caratteristiche dell'estetica fascista.

Nel suo balletto, Lualdi costruisce una trama orientata ad un atteggiamento di ridicolizzazione del nemico, presentato come crudele e nel contempo ingenuo e lascivo. Il personaggio evocato nel titolo è un nume cattivo col potere di fulminare gli uomini che si oppongono alle leggi divine. La presenza di elementi ludici, come la nuvola-trono sulla quale risiede e la scala divina per raggiungere il sole, tuttavia, ne fanno tutt'altro che un cattivo. L'immagine del negro fumante sul palco (punito dal dio) nel primo quadro, in più, aggiunge un ingrediente grottesco da offrire al pubblico. Convenzione comune alla satira politica, l'introduzione di elementi di fantasia associati al nemico, si rivela una strategia funzionale alla propaganda imperialista. Ed è probabilmente questo l'obiettivo dell'autore, il quale si accinge a scrivere l'opera dopo aver appreso della decisione del Duce di attaccare l'Etiopia, precedentemente alleata e amica. Secondo questa lettura, dunque, Lualdi mette in scena una trasfigurazione della realtà politica contemporanea.

Con *Il Deserto tentato*, se l'oggetto di riferimento generale (la realtà contemporanea) non muta, cambia il momento politico e con esso la strategia di rappresentazione. Composto successivamente alla fondazione dell'Impero, il lavoro di Casella si orienta verso il sostegno della causa della missione civilizzatrice paventata dal regime quale principale argomento umanitario a giustificazione dell'espansionismo. Evocato da rari elementi (amba, euforia), l'ambiente desertico è rappresentato metafisicamente con l'introduzione di pezzi dell'aeroplano schiantato contro il rilievo. Barbarie e progresso si scontrano, frutto di una casualità - secondo il libretto - invocata dagli indigeni africani, i quali si esprimono cantando in italiano, la lingua del loro nuovo Impero.

### **5.1 La “missione civilizzatrice” sulle scene del III Maggio musicale fiorentino: *il Deserto tentato* di Alfredo Casella**

L'eco della propaganda coloniale nei termini dell'azione di guida e sostegno allo sviluppo dei popoli extraeuropei meno avanzati, promossa dalle ricche potenze occidentali cui si unisce, sebbene in ritardo, anche l'Italia, giunge sulle scene del teatro d'opera nel 1937, la sera precedente alla ricorrenza del primo annuale

dell'Impero: sabato 8 maggio.<sup>333</sup> Il lavoro inaugura idealmente le celebrazioni ufficiali organizzate dal regime, che sarebbero durate diversi mesi. A firmare la partitura è uno dei compositori più rappresentativi della musica nazionale del tempo: Alfredo Casella. Personaggio di spicco nel panorama musicale internazionale, in quegli anni il musicista subisce dure opposizioni da parte dei colleghi italiani nei confronti della sua apertura alle esperienze straniere, reazioni che si riscontrano anche, come testimonia lo stesso compositore, nei giudizi della critica alla prima rappresentazione della sua terza opera per il teatro: *Il Deserto tentato*.<sup>334</sup> L'operazione segna pubblicamente l'accettazione dell'attuale politica coloniale da parte degli ambienti musicali, già condivisa dalle principali riviste nazionali.<sup>335</sup> Il libretto, firmato da Corrado Pavolini, fratello di Alessandro, illustre membro del direttorio nazionale del partito fascista, Presidente della Confederazione Professionisti e Artisti, si presenta come una vera e propria sublimazione poetica del presunto grido viscerale di soccorso delle popolazioni indigene delle colonie, pietrificate nell'«increatedo» [Pavolini 1937a],<sup>336</sup> invocando il ritorno alla civiltà. Anche il genere, un «mistero in un atto», un «oratorio profano (ma destinato alle scene)» [Nicolodi 1984, p. 257], legittimato dal legame con il passato, contribuisce all'azione di sublimazione delle gesta eroiche del regime. Il lavoro, com'è ovvio, è pieno di elementi ideologici e propagandistici - uno dei più scoperti è rappresentato dall'intonazione, da parte del primo aviatore, delle parole: «vincere non è che una figura dell'obbedire», dove il personaggio conquista, sulla penultima sillaba, attraverso un percorso ascensionale, la nota più alta della propria tessitura [Es. 7].

---

<sup>333</sup> Cfr. MMF.

<sup>334</sup> «Alla fine vi fu un certo disorientamento nel pubblico, assai più che una vera e propria reazione. I dissensi furono pochi e gli applausi prevalsero facilmente. La critica fu in parte deferente, in parte bestialmente ostile, specialmente il solito Incagliati il quale mandò al «Messaggero» di Roma un articolo il quale fece credere nella capitale che l'opera avesse riportato un fiasco clamoroso» [Casella 1941, p. 284].

<sup>335</sup> Cfr. Par. 1.

<sup>336</sup> Per un riassunto della trama si rimanda a Casella 1941, p. 284.



V, Documento 3]. Protagonista dell'ardita impresa della squadriglia d'azione *La Disperata*, diretta dall'amico Galeazzo Ciano, alle cui memorie dedica un saggio uscito nello stesso anno per la Casa editrice Vallecchi [Pavolini 1937], Pavolini colpisce l'attenzione del congiunto con le suggestive e avventurose narrazioni e con le contrastanti immagini di deserto e «macchine volanti, simbolo delle forti antinomie arretratezza/modernità e barbarie/civiltà funzionali all'ideologia coloniale. Accanto a quest'ultimo, altri «assi ideologici» [Dore 1992, p. 52] caratterizzano il libretto: l'ideale continuità con Roma imperiale, il richiamo verso la civiltà delle stesse popolazioni indigene e la missione civilizzatrice offerta dall'uomo coloniale. Il lieto fine, in chiusura dell'opera, è retoricamente costruito sul trionfo del progresso portato dagli aviatori.

Il librettista, coinvolto negli anni precedenti nel dibattito sulla letteratura coloniale,<sup>339</sup> manifesta con questo lavoro il pieno raggiungimento di una «coscienza coloniale», espressa attraverso un prodotto pienamente rispondente alle attese del regime, rifuggendo dagli stereotipi dell'orientalismo *fin de siècle* e mettendo in scena atti eroici sublimati.<sup>340</sup>

Oltre al titolo, dotato di rara efficacia e ben rispondente all'ispirazione arcaica della tipologia artistico-letteraria scelta dal compositore per la musica [Appendice V, Documento 4], anche lo stile poetico del libretto, impreziosito da «ricercatezze linguistiche» e «astratte figure antropomorfe (euforia, le ambe)» [Nicolodi 1984, p. 257] garantisce una certa efficacia. Le scelte lessicali richiamano gli stereotipi legati all'immaginario coloniale: l'idea di aridità e immobilità intorno ai personaggi naturali del deserto umanizzati («... increato... , ... aria senza tempo... , ... pietra cieca... , ... chiusa verginità..., ... arida voglia..., ... cuori spenti ... »), quella di speranza e vita intorno agli aviatori italiani e alla loro presenza («... un soffio c'investe... , ... angeli perduti..., ... rugiada..., ... polla ....., ... speranza antica..., ... nuova speranza... ») e nel contempo la (pretesa) disponibilità degli indigeni a ricevere nutrimento («... voglia di alberi e fiumi... »). Un altro *topos* trattato è quello dell'amore («... amoroso lume... , ... gigantesse d'amore...»), comune con il ricorso ad «argomenti umanitari che esaltavano la missione civilizzatrice» [Benincasa 2001].

In linea con l'immagine propagandista prescelta, piuttosto che mettersi alla ricerca di materiali extraeuropei, la scelta linguistica di Casella si mantiene sul proprio

---

<sup>339</sup> Cfr. Par. 5.

<sup>340</sup> Cfr. paragrafo precedente.

stile abituale, salvo concessioni «per le parti più smaccatamente retoriche» [Nicolodi 1984, pp. 257-258] e per le inflessioni modali nei cori [Nicolodi 1984, p. 257]. A sostegno di tale indirizzo poetico-ideologico, gli indigeni partecipano al dramma facendo sentire la propria voce soltanto alla fine della partitura (episodi V e VI), quando, vinta la barbarie attraverso il progresso, cantano su testi in italiano, la nuova lingua delle popolazioni dominate [Es. 8].

The image shows a musical score for the chorus of the Indigeni. It consists of three staves: Tenors (Tén.), Basses (Bassi), and Piano. The lyrics are: "D'ogni ri.so d'ogni pian.to fa.te vo.ci d'a.spe - rien - za." The tempo and mood are marked "mf dolce". The piano part includes a section marked "p dolce" and "mf espress. dolce". A box with the number "128" is present in the piano part.

ES. 8. A. CASELLA, *IL DESERTO TENTATO*, V EPISODIO, CORO DEGLI INDIGENI, SEZIONE 128

Prima alternati, uomini e donne nel coro si trovano poi riuniti in un episodio responsoriale con gli aviatori, in cui si consuma un vero e proprio rituale: questi ultimi pronunciano tre giuramenti (ai fiumi, ai morti, alla storia), alla fine di ognuno dei quali gli indigeni, in gruppi distinti, portano un dono in offerta. Si concretizza sulla scena, dunque, la strategia retorica, a sostegno del colonialismo, della dissimulazione della violenza alla base dell'invasione di un territorio straniero attraverso la rappresentazione di una risposta al desiderio del colonizzato.

Chiude la partitura la scena della «fondazione ideale della città»: le enormi ali dell'aerolpano schiantate contro le ambe prendono vita, si tramutano in imponenti macchine edili e sollevano massi dai monti che si trasformano in «blocchi lavorati che vengono sovrapponendosi, in figura di colonne, verso il cielo» [Pavolini 1937a].<sup>341</sup> L'allusione al progetto di sviluppo e modernizzazione delle colonie dell'Impero, realizzato attraverso l'efficietismo dello «spirito civilizzatore e costruttore» [Dore 1992, p. 65], non poteva essere più esplicita; non manca neppure il riferimento

<sup>341</sup> Presso l'Archivio Centrale di Stato è custodita la copia munita di visto della censura in data 12/01/1937 [ACS MCP DGTU UFF. CENSURA TEATR. 76/1363].

simbolico alla continuità tra Roma imperiale e il colonialismo fascista, incentrato sull'immagine della colonna e sul monumentalismo.

Dal punto di vista musicale il compositore non indugia sulla caratterizzazione dei personaggi e dell'ambiente, sottolineando da un lato l'universalità della situazione e dall'altro anche l'anonimità, in assenza di cultura e civiltà, delle popolazioni indigene, aperte ad accogliere il progresso. L'ambientazione è resa efficacemente con pochi elementi distintivi del deserto etiope (ambe, euforbia).

Terminata la stesura del lavoro, Casella chiede proprio al principale ispiratore del dramma, Alessandro Pavolini, di intervenire al fine di combinare una consegna personale di libretto e spartito all'illustre «dedicatario»: il Duce [Appendice V, Documento 5].

## 6. L'esotico primitivo in *Lumawig e la saetta* di A. Lualdi

Come anticipato, nel marzo 1934, nell'onda dell'entusiasmo intorno alla notizia, della volontà del regime di tornare alla riscossa per «saldare il vecchio conto di Adua» [Del Boca 2001, p. 18] - che iniziava a circolare in maniera non ufficiale - Adriano Lualdi, in collaborazione col figlio Maner, inizia a lavorare ad un'opera d'ispirazione esotica, un «balletto negro»: *La saetta negra. Rapsodia coloniale mimosinfonica in un atto e tre quadri*.<sup>342</sup> Attraverso questa manifestazione di ossequio alle scelte di politica estera del regime, il compositore presume di accattivarsi le simpatie del Duce, ma le vicissitudini del libretto e la direzione del corso della politica contraddicono le aspettative.

Questa prima versione del libretto «ispirato da una antica leggenda africana»,<sup>343</sup> mette in scena una tribù di colore alle prese con una terribile divinità panteista, Kicho, dio del fulmine, dalla natura semi-umana. Il genere prescelto da Lualdi è quello del balletto, che innova, attraverso l'introduzione di inserti corali, un genere ibrido particolarmente adatto alla rappresentazione esotico-primitivista, con l'enfasi posta sul connubio tra canto e danza, contemplando gli aspetti più rappresentativi della cultura africana (o almeno presunti tali). Ambientazione tropicale, provocanti nudità femminili e danze rituali estenuanti e senza fine, completano il quadro. Al carattere già grottesco del dio, protagonista, in questa prima versione, di una metamorfosi in cinghiale per punire inosseravato lo scherno di cui è stato fatto oggetto dalla compagnia indigena, vittima della sua irascibilità, Maner accosta elementi modernisti dal forte sapore surrealista. Nel secondo quadro, dopo una scena notturna, Lumawig, dio del sole, si arrampica su una lunga scala al cielo, sostituisce l'astro mattutino alla luna e concede «la luce al mondo» accendendolo attraverso un «colossale» interruttore [Lualdi 1935, p. 8].<sup>344</sup> Una soluzione alquanto gratuita, che contiene un'implicita allusione al progresso giunto sin nelle zone più remote della terra “grazie alla presenza italiana”.

---

<sup>342</sup> Cfr. lettera di Lualdi a Mussolini del 26 dicembre 1936 pubblicata in F. Nicolodi, *Musica e musicisti*, cit. p. 344.

<sup>343</sup> Cfr. Par. 4.2.

<sup>344</sup> Il libretto di questa prima versione è custodito presso l'Archivio Centrale di Stato [ACS MCP DGTU Uff. Censura Teatrale 307/5646].

I diritti del balletto vengono acquistati dalla Casa Ricordi per la prima rappresentazione al Teatro dell'Opera nella stagione del 1936/37<sup>345</sup> [Appendice V, Documento 1]. Dopo le vicissitudini legate alle ritrattazioni della censura, in seguito alla revisione,<sup>346</sup> il lavoro va in scena il 23 gennaio 1937 con il titolo *Lumawig e la saetta. Leggenda in un atto e due quadri*, con sette repliche tra gennaio e marzo, in coppia con *Il Campiello* di Ermanno Wolf-Ferrari, stimato maestro del compositore di Larino.

## 6.1 Adriano Lualdi e i rapporti col regime fascista

Adriano Lualdi, una delle figure più scomode per la critica musicale italiana odierna, cogliere al balzo l'opportunità di ottenere visibilità agli occhi del regime offerta dalla notizia di una ripresa delle azioni militari in Africa orientale. Strenuo difensore dell'arte musicale italiana e assertore dell'autarchia musicale, contro ogni internazionalismo, Lualdi è oggi considerato uno dei massimi rappresentanti della retroguardia fascista. La sua biografia si conosce attraverso i tradizionali repertori bibliografici, le monografie sulla musica del Novecento italiano<sup>347</sup> e per mezzo di testimonianze storiche di musicisti e personaggi coevi.<sup>348</sup> Compositore, direttore d'orchestra, critico musicale, abile organizzatore, Lualdi è anche pubblicista e saggista, rappresentante al Parlamento del Sindacato Nazionale Musicisti e Direttore dei Conservatori di Napoli e Firenze. Il suo convinto attivismo politico e il sostegno al nazionalismo in musica offrono alla critica l'indelebile etichetta di «musicista fascista»: sebbene il Ventennio copra soltanto un periodo della lunga carriera del compositore molisano, nato a Larino nel 1885 e morto a Roma nel 1971, l'impronta gli resta impressa per tutta la vita.

Spirito sagace, noto per la veemente verbosità irta di accuse, provocazioni, aperte manifestazioni di intolleranza anti-modernista, il compositore ha lasciato traccia di sé in un repertorio di frasi irrispettose e pungenti, ornate di velenose frecciate riservate ai colleghi di orientamento opposto, tacciati di “immotivato” «fuoriuscitismo» [Rodoni 2004, p. 451]. L'impegno di Lualdi in ambito musicale, al contrario, si muove lungo i percorsi del recupero della musica antica, del folklore, del

---

<sup>345</sup> Cfr. nota 324.

<sup>346</sup> Cfr. Par. 4.2.

<sup>347</sup> Si vedano Zanetti 1985, pp. 549-668 e 839-850; Sachs 1995, pp. 34-36, 83-84 e 245-247; Nicolodi 1984, pp. 342-348.

<sup>348</sup> Tra questi: Veretti 1928; Abbiati 1929; Confalonieri 1932.



teatro da camera, nella direzione della creazione di un linguaggio inequivocabilmente e distintamente nazionale; lo dimostrano ampiamente gli scritti, l'attività organizzativa e direttoriale, nonché la vasta produzione musicale, sia edita che rimasta allo stato di progetto, conservata presso il Fondo privato [Appendice VI]. I suoi rapporti col Duce, certificati dal consistente carteggio custodito presso l'Archivio Centrale di Stato, sono chiaramente attestati sin dal primo studio sulla musica e i musicisti durante il fascismo, a cura di Fiamma Nicolodi [Nicolodi 1984], nonché dall'aperta condivisione degli ideali fascisti di orientamento nazionalista espressa nei suoi numerosi scritti.<sup>349</sup>

Il suo atteggiamento nei confronti del regime - il puntuale rispetto dei rituali, le richieste di audizione e gli inviti rivolti al Duce a presiedere le prime esecuzioni delle sue opere,<sup>350</sup> insieme all'impegno per la diffusione del genio italiano oltre confine e la difesa della tradizione nazionale - lo colloca, come dicevamo, tra i modelli più criticati degli intellettuali impegnati al servizio di Mussolini. Le scelte poetiche e stilistiche, con la strenua chiusura nei confronti delle avanguardie d'Oltralpe, l'ispirazione popolare e la ripresa di moduli compositivi classici, inoltre, lo colloca in quella fazione della cultura fascista più osteggiata ed additata nel secondo dopoguerra, quando cioè il nazionalismo resta associato al movimento politico che lo aveva tenacemente difeso, e dunque soccombe all'apertura sperimentale e internazionalista che caratterizza il panorama musicale italiano del secondo dopoguerra. Dopo quasi mezzo secolo di oblio, soffocata dall'atteggiamento liquidatore nei confronti di un'esperienza storica a lungo considerata degna solo del silenzio, la figura di Lualdi riaffiora in superficie solo di recente, in seno ai nascenti studi sulle relazioni tra musica e potere politico.

La tenace difesa «dei caratteri nazionali dell'arte italiana» [Rodoni 2004, p. 450] da parte di Lualdi non si ferma alle parole, al contrario viene promossa dal compositore molisano anche attraverso un'infaticabile opera di propaganda della musica italiana sia in Patria che fuori, sia in qualità di organizzatore che di direttore d'orchestra. In ambito nazionale Lualdi si fa promotore di importanti manifestazioni

---

<sup>349</sup> La sua biasimata collaborazione col regime, tuttavia, resta aliena dalle inclinazioni più deleterie in cui il fascismo cade negli ultimi anni, consentendo al personaggio qualche spiraglio di salvezza. Diversamente da altri, caso emblematico Francesco Santoliquido, Lualdi non si pronuncia mai a favore delle leggi razziali, lui che conservava segretamente una relazione con la segretaria personale di origine ebraica, Ada Finzi, sorella del compositore Aldo. Ne resta traccia nel Fondo della famiglia Lualdi, dov'è conservato un fascicolo di corrispondenza con Ada Finzi, intitolato «Varie Riservate», in cui la relazione è tratteggiata a tinte leggerissime [Appendice VI, S. C.].

<sup>350</sup> Cfr. il carteggio di Lualdi con Mussolini pubblicato in Nicolodi 1984, pp. 342-348.

musicali, tra cui la Mostra del Novecento musicale e il Festival internazionale di musica della Biennale di Venezia;<sup>351</sup> all'estero riveste, in diverse occasioni, il ruolo di ambasciatore dell'arte musicale italiana: dai primi anni Trenta organizza *tournee* in Europa, America Latina, Unione Sovietica, di cui lascia memoria nei suoi scritti,<sup>352</sup> diffondendo composizioni di autori italiani contemporanei viventi, non solo rappresentanti di tendenze conservatrici,<sup>353</sup> e del passato. In questa occasione, inoltre, Lualdi entra in contatto con importanti compositori contemporanei stranieri, spesso sconosciuti in Italia, che introduce attraverso la sua attività di organizzatore di festivals. Nel 1934, infine, è chiamato a rappresentare l'Italia al *Conseil Permanent pour la coopération internationale des Compositeurs de Musique* presieduto da Richard Strauss, organizzazione antagonista alla Società Italiana di Musica Contemporanea (SIMC).

Di Lualdi, ciò che resta più in ombra, oltre all'attività compositiva, ad oggi soltanto genericamente tracciata, è l'origine familiare, che pur si riflette sui suoi gusti estetici. Nato in una famiglia originaria di naviganti e marinai, il compositore ne traccia un ricordo in un articolo pubblicato sulla «Gazzetta del Popolo» del 29 luglio 1932.<sup>354</sup> È questa l'unica testimonianza in cui è possibile cogliere un qualche indizio del fascino esercitato su di lui dal mito del viaggio, ereditato anche dal figlio Maner, avventuroso aviatore, protagonista di ardite imprese aeronautiche. Sempre a questa testimonianza si può risalire per comprendere il suo interesse per il mare e gli

<sup>351</sup> Lualdi è tra i fondatori del Festival di Venezia e ne assume la direzione nelle prime quattro edizioni (1930, '32, '34, '36); per altre iniziative promosse dal compositore di Larino si rimanda a Rodoni 2004, pp. 448, note 86 e 87.

<sup>352</sup> Lualdi testimonia le sue esperienze direttoriali all'estero con la collana dei *Viaggi musicali*: in Europa [Lualdi 1929], Sud-America [Lualdi 1934] e URSS [Lualdi 1941], volumi che seguono e si affiancano a quello sulle esperienze italiane [Lualdi 1927].

<sup>353</sup> Si veda l'elenco di opere eseguite nei concerti diretti da Lualdi in URSS, pubblicato Flamm 2005, p. 583, nota 2.

<sup>354</sup> I nonni materni, della famiglia Vianello-Moro, erano proprietari di navi mercantili. Il padre, invece, era un funzionario statale: «I miei due bisnonni materni [...] nacquero da marinai e navigatori; e [...] furono marinai e navigatori. Il mio nonno materno, Sante Vianello-Moro [...] possedette [...] una ventina di bastimenti a vela e [...] fu tra i primi, in Italia, a possedere vapori. [...] percorse tutti i mari vicini e lontani, specie orientali [...]. [Furono marinai e navigatori] i miei due zii [...]. Anche il marito di una mia zia [...] andava fino al Rio delle Amazzoni, di dove mi portava il casco di banane, il pappagallo verde e la scimmietta che una volta, a momenti, mi si mangiava un dito. [...] mio suocero [...] fu marinaio anche lui. Di tutta la mia famiglia, solo mio padre non ebbe a che fare con gli oceani. Ma egli navigò, in compenso, da facente funzione (*f. f.*) di Sottoprefetto a Prefetto, tra i fasci in Sicilia, quando i fasci si scriveva con l'*f* minuscola e l'emblema non ne era, precisamente, il littorio [...].» [Lualdi 1932]. Ringraziamo Giuliana Lualdi per averci inizialmente introdotto queste informazioni.

ambientali esotici.<sup>355</sup> Ad entrambi questi *topoi* si collega l'elemento del fantastico, altra costante nella produzione del compositore militante, presente dagli esordi fino alle ultime prove compositive. L'ideale del viaggio, dell'incursione in terre straniere, emerge, accanto all'immagine del mare, in alcuni titoli delle sue opere, come *La leggenda del vecchio marinaio* (1920), *I canti dell'isola* (1927), *La Grançeola* (1932), *La luna dei Caraibi* (1952). L'ispirazione fantastica è una costante, dai primi lavori, *Le Nozze di Haura* (1908-1913), *La figlia del Re* (1914-17), a quelli del periodo intermedio, *Il diavolo nel campanile* (1925), a quelli tardi, *La luna dei Caraibi* (1952), alcuni dei quali rimasti ineseguiti, *Il cabaret della Maga Senzapena*, *Tre alla Radarstratostropoionosferafonotheca del Luna Park* [Appendice VI].

Anche la passione del musicista per la politica si può far risalire all'origine familiare, essendo suo padre un funzionario statale con l'incarico di Prefetto.<sup>356</sup> Il compositore, inoltre, riflette, in molti dei suoi lavori, la propensione all'attualità, rappresentata sulle scene attraverso i meccanismi della satira e del grottesco, cari agli ambienti politici. Tra le opere, quella che, forse per prima, si fa interprete di questo atteggiamento, è *Il Diavolo nel campanile*, assieme al lavoro "coloniale" che è oggetto della nostra indagine.

L'operazione di propaganda nazionale è condotta da Lualdi, nella metà degli anni Trenta, anche attraverso la celebrazione della campagna e della conquista d'Etiopia, questa volta in collaborazione col figlio Maner, istruito alla musica e al teatro, che presto sarebbe inoltre partito in missione al seguito de *La Disperata*, la squadriglia aeronautica guidata da Ciano [Bartoli Amici 2006, p. 234], alla quale partecipa come volontario anche Alessandro Pavolini.<sup>357</sup> Nel 1934 i Lualdi iniziano a lavorare ad un balletto, *La saetta negra. Rapsodia mimo-sinfonica in un atto e tre quadri*. Imposto il veto da parte della censura dopo una revisione richiesta dall'istituzione preposta alla messa in scena, la composizione prende la forma di una

<sup>355</sup> Maner Lualdi (Milano, 1912 - Trieste, 1968), giornalista e aviatore. Alla passione per il volo e per la scrittura, affianca quelle per il teatro e la musica, dedicandosi, nel dopoguerra, alla regia teatrale e di opere liriche. Nel 1946 inaugura la sua attività di impresario teatrale al Teatro Excelsior di Milano, promuovendo il Festival degli autori italiani. Il suo operato distingue per l'apertura culturale, attraverso la scelta di testi anticonformisti o di autori ancora sconosciuti e promuovendo la partecipazione diretta del pubblico nelle rappresentazioni. Maner cura la regia di opere liriche - tra cui quelle del padre - al Teatro comunale di Firenze nel 1953-54 (G. Menotti *Il console*, A. Lualdi *La figlia del re*), al Maggio Musicale Fiorentino nel 1954-55 (G. Spontini *Agnese di Hohenstaufen*, A. Lualdi *Il diavolo nel campanile*, G. Verdi *Falstaff*), alla Scala nel 1956 (*Lumawig e la saetta*) e alla Piccola Scala nel 1963-64 (C. Monteverdi/L. Dallapiccola *Il ritorno di Ulisse*). Spirito avventuroso, è ricordato soprattutto per le audaci imprese aviatorie transoceaniche [Bartoli Amici 2006].

<sup>356</sup> Cfr. nota 354.

<sup>357</sup> L'avventura di Maner Lualdi al seguito de *La Disperata* è narrata in Lualdi 1936.

sinfonia, dal titolo *Africa. Rapsodia coloniale*. Prima dell'approvazione di una nuova versione del balletto epurata dall'elemento di colore, vietato dopo la dura reazione internazionale all'aggressione italiana all'Impero etiope, la sinfonia fa il giro dell'Europa sostenendo l'impresa coloniale nazionale. Anche in questa circostanza, il compositore manifesta un pieno e attivo sostegno alla politica di regime, appoggiando le aspirazioni imperialiste e glorificandone le vittorie.

Oltre allo scoperto atteggiamento nei confronti del potere, la veemenza delle sentenze lanciate su riviste e saggi musicali e la strenua lotta in difesa della tradizione, la quale non di rado assume aspetti verbalmente violenti, ha fino ad oggi allontanato gli studiosi da un'indagine circoscritta su questa scomoda figura della musica italiana della prima metà del Novecento. Solo di recente, alcuni studiosi<sup>358</sup> si sono avvicinati alla spigoloso personaggio, compositore impegnato, divenuto nel tempo quasi un simbolo della politica musicale fascista. A favorire le indagini è di certo stato il ritrovamento del fondo privato del compositore, custodito a Roma presso la famiglia Lualdi, oggi donato al Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli.

## **6.2 *Lumawig e la saetta: il soggetto e l'ambientazione***

Dopo il veto imposto dalla censura alla prima versione dell'opera, il libretto viene modificato, secondo le indicazioni di Zurlo.<sup>359</sup> Rimosso l'elemento di colore negro dal titolo e dai personaggi,<sup>360</sup> il librettista trasferisce l'ambientazione dalla foresta tropicale a quella di «un'isola immaginaria», muta il nome della divinità del fulmine (Kicho) in Lumawig (precedentemente dio del sole), e assegna un nome agli anonimi protagonisti indigeni: Venka e Habima sua sposa. Nel processo di riduzione in due quadri, inoltre, vengono sacrificate la scena della metamorfosi del nume e l'immagine della danza sfrenata e convulsa<sup>361</sup> - che rimandava probabilmente con una

---

<sup>358</sup> Dopo Fiamma Nicolodi [Nicolodi 1984] la figura di Lualdi è stata analizzata per alcuni aspetti in Rodoni 2004 e in Flamm 2005.

<sup>359</sup> Cfr. Par. 4.2.

<sup>360</sup> Nella versione del libretto in due quadri restituita a Lualdi con le correzioni, Zurlo suggerisce, per ovviare ogni equivoco, di sostituire i personaggi negri con danzatori e danzatrici «pelleblù» [ACS MCP DGTU Uff. Censura Teatrale 332/6139]. Nella nota inviata al Duce che accompagna l'ultima stesura corretta inviata da Casa Ricordi all'Ufficio Censura Teatrale, invece, il funzionario dichiara: «i danzatori e le danzatrici, dovendo essere armonizzati allo scenario, saranno tinti non più in nero, ma in rossiccio, e vestiti di bizzarri costumi indorientali, come negli uniti figurini» [ACS MCP DGTU Uff. Censura Teatrale 76/1364]. Nella versione definitiva del libretto scompare ogni specificazione del colore.

<sup>361</sup> Cfr. Lualdi 1935.

certa immediatezza alle rappresentazioni delle popolazioni del Corno d'Africa diffuse tramite stampa e documentari cinematografici circolanti in Italia in quegli anni.

Nonostante tutto, come già sottolineato, i gerarchi fascisti invitati a presiedere alla prima rappresentazione, trovano nel balletto evidenti allusioni politiche e gridano all'oltraggio. Quali associazioni scaturiscano dalla visione e dall'ascolto dell'opera è chiarito attraverso un'attenta analisi del soggetto e della musica presentata nei paragrafi successivi.

Steso quando l'aggressione all'Etiopia è soltanto vagheggiata, il principale espediente che il libretto sembra mettere in atto per la rappresentazione del nemico africano è quello della ridicolizzazione. Soluzione tipica della satira politica, diffusa fra tutti gli strati della popolazione a partire dallo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa, la stampa italiana ricorre a questo tipo di espressione già nella guerra italo-turca, esperienza politico-militare accompagnata da una rigogliosa produzione di vignette e cartoline satiriche antiturche e antiarabe,<sup>362</sup> recentemente divenuta oggetto d'indagine in ambito storico [Goglia 2001, pp. 224-225]. Nel balletto, come sulle cartoline, il nemico viene ritratto nei suoi punti deboli, negli elementi più facilmente attaccabili e derisibili. Il dio Lumawig, irascibile e insofferente nei confronti degli indigeni che si attardano nella raccolta di legna e frutta si «sbraccia in movenze piene di desiderio» di fronte alla danza provocante e lasciva delle donne, scende sulla montagna, tenta con bramosia di afferrarne una e infine si unisce alla festa tratto nel turbine con le sue guardie.<sup>363</sup> La prima immagine del nume è, però, quella del nemico crudele, che fulmina un membro della tribù attardatosi nella raccolta del cibo, immagine anch'essa comune alle rappresentazioni coloniali, presente nei primi film coloniali dell'inizio del Novecento.<sup>364</sup>

La cultura indigena si manifesta nel libretto attraverso espressioni di irrazionalità e superstizione, oggetto principale della propaganda a sostegno dell'azione civilizzatrice degli italiani in Africa: una natura terribile e ostile si scaglia contro il clan al lavoro per procurarsi il cibo. Sebbene, come abbiamo visto, Lualdi elimini un accenno forse più esplicito alle popolazioni indigene dell'Africa orientale, contenuto nella danza furente della prima versione - che vede i negri barcollare «dalla

---

<sup>362</sup> Vedi più sopra, Par. 5.

<sup>363</sup> Il programma di sala con il libretto e l'elenco degli artisti è conservato presso il Fondo della Fam. Lualdi, attualmente custodito presso la biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli.

<sup>364</sup> Cfr. nota 331.

stanchezza» -, cori e danze del balletto partecipano a vigorosi rituali celebrati dall'intera compagnia.

Non manca naturalmente l'enfasi sull'«esotico-erotico» [Goglia 2001, p. 226] della donna africana nuda e provocante, anch'esso comune alle rappresentazioni e narrazioni coloniali e ai disegni satirici dell'impresa coloniale nordafricana.

I personaggi vengono inoltre portati sulla scena senza nome o comunque privi di soggettività, presentati come tipi rappresentativi di un gruppo etnico, come se l'individualità fosse attributo e privilegio di un altro mondo, quello civilizzato. Ciò che viene ritratto è la vita comunitaria condotta quotidianamente in gruppo, all'interno della quale l'individualità si perde, condivisa sulle singole unità della grande famiglia. Insieme si conducono le attività di sostentamento, si celebrano i riti, si combattono i nemici, si difendono i simili.

L'inserimento all'interno della vicenda di un elemento di rottura della narrazione, estraneo ad essa, di provenienza modernista, potrebbe essere letto sia attraverso l'influenza della corrente futurista sul gusto dell'autore del libretto, sia attraverso la volontà di messa in scena dell'altra componente protagonista della propaganda per l'Impero: la modernità e il progresso tecnologico promossi e sostenuti dal regime. Il connubio tra primitivismo e progresso non è nuovo agli ambienti letterari italiani ed europei e affonda le radici principalmente nella corrente futurista, in particolare in quello marinettiano di *Mafarka il futurista* [Sartini - Blum 2003, p. 147]; all'ispirazione poetica potrebbe essere rinviata anche la scena finale della vittoria dell'uomo sulla divinità nell'opera di Lualdi. La modernità tuttavia, entra nel libretto attraverso una soluzione piuttosto banale dal forte contenuto retorico: l'introduzione di un interruttore elettrico attraverso il quale l'inserviente divino, dopo aver percorso una lunga scala «restituisce la luce al mondo».

### **6.3 La trama**

Foresta tropicale al tramonto. Una tribù indigena raccoglie legna e frutti. Si avvertono i primi segnali del temporale. Un membro del clan, Venka, si attarda, irritando in tal modo la divinità del fulmine, Lumawig, il quale scaglia contro di lui una freccia lucente e lo atterrisce.

Rientrati a temporale terminato, i compagni di Venka scorgono l'amico a terra. Segue una lamentazione funebre e la danza di dolore della sposa, Habima. Dopo una danza guerresca il clan esce di scena cantando un inno.

È notte, Lumawig riposa sulla sua nuvola, le guardie cantano una nenia. Giunge la luce, portata e accesa da un servitore del nume. Il dio si sveglia di soprassalto. Rientrano gli indigeni, gli uomini iniziano una danza irriverente, le guardie si difendono.

Le donne si esibiscono in una danza lasciva e provocante. Il dio segue con desiderio e, vinto dalla sua natura umana, scende prima sulla montagna, poi sulla terra unendosi al ballo delle indigene.

Nell'esaltazione, dalla mano del nume cadono i dardi sacri: Lumawig perde definitivamente il suo potere ultraterreno.

Colta una freccia, Habima la scaglia contro il cielo, annienta la nube della divinità e recupera Venka alla vita terrestre.

#### **6.4 Il materiale musicale**

Per gli spunti compositivi di ispirazione esotica Lualdi si avvale delle trascrizioni riportate da Julien Tiersot<sup>365</sup> e Casimire Mondon-Vidailhet<sup>366</sup> nei due contributi sulla musica africana apparsi nel quinto volume della prima parte dell'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* [Tiersot 1922; Mondon-Vidailhet 1922]. L'ambiziosa impresa editoriale inaugurata da Albert Lavignac e completata da Lionel de La Laurencie, compilata tra il 1913 e il 1931, rappresenta uno strumento di diffusione dello stato delle conoscenze sulla musica non occidentale e diviene uno dei principali veicoli di conoscenza delle musiche extraeuropee e del sistema modale greco almeno fino agli anni Cinquanta.<sup>367</sup> Partendo da questi materiali, Lualdi elabora temi d'invenzione o derivati dalle fonti, ispirati al

---

<sup>365</sup> Julien Tiersot (1857 - 1936) musicologo, etnologo e pubblicista, bibliotecario del Conservatorio di Parigi dal 1883 al 1909 [Montagnier 1990]. Si distingue anche per i pionieristici studi sulla musica popolare francese. Si deve a Tiersot, inoltre, il termine *ethnographie musicale* [Leydi 2008, pp. 63-65].

<sup>366</sup> Francois-Marie-Casimir Mondon-Vidailhet (1847 - 1910) linguista e filologo, esperto di lingua abissina, consigliere di Stato alla corte dell'imperatore Menelik, docente di lingue orientali in Etiopia, etnografo e musicista. Risiede nella regione africana dal 1897 al 1910 [Mondon-Vidailhet 1922, p. 3196].

<sup>367</sup> Alcuni compositori, come Olivier Messiaen, trovano nell'*Encyclopédie de la Musique* la fonte per nuovi materiali compositivi attinti da altre culture [Pozzi 2002, p. 10].

folklore musicale africano. Nella maggior parte dei casi, il compositore preserva anche i testi, inventando all'occorrenza nuovi fonemi e locuzioni originali.

Sebbene entrambe le fonti risalgano ai decenni precedenti,<sup>368</sup> esse rappresentano in veste ufficiale le prime testimonianze di una relazione duratura con un contesto culturale non occidentale (nel caso di Tiersot, per di più, limitata ad un'esperienza indiretta e fortemente legata con la politica imperialista europea). Si tratta comunque di un materiale di origine eterogenea, privo di consapevolezza scientifica e irrimediabilmente alterato dalle operazioni di "ipercorrettismo" dell'orecchio occidentale. I canti e le musiche, peraltro principalmente estrapolati da resoconti anteriori, vengono ricondotti entro un sistema temperato ed estraniati dal contesto di appartenenza alterandone le caratteristiche distintive.

Le osservazioni riportate nei contributi dei due etnografi francesi manifestano un approccio superficiale e generico, lontano dall'orientamento etnomusicologico affermatosi nel secondo dopoguerra. I due studi rivelano comunque un interesse nei confronti delle manifestazioni di folklore musicale africano, in particolare delle colonie, tale da essere annoverati tra gli antecedenti di un'etnomusicologia su basi scientifiche.<sup>369</sup>

Il lungo saggio di Tiersot, *La musique chez le nègres d'Afrique*, è un compendio di resoconti, raccolte etnografiche e studi pregressi (Burchell, de Ménil, Villoteau), arricchito dalle osservazioni condotte a Parigi dallo stesso autore in occasione delle Esposizioni Universali dal 1889 ai primi anni del Novecento [Tiersot 1922]. Risulta evidente l'assenza di presupposti per un lavoro attendibile sulle tradizioni musicali extraeuropee, decontestualizzate rispetto all'elemento etnico, trasportato fuori dall'ambiente originale.<sup>370</sup> Dal punto di vista geografico, l'area trattata nel saggio è molto vasta, abbracciando territori, popolazioni e tradizioni dal Nord al Sud, dall'Est all'Ovest del vecchissimo continente, distribuiti all'interno di quattro ampi paragrafi: *Il bacino del Nilo*, *L'Africa Occidentale*, *L'Africa del Sud*, *Il Madagascar*, ai quali si aggiunge una parentesi aperta sull'Abissinia attraverso i resoconti di Guillaume-André Villoteau, il noto musicologo ed etnografo al seguito di

---

<sup>368</sup> Mondon-Vidailhet muore nel 1910; Tiersot pubblica sull'*Encyclopédie* i risultati delle sue indagini condotte durante le Esposizioni di Parigi dal 1889 [Montagnier 1990].

<sup>369</sup> Per una approfondita trattazione sull'origine dell'etnomusicologia, si veda Leydi 2008.

<sup>370</sup> Uno studio sistematico sull'approccio etnografico di Tiersot relativamente alle osservazioni sull'Esposizione di Parigi del 1889 pubblicate sul quotidiano francese «Le Ménestrel» si trova in Montagnier 1990.



Napoleone durante la campagna d'Egitto, autore di un ampio studio pionieristico sulla musica africana [Villoteau 1826<sup>2</sup>].

Il contributo su *La Musique éthiopienne* di Mondon-Vidailhet [Mondon-Vidailhet 1922] parte invece da presupposti del tutto differenti e resta focalizzato su uno specifico ambito culturale. Attento studioso della lingua abissina, l'autore descrive le differenti manifestazioni di musica vocale e strumentale etiope, gli strumenti musicali, il sistema teorico e i diversi modi utilizzati, dedicando un ampio spazio al canto sacro copto e alla complessa notazione in uso. Per quest'ultimo argomento, si avvale dei contributi di studiosi precedenti. Anche per Mondon-Vidailhet, Villoteau resta uno dei principali punti di riferimento. È il musicologo francese, inoltre, a fornire la chiave interpretativa per la comprensione del sistema di accordatura del *krar* riconducendolo alla teoria del tetracordo greco [Villoteau in Mondon-Vidailhet 1922, pp. 3187-3188], elemento di raccordo tra la musica colta occidentale e quella extraeuropea delle colonie al di là del Mediterraneo che assume in epoca coloniale una valenza ideologica particolare, nella direzione di un rafforzamento del progetto imperialista.<sup>371</sup> Le trascrizioni riportate nel testo sono ridotte qui a pochissimi esempi, tratti quasi esclusivamente dalla musica strumentale. La maggior parte, peraltro, è estrapolata dal vecchio contributo del capitano Fiori sul folklore eritreo [Fiori 1892], di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente.

Desideroso di fornire un'immagine sonora coerente all'ambientazione esotico-primitivista prescelta, Lualdi seleziona alcuni dei motivi etnici presentati da Tiersot e Mondon-Vidailhet.<sup>372</sup> Dal primo saggio il compositore sceglie temi appartenenti alle tradizioni dell'Africa meridionale (motivi tradizionali dei boscimani e degli zulu del Sudafrica) e occidentale (canto sacro degli ashanti), dal secondo riprende un motivo trascritto dal capitano Fiori e un motivo per *malakat*, la lunga tromba cerimoniale abissina. La successione diatonica tetracordale greca, su cui, come abbiamo accennato, si soffermano gli etnografi da Villoteau, fornisce inoltre lo spunto per

---

<sup>371</sup> Cfr. nota 230.

<sup>372</sup> Coerentemente con la vaga collocazione geografica della vicenda rappresentata, sin dalla prima versione del lavoro l'autore attinge da più contesti culturali africani. È tuttavia evidente che l'intento di Lualdi resta quello di mettere in scena, sebbene trasfigurato, l'attuale obiettivo coloniale dell'Italia: l'Abissinia. In ogni caso, l'autore si trova probabilmente condizionato dalla mancanza di un esauriente materiale etnografico di provenienza etiope. Ad ogni modo, le conoscenze etnografiche del tempo sono ancora lontane dal consentire una rappresentazione fedele dei luoghi esotici.

almeno due elementi motivici originali impiegati in partitura (D.a", MO.6).<sup>373</sup> La scala pentafonica (re, sol, la, si, mi) su cui si regge l'accordatura del cordofono abissino, registrata da Villoteau in avanti,<sup>374</sup> potrebbe aver anche influito sulla scelta del tema polifonico impiegato da Lualdi in apertura in associazione con la tribù, i cui suoni coincidono con detta scala (TE.a).

I due quadri di cui si compone il balletto, di durata diseguale, trovano un filo conduttore nelle principali idee tematiche associate alla compagnia indigena (TE.a, TE.b); nella scena del temporale del primo quadro (sezioni 11-15), vengono inoltre anticipati alcuni spunti melodici del secondo (MO.6). L'unità strutturale è garantita anche dal ritorno del disegno enunciato nell'introduzione al primo quadro in momenti salienti dello svolgimento della vicenda.

Nella prima esposizione, Lualdi riporta il materiale di partenza fedelmente, conservando registro, ritmo, intervalli, numero delle voci e persino tonalità originali; nelle ripresentazioni i motivi vengono invece il più delle volte elaborati, trasformati ritmicamente o trasposti in un'altra tonalità o in un registro diverso, oppure sostenuti da un accompagnamento ritmico nuovo, restando comunque riconoscibili. In qualche caso, invece, l'autore modifica lo spunto di partenza sin dalla prima apparizione, inserendo fioriture, alterando gli intervalli o provvedendo ad un'armonizzazione, solitamente semplice, per intervalli di terza o per quarte e quinte parallele. L'armonizzazione delle melodie è sovente semplice e lineare, di gusto neoclassico, probabilmente al fine di evocare un'atmosfera distante dalla civiltà europea più evoluta. Cromatismi e costruzioni accordali dissonanti vengono invece utilizzati nei momenti di maggior tensione drammatica e in associazione con i personaggi soprannaturali (Lumawig e il suo inserviente).

Sebbene tutta la vicenda lasci intuire un riferimento allegorico alla reale situazione politica del tempo, in un caso particolare il materiale musicale prescelto per la rappresentazione di un'azione specifica sembra rendere più evidente l'allusione. Nel secondo quadro, ad esempio, i grotteschi tentativi del Dio Lumawig di afferrare le ammiccanti e seduttive danzatrici di colore, illustrati dal tetracordo ascendente in

---

<sup>373</sup> Nel testo, nello schema riassuntivo che segue e nelle didascalie degli esempi musicali, abbiamo indicato con la sigla TE (trascrizione), seguita da una lettera alfabetica progressiva, i motivi che Lualdi estrapola dai due saggi etnografici in lingua francese; con D (derivazione) i temi originali derivati dalle trascrizioni, specificando lo spunto di partenza attraverso la lettera alfabetica corrispondente posta dopo la sigla; con MO (motivo originale) i profili melodici d'invenzione del compositore, individuati da un numero arabo crescente.

<sup>374</sup> Cfr. nota 230.

sedicesimi reiterato (sezioni 51 - 52), potrebbero richiamare le ambigue manovre di riavvicinamento da parte degli italiani nei confronti dell'Impero etiope.<sup>375</sup> L'uso del tetracordo, come abbiamo detto, elemento teorico che accomuna la tradizione europea con quella abissina,<sup>376</sup> sembra infatti in questo caso particolarmente evocativo.

Elenchiamo di seguito i principali materiali musicali derivati dagli studi etnografici e d'invenzione presenti nel balletto [Tabella 6 e 6a]. In chiusura del paragrafo introduciamo inoltre uno schema riassuntivo in cui vengono indicati gli elementi compositivi di base in relazione alle principali situazioni sceniche del libretto. Gli esempi tratti dalla composizione vanno riferiti alla versione per canto e pianoforte (Ricordi, 1937).<sup>377</sup>

---

<sup>375</sup> Nel 1928 Italia ed Etiopia firmano un trattato di amicizia; negli anni successivi, inoltre, la prima sostiene l'ingresso dell'Impero del Negus nella Società delle Nazioni. Gli avvenimenti futuri svelano presto le ambigue manovre e le reali intenzioni dell'Italia. Cfr. Cap. II, Par. 2.

<sup>376</sup> Cfr. nota 230.

<sup>377</sup> Non ci è stato possibile reperire la partitura originale per orchestra. L'unica partitura recuperata si riferisce alla versione del 1956.

QUADRO I			
SCENA		SEZIONE	MATERIALE MUSICALE
INTRODUZIONE I		1-6 <sup>378</sup>	
INGRESSO DELLA TRIBÙ E RACCOLTO	INGRESSO	7 8	TE.a - D.a' TE.a - D.a''
	RACCOLTO	9-10	TE.b - TE.a
TEMPORALE		11-15	TE.b (MO.6)
SCOPERTA DI WENKA COLPITO E RITUALE	NUOVA COMPARSА DEL CLAN	16	TE.a
	RITUALE IN ONORE DI WENKA	17-19	TE.c - TE.d
	FANTASIA GUERRESCA	20	TE.a - D.a''
FINALE	INNO	21-22	TE.b
	E	23-24	TE.a - D.a''
	USCITA DEGLI INDIGENI	25-26	TE.b - TE.a

 TABELLA 6. *LUMAWIG E LA SAETTA* - QUADRO I: SCHEMA ANALITICO DEI MOTIVI

QUADRO II			
SCENA		SEZIONE	MATERIALE MUSICALE
INTRODUZIONE II		27	INTROD. I - (MO.6)
RISVEGLIO DI LUMAWIG	NENIA DELLE GUARDIE	28-29	TE.e
	RISVEGLIO	30	MO.1
INGRESSO DELLA TRIBÙ, MARCIA E DANZA DEGLI UOMINI		31-32 33 34-35, 37-38 36	MO.2 TE.a - D.a'' MO.2 TE.a - D.a'' - TE.b - D.a''
DECLAMAZIONE E DANZA DELLE DONNE	VOCALIZZO DI PREGHIERA	39-40	MO.3
	DANZA LASCIVA	41-47, 48	TE.f - MO.4 - MO.3
	DANZA SELVAGGIA	49	INTROD. I - D.g'
	E TENTATIVI DI ADDESCAMENTO	50, 53-54 51-52	D.g' MO.5 - D.g'
LUMAWIG SULLA TERRA	PESANTI PASSI DEL NUME	55	MO.6
	PARTECIPAZIONE ALLA DANZA	56-57	TE.g - MO.6
		58-60	MO.5
		59	TE.g - MO.7
TRIONFO FINALE DELLA TRIBÙ	PERDITA DEL POTERE DIVINO	61	INTROD. I
	CANTO DI GIOIA DELLA TRIBÙ	62	MO.8
	DANZA DELLA VITTORIA	63-74	MO.2
	INNO DEL TRIONFO	75-76	TE.b - MO.2'
	CODA	77	TE.h

 TABELLA 6a. *LUMAWIG E LA SAETTA* - QUADRO II: SCHEMA ANALITICO DEI MOTIVI

<sup>378</sup> Il motivo di carattere rapsodico, descritto all'interno di una 6<sup>a</sup> minore spezzata, che caratterizza l'introduzione e si ripresenta nel secondo quadro, è presente solo nelle sezioni da 0 a 3. Tuttavia, l'intera sezione introduttiva, da 0 a 6, è costruita su materiali da esso derivati.

### PRIMO QUADRO

Gli elementi tematici presentati nel primo quadro sono principalmente estratti dalle trascrizioni pubblicate nel saggio di Julien Tiersot nella sezione dedicata all'Africa meridionale [Tiersot 1922, pp. 3210-3214]. Si tratta di canti dei boscimani e degli zulu, affidati in partitura al coro (TE.a, TE.b, TE.d) o a una voce solista (TE.c), su testo verbale in lingua africana, trascritto dall'etnografo (TE.a), oppure d'invenzione (TE.d); in altri casi i canti sono semplicemente vocalizzati (TE.b, TE.c). L'unico tema polifonico prescelto (TE.a) genera due formule motiviche nuove (D.a', D.a'') delle quali la seconda ricorre anche nel quadro successivo.

L'intero quadro iniziale è giocato su due melodie di cinque o sei suoni (TE.a, TE.b) basate su una stessa scala (re mi sol la si) ma di carattere contrastante, entrambe inserite dagli etnologi in un impianto tonale di Sol maggiore, preservato dal compositore.

Il primo disegno (TE.a), che segue l'introduzione e accompagna l'ingresso della tribù indigena, è una progressione discendente di intervalli irregolari in matrici diseguali, alla cui pronuncia risponde un breve motto sempre identico; il secondo (TE.b) è una dolce melodia dal profilo asimmetrico ascendente-discendente chiusa da una coda che ne imita la figura a specchio, che ruota attorno al Re e al Si.

#### INTRODUZIONE (SEZIONI 1-6)

Il lungo episodio d'introduzione, in stile descrittivo ad evocazione della foresta (sezioni 1-6), è distinto da un motivo rapsodico articolato in quintine, sottoposto a continue elaborazioni. Il disegno ricompare nel corso della vicenda in situazioni di particolare valenza drammatica (sezioni 27, 49, 61). Successioni cromatiche in figure irregolari anticipano formule di accompagnamento riprese nella scena del temporale (sezioni 13-14) e in quella successiva della scoperta di Wenka colpito dalla saetta (sezione 17).

#### INGRESSO DELLA TRIBÙ E RACCOLTO (SEZIONI 7-10)

L'inizio del dramma è annunciato dal coro degli indigeni in lontananza, sostenuto dalle percussioni, mentre l'orchestra tace (TE.a). Il compositore sceglie, per questo primo intervento corale, uno dei canti polifonici che Tiersot attinge dal resoconto di un'esploratore inglese, William J. Burchell, in missione in Africa meridionale nel primo quarto dell'Ottocento [Tiersot, p. 3211]. Burchell è colpito dalle espressioni polifoniche dei boscimani; quella prescelta da Lualdi è, da quanto

attestato dall'etnografo, un canto di danza eseguito da due cori, quello principale («La compagne») e quello dei danzatori («Les denseurs»), sostenuti dalle percussioni. Nella testimonianza originale i due cori eseguono melodie e ritmi diversi intrecciati tra loro, disciplinati dalle percussioni che sostengono il passo con colpi regolari [Es. 9].

ES. 9. CANTO POLIFONICO BOSCIMANO [Tiersot 1922, p. 3212]

Lualdi conserva sia la struttura melodica che armonica, in Sol maggiore, trasportando il basso percussivo sulla tonica; ne riporta anche il testo verbale. Al fine di ottenere un effetto di maggiore impatto auditivo, in questa prima presentazione del tema il compositore affida il motivo principale alle voci maschili, distribuendo i quattro intervalli discendenti ad altrettante parti vocali (tenori I, tenori II, baritoni, bassi) in entrate successive, dilatando la durata dell'ultima nota di ogni intervallo; assegna invece il motivo dei danzatori, posticipandone l'entrata dopo la seconda successione discendente, al secondo tenore.

Dopo la completa esecuzione dell'intero tema polifonico entrano le tre voci femminili con un'elaborazione del motivo dei danzatori d'invenzione di Lualdi,<sup>379</sup> trattata polifonicamente per terze e quarte sovrapposte (D.a'); il compositore conserva i fonemi del modello [Es. 10].

ES. 10. A. LUALDI, *LUMAWIG E LA SAETTA*, QUADRO I, SEZIONE 7, SOPRANI (MO D.a')

<sup>379</sup> Nella trascrizione l'etnografo attesta una variante per la parte dei danzatori [Burchell, in Tiersot 1922, p. 3212]; Lualdi, tuttavia, inventa una propria versione sia per la musica che per le parole.

In seguito al canto femminile, la tribù appare sulla scena sostenuta dall'orchestra con una fitta scrittura contrappuntistica: mentre gli strumenti ripetono in canone il tema principale, alternato al motivo delle donne (D.a'), i fagotti a tre, anch'essi in canone, eseguono un ritmo di danza (D.a'') melodicamente derivato dall'elaborazione della coda del motivo principale del tema polifonico TE.a eseguito in apertura del quadro [Es. 11]; i timpani abbandonano lo statico sostegno in semiminime sulla tonica eseguendo un pedale armonico in crome sulla quinta ascendente Sol-Re (sezione 8).



ES. 11. A. LUALDI, *LUMAWIG E LA SAETTA*, QUADRO I, SEZIONE 8, FAGOTTI I (MO D.a'')

Lo stesso tema in ritmo di danza ritorna, ma in figure dimezzate, prima della chiusura del sipario (sezioni 20 e 23) e, successivamente, nella danza guerriera dell'ultimo quadro (sezioni 33 e 36). La medesima successione tetracordale, inoltre, è impiegata nel secondo quadro, ma in direzione ascendente (accompagnata da una linea per moto contrario), nella scena della danza selvaggia, ad imitare il tentativo del nume di afferrare le donne (sezioni 51-52).

La polifonia boscimana ricompare più volte in tutta la composizione a sottolineare la presenza della tribù - ingressi (sezione 16) e uscite di scena (sezione 26) - sia al coro (sezione 16) che rievocata dall'orchestra (sezioni 20, 23 - 26, 33, 36). Nel secondo quadro (sezioni 33, 36) il motivo principale, trattato per crome regolari (come in sezione 20), è eseguito in contrappunto e in alternanza con la propria derivazione ritmica (D.a'').

Mentre il clan è dedito al raccolto dei frutti e della legna della foresta, prima dell'esplosione del temporale (sezione 9) Lualdi introduce una nuova idea tematica al coro (TE.b) che si alterna con le ripetizioni del motivo per salti discendenti che apre il quadro (TE.a). È un motivo raccolto dal Tiersot in un'audizione di un gruppo di zulu del Sudafrica ospitato alle Esposizioni Universali di Parigi del 1900, sostenuto dal tamburo, anch'esso usato come accompagnamento alla danza [Es. 12].



ES. 12. CANTO ZULU [Tiersot 1922, p. 3213]

Il tema, ripreso letteralmente, è evocato dall'orchestra in «pianissimo dolce espressivo» (sezione 9), inserendosi tra le inesorabili ripetizioni dell'elemento precedente (TE.a). Il coro silenzioso di uomini e donne in quattro parti complessive (soprani, contralti, tenori, baritoni), riprende il disegno: la melodia indigena è affidata ai soprani, le altre voci eseguono una linea di accompagnamento. L'impianto tonale di Sol maggiore è qui minacciato dalla comparsa del Fa naturale, prima al motivo zulu in una settima di prima specie sul Sol in cadenza sospesa, poi nel profilo del tema boscimano, segno di un imminente mutamento del corso degli eventi. La dissonanza non risolve infine sulla tonica, ma sulla sua parallela minore (sezione 10), modulando alla tonalità nella quale è riesposto il motivo delle donne (D.a') in contrappunto agli ottoni e, trasformato ritmicamente in terzine in controttempo, al resto dell'orchestra, incalzando e presagendo il temporale (sezione 10).

Un'identica alternanza, ulteriormente esasperata, tra le due idee melodiche (TE.a, TE.b) si ritrova in chiusura del quadro (sezioni 21-26).

Nella seconda parte del libretto il canto zulu si trasforma nell'inno finale del trionfo della tribù indigena, affidato al coro su testo d'invenzione (sezioni 75-76).

#### TEMPORALE (SEZIONI 11-15)

La scena del temporale occupa cinque sezioni (11-15). È il momento del dramma in cui si tesse il nodo della vicenda da cui scaturiscono le azioni future. Dal punto di vista compositivo è anche il luogo in cui l'autore anticipa, accennandoli, alcuni degli elementi tematici del secondo quadro, rendendo unitaria la struttura del lavoro.

Durante il temporale entra in scena uno dei personaggi principali del balletto: il dio Lumawig. Il nume è accompagnato da un pesante disegno melodico ad ampi salti intervallari alternativamente discendenti ed ascendenti nel registro grave (sezione 13) che si configurerà più avanti come profilo delle entità ultraterrene (Lumawig - con salti di 9<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> (MO.6) - e l'inserviente). La scala esatonale che guida verso il cielo la



freccia del nume adirato per la noncuranza di Wenka, attardatosi per sistemare i frutti del raccolto (sezione 14), prefigura il disegno che, nell'ultimo quadro, orienta l'inserviente della divinità sui pioli della scala per sostituire il sole alla luna (sezione 28). Ampie sequenze cromatiche ascendenti-discendenti, a tratti sostenute da un basso percussivo e disturbate da triadi dissonanti nel registro medio-acuto in contrattempo, imitano l'infuriare della tempesta, mentre riecheggia a singhiozzi il coro indigeno estratto dal canto degli zulu (sezione 13). Alterato nel profilo e reso quasi irriconoscibile, un vago ricordo di quel tema (TE.b) si riaffaccia alla fine della scena accanto a Wenka abbattuto dal fulmine divino (sezioni 14-15).

#### SCOPERTA DI WENKA COLPITO DAL FULMINE E RITUALE

A temporale finito, gli indigeni rientrano in scena baldanzosi, pronunciando fieramente l'inno polifonico (TE.a) in un lumionoso Do maggiore; il riaffiorare del tritono Si-Fa nella linea discendente dei tenori introduce lo stupore della tribù di fronte alla visione dell'amico colpito (sezione 16). L'emozione e il turbamento provati dinanzi a Wenka privo di vita, suggeriti da un basso percussivo per quarte (sezione 17), sfocia in una lamentazione vocalizzata dal contralto all'unisono con l'orchestra, mentre il disegno ritmico inferiore si mantiene costante (TE.c). Anch'essa tradizionale degli zulu, la melodia è registrata da un corrispondente della stampa francese in visita presso le colonie dell'Africa meridionale: M. F. de Ménil [Es. 13].





ES. 14. INCANTAZIONE ZULU [Tiersot 1922, p. 3213]

In questo caso il compositore adotta un tema coerente con il momento del dramma, la cui funzione originaria si avvicina a quella a cui è associato nel libretto. Lualdi modifica in parte il materiale originale, conservandone il profilo melodico ma trasportando il motivo un semitono sopra in un impianto tonale di Fa minore e modificando parzialmente gli intervalli. Nella prima apparizione il tema è enunciato dal tenore su un testo d'invenzione, cui rispondono soprani e contralti con un motivo ritmico sul Si bemolle ribattuto (sezione 17). Nella seconda presentazione, i soprani si aggiungono all'unisono alle voci maschili, mentre contralti e tenori rispondono laconicamente con un motto dissonante finale sul nome della divinità (sezione 19). Nella ripetizione il motivo è trasportato un tono sopra. Il canto è proposto in alternanza al canto fiorito (TE.a) e l'ultima volta è enunciato dall'orchestra un'ottava sopra (sezione 19).

#### USCITA DI SCENA DEGLI INDIGENI (SEZIONI 21-26)

Dopo la danza, una «fantasia guerresca» eseguita sull'ormai noto elemento derivato (D.a"), la tribù parte cantando un inno sulla melodia del secondo canto indigeno presentato in apertura (TE.b) (sezioni 21 - 22). Il testo, d'invenzione, fa appello a Lumawig (sezione 25). I due temi principali del quadro si alternano mentre scende il sipario (sezioni 23, 24, 26).

### SECONDO QUADRO

Per i materiali musicali del secondo quadro Lualdi attinge dal paragrafo sull'Africa occidentale e dalle osservazioni di Villoteau sull'Abissinia riportate da Tiersot; altri temi sono invece d'invenzione, sempre ispirati ai canti africani.

L'ultima parte del balletto si presenta, oltre che più estesa, più densa di idee e materiali musicali d'invenzione dell'autore, mentre i due profili della tribù indigena fungono da *trait d'union* tra i due quadri. Tornano le idee esposte nella scena del temporale, relative ai personaggi ultraterreni, ma è in questa sezione che il compositore dà libero sfogo alla propria creatività cimentandosi nell'invenzione di motivi d'ispirazione esotico-primitiva.



e i gesti di un nuovo personaggio sulla scena: «un vecchio servitore di schiatta divina».

A questo punto della vicenda il librettista sceglie, come espediente narrativo per il riapparire del giorno, un elemento straniante di gusto surrealista: un inserviente del nume penetra nella caverna ricavata nel massiccio montuoso, recupera il sole, lo sostituisce alla luna e alle stelle e lo accende, dopo essere sceso dalla lunga scala percorsa per raggiungere la volta celeste (sezioni 28-29). Il personaggio entra in scena su una linea spezzata di semicrome e crome puntate, contraddistinta da ampi salti melodici, percorre la lunga scala per giungere alla volta celeste su una successione ascendente per toni interi di due ottave e mezzo e vi ridiscende (sezione 28). Il tema dell'inserviente del dio richiama il disegno anticipato nella scena del temporale e nella seconda parte dell'introduzione al secondo quadro (vedi sopra), che troveremo nuovamente associato a Lumawig, nella scena della sua discesa sulla terra (MO.6). Durante l'intera operazione del servitore, la nenia delle guardie (TE.f) continua a ripetersi. Nel momento della sostituzione dei due astri celesti, un'elaborazione ritmica della linea ascendente della voce responsoriale del canto degli ashanti fa da contrappunto alla stessa ninna nanna (TE.f).

Il gong annuncia l'accendersi della luce del sole. Il soprassalto e l'agitazione di Lumawig, risvegliato dalla luminosità improvvisa, è rappresentato da un brusco incremento di volume in un tema d'invenzione trattato per quinte parallele, in tempo "largo assai" (MO.1, sezione 30) [Es. 16].

ES. 16. A. LUALDI, *LUMAWIG E LA SAETTA*, QUADRO II, SEZIONE 30 -  
BRUSCO RISVEGLIO MATTUTINO DI LUMAWIG (MO.1)

#### NUOVO INGRESSO DEL CLAN (SEZIONI 31-38)

Rientra in scena la tribù, con gli uomini armati seguiti da Habima e le donne in faticosa marcia verso la vetta della montagna di Lumawig. Un tema ritmico puntato di carattere marziale (MO.2) ne sostiene il passo [Es. 17].

ES. 17. A. LUALDI, *LUMAWIG E LA SAETTA*, QUADRO II, SEZIONE 31 - MARCIA DELLA TRIBÙ (MO.2)

Giunti sul giogo della montagna, il tema marziale continua a suonare trasportato in varie tonalità (sezioni 31-38). La tribù inizia una «danza guerriera di sfida» (D.a") che si frappona alla marcia (sezioni 33, 36) e durante la quale tornano i canti indigeni all'orchestra (TE.a, TE.b); nell'ultima presentazione il motivo è trasformato: eseguito in Do maggiore, è alleggerito quasi fondendosi con la danza, privato del ritmo puntato ed eseguito in crome regolari (sezione 38).

## VOCALIZZO E DANZA DELLE DONNE (SEZIONI 39-54)

La danza frenetica è interrotta dall'arrivo delle donne guidate da Habima (sezioni 39-40). Annunciate da pesanti accordi orchestrali nel registro grave, le fanciulle si rivolgono a Lumawig con un vocalizzo (MO.3) [Es. 18]. Il ritmo puntato conferisce al canto un carattere marziale comune con la marcia precedente (MO.2).

ES. 18. A. LUALDI, *LUMAWIG E LA SAETTA*, QUADRO II, SEZIONE 39 - PREGHIERA DELLE DONNE ALLA DIVINITÀ (MO.3)

Il canto è eseguito da contralti e tenori all'unisono, mentre l'orchestra tace; ad essi rispondono in dialogo gli strumenti con un motto derivato dallo stesso motivo. Il breve spunto tematico si ripete agli strumenti nella sezione successiva (sezione 40) e riecheggia durante la danza licenziosa delle donne (sezioni 43, 45, 46, 48).

All'implorazione al nume segue un'ampia sezione nella quale le donne si abbandonano ad una danza di conquista prima «lasciva» (sezioni 41-47), poi «selvaggia» (sezioni 49-54), improvvisamente interrotta dall'approdo di Lumawig sulla terra (sezione 55), ed in seguito ripresa traendo nel turbine la divinità con le sue guardie (sezioni 56-60). È un punto di particolare importanza per le dinamiche

dell'intreccio in quanto rappresenta il momento risolutivo della vicenda: provocato dal ballo licenzioso, il dio Lumawig, vinto dalla sua natura umana, perde il potere ultraterreno (sezione 61), e consacra il trionfo degli indigeni (sezioni da 62 alla fine).

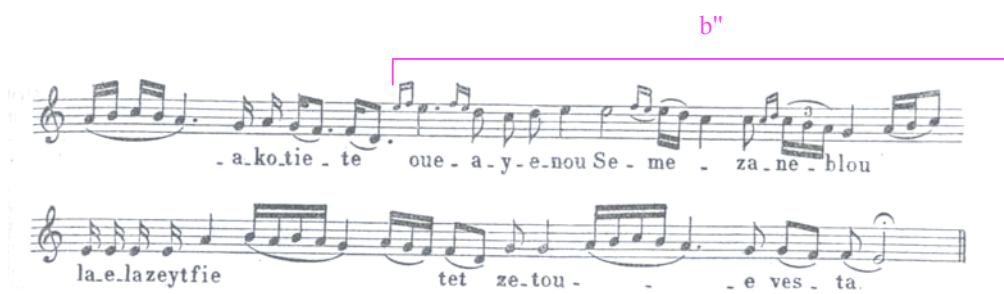
Tutta la parte della danza delle donne (sezioni 41-54) è distinta da un carattere improvvisativo, rapsodico, nello stile della cantillazione coranica presente, come vedremo, nella tradizione musicale abissina e prende spunto dal tema di partenza (TE.f). Da quest'ultimo si liberano linee melodiche sinuose e ricche di fioriture da cui emerge il distintivo intervallo di 2<sup>a</sup> aumentata, uno dei simboli della musica orientale sedimentato nella tradizione colta europea.

La danza sensuale femminile (sezioni 41-47) è costruita su tre motivi di base (TE.f, MO.3, MO.4) che si alternano, s'intrecciano e si sovrappongono. Il principale, ripreso da una trascrizione di musica etiopica, è mimato da Habima (TE.f), mentre gli altri, di cui uno già noto (MO.3), sono invece danzati dalle compagne (MO.4, MO.3). Estrapolato dalla tradizione sacra abissina osservata da Villoteau, il frammento di Habima è riportato da Tiersot [Tiersot 1922, pp. 3200-3201], che lo indica come esemplificativo dello stile della musica sacra etiopica, caratterizzato da «... mélodies larges, très fleuries, présentant sans doute des analogies avec le chants arabes des muezzins, mais appartenant bien plutôt à ce type de mélopées rustiques répandu presque par tous pays.» [Tiersot 1922, pp. 3200-3201].

Il frammento in oggetto consta di due frasi principali di cui la prima (a), ripetuta identica con minime variazioni, è seguita da una risposta (b) di carattere improvvisativo, ricca di abbellimenti, variata ad ogni ripetizione [Es. 19].

The image shows a musical score for Habima, consisting of three staves of music. The tempo is marked "Mouvement modéré". The lyrics are written below the notes. The score is divided into three sections: 'a', 'b', and 'b''. Section 'a' is the first line of music, starting with "A. - ynou ba. raka - te oue - a. y. e. nou". Section 'b' is the second line of music, starting with "ne guere re-ysziebahé. A. - ynou". Section 'b'' is the third line of music, starting with "- ka le oue - a. y. e. nougue nay. A. - ynou".

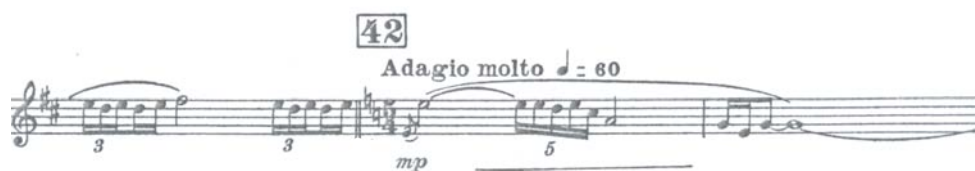




ES. 19. CANTO SACRO ETIOPE [Villoteau in Tiersot 1922, p. 3200]

Lualdi utilizza il tema, variandone sempre la parte improvvisativa, privo delle parole, in tutta l'ampia scena della danza sensuale (sezioni 41-47) interamente giocata su elementi e procedure di carattere estemporaneo ripresi, elaborati e trasportati in tonalità e registri diversi. Nella prima apparizione, il tema (TE. f), eseguito con andamento «più sostenuto e molle», viene trasportato un tono sopra rispetto al modello in un impianto tonale di Re maggiore. Al fine di rendere l'indole lasciva del ballo, il compositore usa anche frequenti cambi metrici in tutta la scena della danza (4/4, 5/4, 6/4).

Come abbiamo già anticipato, ad arricchire le movenze del ballo intervengono altri motivi in contrappunto al precedente. Un secondo nuovo spunto, anch'esso fiorito (MO.4), si alterna al noto tema dell'invocazione (MO.3) [Es. 20].

ES. 20. A. LUALDI, *LUMAWIG E LA SAETTA*, QUADRO II, SEZIONE 42 - CONTRAPPUNTO ALLA DANZA DI HABIMA (MO.4)

Il carattere libero della danza, che accomuna le due fasi (sensuale e guerriera), genera autonome elaborazioni di questi due ultimi motivi d'ispirazione moresca che si ripresentano e si evolvono dal momento più sensuale al secondo di carattere selvaggio (sezioni 49-54). Uno degli sviluppi, che anticipa uno spunto riccamente fiorito evocato nella seconda parte della danza, tratto da una trascrizione sulle tradizioni eritree (TE.g), occupa un'intera sezione sovrapponendosi al passeggero intervento maschile al ballo: sulla linea superiore si scioglie un arabesco che richiama i canti dei *muezzin*, su quella inferiore si staglia il sostegno ritmico attraverso un basso percussivo in crome (sezione 44).

L'attrazione esercitata su Lumawig dalle fanciulle è così forte da richiamare la sua natura umana. Alla fine della danza dissoluta, gli uomini si ritirano in attesa mentre il dio inizia la lenta discesa dalla nube, prima giungendo sulla montagna accompagnato da pesanti accordi dissonanti (sezione 48), infine poggiando i piedi sulla terra (sezione 55).

Inizia la danza selvaggia in un "allegro barbaro" (sezioni 49-54). Il ripresentarsi in apertura del tema introduttivo (sezione 49) lascia presagire l'imminente risoluzione e conclusione della narrazione. L'intera macrosezione è giocata su un motivo tratto dal folklore eritreo (TE.g), che fa anche da ponte tra questa scena e la successiva, quando Lumawig raggiunge finalmente le danzatrici sulla terra (sezioni 56-60). Se in questa prima apparizione il profilo melodico è reso più delicato dagli ornamenti, ad imitazione della leggiadria delle movenze femminili (D.g') [Es. 21], successivamente, accostato alla danza dei personaggi divini (sezioni 56-57-59), recupera il carattere originale [Es. 24].

Subito le ragazze incominciano una danza di selvaggia allegrezza.

**49** INTRODUZIONE I

Allegro barbaro  $\text{♩} = 152$

**D.g'**

**50**

ES. 21. A. LUALDI, *LUMAWIG E LA SAETTA*, QUADRO II, SEZIONI 49-50 - DANZA SELVAGGIA DELLE DONNE (INTRODUZIONE I E D.g')



## LENTA DISCESA DEL NUME SULLA TERRA SEDOTTO DALLE FANCIULLE (SEZIONI 55-60)

Lumawig è rapito dal movimento corporeo delle fanciulle e si unisce alla danza da lontano. Mosso dal desiderio, tenta a più riprese di afferrare la danzatrice più bella (sezioni 51-52). Lo spunto tematico reiterato che evoca il tentativo del nume (MO.5), richiama la successione tetracordale evocata in precedenza (D.a") [Es. 22]. Inizia un gioco sensuale tra le donne e il personaggio divino, ove l'elemento melodico è richiamato e sviluppato (sezioni 58, 60).



ES. 22. A. LUALDI, *LUMAWIG E LA SAETTA*, QUADRO II, SEZIONE 52 - TENTATIVO DEL NUME DI AFFERARE LA DANZATRICE (MO.5)

L'approdo di Lumawig sulla terra (sezione 55) è accompagnato dalla pesante idea motivica al grave, caratterizzata da ampi salti di 9<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> [Es. 23], anticipata precedentemente.

Lumawig è ora sulla scena,  
Andante sostenuto

fa qualche passo solenne

ES. 23. A. LUALDI, *LUMAWIG E LA SAETTA*, QUADRO II, SEZIONE 55 - APPRODO DI LUMAWIG SULLA TERRA (MO.6)

Dopo la discesa del Dio sul suolo terrestre, riprende la danza selvaggia con il nume e le sue guardie (sez. 56-60)

Ai pesanti passi della divinità (MO.6) si alterna il tema evocato nella scena precedente [Es. 24], tratto da una trascrizione di musica eritrea nota alla produzione etnografica del tempo: il *Canto delle Bilene* raccolto dal capitano Fiori e pubblicato sul «Bollettino della Società Geografica Italiana» [Fiori 1892]. Il canto è riportato

anche nel contributo di Modon-Vidailhet sull'*Encyclopédie de la Musique* [Mondon-Vidailhet 1922, p. 3196].<sup>380</sup>



ES. 24. CANTO DELLE BILENE [Mondon-Vidailhet 1922, p. 3196]

Enunciato in precedenza in una versione fiorita (D.g'), il *Canto delle Bilene* (TE.g) è ripreso più fedelmente e armonizzato per terze, su un ossessivo pedale di tonica (sezioni 56-57). Nell'ultima presentazione (sezione 59) gli fa invece da controcanto un tema lirico originale (MO.7) che richiama vagamente l'*incipit* del vocalizzo di Habima (MO.3). Il profilo in note ribattute del motivo eritreo si ode anche nel canto di vittoria finale degli indigeni (MO.8, sezione 62).

ES. 25. A. LUALDI, *LUMAWIG E LA SAETTA*, QUADRO II, SEZIONE 59 -  
CONTROCANTO AL *CANTO DELLE BILENE* (MO.7)

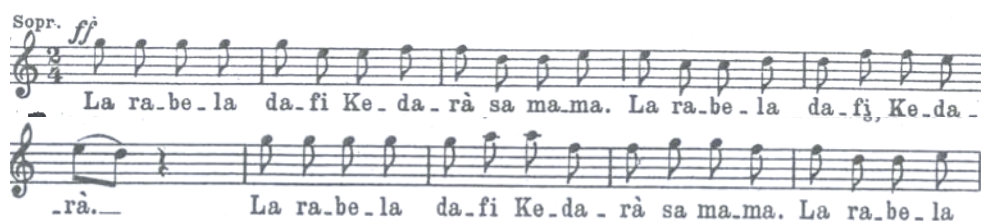
#### VITTORIA DELLA TRIBÙ, RECUPERO DI WENKA (SEZIONI 61-74)

Rapito dalle danze e distratto dalle grazie femminili, Lumawig lascia innavvertitamente cadere i dardi divini, perdendo il proprio potere. Torna il motivo d'introduzione al primo quadro quale preludio alla scena di rottura dell'incantesimo da parte di Habima la quale, attraverso il recupero e lancio delle frecce in cielo,

<sup>380</sup> Cfr. Cap. IV, Par. 2.

provoca la distruzione del trono divino e la restituzione dell'amico Wenka fulminato (sezione 61).

Una lunga scena di giubilo, articolata in tre momenti (sezioni 62, 63-74 e 75-77), chiude il quadro. La distruzione di Lumawig e il riapparire di Wenka (sezione 62) sono celebrati da un canto di gioia di tutto il coro (MO.8), armonizzato per quarte e quinte parallele e accompagnato dall'orchestra. La linea di suoni ripetuti, come abbiamo visto in precedenza, richiama il *Canto delle Bilene* (TE.g). Il testo è d'invenzione dell'autore [Es. 26].



ES. 26. A. LUALDI, *LUMAWIG E LA SAETTA*, QUADRO II, SEZIONE 62, SOPRANI - CANTO DI GIOIA DELLA TRIBÙ (MO.8)

Al canto gioioso e solenne, durante il quale Wenka torna tra i compagni per mano di Habima, segue una danza inaugurata dai due protagonisti indigeni, ai quali si unisce progressivamente tutta la tribù (sezioni 63-74). L'intero passaggio è giocato su numerose ripetizioni e variazioni del motivo della marcia degli uomini (MO.2), esposto in diversi registri e su diverse altezze, presentato prima in Sol maggiore, tonalità originale del frammento etnografico dalla quale si allontana senza preparazione nella sezione centrale (sezioni 67-72), tornandovi in chiusura (sezioni 73-74).

#### FINALE (SEZIONI 75-77)

Un inno del trionfo, che richiama il canto di chiusura del I quadro, segna la fine della narrazione (sezioni 75-77), seguito da una coda eroica. Si tratta del canto zulu iniziale (TE.b), intonato mentre una solenne versione della marcia degli uomini (MO.2) fa da contrappunto ad esso. In quest'ultima apparizione il delicato motivo zulu è vestito di un carattere pomposo, pronunciato in *ff* dal coro, a valori larghi, in metro 6/4 e andamento "Largamente un poco e grandioso"; cambia anche il registro, trasposto una quarta sopra rispetto alla fonte. Lualdi aggiunge un testo d'invenzione scandito, facendo largo uso di vocali aperte.

Il tripudio finale culmina in una coda trionfale tratta dal tema in «Tempo di Marche» della tromba cerimoniale abissina (TE.h), trascritta dal Mondon-Vidailhet nella sezione dedicata agli strumenti musicali [Vidailhet 1922, p. 3185]. Il motivo in

note ribattute su ritmo anapesto è affidato al coro su parole che inneggiano Wenka: «Wen-ka-ra, Wen-ka-ra» [Es. 27].



Es. 27. *TEMPO DI MARCHE* [Mondon-Vidailhet 1922, p. 3185]

## 6.5 La versione per orchestra e la recezione della stampa

Quando il balletto di Lualdi appare finalmente sulle scene del Teatro dell'Opera di Roma, la partitura non risulta nuova alle orecchie del pubblico. Nel frattempo, infatti, dopo l'intervento censório e il divieto alla rappresentazione, il compositore, desideroso di partecipare attivamente alle operazioni di propaganda per l'Impero, riesce a scavalcare gli apparati di controllo provvedendo ad un adattamento della prima versione del lavoro per la sola compagine orchestrale, privata degli elementi coreografici e coreutici oggetto di polemiche e dando vita ad una nuova composizione dal titolo *Africa. Rapsodia coloniale*.

La nuova versione sinfonica viene eseguita per la prima volta nel febbraio 1936 al Teatro Comunale di Firenze, all'interno del quinto concerto della stagione diretto dallo stesso Lualdi [MO febbraio 1936, p. 64]. Attraverso la personale iniziativa del compositore, il lavoro viene poi diffuso in diversi importanti centri nazionali e all'estero: Roma (Teatro Adriano, 1936); Torino, eseguita dall'orchestra dell'Eiar; Capri, per le celebrazioni augustee (Certosa di San Giacomo, settembre 1937) [«Giornale d'Italia» 1937]; Parigi, Nancy, Berlino, Lipsia, Zagabria (Filarmonica, 1937).<sup>381</sup>

Dal punto di vista musicale, le due versioni, del balletto (1935) e sinfonica, non presentano sostanziali differenze. I motivi africani che Lualdi attinge dalle trascrizioni pubblicate sull'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* di Lavignac - de La Laurencie e gli spunti d'invenzione, confluiscono

<sup>381</sup> Nel retrocopertina della copia della partitura di *Africa. Rapsodia coloniale* custodita presso il Fondo privato dell'autore - sulla quale è segnato con indicazione autografa «Proprietà di Lualdi» - viene riportato un elenco di luoghi con relativo anno di esecuzione: «Firenze - gennaio 1936; Palermo 1937; Torino marzo 1936; Lipsia 1936; Berlino genn. 1938; Roma 1938; Capri 1938; Roma 14 apr. 1940; Napoli 1 giugno 1940». La data di quest'ultima *performance* napoletana coincide con lo svolgimento della Mostra delle terre italiane d'Oltremare (Napoli, 9 maggio - ottobre 1940) e lascia intuire un'esecuzione in questa particolare occasione, probabilmente al Teatro Mediterraneo realizzato per quell'occasione [Dore 1992, pp. 51-52]. Sulla prima pagina della partitura si legge, inoltre: «Copia unica. Viva preghiera di restituzione al M° Lualdi».

tutti nella nuova partitura. È quasi superfluo rilevare come l'attenzione del regime non si rivolga alla musica, arte asemantica per eccellenza, ma esclusivamente al libretto, dove è il contenuto testuale, espresso anche attraverso la dimensione visiva, a rappresentare una minaccia per l'integrità dell'immagine dello Stato e del suo vertice.

Il brano è distinto in cinque movimenti: I - Invocazione (Mosso), II - Inno (Mosso e vivo), III - Danza color oliva (Andante, un po' sostenuto, liberamente), IV - Danza negra (Allegro barbaro), V - Finale (Allegro non troppo). Il motivo evocato nella prima parte funziona da tessuto connettivo per l'intera composizione, alla quale l'alternanza di spunti contrastanti, ora languidi e melodici ora ritmici e persuasivi, affidati ad una strumentazione adeguata, conferisce un'efficace effetto sul pubblico.

La notizia della nuova composizione e delle numerose esecuzioni riecheggia sulle cronache del tempo, non solo musicali. I due periodici «L'Azione coloniale» e «Rivista delle colonie», focalizzati sul contesto culturale legato all'impresa espansionista italiana, ne celebrano i meriti e le recensioni sulle esecuzioni oltre confine appaiono anche sul «Giornale d'Italia». Tra le riviste musicali, «Musica d'Oggi» riporta puntualmente la cronaca delle varie tappe della diffusione.

## CONCLUSIONI

Il colonialismo italiano è oggi riconosciuto dagli studiosi quale momento identitario per la nazione. Riflessi e sedimenti del passato coloniale riaffiorano in ogni ambito della cultura compreso il mondo musicale.

Sebbene già il primo studio frutto di un rinnovato interesse nei confronti della musica italiana tra le due guerre [Nicolodi 1984] facesse riferimento alla questione coloniale, solo in anni recenti essa è stata affrontata con studi e ricerche più sistematiche. Dall'altro lato, le tendenze della musicologia internazionale dell'ultimo decennio, alla luce della *new musicology* e dei nuovi sguardi promossi dai *colonial/postcolonial studies*, indicavano fruttuosi sviluppi d'indagine in questa direzione grazie anche ad un assottigliamento dei confini tra musicologia e etnomusicologia. Ci si è dunque chiesti in quali aspetti il discorso coloniale avesse coinvolto, nel caso italiano, la musica, quali connessioni il mondo musicale della prima metà del Novecento avesse avuto con la politica estera, in quale misura questa avesse influito sulla nascente etnomusicologia, che ripercussioni avesse avuto sul linguaggio in un periodo di preoccupazione per la formazione di un'identità musicale nazionale.

Consapevoli della carenza di risposte a queste domande e persuasi dell'utilità di un'indagine sull'argomento al fine di fare chiarezza su un passato dal profilo ancora molto sfumato, abbiamo intrapreso un percorso di ricerca su un terreno quasi completamente inesplorato. Il reperimento di numerose fonti inedite o destinate con ogni probabilità all'oblio e alla sparizione ci ha stimolato a proseguire, fiduciosi, se non altro, di servire la causa della ricostruzione storica. L'esame del Fondo privato di Adriano Lualdi, con le partiture d'ispirazione coloniale, ha fornito il punto di partenza per un'indagine per molti aspetti "centrifuga" a causa della dispersione e frammentarietà delle informazioni; lo spoglio di periodici e quotidiani storici, l'attenta consultazione di documenti ufficiali custoditi presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma, l'esame meticoloso delle carte di Gavino Gabriel sono stati integrati con altre preziose fonti, provenienti, anche in questo caso, da luoghi e contesti disparati. Lo studio di carteggi inediti disseminati e riuniti nel corso del nostro lavoro di ricerca, l'esame di molte rassegne stampa custodite presso istituzioni pubbliche e archivi privati sono stati arricchiti dallo scambio di conoscenze, opinioni ed esperienze con

---

studiosi nazionali ed internazionali in vari ambiti disciplinari. L'incoraggiamento personale ricevuto da Angelo Del Boca, luminare negli studi sul colonialismo italiano, ha giocato un ruolo decisivo nella prosecuzione del lavoro.

Tentando di ricostruire un quadro esauriente, ampio e articolato è stata necessaria una approfondita ricerca di sfondo e una circoscrizione dell'analisi: lo imponevano, da un lato, la vastità dell'argomento, che avrebbe assunto proporzioni difficilmente gestibili, dall'altro, la difficoltà nel reperimento delle fonti. Quest'ultimo elemento, d'altro canto, ci ha guidati anche verso una scelta orizzontale piuttosto che verticale: abbiamo preferito concentrarci su più aspetti - l'esportazione dell'identità italiana nelle colonie, il rapporto con la cultura indigena, i riflessi sull'etnografia musicale e i prodotti musicali legati alla propaganda imperialista - piuttosto che focalizzarci su un'unica prospettiva. Per ogni ambito, infine, la selezione del singolo fenomeno è partita dall'individuazione di specifici casi-studio esemplificativi, ancora una volta supportati da più cospicue tracce documentarie.

La volontà di osservare ciò che è accaduto in ambito musicale come manifestazione di una tendenza più generale della cultura italiana tra le due guerre, nonché di individuare fruttuosi sentieri di indagine ci ha condotto verso lo studio di una bibliografia interdisciplinare ben più ricca, fomentata dalle nuove tendenze dei *cultural studies*, a partire dalla quale non pochi sono stati gli spunti che hanno indirizzato le nostre prospettive e supportato alcune conclusioni. La maggiore maturità degli studi sul colonialismo italiano in altri settori ci ha indicato la via e spesso anche confortato e incoraggiato nel percorso intrapreso. L'esempio fornito, nello specifico ambito degli studi musicali, dalla letteratura musicologica internazionale ha infine avallato l'ipotesi di una legittimità della nostra ricerca. Ne sono scaturite riflessioni sia per ciò che concerne l'impatto che il tema 'colonialismo' conosce in questi anni di stravolgimento del tradizionale assetto Occidente/Oriente e dominatore/dominato, sia per la riconsiderazione, a volte addirittura rivalutazione, di un passato a lungo biasimato.

Partendo dal primo punto, la visione manichea, rafforzata dal colonialismo moderno, ha visto crollare, nell'ultimo trentennio, ogni certezza riguardo al predominio fondato sulla razza o sul colore. Negli ultimi decenni, gli ex-dominati hanno fatto sentire la propria voce e svelato gli inganni. Edward Said, con la sua teoria dell'orientalismo, ha per primo inaugurato un punto di vista postcoloniale, meritevole di aver aperto gli occhi a convinzioni anacronistiche, ideologicamente distorte. La

presa di coscienza del profondo radicamento delle posizioni etnocentriche, in più, ha consentito un approfondimento delle riflessioni, aprendo la strada ad un'analisi più ampia. Il punto di vista postcoloniale si è diffuso a macchia d'olio ed ha conosciuto adepti anche nel mondo della musicologia. Solo ultimamente, le analisi sull'esotismo in musica conoscono più sagge considerazioni, lontane da una forzata separazione dal contesto storico-culturale. La critica postcoloniale, inoltre, ha indicato la via anche verso l'esame dei prodotti scaturiti dall'incontro coloniale, finora screditati e osservati con sguardo scettico. In questo terreno la musicologia trova un punto di incontro con l'etnomusicologia, aprendosi allo studio di molteplici manifestazioni di diversa estrazione.

Gli studi sul colonialismo italiano hanno visto, dagli anni Ottanta ad oggi, un notevole risveglio, grazie soprattutto alla diffusione dei *cultural studies*. Indagini su letteratura, architettura, cinema e fotografia coloniale, assieme alla storia e all'antropologia, hanno operato restituendo un quadro ricco e molteplice del discorso e immaginario coloniale in Italia. Gli studi stranieri, con prevalenza anglosassoni, hanno contribuito non poco alla rivalutazione dell'argomento. Inoltre, la disponibilità degli storici all'analisi di fonti di varia origine ha convalidato il valore di testimonianza di ogni documento, qualunque sia il canale attraverso il quale esso comunica.

I recenti contributi di sfondo nell'ambito dell'architettura coloniale in Libia da un lato ci hanno guidato nell'osservazione del territorio coloniale quale banco di prova per idee e concezioni supportate dal regime, dall'altro ci hanno scoraggiato dal guardare l'intervento degli italiani come rigido e uniforme. L'analisi di Mia Fuller sulla trasformazione in chiave razionalista dell'architettura del dominio mediterraneo ha trovato riscontro nell'altrimenti immotivato e irrazionale progetto di rifacimento del principale teatro coloniale italiano costruito a Tripoli: il Teatro Miramare. L'indagine di Brian McLaren sull'organizzazione turistica della colonia nordafricana ha invece fatto luce sulle strategie della programmazione musicale dello stesso, con le stagioni liriche predisposte in occasione del maggior evento della colonia: la Fiera di Tripoli. Anche l'organizzazione artistica del Teatro Uaddan, l'ultima prestigiosa istituzione teatrale coloniale, è stata interpretata alla luce delle analisi dello studioso americano.

Gli studi sulla letteratura coloniale ci hanno permesso di comprendere la tendenza verso la rappresentazione del "reale" attraverso l'arte, cifra distintiva



---

dell'estetica fascista, riflessa anche in ambito musicale; è stata così chiarita la scelta di Pavolini e Casella per il libretto de *Il Deserto tentato*. Le osservazioni di Luigi Goglia sulla satira politica hanno invece fornito una chiave di lettura originale, legata al contesto, per la rappresentazione comico-grottesca del nemico africano in *Lumawig e la saetta* di Lualdi.

L'interessante contributo sulla storia dell'etnografia coloniale di Barbara Sòrgoni ci ha messi in guardia dal non sottovalutare i lavori inediti dei singoli etnologi, al di là degli incarichi ufficiali, com'è accaduto per Alberto Pollera e, ironia della sorte, per il suo collega e successore nella «colonia primigenia», Gavino Gabriel, probabilmente l'unico etnografo-musicista presente a lungo in un territorio sotto il dominio italiano. L'individuazione di questa ed altre coincidenze dovrebbe stimolare una riflessione sulla reale proporzione della partecipazione del mondo musicale italiano al discorso coloniale. Il colonialismo italiano resta un fenomeno mutilato, cancellato dalla storia e disabilitato dalla memoria attraverso un'operazione dalle vaste proporzioni che conosce ripercussioni ancora oggi, attraverso la negazione di spazi e strutture accessibili ai documenti e alle testimonianze del passato coloniale.

La cancellazione di quasi ogni traccia dell'attività culturale italiana nel dopoguerra, soprattutto nel caso della Libia, ha reso finora quasi indubitabile un mancato coinvolgimento degli ambienti musicali della madrepatria in colonia nonché un interessamento nei confronti delle tradizioni locali dal punto di vista musicale. La nostra ricerca ha invece dimostrato come la funzione identitaria della musica sia stata sfruttata con diverse finalità, sia per la tradizione italiana che per quella indigena: l'apposizione di indubitabili segnali di dominio sul territorio conquistato, la manifestazione di una superiorità culturale del potere coloniale, sia al pubblico indigeno che ai turisti internazionali, la necessità di ricreare un ambiente familiare per i coloni si intrecciano con la volontà di sfruttare il potenziale turistico della colonia e con la necessità di placare le ostilità delle popolazioni indigene. Il teatro lirico, assunto a simbolo di 'italianità', viene esportato fin dal primo periodo di espansione all'inizio del Novecento, con una collaborazione con la vicina Malta, sede di un teatro d'opera prestigioso, aperto anche alle novità provenienti dall'Italia, e trampolino di lancio per diversi giovani artisti italiani. L'attività lirica coloniale testimonia anche uno scambio con l'Egitto, il fulcro del mondo arabo, il cui legame con l'Italia risale soprattutto alla costruzione e inaugurazione del Canale di Suez e del primo grande teatro d'opera al Cairo nella seconda metà dell'Ottocento.

Nelle strutture artistiche coloniali vengono ospitati, dai primi anni Trenta, anche gli spettacoli di musica d'arte e danza araba, allestiti soprattutto a fini turistici. L'espressione del binomio esotismo-erotismo, uno degli elementi principe dell'immaginario coloniale, condensata in queste manifestazioni, si riflette in un successo tale da richiedere spazi appositamente dedicati per le rappresentazioni: il Teatro Orientale, nato dalla riconversione del vecchio Politeama Nazionale ubicato nella medina di Tripoli, ormai inattivo, e il «Salone moresco» del Miramare.

Espressione di una “modernità conservatrice”, citando la formula oggi impiegata per descrivere la strategia del fascismo nei territori coloniali, le tradizioni musicali indigene di ascendenza più scopertamente popolare vengono invece fatte oggetto di attenzione da parte del governo coloniale italiano attraverso la radio. Radio Tripoli, inaugurata alla fine del 1938, contempla una programmazione quotidiana in lingua araba, arricchita da tre orchestre arabe stabili, che si avvalgono della collaborazione di noti artisti nordafricani, magistrali interpreti delle tradizioni popolari di cui sono depositari.

La politica indigena di Balbo, governatore della Libia dal 1934 al 1940, eclettica rispetto alle direzioni in tema razziale adottate nella madrepatria, manifesta concrete realizzazioni anche in ambito artistico-culturale, potenzialmente destinate ad avere un seguito importante, ma bruscamente annientate dalla guerra. Tuttavia, la vasta risonanza conferita proprio alle tradizioni popolari ci lascia intravedere una volontà a mostrare la cultura dell' “Altro” in un'accezione ben precisa, funzionale alla diffusione di un'immagine di staticità e arretratezza del colonizzato, anch'essa radicata nel discorso coloniale.

Il moltiplicarsi dei contatti con le colonie - diretti, per la presenza di africani in Italia o per la maggiore facilità a raggiungere i territori di dominio, o indiretti, attraverso i *media* - intensifica anche le preoccupazioni etnografiche nei confronti di un mondo spesso sconosciuto. Fino ad oggi la superficialità o l'assenza, addirittura, di sguardi nei confronti delle tradizioni africane delle colonie da parte degli studiosi italiani di folklore musicale era opinione condivisa, come se vivessero fuori dal contesto politico o riuscissero ad ignorare un fenomeno che permeava ogni aspetto della società. Ciò che è emerso dal nostro lavoro è invece un interesse che da un lato si incrocia con le problematiche sollevate nello studio delle tradizioni folkloriche regionali italiane e dall'altro evidenzia una tendenza che, sebbene non riscuota un

---

particolare sostegno a livello governativo, è perseguita a livello privato, da parte di singoli studiosi.

Tuttavia, dalle nostre indagini, in questo campo forse più che in qualunque altro, si è dovuto prendere atto della forse irrecuperabile lacuna documentaria, che a volte lascia dati rilevanti sospesi nel dubbio. In ogni caso, penalizzato dall'imaturità di una disciplina *in fieri*, ostacolata nel nascere dal peso ideologico e dal limite cronologico rappresentato dagli eventi bellici, il discorso etnografico musicale sulle colonie lascia solide tracce emerse durante la nostra ricerca.

Protagonisti dell'etnografia musicale tra le due guerre, Cesare Caravaglios, Giulio Fara, Gavino Gabriel, e persino un musicologo, Guglielmo Barblan, testimoniano una preoccupazione nei confronti dello studio e della conoscenza delle tradizioni musicali coloniali da diversi punti di vista, con proposte e contributi in ambiti differenti. Caravaglios, impegnato in una sistematizzazione teorica e metodologica della futura etnomusicologia, vi riconosce un terreno comune con l'indagine sul folklore nazionale e propone di accostarsi alle tradizioni coloniali attraverso i metodi da lui stesso proposti in ambito italiano. La mancanza di documenti ci impedisce di valutare la reale attuazione delle proposte, ma la presenza di idee di tal sorta nel dibattito ufficiale è già un dato rilevante che fornisce elementi per andare oltre il preconizzato disprezzo per le culture africane [Surdich, in Aruffo 2007, p. 11] supportato a livello ideologico.

Dal contesto non si può prescindere in ogni caso, ma la negazione di un coinvolgimento dell'etnografia musicale nazionale con la politica estera è ormai anacronistica. Giulio Fara, sebbene attraverso la spessa lente dell'etnocentrismo, trova attraverso i manufatti artistici coloniali la concretizzazione di un progetto museale riservato agli strumenti musicali a lungo agognato: il museo degli strumenti musicali del Liceo Musicale "Rossini" di Pesaro. Sul finire dell'epoca coloniale, sono proprio gli strumenti musicali indigeni ad ottenere un'attenzione esclusiva nell'unico studio dal valore scientifico pubblicato in tutto il periodo espansionista, a cura di Guglielmo Barblan, supportato dalla grandiosa organizzazione propagandistica della Mostra delle Terre italiane d'Oltremare di Napoli, un altro capitolo ricco di testimonianze di rilievo nell'ambito di nostra pertinenza, che non è sopravvissuto ai bombardamenti, consegnato quasi interamente all'oblio.

Barblan conduce le ricerche “a tavolino”, grazie anche alle possibilità offerte dall’evoluzione delle tecniche di registrazione su disco, semplificate e rese più agevoli. Alla stessa iniziativa espositiva dalle proporzioni plateali si fa risalire il più ampio progetto di raccolta, realizzato - si noti - per volontà di un ricco eritreo, oggi quasi completamente irreperibile. Altre iniziative, sebbene più ridotte, hanno portato nella madrepatria i suoni esotici delle colonie, diffusi per vie mediatriche e sottoposti ad un processo di selezione non privo di una inevitabile strategia ideologica.

L’intensificazione degli scambi con le colonie, infine, rappresenta un’inedita opportunità per gli studiosi di folklore anche attraverso le ricerche “sul campo”. I problemi emersi dai resoconti di epoca liberale, quali la mancanza di preparazione e le avverse condizioni per lo studio etnografico, sono superati, in epoca fascista, nel caso di Gavino Gabriel. Intraprendente etnografo-musicista, Gabriel, sebbene giunto solo in piena epoca imperialista, trova in Eritrea un terreno fertile per perseguire i suoi interessi sul folklore, rinnovati e “trasferiti” in ambito coloniale. L’ecllettismo che lo contraddistingue, inoltre, non conosce una stasi, e continua ad esercitarsi a più livelli: organizzativo, educativo, sperimentale, attraverso le moderne tecnologie, oltre che etnografico. Le alterne vicende seguite alla perdita delle colonie da parte dell’Italia, purtroppo, non hanno consentito al funzionario di portare a termine un progetto editoriale, ma le carte del suo archivio ancora conservate dimostrano la manifestazione di quella «malattia folkloristica» » [Gabriel, in Uras 2004, p. 52] che ne anima le imprese anche in Africa. Anche in questo caso, tuttavia, la prospettiva comparatista non viene superata, indirizzando anche la predilezione per quegli elementi etnici “legittimati” da un’origine comune con la musica occidentale.

L’ambizione imperialista del regime e il desiderio di instillare negli italiani una coscienza coloniale non si limitano alle espressioni più scoperamente popolari, ampiamente note e, in qualche caso, assurte a simbolo dell’esperienza coloniale italiana (si pensi a *Faccetta nera*). Con un ingente investimento di mezzi e di risorse il fascismo richiede ed ottiene la partecipazione degli artisti alla causa politica. Parallelamente agli altri ambiti, la produzione musicale colta si trova coinvolta nella propaganda per l’Impero, rafforzata negli anni culminanti della guerra d’Etiopia. Con enfasi particolare dalla metà degli anni Trenta, i compositori vi contribuiscono a vari livelli e con diverse modalità. Se una differenza va fatta tra i prodotti nati su commissione e quelli “liberamente” concepiti, la comune finalità non ne muta il significato. L’inasprimento dell’atteggiamento totalitarista del sistema, comporta un

---

tentativo di controllare la produzione artistica attraverso molteplici strategie. Per mezzo del meccanismo dei concorsi e dei premi, la causa imperialista sembra volersi dotare di una vera e propria “colonna sonora”, che tuttavia fatica a concretizzarsi. Il «binomio promozione-propaganda» [Nicolodi 1984, p. 18] si rivela in questo caso alquanto fallimentare, ma non senza riflessi in ambito creativo.

Al di là dei concorsi, la produzione musicale di quegli anni si vede orientata verso una tendenza nazional-imperiale con accenti trionfalistici, inni nazionalisti, espressioni di tripudio per la vittoria colorati da ambientazioni esotico-primitiviste e stridenti contrasti tra civiltà e arretratezza. Numerose sono le composizioni sinfoniche, genere maggiormente adatto al celebrativo e al trionfale. Nella maggior parte di esse, infatti, prevale l'intento eroico, descritto attraverso un linguaggio lineare, chiaro con richiami all'espressione nazional-popolare per mezzo di celebri citazioni innodiche o di derivazione militare, che tuttavia rispondono ad un clima culturale diffuso, sicuramente esasperato, ma che trova le radici già nell'epoca precedente. Il richiamo esotico è più comune alla musica da camera. Tutti i generi vi partecipano e non ne resta fuori il teatro, luogo eletto della propaganda, dove tuttavia il concorso del narrativo e del visuale sollevano maggiori problemi. Con le alterne vicende di politica estera seguite all'ultima campagna di conquista africana, il controllo della censura si fa più contorto e le disposizioni più dinamiche, meno prevedibili. Incomprensibili pure a chi, come Adriano Lualdi, segue la situazione dall'interno. La preoccupazione reale è quella di stimolare o, meglio, nutrire sentimenti di avversione nei confronti del governo fascista, sia dall'interno che dall'esterno, come nel caso del *Monte Ivnòr* di Lodovico Rocca. Tratto da un romanzo di Franz Wefel di denuncia nei confronti del governo turco, vecchio nemico dell'Italia, il libretto ne attira le attenzioni per vie diplomatiche e l'opera va in scena solo dopo l'eliminazione di riferimenti diretti al testo da cui prende le mosse.

Tra le opere di ispirazione coloniale sono stati scelti due lavori per il teatro musicale che consideriamo come rappresentativi della partecipazione della musica d'arte al discorso coloniale che permea la cultura italiana della metà degli anni Trenta. Le due opere prescelte sono *Il Deserto tentato* di Alfredo Casella e *Lumawig e la saetta* di Adriano Lualdi, quest'ultima sottoposta ad una più attenta analisi. Attraverso una attenta ricerca documentaria, siamo inoltre risaliti a fonti primarie che chiariscono alcuni elementi sulla genesi delle opere, utili anche a comprenderne il significato. Le

modalità espressive, le scelte linguistiche e le vicissitudini legate alla composizione e alla rappresentazione ne fanno due casi-studio particolarmente significativi.

Nell'ultimo decennio di dominio, l'immaginario coloniale, diffuso a tutti i livelli, invade anche quel settore rimasto estraneo al desiderio di rappresentazione del reale trasfigurato dallo sguardo dell'artista, auspicata dal regime. *Il Deserto tentato* di Alfredo Casella, composto all'indomani della fondazione dell'Impero, porta sulle scene la "missione di civiltà", presunta motivazione alla base del dominio coloniale. Sobri indizi bastano a suggerire l'ambientazione: l'Etiopia desertica, popolata di ambe, euforie e uomini "pietrificati" in attesa di salvezza, un'immagine ormai nota al grande pubblico, manipolazione ideologica del reale. L'arretratezza è contrastata da stridenti immagini di progresso, di modernità in soccorso ai "disperati, privi di possibilità". Una scena metafisica che sposa l'estetica di quegli anni, attraverso la quale il compositore, supportato da Corrado Pavolini, suo librettista per questo lavoro, realizza un'opera 'coloniale', che mette in scena non l'esotico-primitivo di maniera ma il territorio dell'Impero. Retoricamente costruito, il «mistero in un atto» inaugura idealmente le celebrazioni del primo anniversario della fondazione dell'Impero, la sera dell'otto maggio 1937 al Maggio Musicale Fiorentino, il festival musicale fortemente sostenuto dal regime. Con questo "atto di devozione" - dedicatario il Duce - Casella dà una esplicita manifestazione dell'adesione del mondo musicale degli anni Trenta alle scelte di politica estera. Anche dal punto di vista linguistico, il compositore dimostra di esprimere la causa civile per mezzo di soluzioni caute, coerentemente con l'ennesima virata del «post-'30» [Nicolodi 1984, p. 250]. L'impresa di civilizzazione è condotta anche attraverso la musica: gli indigeni cantano nella loro nuova lingua, l'italiano, assimilandone le modalità espressive e abbandonando ogni legame con la propria tradizione.

Di matrice del tutto differente, concepito come risposta immediata alla dichiarazione ancora ufficiosa di un'attacco all'Etiopia - tempestivamente recepita da un artista impegnato, a stretto contatto col mondo politico - è *Lumawig e la saetta* di Adriano Lualdi. Con questo balletto Lualdi si rivolge al pubblico attraverso un repertorio di simboli alternativo, sempre attinto dall'immaginario coloniale. L'ambiente esotico-primitivo è qui descritto attraverso gli strumenti della trasfigurazione favolistica, condita con elementi del grottesco. Dalla satira politica, il compositore eredita la strategia irrisoria nei confronti del nemico africano, qui rappresentato nei suoi punti deboli: corruttibilità, irascibilità, crudeltà e lascivia.

---

Nell'ultimo quadro, l'ingrediente erotico risolve l'intreccio, richiamando il binomio esotico-erotico caro al discorso coloniale. Anche dal punto di vista musicale, Lualdi si differenzia per le scelte rispetto al collega. Coerentemente con la rappresentazione, impiega materiali etnici "originali", e ne inventa di nuovi all'occorrenza. La mancata disponibilità di un *corpus* etnografico coloniale in Italia, porta l'autore ad attingere dall'*Encyclopédie de la Musique*, nel volume dedicato alla musica africana. Le fonti sono i due saggi di François-Marie-Casimir Mondon-Vidailhet e Julien Tiersot, considerati i più aggiornati sulla conoscenza delle tradizioni musicali del vecchio continente. Nel secondo, tuttavia, convergono trascrizioni di folklore eritreo di militari coloniali italiani di fine Ottocento (Fiori), che trovano uno spazio significativo nell'opera di Lualdi. Il genere del balletto, arricchito da inserti corali, si rivela particolarmente efficace alla rappresentazione di una cultura ideologicamente assimilata ai due elementi del canto e della danza, nella loro manifestazione di un legame ancora stretto con l'espressione primordiale. Il linguaggio musicale è dunque adattato alle intenzioni descrittive, elementi atonali sono associati al goffo profilo della crudele divinità e dei suoi servitori.

In seguito alle restrizioni della censura per la prima versione del lavoro, più esplicitamente riferita alla negritudine del reale nemico nazionale, il compositore, desideroso di partecipare attivamente alla campagna di conquista e alle successive celebrazioni per la fondazione dell'Impero, diffonde una versione sinfonica dal titolo *Africa. Rapsodia coloniale*, che porta in *tournee* in Italia e all'Estero.

In conclusione, l'esame delle diverse manifestazioni della cultura e del discorso coloniale attraverso la musica ha dimostrato la stretta relazione degli ambienti musicali italiani tra le due guerre con le scelte di politica estera del fascismo. In opposizione con i tentativi di destoricizzazione o con le operazioni di "depurazione" per lungo tempo perseguiti, abbiamo dimostrato come la musica partecipa di un più ampio contesto culturale dal quale non può astrarsi e che, al contrario, ne segna il percorso. È stato quindi possibile fare chiarezza su alcuni aspetti dell'organizzazione e della produzione finora ignorati, sottaciuti o considerati con sospetto - un atteggiamento di sicuro favorito dal corso degli eventi politici. Si è messo inoltre in rilievo come la funzione identitaria della musica abbia giocato un ruolo non indifferente nella costruzione del territorio coloniale. Attraverso l'approccio interdisciplinare, abbiamo infine inteso dimostrare la rilevanza del contributo della musicologia alle nuove prospettive degli studi culturali. Il nostro lavoro vuole

rappresentare un punto di partenza e in quanto tale non pretende di esaurire i temi affrontati, ma piuttosto ne pone in rilievo la ricchezza di possibili sviluppi. Numerosi sono, infine, gli spunti emersi dalla nostra indagine, molti dei quali, rimasti aperti, suggeriscono fecondi percorsi di ricerca futuri.





## **APPENDICI**



APPENDICE I

ISTITUZIONI ARTISTICO-MUSICALI IN LIBIA



APPENDICE I

ISTITUZIONI ARTISTICO-MUSICALI IN LIBIA

IL REAL TEATRO MIRAMARE (TRIPOLI)



FIGURA 1. TEATRO MIRAMARE - VISTA DAL MARE\*

[Lombardo - Petacco 2004, p. 166]

---

\* L'immagine, custodita presso il Centro di Documentazione del Touring Club Italiano di Milano, non è datata. Tuttavia, sul retro è apposto un timbro con l'indicazione dell'anno 1931 che potrebbe costituire un *terminus ante quem*. Ringraziamo Luciana Senna del TCI per questa informazione.



FIGURA 2. TEATRO MIRAMARE - FACCIATA ESTERNA  
[ITC luglio 1928, p. 149]

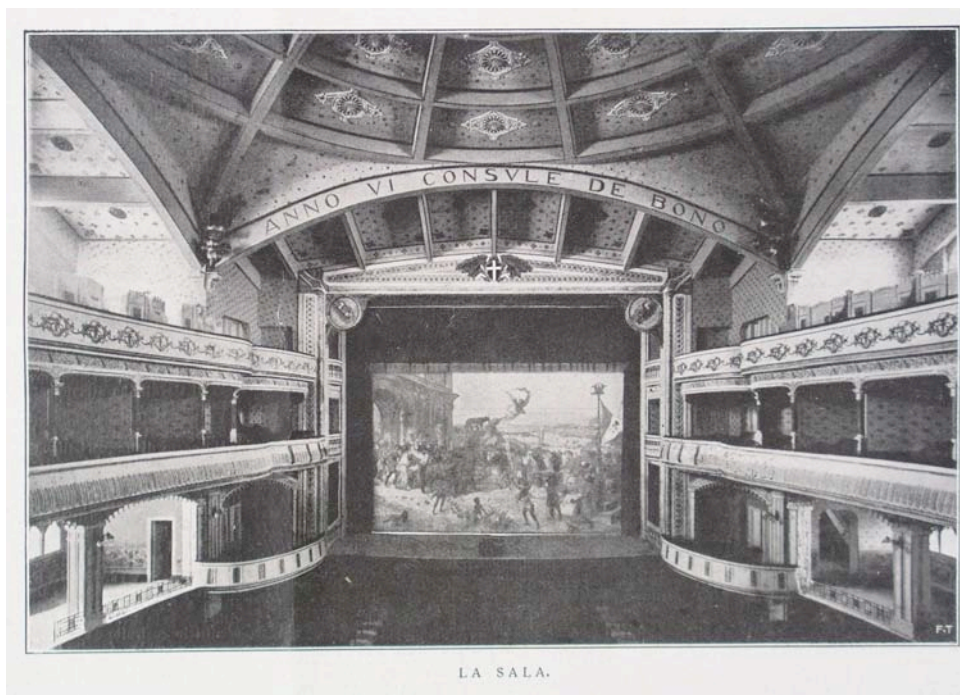


FIGURA 3. TEATRO MIRAMARE - SALA PRINCIPALE  
[ITC luglio 1928, p. 149]





FIGURA 4. TEATRO MIRAMARE - FOYER  
[ITC luglio 1928, p. 149]



FIGURA 5. TEATRO MIRAMARE - «IL BAR E IL CAFFÈ»  
[ITC luglio 1928, p. 149]



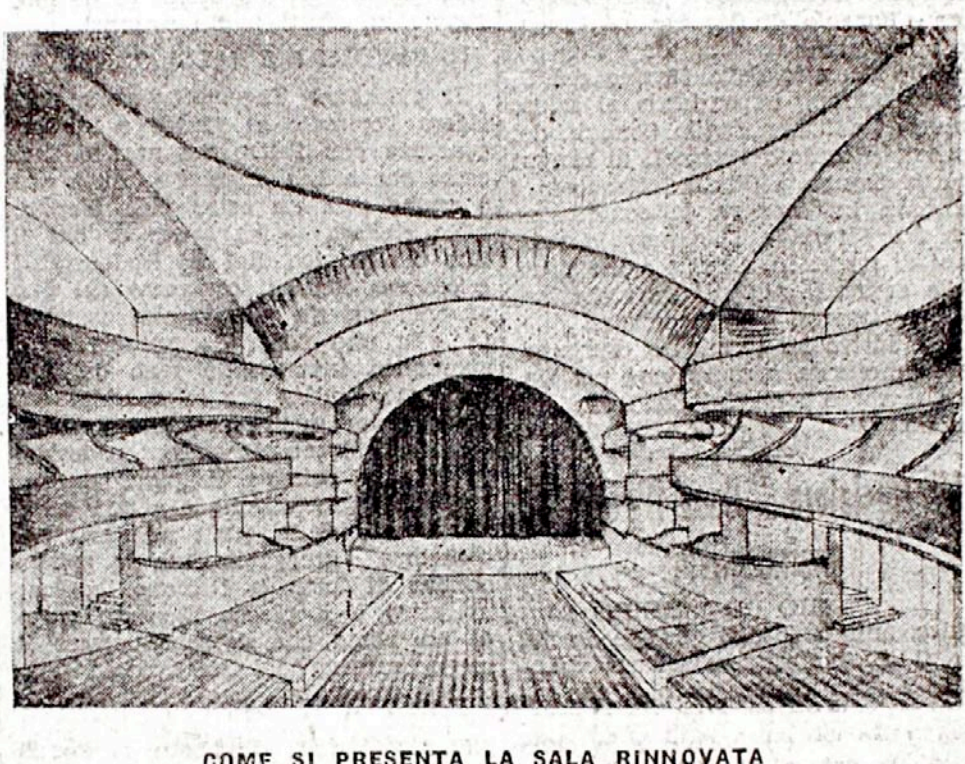


FIGURA 6. TEATRO MIRAMARE - LA SALA DOPO LA RISTRUTTURAZIONE  
[AT 23/12/1938]

L'AVVENTURA DI TRIPOLI - 1 aprile VI



ELENA DE GABRIELLI  
soprano



OTTAVIA GIORDANO  
soprano




LUIGI CANTONI  
Concertatore e Direttore d'Orchestra



ELENA MARISA  
soprano



INES BOLLARDI  
soprano



ANGELO PINTUCCI  
tenore

# REAL TEATRO TRIPOLI



MANLIO PASOTTO  
Direttore Artistico

# "MIRAMARE", (AFRICA)



MARGHERITA PARODI  
soprano

Aprile 1928 - Stagione Lirica d'inaugurazione - Aprile 1928  
 Direzione Artistica: MANLIO PASOTTO  
 SI RAPPRESENTERANNO LE OPERE:

## Il Trovatore

Dramma in 4 atti di S. Cammarano  
Musica di G. VERDI

## La Gioconda

Dramma in 4 atti di Tullio Giorio  
Musica di A. PONCHIELLI

## Madama Butterfly

(da John L. Long e David Belasco)  
Tragedia giapponese in 3 atti di L. Illica e G. Giacosa - Musica di G. PUCCINI

## Otello

Dramma lirico in 4 atti di A. Boito  
Musica di G. VERDI

## Aida

Opera in 4 atti di A. Giacomini  
Musica di G. VERDI

## La Bohème

Scena da « La Vie de Bohème » di H. Meisner  
4 atti di G. Giacosa e L. Illica - Musica di G. PUCCINI

## Mefistofele

Opera in un prologo, 4 atti e un epilogo di Tullio Giorio  
Musica di A. BOITTO

**FORNITORI:**

Musica: **G. Ricordi & C.**

Scena: **E. Sormani**

Vestiarie: **Fratelli Ardovino**

Attrezzati: **A. Orignoli**

**FORNITORI:**

Calzature: **E. Giuliano**

Parucche: **E. De Carli**

Effetti Elettrici: **Ditta Franchini**

### ELENCO ARTISTICO

(per ordine alfabetico)

**Signore:** INES BOLLARDI — ELENA DE GABRIELLI — OTTAVIA GIORDANO — ELENA MARISA — MARGHERITA PARODI  
**Signori:** ATTILIO BARBIERI — GIUSEPPE BENTONELLI — LUIGI BRAGA — CARLO CAVALLINI — EDOARDO DI RENZO — ALESSIO KANSCIN — ENRICO PERUCCO — ANGELO PINTUCCI — GIANNI SAPPÀ — GUIDO UXA.

**Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra**  
**LUIGI CANTONI**

**Maestri sostituti**  
 GINO RUA - EMO LARA

**Direttore della messa in scena: MANFA**

**Prima ballerina**  
 BIANCA LAZZARONI

**Cappi musicista direttore del macchinario**  
 ALDO MARTININI

**Maestro di ballo e coreografo**  
 MARIA GOLFERINI

**50 Professori d'Orchestra - 40 voci del coro - 12 ballerine - 12 ragazzi cantori - Banda sul palcoscenico - Trombe egiziane - 100 comparse, ecc.**



ATTILIO BARBIERI  
tenore



LUIGI BRAGA  
baritono



GIUSEPPE BENTONELLI  
tenore



ENRICO PERUCCO  
baritono



GUIDO UXA  
tenore



ALESSIO KANSCIN  
basso



CESARE BRENA  
maestro del coro



GIANNI SAPPÀ  
basso

### PREZZI PER LA STAGIONE

Serali e d'abbonamento per 22 rappresentazioni

**PALCHI DI PRIMA FILA**  
 Barconce di prona pianterza e di 1. fila L. 140 - L. 200  
 Prospetti 1-2-3 . . . . . 130 - 180  
 Palchi numerati da 1 a 6 . . . . . 100 - 1500

**PALCHI DI SECONDA FILA**  
 Barconce e prona . . . . . 70 - 110  
 Palchi . . . . . 50 - 800  
 Poltrone di Platea . . . . . 30 - 300  
 Poltroncine di Platea . . . . . 10 - 130  
 Super poltroncine . . . . . 12 - 150  
 Poltrone di Anfiteatro . . . . . 8 - 110

Ingresso ai palchi, poltrone, poltroncine L. 5  
 Anfiteatro (ingresso compreso) L. 3

I prezzi serali possono essere variati da spettacolo a spettacolo

Condizioni di abbonamento: Gli abbonamenti debbono essere pagati anticipatamente all'atto della sottoscrizione. I prezzi sono per 22 serate e per un minimo di sei opere. L'abbonamento può essere intestato a due persone ma è rigorosamente personale per due intestatari e non è cedibile a terzi. Il fatto di credere anche per una sola sera, qualunque ne sia il motivo, determina la revoca dell'abbonamento. In questo caso il prezzo incassato andrà a beneficio dell'opera che disporrà liberamente, subito, del posto per quale l'abbonamento è stato revocato.

Dall'abbonamento si esclude la serata eccezionale di gala per la generale in Tripoli della Maschi del Re, spettando in questo caso al Governo della Colonia di disporre della pianta del Teatro; l'impresa per altro si obbliga di dare la precedenza ai signori abbonati a sua disposizione e di praticare lo sconto del 20% sui prezzi stabiliti per tale serata, nella distribuzione di tali posti si riserva però la massima libertà di azione. Tutte le altre serate eccezionali delle stagioni entrano nell'abbonamento.

L'impresa si riserva il diritto escludendone di modificare il programma delle opere da eseguire e di cambiare i ruoli artistici; si riserva altresì il diritto di ridurre il numero delle serate finali. In quest'ultimo caso rimborsare all'abbonato l'importo delle serate non fruite, da escludere la parte del prezzo d'abbonamento.

Non sono ammessi i cappelli in platea - guardie in Teatro - Vietato fumare in sala

Gli abbonamenti si ricevono presso la Direzione dell'Albergo Savoia



BIANCA LAZZARONI  
prima ballerina

La rappresentazione inaugurale avrà luogo la sera di **Sabato 7 Aprile, ore 20,45**

## La Gioconda

coll'Opera:

**EXECUTORI PRINCIPALI:**

INES BOLLARDI - ELENA DE GABRIELLI -  
 IDA GISMONDI - ANGELO PINTUCCI -  
 CARLO CAVALLINI - ALESSIO KANSCIN -  
 I. Ballerina BIANCA LAZZARONI

FIGURA 7. TEATRO MIRAMARE - IL CARTELLONE DELLA PRIMA STAGIONE LIRICA [AT 1/4/1928]

LE STAGIONI LIRICHE

STAGIONE LIRICA PRIMAVERILE 1928			
- COMPAGNIA LIRICA DIRETTA DA MANLIO PASOTTO -			
Manlio Pasotto, dir. art.		Luigi Cantoni, dir. orch.	
Data	Programma	Interpreti principali	Osservazioni
7 aprile (Replica 23)	<i>La Gioconda</i>	Ines Bollardi Cantoni ( <i>Gioconda</i> ) Elena De Gabrielli ( <i>Laura</i> ) Angelo Pintucci ( <i>Enzo</i> ) Carlo Cavallini ( <i>Barnaba</i> ) Ida Gismondi ( <i>La Cieca</i> ) Alessio Kanscin ( <i>Alvise</i> ) Prima ballerina: Bianca Lazzaroni	
8 aprile (R 9-12-28)	<i>Madama Butterfly</i>	Ottavia Giordano ( <i>Butterfly</i> ) Giuseppe Bentonelli	Replica 28 aprile: Serata in onore di Ottavia Giordano; a fine serata esegue <i>La morte di Liù</i> dalla <i>Turandot</i>
11 apr.	<i>Trovatore</i>	Edoardo Di Renzo Ines Bollardi Cantoni Elena De Gabrielli ( <i>Azucena</i> ) Luigi Braga	
14 apr. (R 15-17-21)	<i>Bohème</i>	Ottavia Giordano ( <i>Mimi</i> ) Angelo Pintucci ( <i>Rodolfo</i> ) Susi Moretti ( <i>Musetta</i> ) Carlo Cavallini ( <i>Schaunard</i> ) Alessio Kanscin ( <i>Colline</i> )	
18 apr. (R 22)	<i>Aida</i>	Gianni Sappa ( <i>Faraone</i> ) Elena De Gabrielli ( <i>Amneris</i> ) Ines Bollardi ( <i>Aida</i> ) Edoardo Di Renzo ( <i>Radames</i> ) Alessio Kanscin ( <i>Ramfis</i> ) Carlo Cavallini ( <i>Amonasro</i> )	Prima esecuzione alla presenza dei Sovrani in visita a Tripoli Replica: Serata in onore della Colonia italiana di Tunisi
20 apr. (R 24-26)	<i>Mefistofele</i>	Alessio Kanscin ( <i>Mefistofele</i> ) Angelo Pintucci ( <i>Faust</i> ) Guido Uxa ( <i>Wagner</i> ) Ottavia Giordano ( <i>Margherita</i> ) Ines Bollardi ( <i>Elena</i> )	Replica 26 aprile: Serata in onore di Ines Bollardi; a fine serata esegue <i>Voi lo sapete o mamma</i> dalla <i>Cavalleria rusticana</i>
25 apr. (R 27-29)	<i>Otello</i>	Elena Marisa ( <i>Desdemona</i> )	
30 apr.	Arie d'opera e romanze	Elementi della compagnia	Serata in onore di Luigi Cantoni
1 mag. (R 2 mag.)	<i>Rigoletto</i> (fuori cartellone)	Carlo Cavallini ( <i>Rigoletto</i> )	

TABELLA A.1. TEATRO MIRAMARE - STAGIONE LIRICA PRIMAVERILE 1928

[AT 5/4 - 3/5/1928]



STAGIONE LIRICA PRIMAVERILE 1929			
- COMPAGNIA LIRICA DEL TEATRO REALE DEL CAIRO -			
Luigi Cantoni, dir. art.		Mario Parenti, dir. orch.	
Data	Programma	Interpreti principali	Osservazioni
8 apr. (R 9-20)	<i>Aida</i>	I. Bollardi/M. Escobar ( <i>Aida</i> ) Aroldo Lindi ( <i>Radames</i> ) Giuseppina Giannazza ( <i>Amneris</i> ) Giorgio Lanskoj Francesco De Marchi ( <i>Amonasro</i> ) Arnaldo Lenzi	Replica 9 apr.: serata di gala in onore del Min. dell'Economia On. Martelli, Badoglio, On. Maltini e il Gr. Uff. D'Ancora con l'intervento di tutte le autorità della colonia e dei giornalisti giunti a Tripoli per la Fiera campionaria Replica 20 apr.: biglietti a prezzi popolari
10 apr. (R 12)	<i>La Traviata</i>	Maria Zamboni ( <i>Violetta Valery</i> ) Angelo Marcaggi ( <i>A. Germont</i> ) Giuseppe Trenta ( <i>G. Germont</i> ) Giuseppina Giannazza Giuseppe Marchesi Prima ballerina: Olga Recchia	
11 apr. (R 14)	<i>Cavalleria rusticana</i>	Maria Escobar ( <i>Santuzza</i> ) Socrate Caceffo ( <i>Turiddu</i> ) Giuseppina Giannazza Francesco De Marchi	
	<i>I Pagliacci</i>	Aroldo Lindi ( <i>Canio</i> ) [Helen] Gleason ( <i>Nedda</i> ) Francesco De Marchi ( <i>Silvio</i> )	
13 apr. (R 16)	<i>Faust</i>	Angelo Marcaggi ( <i>Dottor Faust</i> ) Giorgio Lanskoj ( <i>Mefistofele</i> ) Maria Zamboni ( <i>Margherita</i> ) Giuseppe Trenta ( <i>Valentino</i> ) Alessio Soley ( <i>Wagner</i> ) Giuseppina Giannazza ( <i>Siébel</i> ) Dagontal [?] ( <i>Marta</i> ) Prima ballerina: Olga Recchia	
15 apr. (R 18 - 21)	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	Carla Corradi ( <i>Rosina</i> ) Giuseppe Trenta ( <i>Figaro</i> ) Angelo Marcaggi ( <i>Conte</i> ) Giorgio Lanskoj ( <i>Don Basilio</i> ) Alessio Soley ( <i>Don Bartolo</i> )	Replica 21 apr.: celebrazione del Natale di Roma alla presenza di Badoglio; dopo il II atto declamazione del <i>Natale di Roma</i> di Carducci; a fine serata il corpo di ballo esegue la danza della <i>Notte di Valpurgis</i> del <i>Faust</i>
17 apr. (R 19)	<i>Carmen</i>	Maria Escobar ( <i>Carmen</i> ) A. Lindi/S. Caceffo ( <i>Don Josè</i> ) Francesco De Marchi ( <i>Escam.</i> ) [Helen] Gleason ( <i>Micaela</i> ) Giuseppina Giannazza ( <i>Frasquita</i> ) Alessio Soley ( <i>Zuniga</i> ) Giuseppe Marchesi Arnaldo Lenzi	
22 apr. (R 25 - 26)	<i>Andrea Chénier</i>	Maria Escobar ( <i>Maddalena</i> ) Socrate Caceffo ( <i>Andrea Chénier</i> ) Francesco De Marchi ( <i>Gerard</i> ) Giuseppina Giannazza Alessio Soley Giuseppe Marchesi	
23 apr.	<i>I Pagliacci</i>  Arie d'opera romanze, balletti	Michele Ponzio - Tripoli ( <i>Canio</i> ) [Helen] Gleason ( <i>Nedda</i> ) Francesco De Marchi ( <i>Silvio</i> )	Serata di beneficenza
24 apr. (R 27)	<i>Tosca</i>	Maria Escobar ( <i>Tosca</i> ) Angelo Marcaggi ( <i>Cavaradossi</i> ) Francesco De Marchi ( <i>Scarpia</i> ) Arnaldo Lenzi ( <i>Cesare Angelotti</i> ) Alessio Soley ( <i>Sagrestano</i> ) Giuseppe Marchesi ( <i>Spoletta</i> )	

TABELLA A.2. TEATRO MIRAMARE - STAGIONE LIRICA PRIMAVERILE 1929  
[AT 6/4 - 26/4/1929]

STAGIONE LIRICA PRIMAVERILE 1934			
- COMPAGNIA LIRICA DEL TEATRO DELL'OPERA DI MALTA -			
Cardenio Botti, dir. art.		Mario Cordone, dir. orch.	
Scene: Pieragnoli, scenografo del Reale di Malta		Collaboratore alla dir. orch.: Carlo Boccaccini	
Maestri sostituiti: Giuseppe Camilleri, Stanislao Parisi			
Data	Programma	Interpreti principali	Osservazioni
7 mar (R 14)	<i>Rigoletto</i>	Agostino Casavecchi ( <i>Duca di Mantova</i> ) Giuseppe Satriano ( <i>Rigoletto</i> ) Attilia Archi ( <i>Gilda</i> ) Vittorio Pistolesi ( <i>Sparafucile</i> ) Maria Meloni ( <i>Maddalena</i> ) Ernestina Fassi ( <i>Giovanna</i> ) Alessio Soley ( <i>Monterone</i> ) Umberto Nicoletti ( <i>Marullo</i> ) Arsenio Giunta ( <i>Borsa</i> ) Mario Cortarelli ( <i>Conte di Ceprano</i> ) Lidia Lodigiani ( <i>Contessa di Ceprano</i> )	
8 mar	<i>Bohème</i>	Renato Gigli ( <i>Rodolfo</i> ) Emilica Vera ( <i>Mimi</i> ) Giuseppe Satriano ( <i>Marcello</i> ) Alessio Soley ( <i>Schaunard</i> ) Vittorio Pistolesi ( <i>Colline</i> ) Valentina Villa ( <i>Musetta</i> )	
10 mar	<i>La Baronessa di Carini</i> (G. Mulè)	Nadia Vera Poggioli ( <i>Baronessa di Carini</i> ) Renato Gigli ( <i>Ludovico Vernagallo</i> ) Maria Meloni Domenico Malatesta Alessio Soley	Alla presenza di Balbo e alti ufficiali
	<i>I Pagliacci</i>	Renato Gigli ( <i>Canio</i> ) Valentina Villa ( <i>Nedda</i> ) Piero Passarotti ( <i>Tonio</i> ) Arsenio Giunta ( <i>Beppe</i> ) Alessio Soley	
11 mar (R 17)	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	Attilia Archi ( <i>Rosina</i> ) Domenico Malatesta ( <i>Figaro</i> ) Agostino Casavecchi ( <i>Conte d'Almaviva</i> ) Vittorio Pistolesi ( <i>Don Basilio</i> ) Alessio Soley ( <i>Don Bartolo</i> )	Serata di gala ufficiali della R. Nave A. Vespucci con l'intervento di Balbo e alte cariche del Governo; serata in onore di Mario Cordone
12 mar	<i>Tosca</i>	Emilica Vera [sic] ( <i>Tosca</i> ) Renato Gigli ( <i>Cavaradossi</i> ) Domenico Malatesta ( <i>Scarpia</i> )	Serata di gala con Governatore e autorità
13 mar (R 18)	<i>Traviata</i>	Attilia Archi ( <i>Violetta Valery</i> ) Agostino Casavecchi ( <i>Alfredo Germont</i> ) Domenico Malatesta ( <i>Giorgio Germont</i> ) Alessio Soley, Lidia Lodigiani Arsenio Giunta, Umberto Nicoletti	R Serata in onore di Attilia Archi
15 mar	<i>La Baronessa di Carini</i> (R) <i>Cavalleria rusticana</i>	Nadia Vera Poggioli ( <i>Santuzza</i> ) Renato Gigli ( <i>Turiddu</i> ) Lidia Lodigiani, Maria Meloni	
16 mar	Concerto Pro Opere assistenziali	Elementi della compagnia	
19 mar	<i>Lucia di Lammermoor</i>	Attilia Archi ( <i>Lucia</i> ) Domenico Malatesta ( <i>Ashton</i> ) Agostino Casavecchi ( <i>Edgardo</i> ) Vittorio Pistolesi ( <i>Raimondo Bidebent</i> ) Lidia Lodigiani ( <i>Alisa</i> ) Umberto Nicoletti ( <i>Lord Arturo</i> ) Arsenio Giunta ( <i>Normanno</i> )	

TABELLA A.3. TEATRO MIRAMARE - STAGIONE LIRICA PRIMAVERILE 1934  
[AT 5/3 - 21/3/1934]

Stagione lirica invernale 1934 - 35			
- COMPAGNIA LIRICA SEBASTIANI -			
E. Sebastiani, G. Sottile, E. Eberspacher, dir. orch.			
Data	Programma	Interpreti principali	Osservazioni
22 dic	<i>La Traviata</i>	Jolanda Cirillo ( <i>Violetta Valery</i> ) Parisina Borghesi ( <i>Flora Bervoix</i> ) Matilde Capponi ( <i>Annina</i> ) Gualtiero Cavallini ( <i>Alfredo Germont</i> ) Francesco Nascimbene ( <i>Giorgio Germont</i> ) Giovanni Salvatori ( <i>Gastone</i> ) Pietro Aquila ( <i>Baron Douphol</i> ) Roberto Bronzini ( <i>Marchese D'Obigny</i> ) Vincenzo Viola ( <i>Doctor Grenvil</i> )	
23 dic	<i>Cavalleria rusticana</i>	Bianca Saltamerenda ( <i>Santuzza</i> ) Gualtiero Cavallini ( <i>Turiddu</i> ) - Cesira Caliarì ( <i>Lucia</i> ) Alberto Perozzi ( <i>Alfio</i> ) - Giuditta De Vincenzi ( <i>Lola</i> )	Dir. orch G. Sottile
	<i>Pagliacci</i>	Enrico Cappellotti ( <i>Canio</i> ) - Augusta Quaranta ( <i>Nedda</i> ) Enrico Masoni ( <i>Tonio</i> ) - Galliano Berti ( <i>Beppe</i> )	Dir. orch E. Eberspacher
24 dic (R 2)	<i>Rigoletto</i>	Giovanni Malipiero ( <i>Duca di Mantova</i> ) Francesco Nascimbene ( <i>Rigoletto</i> ) Lina Mariani ( <i>Gilda</i> ) Vincenzo Viola ( <i>Sparafucile</i> ) Giuditta De Vincenzi ( <i>Maddalena</i> ) Cesira Caliarì ( <i>Giovanna</i> ) - Vincenzo Aquila ( <i>Marullo</i> ) Parisina Borghesi ( <i>Contessa di Ceprano</i> )	
25 dic (R 1 gen)	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	Lina Mariani ( <i>Rosina</i> ) Enrico Massoni ( <i>Figaro</i> ) Giovanni Malipiero ( <i>Conte d'Almaviva</i> ) Vincenzo Viola ( <i>Don Basilio</i> ) Pietro Aquila ( <i>Don Bartolo</i> )	Dir. orch E. Eberspacher
26 dic	<i>Il Trovatore</i>	Francesco Nascimbene ( <i>Conte di Luna</i> ) Massima Benedetti ( <i>Leonora</i> ) Giuditta De Vincenzi ( <i>Azucena</i> ) Enrico Cappellotti ( <i>Manrico</i> ) - Giovanni Salvatori ( <i>Ruiz</i> ) Cassia ( <i>Ferrando</i> ) - Parisina Borghesi ( <i>Ines</i> )	
27 dic	<i>Fedora</i>	Augusta Quaranta ( <i>Principessa Fedora Romazov</i> ) Gualtiero Cavallini ( <i>Conte Loris Ipanov</i> ) Bianca Saltamerenda ( <i>Countessa Olga Sukarov</i> ) Enrico Masoni ( <i>De Sirieux</i> ) Cesira Caliarì ( <i>Dmitry</i> ) - Pietro Aquila ( <i>Borov</i> ) Galliano Berti ( <i>Desirè</i> )	
28 dic (R 1)	<i>Madama Butterfly</i>	Jolanda Cirillo ( <i>Cio-cio San</i> ) Bianca Saltamerenda ( <i>Suzuki</i> ) Gualtiero Cavallini ( <i>F. B. Pinkerton</i> ) Enrico Masoni ( <i>Sharpless</i> ) Giovanni Salvatori ( <i>Goro</i> ) Vincenzo Viola ( <i>zio Bonze</i> ) Pietro Aquila ( <i>Commissario Imperiale</i> )	R Serata di gala con l'intervento del Governatore della colonia
29 dic	<i>Andrea Chénier</i>	Enrico Cappellotti ( <i>Andrea Chénier</i> ) Francesco Nascimbene ( <i>Carlo Gérard</i> ) Bianca Saltamerenda ( <i>Maddalena de Coigny</i> ) Giuditta De Vincenzi ( <i>La Contessa de Coigny</i> ) Vincenzo Viola ( <i>Mathieu</i> )	
30 dic (R 31)	<i>Lucia di Lammermoor</i>	Lina Mariani ( <i>Lucia</i> ) Giovanni Malipiero ( <i>Edgardo</i> ) Enrico Masoni ( <i>Ashton</i> ) Galliano Berti, Giovanni Salvatori, Matilde Capponi, Cassia	Dir. orch G. Sottile
31	<i>Norma</i>	Cassia ( <i>Oroverso</i> ) Enrico Cappellotti ( <i>proconsole Pollione</i> ) Massima Benedetti ( <i>Norma</i> ) Galliano Berti ( <i>Flavio</i> ) Giuditta De Vincenzi ( <i>Adalgisa</i> ) - Cesira Caliarì ( <i>Clotilde</i> )	Celebrazioni del centenario belliniano Dir. orch E. Eberspacher

TABELLA A.4. TEATRO MIRAMARE - STAGIONE LIRICA INVERNALE 1934-35

[AT 20/12/1934 - 2/1/1935]

STAGIONE LIRICA PRIMAVERILE 1935			
- COMPAGNIA LIRICA DEL REALE TEATRO DELL'OPERA DI MALTA -			
Cardenio Botti, dir. art.		Mario Cordone, Riccardo Santarelli, dir. orch.	
Oscar Leone, dir. coro		Lina Borroni, coreografia	
Carlo Gilson, regia		Mariuccia Galleani, prima ballerina	
Data	Programma	Interpreti principali	Osservazioni
16 mar	<i>Adriana Lecouvreur</i>	Fidela Campiña ( <i>Adriana Lecouvreur</i> ) Giuseppe Garutti ( <i>Maurizio</i> ) Giuseppe Satriano ( <i>Michonnet</i> ) Giulietta Simionato ( <i>Principessa di Bouillon</i> ) Alessio Soley ( <i>Principe di Bouillon</i> )	Serata di gala in onore delle rappresentanze ufficiali italiane (Ministro E. Rossoni e Balbo)
17 mar (R 26)	<i>La Traviata</i>	Attilia Archi ( <i>Violetta Valery</i> ) Gustavo Gallo/R. Pigni ( <i>Alfredo Germont</i> ) Afro Poli ( <i>Giorgio Germont</i> ) Alessio Soley	R Serata in onore di Attilia Archi Riccardo Santarelli, dir
18 mar (R 24)	<i>Madama Butterfly</i>	Licia Albanese ( <i>Cio-cio San</i> ) Edmea Pollini ( <i>Suzuki</i> ) Giuseppe Satriano ( <i>Sharpless</i> ) Renzo Pigni ( <i>Pinkerton</i> ) Giuseppe Garutti	
19 mar	<i>Andrea Chénier</i>	Giuseppe Garutti ( <i>Andrea Chénier</i> ) Gaetano Viviani ( <i>Carlo Gérard</i> ) Nadia Vera Poggioli ( <i>Maddalena de Coigny</i> ) Alessio Soley ( <i>Mathieu</i> )	Riccardo Santarelli, dir.
20 mar	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	Afro Poli/G. Satriano ( <i>Figaro</i> ) Attilia Archi ( <i>Rosina</i> ) Franco Perulli	
21 mar	<i>Il Trovatore</i>	Afro Poli ( <i>Conte di Luna</i> ) Fidela Campiña ( <i>Leonora</i> ) Giulietta Simionato ( <i>Azucena</i> ) Jesús De Gravira ( <i>Manrico</i> ) Dante Sciacqui ( <i>Ferrando</i> ) - Maria Cherici ( <i>Ines</i> )	
22 mar	<i>L'Elisir d'Amore</i>	Attilia Archi ( <i>Adina</i> ) - Franco Perulli ( <i>Nemorino</i> ) Giuseppe Satriano ( <i>Belcore</i> ) Alessio Soley ( <i>Dottor Dulcamara</i> ) Edmea Pollini ( <i>Giannetta</i> )	Riccardo Santarelli, dir.
23 mar	<i>Rigoletto</i>	Gaetano Viviani ( <i>Rigoletto</i> ) Attilia Archi ( <i>Gilda</i> ) Gustavo Gallo Giulietta Simionato Dante Sciacqui	Serata di gala per il XVI Annuale della Fondazione dei Fasci di Combattimento
24 mar (diurna)	<i>Don Pasquale</i>	Alessio Soley ( <i>Don Pasquale</i> )	
	<i>Il carillon magico</i>		
25 mar	<i>Un ballo in maschera</i>	Gaetano Viviani ( <i>Riccardo Count of Warwick</i> ) Fidela Campiña ( <i>Amelia</i> ) - G. Simionato ( <i>Ulrica</i> ) Alessio Soley, Giuseppe Garutti	
27 mar (R 30)	<i>Gioconda</i>	Fidela Campiña ( <i>Gioconda</i> ) Giulietta Simionato ( <i>Laura</i> ) - Afro Poli ( <i>Barnaba</i> ) Dante Sciacqui ( <i>Alvise</i> ) - E. Pollini ( <i>La Cieca</i> ) Giuseppe Garutti ( <i>Enzo Grimaldi</i> )	
28 mar	<i>Carmen</i>	Fidela Campiña ( <i>Carmen</i> ) Jesús De Gravira Afro Poli ( <i>Escamillo</i> ) - Licia Albanese ( <i>Michaela</i> )	Serata di gala in occasione dell'Arma Aeronautica
29 mar (R 31)	<i>La Sonnambula</i>	Valentina Villa ( <i>Lisa</i> ) Umberto Nicoletti ( <i>Alessio</i> ) Attilia Archi ( <i>Amina</i> ) - Maria Cherici ( <i>Teresa</i> ) Erminio Benatti ( <i>Notaio</i> ) Franco Perulli ( <i>Elvino</i> ) Dante Sciacqui ( <i>Conte Rodolfo</i> )	Presente Balbo e alte cariche civili e militari della Colonia; R: dopo l'opera <i>La Danza delle ore</i> da <i>La Gioconda</i> R. Santarelli, dir.
	<i>Il carillon magico R</i>		
1 apr	Concerto Pro Opere assistenziali	Elementi della compagnia	

TABELLA A.5. TEATRO MIRAMARE - STAGIONE LIRICA PRIMAVERILE 1935

[AT 14/3 - 3/4/1935]

IL TEATRO UADDAN (TRIPOLI)\*



FIGURA 8. COMPLESSO UADDAN VISTO DAL LUNGOMARE\*\*

[McLaren 2006, p. 195, Fig. 6.14]

---

\* Si ringrazia Brian McLaren per l'autorizzazione alla pubblicazione delle immagini relative al Teatro Uaddan; le immagini originali sono custodite presso la Mitchell Wolfson Jr. Collection - Fondazione Regionale Cristoforo Colombo, Genova.

\*\* Il Teatro è con molta probabilità l'elemento architettonico indicato dalla freccia. Si ringrazia Brian McLaren per l'informazione.





FIGURA 9. TEATRO UADDAN - INTERNO  
[McLaren 2006, p. 73, Fig. 2.22]

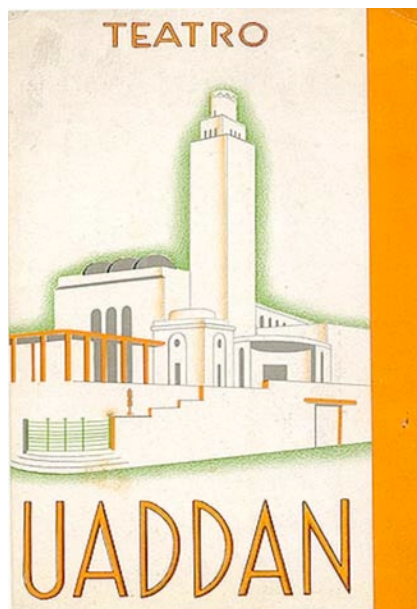


FIGURA 10. BROCHURE DEL TEATRO UADDAN, 1937  
[archivio privato di Brian McLaren]

CONCERTI DI MUSICA DA CAMERA AL TEATRO UADDAN (1936-1939)		
DATA	INTERPRETE	PROGRAMMA
8 e 14 ott 1936	Carlo Zecchi, pf	
10 apr 1937 (iniziativa dell'Ist. Fascista di cultura-sez. Tripoli)	Vito Carnevali, pf	Beethoven Chopin Carnevali <i>Gavotte in Mib – Music box</i> Eastwood Lane <i>The Crap shooters – A negro dance (Una partita a dadi fra negri)</i> Albeniz Carnevali <i>A Naiad's dream (Valse)</i> Liszt
29 genn 1938	Trio Carnevali, Pontecorvo, Carnevali	Mozart <i>Trio op. 70 n. 1 Allegro - Andante cantabile - Allegro con brio</i> [K 548, n. 5] Beethoven <i>Trio op. 548, n. 4 Allegro vivace e con brio - Largo assai ed espressivo - Presto [op. 70 n. 1]</i> Dvorak <i>Trio op. 90 (Dumky)</i>
12 e 18 dic 1938	Nerio Brunelli, v.cello Riccardo Simoncelli, pf	
21-22 genn 1939	Corradina Mola, clavic.	21 genn: J. - F. D'Andrieu (1681/2-1738) <i>Prelude</i> L. - C. Daquin (1694 - 1772) <i>a) la guitare; b) con-con</i> J. S. Bach <i>Preludio - Sarabanda - Giga</i> J. Haydn <i>Sonata in ReM</i> G. B. Pergolesi <i>a) Giga; b) Tarantella</i> D. Cimarosa <i>Sonata in SibM</i> D. Scarlatti <i>Sonata in DoM</i> U. Giordano <i>Idillio</i> Leone Massimo <i>Trio a) allegretto b) lento c) vivace</i> Florent Schmitt (1870-1958) <i>Sonatine en Trio a) assez animé b) assez vif c) lent d) animato</i>  22 genn: Leone Massimo <i>Trio</i> , Florent Schmitt <i>Sonatina in Trio</i> B. Pasquini <i>Arie e danze</i> G. Farnaby (1563 - 1640) <i>A Toy - His rest</i> F. Couperin <i>2.me Ordre - Air Polonaise</i> J. Ph. Rameau <i>Le rappel des osieaux</i> G. B. Pergolesi <i>Mola - 2Sonate</i> D. Cimarosa <i>Sonata in do minore</i> D. Scarlatti <i>Capriccio</i> G. De La Presle <i>Ninna nanna</i> A. Bosmaus <i>Epigramma</i> Musica araba: <i>Marcia e Canzona</i> (Clavicembalo Gaveau)
9 e 11 mar 1939	Trio Casella-Bonucci- Poltronieri	9 marzo Sammartini-Casella <i>Sonata in la magg.</i> Haydn <i>Trio all'Ongarese</i> Casella <i>Sonata a tre op. 62 (1938)</i> Schubert <i>Trio in Sib op. 99</i> 11 marzo Beethoven <i>Trio in re op. 70 n. 1</i> Pizzetti <i>Trio in La</i> Clementi (Casella) <i>Trio</i> Casella <i>Siciliana e Burlesca</i>
1 apr 1939	Giorgio Ciompi, v.no Arnaldo Graziosi, pf	Tartini, Bach, Mozart, Chausson J. Scarlatesco, Chopin, Paganini, Ravel, Wieniawski
9 maggio 1940	Orchestra da camera del Reale Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli A. Lualdi, dir.	Paisiello <i>Il balletto della Regina Proserpina</i> Cherubini <i>Sinfonia in Re maggiore</i> Mozart <i>Le nozze di Figaro (Ouverture)</i> Ravel <i>Le Tombeau de Cuperin</i> Wagner <i>Idillio di Sigfrido</i>

TABELLA B. CONCERTI DI MUSICA DA CAMERA AL TEATRO UADDAN

[AT 5/4 - 3/5/1928]

---

IL TEATRO BERENICE (BENGASI)



FIGURA 11. TEATRO BERENICE (Foto Gaetano Nascia)  
[Archivio privato dell'Ing. Francesco Prestopino]

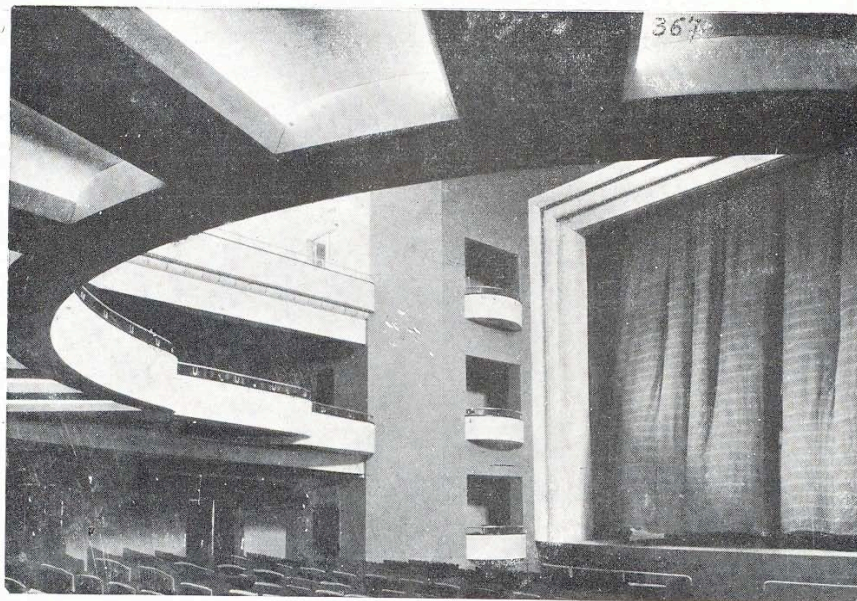


FIGURA 12. TEATRO BERENICE - INTERNO (Foto G. Nascia)  
[Cirenaica Nuova 1933, p. 212, Fig. 215]

RADIO TRIPOLI

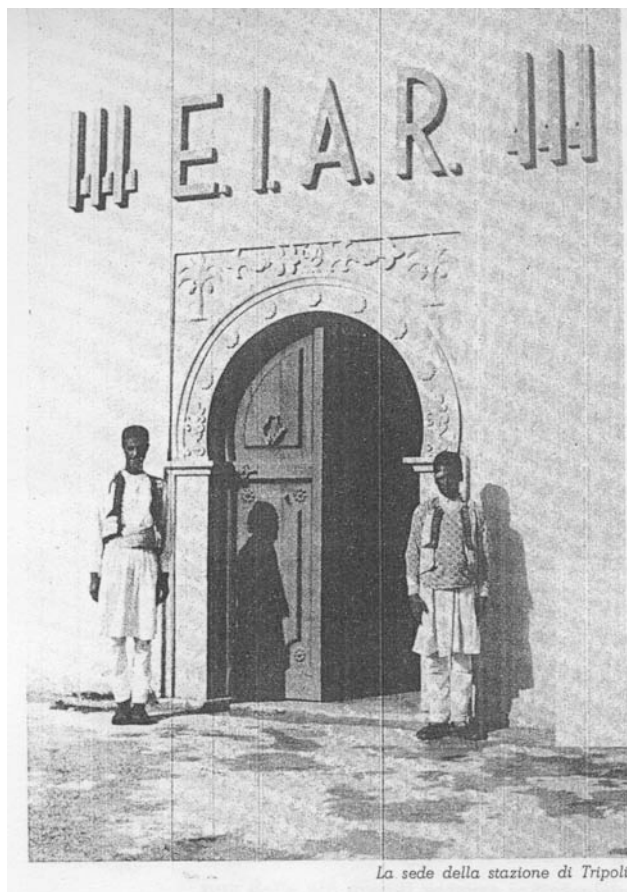


FIGURA 13. L'INGRESSO DELLA SEDE EIAR DI TRIPOLI  
[Boscia 1940, p. 201]



# La "Radio Tripoli,, e i suoi sviluppi

*Il crescente interesse della popolazione musulmana per i programmi della "Sezione araba,,*



IN ALTO A SINISTRA: l'orchestra di Muktar el Mrabet. — A DESTRA: Besoir Fahmi e i suoi piccoli collaboratori.  
IN BASSO: la folla musulmana ascolta le radiotrasmissioni in Suk el Turk

La Stazione della Radio Elar di Tripoli funziona già da alcune settimane. Essa ha un notevole significato nella vita della Quarta Sponda poiché le sue regolari trasmissioni in lingua araba costituiscono una quotidiana « presa di contatto » con le popolazioni musulmane libiche e con le altre popolazioni musulmane del Mondo.

Come è noto, la Stazione dell'Elar tripolina che è una tra le più potenti e moderne ha i suoi impianti tecnici nell'oasi di Zanzur mentre il suo auditorio si trova nel Quartiere della Fiera in quel grazioso padiglione costruito sullo stile di casa araba che accolse negli scorsi anni le Mostre del Governo generale della Libia.

Si può affermare che l'importanza ed il valore della Stazione tripolina è andato crescendo di giorno in giorno. Basti dire fra l'altro, che si cominciò con la trasmissione delle principali notizie italiane e straniere con 45 minuti soltanto alla sera. Ora invece la trasmissione avviene anche dalle 13.30 alle 14. Così che la popolazione musulmana di tutto il mondo è informata dei principali avvenimenti dalle 13.30 alle 14 e dalle 18.45 alle 20.

Si tratta di un originale « giornale radio » il quale ha la caratteristica non comune, soprattutto in rapporto ai sistemi usati da altro radio stranieri, di essere rigorosamente obiettivo nella radiotrasmissione delle notizie di modo che esso viene particolarmente apprezzato.

Ma la Radio Tripoli non ha importanza soltanto per la trasmissione del notiziario. Essa infatti adempie in prima linea a un compito di natura squisitamente religiosa ed educativa. Le autorità religiose e culturali della Libia musulmana si alternano infatti al microfono per illustrare le verità del Corano e per educare religiosamente il popolo.

Il pubblico conosce già dai programmi che giornalmente vengono pubblicati anche dal nostro giornale il contenuto delle radiotrasmissioni tripoline. Ma gioverebbe segnalare che in qualsiasi occasione in qualsiasi data che abbia un significato importante nulla si trascura a che i radioscoltori musulmani risentano attraverso gli apparecchi le parole dei loro Notabili. Ricorderemo come recentemente nell'occasione del passaggio per Tripoli dei pellegrini marocchini diretti alla Mecca uno di questi, laureato all'Università Islamica del Cairo, abbia parlato con vibranti parole al suo correligionario attraverso il microfono. In occasione poi della Festa dell'Eid el Chebir la Radio-Tripoli ha svolto un programma speciale dalle 21 alle 24. Il Mufti della Libia ha tenuto una conferenza sul significato della grande Festa musulmana. Altri hanno recitato i versetti del Corano, hanno narrato la vita del Profeta; e la manifestazione radiofonica si è chiusa con canti arussiti. Sappiamo che in altre solennità speciali sarà ampliato il programma a seconda delle circostanze.

Abbiamo accennato alla vasta opera di educazione che compie la Radio; aggiungiamo che a questa opera si aggiunge il diletto della musica. Si tratta di musica varia la quale ha una sua caratteristica, quella di essere originale e tipica della Regione. Non solo si cantano nell'auditorio canzoni tri-

poline ma si incrementano anche nuove creazioni musicali sempre di natura locale.

La Radio-Tripoli ha già una buona orchestra col suo capo Besoir Fahmi il quale insieme con Muktar el Mrabet e Kamel el Kadi ha creato un ottimo complesso di suonatori. Ma anche in questo campo la Stazione Radio di Tripoli migliorerà la sua organizzazione poiché si sta formando, fra l'altro, un'orchestra di giovani tripolini che suonerà musiche del paese. E da tutto questo complesso di attività musicali sorgerà una vera e propria orchestra della Radio-Tripoli la quale avrà, ripetiamo, la caratteristica di essere composta di elementi indici.

Ma per tornare al compito strettamente educativo e culturale della Radio-Tripolina, aggiungerei che si sta preparando una trasmissione speciale, una volta alla settimana, nel pomeriggio, dedicata alle donne musulmane. La trasmissione avrà carattere istruttivo ed educativo insieme e religioso. Si daranno consigli igienici e si impartiranno direttive per l'educazione dei bambini. Sarà l'audizione più ricercata dalle giovani fanciulle e dalle madri musulmane. Altra trasmissione sarà dedicata all'insegnamento del Corano ai ragazzi.

E' inutile ripetere che tutti i programmi della Radio-Tripolina sono nettamente ispirati alla tradizione religiosa e alle esigenze spirituali del popolo musulmano. Questo spiega la ragione del successo che risulta dalle informazioni che si hanno dalle Regioni più lontane — dato che il raggio d'azione della Stazione Elar è molto vasto — abitate da popolazioni musulmane. Abbiamo avuto occasione di rilevare in questi giorni il vivo interesse desto a Tunisi dalle radio trasmissioni tripoline.

Possiamo aggiungere come anche da Califa, dal Cairo, da Alessandria d'Egitto, da tutta la Palestina, siano pervenute approvazioni e consensi. Un musulmano ha scritto alla Direzione della Stazione Elar di Tripoli da Califa per congratularsi « con il popolo libico per la sua rinascita della quale una delle manifestazioni è la trasmissione radiofonica araba che contribuirà alla diffusione della civiltà e della cultura arabo-islamica. Auguro a voi — scrive Hassen Teigia el Banaba di Califa rivolgendosi all'Elar — e a tutti i musulmani successo pari a quello dei loro antenati. Ringraziamo il Governo italiano per gli aiuti che porta alla vostra rinascita ». Allo scopo poi di fare ascoltare a tutta la popolazione tripolina il programma delle radiotrasmissioni sono stati disposti in questi ultimi giorni in numerose località potenti altoparlanti attraverso i quali il pubblico musulmano può ascoltare agevolmente i programmi. Di questi altoparlanti ve ne sono all'incrocio della Dahra Grande con via San Francesco, all'inizio di Sciarà Zavia, entro Suk el Turk, in piazza dell'Orologio, in corso Sicilia, in via Arba Aarsaat, in piazza Legna, presso la Galleria Mariotti, in piazza Banco Roma, in via dei Bastioni e all'area di Marco Aurelio. In relazione agli sviluppi della Radio-Tripolina va anche notato l'aumento della diffusione degli apparecchi radio. I commercianti di tali apparecchi sono stati invitati a far venire a Tripoli apparecchi di costo limitato in modo da facilitare in ogni modo la diffusione,

diffusione del resto che si è accentuata appena sorta la Stazione Radio. Il sistema degli altoparlanti e la diffusione degli apparecchi sarà anche curata in tutti i Comuni libici.

Nella risorgente vita della Libia romana, nel potenziamento di tutte le sue energie in ogni campo anche la Radiofonica occupa dunque un posto significativo.

FIGURA 14. RADIO TRIPOLI E I SUOI SVILUPPI

[AT 4/2/1939]

EIAR DI TRIPOLI						
PROGRAMMAZIONE MUSICALE DAL 30 DICEMBRE 1938 AL 1° MARZO 1939 (ESTRATTO)						
ANNO	GIORNO	ORA	ORCHESTRA	DIRETTORE/INTERPRETI	PROGRAMMA	
1938	30 dic	19:35	TRIPOLINA	Kamel El Qady (dir.)	Inno della Gioventù; Variazioni di liuto (solista Kamel El Qadi)	
	31 dic	19:35	LIBICA	Bescir Fehmi (dir.)	<i>Origine delle cose</i> – canzone araba; <i>Cantiam col liuto</i> (solista Bescir Fehmi); <i>Dove vai?</i> – canzone araba	
1939	1 gen	19:25	L'ORIENTALE	Mukthar el Mrâbet (dir.)	<i>Nuba</i> accompagnato da canto <i>maluf</i>	
	2 gen	19:25	LA TRIPOLINA	Kamel El Qady, Nègemet es Sahara (voce)		
	3 gen	19:25	LA LIBICA	Bescir Fehmi (dir.)		
	4 gen	19:10	L'ORIENTALE	Mukthar el Mrâbet (dir.)	speciali cenni illustrativi e intermezzi recitativi del direttore	
	5 gen	19:25	LA TRIPOLINA	Kamel El Qady (dir.)		
	21 gen	13:35			Kamel el Qady	Musiche e canti arabi
		19:10	LA TRIPOLINA		Kamel el Qady (dir.)	
	22 gen	13:35			Bescir Fehmi	Musiche e canti arabi
		19:10	L'ORIENTALE		Mukthar el Mrâbet (dir.)	<i>Dor</i> egiziano
	23 gen	13:35				<i>Zukra</i> beduina
		19:10	LA LIBICA		Bescir Fehmi (dir.)	Nuove canzoni tripoline
	24 gen	13:35				canti <i>Sulamiat</i>
		19:10			Kamel El Qady	Antichi canti egiziani
	25 gen	13:35	L'ORIENTALE		Mukthar el Mrâbet (dir.)	<i>Nuba</i> e canto "Cixtri"; <i>Zukra</i> beduina con canti "Sulamiat"
		19:10			Kamel El Qady	Musiche e canti di Kamel El Qady
	5 feb	13:35			Bescir Fehmi	Musiche e canti arabi
		19:10	L'ORIENTALE		Mukthar el Mrâbet (dir.)	Canti dei Musulmani
	6 feb	13:35			Mukthar el Mrâbet (dir.)	<i>Magruna</i> con antichi canti tripolini
		19:10	LA LIBICA		Bescir Fehmi (dir.)	
	15 feb	13:35	ORCH. ARABA EIAR		Ismail Geber Mohammed Ali (dir.)	
19:10		LA LIBICA		Bescir Fehmi (dir.)		
1° mar	13:35	ORCH. ARABA EIAR		I. G. Mohammed Ali (dir.)	concerto di <i>qanun</i> e orch.	
	19:10	ORCH. ARABA EIAR		I. G. Mohammed Ali (dir.) - Fethia Mustafa (voce)		

TABELLA C. ESTRATTO DEL PALINSESTO DELLE TRASMISSIONI MUSICALI DI RADIO TRIPOLI  
DAL 30 DICEMBRE 1938 AL 1° MARZO 1939  
[RC 28/12/1938-1/3/1939]



## APPENDICE II

DOCUMENTI INEDITI SULL'ATTIVITÀ DI GAVINO GABRIEL IN ERITREA



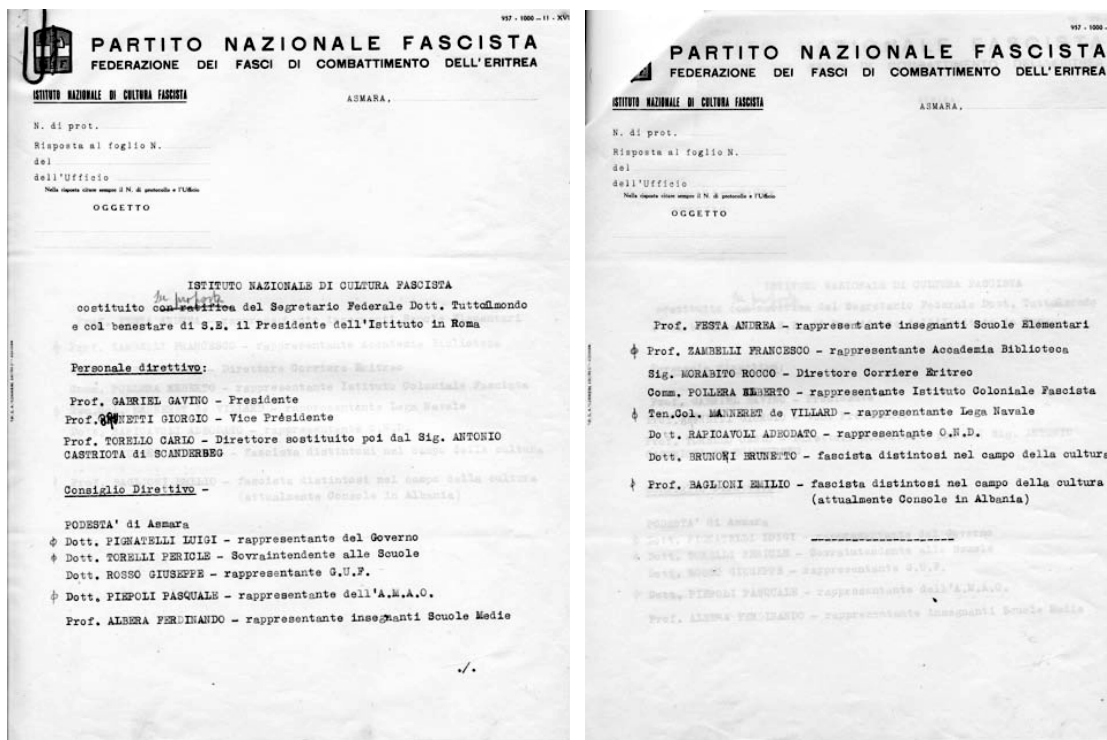


APPENDICE II

DOCUMENTI INEDITI SULL' ATTIVITÀ DI G. GABRIEL IN ERITREA

DALL' ARCHIVIO PRIVATO DI G. SOTGIU

ACCADEMIA POPOLARE GALLURESE G. GABRIEL DI TEMPIO PAUSANIA



DOCUMENTO 1. ATTO COSTITUTIVO DELL'ISTITUTO DI CULTURA FASCISTA DI ASMARA

ISTITUTO NAZIONALE  
DI CULTURA FASCISTA  
Sezione di ASMARA

PROGRAMMI 1937-1938 : Anno XV-XVI

1 - La donna fascista

CONFERENZE e CONVERSAZIONI :

POLITICA :

1 - Il Fascismo in Colonia (A. TUTTOLIMONDO)  
2 - Psicologia indigena (A. POLLERA)  
3 - Politica Coloniale (DE ELASI)  
4 - L'ascari: organizzazione (DE ELASI)  
5 - La Carta del Lavoro (VITARELLI)  
6 - Il Mar Rosso italiano  
7 - L'Eritrea nell'Impero  
8 - Copti, musulmani, ebrei e pagani (dal '600 all'800)

ECONOMIA :

9 - Tradizioni e commerci dell'Eritrea (A. POLLERA)  
10 - Origine e sviluppo di una colonia (P. CASCIANI)  
11 - I tributi coloniali (GALLI)  
12 - L'A.M.A.C. e la sua azione in Eritrea (PIRELLI)  
13 - L'artigianato eritreo  
14 - I tabacchi dell'Eritrea (FAVETTI)  
15 - Campi, sterpeie e foreste  
16 - Piante e animali nella economia eritrea  
17 - Dalle carovane di cammelli alle colonne motorizzate

STORIA, ARTE, LETTERATURA :

18 - Le razze dell'Eritrea (A. POLLERA)  
19 - Storia e monumenti della Eritrea (G. BRUNETTI)  
20 - Letteratura abissina (id.)  
21 - Musiche e strumenti indigeni (G. SARRIEL)  
22 - Letteratura legionaria  
23 - Vero e falso pittoresco in Colonia (NEPI)  
24 - Pittura abissina (id.)

LEGGI E TRIBUNALI :

25 - Tribunali e giustizia abissina (P. LO BELLO)  
26 - "Reazioni" giuridiche degli indigeni nei nostri tribunali (DE ELASI)

VARIE :

27 - Itinerari della vecchia e della nuova Eritrea (A. POLLERA)  
28 - Igienologia patologica in Eritrea (NASILE)  
29 - La casa razionale in Colonia (MESSINA)  
30 - Operai e artisti (L'Ufficio del Lavoro) (GENNARI)  
31 - L'industriale in Colonia (COLABANTI)  
32 - Cinematografia Coloniale (P. PATTARINO)

- 2 -

33 - Come si apre una regione ( dalla pista alla camionale) (A.A.S.S.)  
34 - Le "opere d'arte" in Eritrea (OO.FF.)  
35 - La donna fascista in Colonia (FIDUCIARIA)  
36 - Lo sport coloniale (SALTALAMACCHIA)  
37 - Traporti aerei: ASMARA - ROMA (ALA LITTORIA)  
38 - Come si prepara il Catasto ASMARA - MOGADISCIO (ROTA)  
39 - Cucina eritrea (Una signora coloniale)

CONVERSAZIONI e CONCERTO

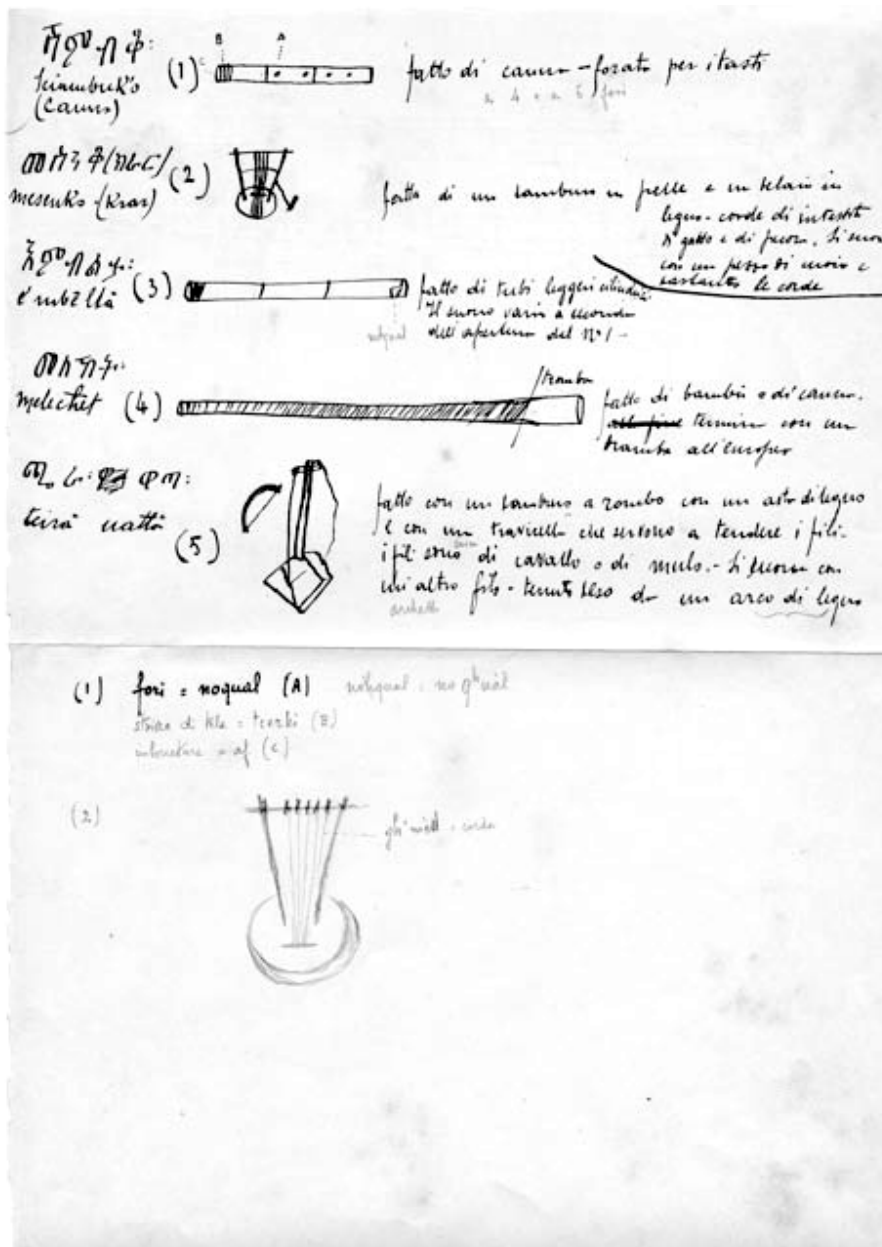
I = Musica da camera italiana (dal '600 all'800)  
II = L'Opera "verista" italiana (Mascagni, Puccini, Leoncavallo, Giordano)  
III = Italiani d'oggi (Respighi, Pizzetti, Porrino)  
IV = L'Opera tedesca (Da Wagner a Strausse)  
V = Ritmi e vocalizzi abissini

GITE ARCHEOLOGICHE = (a completamento delle conversazioni BRUNETTI)  
GEOGRAFICHE = (dopo le conferenze POLLERA)  
AGRICOLE = (alle "concessioni" dopo le conversazioni CASCIANI)

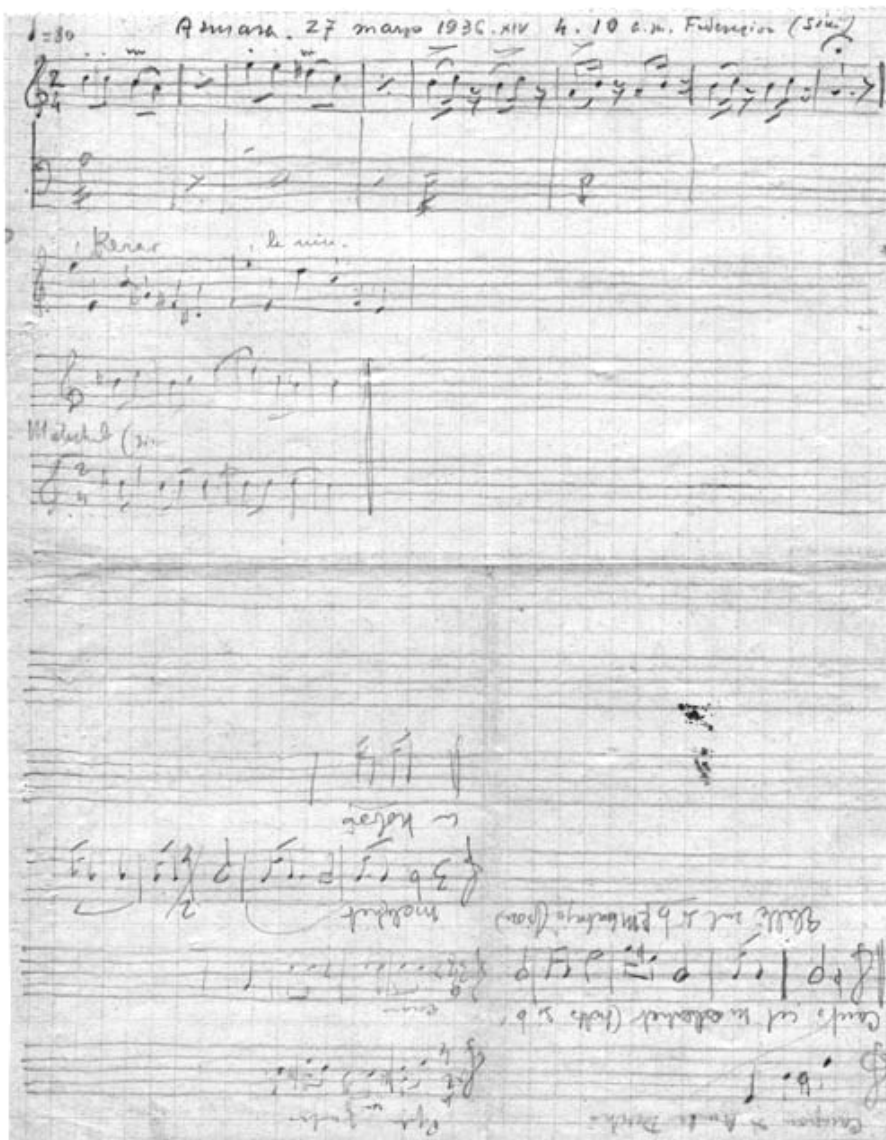
MOSTRE D'ARTE = MOSTRE ARTIGIANE (ETNOGRAFICHE)

Prof. Brunelli } 32.00  
Torre }  
Calab } 32.54  
32.55

DOCUMENTO 2. BOZZA DEL PROGRAMMA DI ATTIVITÀ DELL'ICF DI ASMARA PER L'ANNO 1937/38



DOCUMENTO 3. FOGLIO DI APPUNTI ETNOGRAFICI SUL FOLKLORE ERITREO DI PUGNO DI GAVINO GABRIEL



DOCUMENTO 4. FOGLIO DI APPUNTI ETNOGRAFICI SUL FOLKLORE ERITREO DI GAVINO GABRIEL, DATATO «ASMARA, 27 MARZO 1936 XIV»

*t. x marcia* Asmara. 17 ag. XV - stromenti in Viol. de Bono : impastatori di malta  
 una voce e coro ahitiis  
 T'craume-hie (?) T'craume-hie (?)  
 primo secondo  
 Go-bes! te-sia-mò! te-sia-mò al-là!  
 Ragazi: presto presto preudete (impastate, lavorate)  
 una Con sul Mai Bela (Judanosi)  
 oh oh 2' nai (?)  
 Accordatura del messenqio 00 173  $\text{♩}$   
 Solo la Bilaltesa  
 un messenqio (idem?)  
 23 set. XV  
 Ritmi al Darsesi (lunedì 27 set. 37. XV presento il V. Re Garraia)  
 colori (due toni: fa sol e sol-si-bolle) canti di Karari = corifei n. 66 (591)  
 aiferan gobes: um ho paura o magari  
 aiferan bele: um ho paura, no um  
 cauto (2) (3)  
 Baal sa-ab èmbel-lei beb  
 Tu dala lauca: ricuro! di  
 (4) mollo (f. di marcia) (non m'arrivò) (5) t. x marcia  
 ai-le-fo ai-le-fo  
 (sono un folle)  
 a marcia (moderato sull' T'craa fona uata)

THE MUSICIANS LIBRARY  
 50 Volumes Issued  
 The Masterpieces of song and piano music in a series of splendid volumes edited  
 with authority; engraved, printed and bound with surpassing excellence.  
 Price, in heavy paper, cloth back, each, \$1.50; cloth, gilt, each, \$2.50

DOCUMENTO 5. FOGLIO DI APPUNTI ETNOGRAFICI SUL FOLKLORE ERITREO DI PUGNO DI GAVINO GABRIEL, DATATO DAL 17 AGOSTO AL 27 SETTEMBRE 1937



17  
XVI  
Temeckiti, al lavoro  $\text{♩} = 120$  Corno

Ob a-ba-sia Ob... a-ba-sia

14  
gitarre  
1938  
Acani

15  
lugh.  
1938  
Temeckiti, v. de Bono, contram. di fronte a marzuka

17  
lugh.  
XVI  
Acani su camion, per Vichi De Bono  
pialto, quasi in  $\text{Umo} =$  con impetto

la la la la la la la la  
ai set. (le profiere)

Mamaie = ibrido italiano-frigino = mamma mia (parola e canto di una meticcica figlia della teciara musulmana Halima Conti, fra del marito Conti, italiano. La teciara era priva di gambe, amputatele per evitarle la cancrena, e la figlia le cantava:  
Nei mamaie, mamaie mamaie  
Keni quala-do Kebleki babaie

cioè: Vieni, mamma mia, mamma mia, mamma mia. Come una bambina devo portarti "a babaie", cioè sulla schiena (imitando il gergo infantile dei bambini nel mahzel.

2  
a marzuka

18  
Nai, ma-ma-ie, ma-ma-ie, ma-ma-ie ma-ma-ie, mamaie ma-ma-

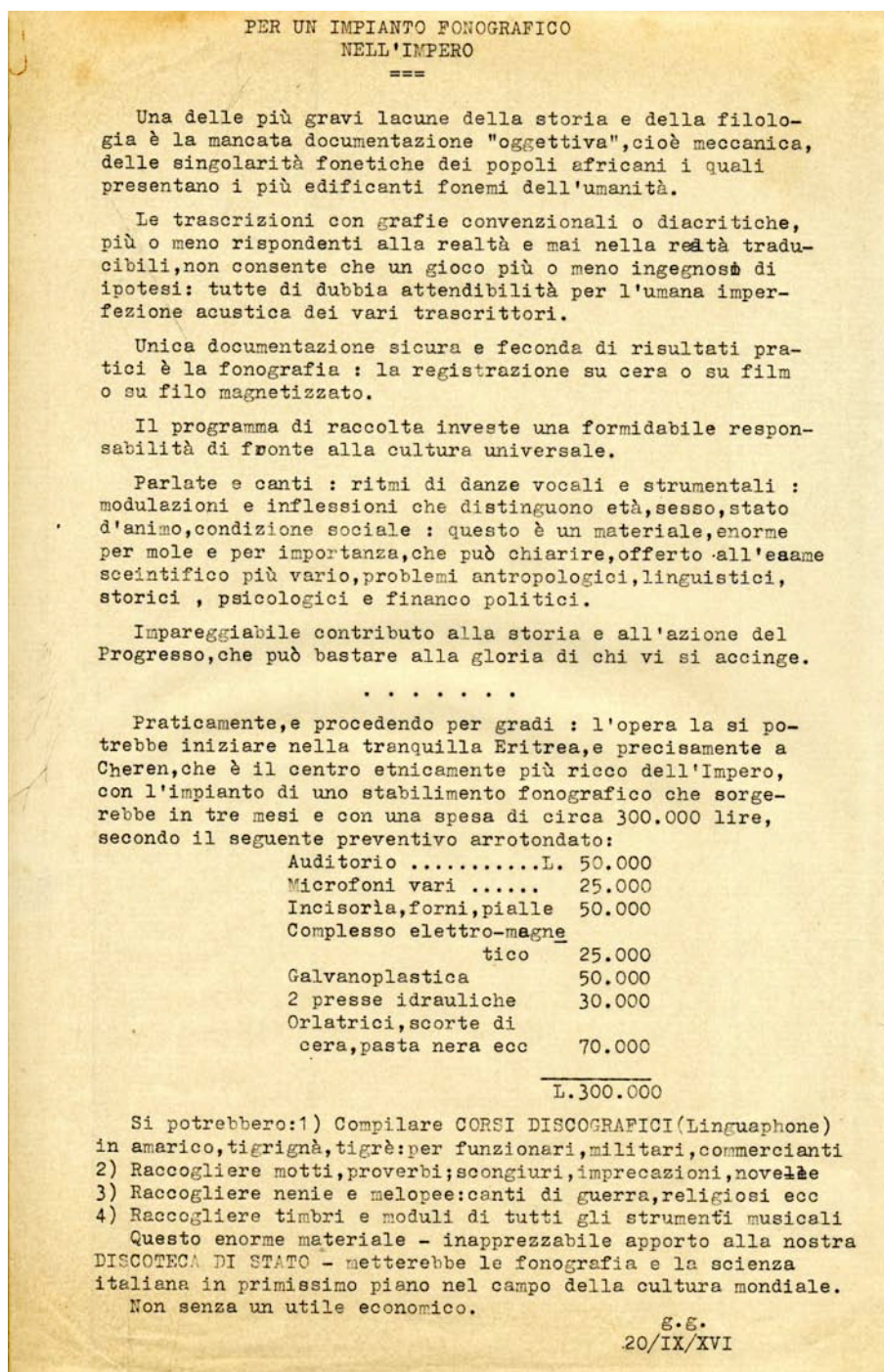
Tempo rall.

-ie Kou quala-do Keble Ki ba-ba-ie mamaie, mamaie, ma-ma-ie

(de blatta Ghebretatios Sarie (= Jebri-Matteos)

THE ART OF VOCALIZATION  
A Graded Course of 100 Vocalises for each voice  
Compiled and Edited by EDUARDO MARZO

DOCUMENTO 6. FOGLIO DI APPUNTI ETNOGRAFICI SUL FOLKLORE ERITREO DI PUGNO DI GAVINO GABRIEL, DATATO DAL 17 NOVEMBRE 1937 AL 17 SETTEMBRE 1938



DOCUMENTO 7. DATILOSCRITTO DEL PROGETTO «PER UN IMPIANTO FONOGRAFICO NELL'IMPERO»  
DI GABRIEL





ISTITUTO NAZIONALE DI CULTURA FASCISTA  
SEZIONE ERITREA

MARTEDÌ, 13 Dicembre XVII, alle ore 21,30 nel

CINEMA TEATRO IMPERO

GENTILMENTE CONCESSO

Grande Concerto Vocale Strumentale

PRO LICEO MUSICALE

col grazioso concorso delle Signore: Anna M. CICCARELLI, soprano;  
Rina CAFFA, pianista; del Signori: Cav. Carmelo ALABISO, tenore;  
Giorgio ALLODI, violinista; Ditaco TRINCI, violoncellista; dott. Enrico  
RAPISARDI, pianista e del CORO del G. I. M.

PROGRAMMA

PARTE PRIMA

1. MENDELSSOHN - Trio Op. 49 (And. e Allegro) e Op. 66 (Scherzo)  
violino: G. Allodi, cello: D. Trinci, piano: R. Caffa
2. BELLINI - Norma «Casta Diva»  
Soprano: A. M. Ciccarelli, Coro del G. I. M.  
pianoforte: E. Rapisardi, violino: G. Allodi, cello: D. Trinci
3. GOLTERMANN - Rêverie  
cello: D. Trinci, pianoforte R. Caffa
4. VERDI - Otello «Ora e per sempre» (Addio d'Otello)  
tenore: C. Alabiso, pianoforte R. Caffa
5. LISTZ - Studio N. 3  
pianoforte: R. Caffa
6. HUBAY - Arie tzigane  
violino: G. Allodi, pianoforte: R. Caffa

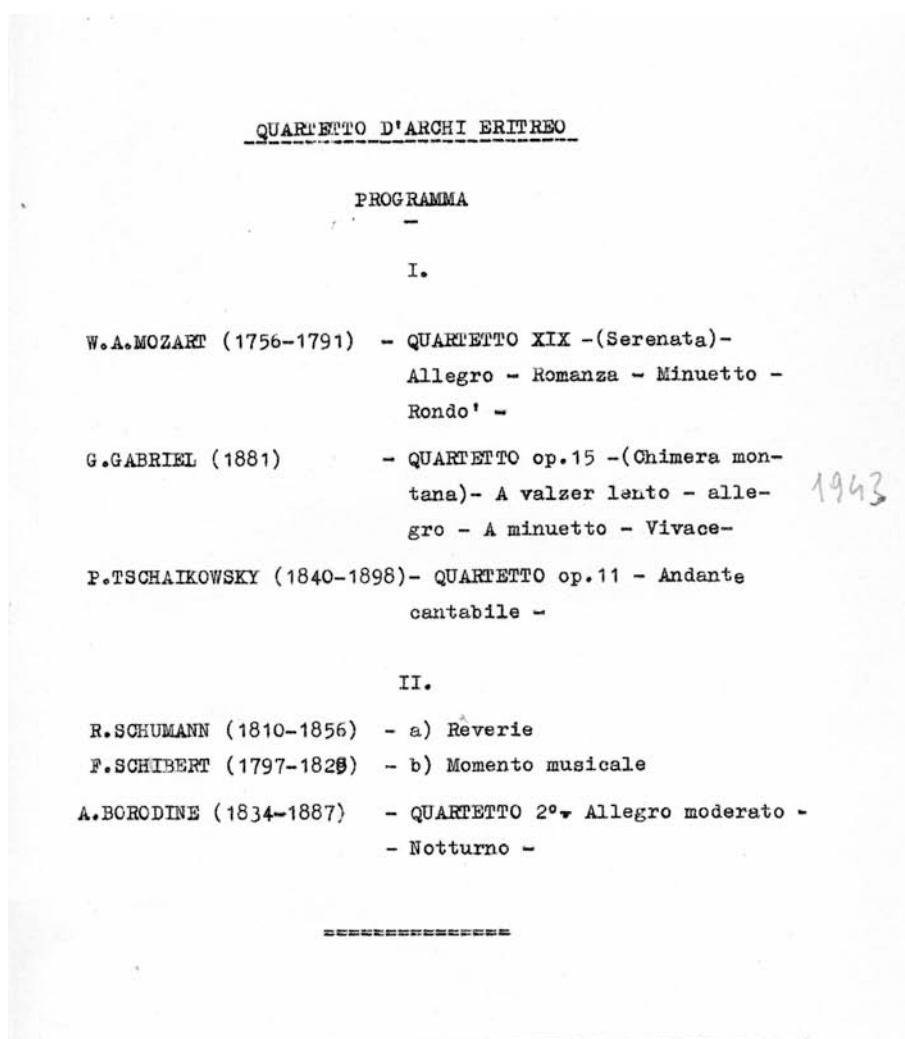
PARTE SECONDA

1. SAINT SAENS - Sansone e Dalila (Selezione per Trio)  
violino: G. Allodi, cello: D. Trinci, pianoforte: R. Caffa
2. GOLTERMANN - Capriccio  
cello: D. Trinci, pianoforte: R. Caffa
3. VERDI - Otello «Niun mi tema» (Morte d'Otello)  
tenore: C. Alabiso, pianoforte: E. Rapisardi
4. PAGANINI - Le Streghe  
violino: G. Allodi, pianoforte: R. Caffa
5. THOMAS - Mignon «Io son Titania» (Polonese)  
soprano: A. M. Ciccarelli, pianoforte: E. Rapisardi
6. PICK MANGIAGALLI - La danse des Arlequins  
pianoforte: R. Caffa
7. VERDI - Otello «Già nella notte» (Duetto dell'Atto I)  
soprano: A. M. Ciccarelli, tenore: C. Alabiso, pianoforte: E. Rapisardi

PREZZI - Platea L. 10 - Galleria L. 15 (ingresso compreso)

Fig. 51a "Corriere eritreo", - Asmara  
1022 - 1000 - Dicembre 1938 - XVII

DOCUMENTO 8. LOCANDINA DEL CONCERTO PRO LICEO MUSICALE DI ASMARA  
ORGANIZZATO DALL'ISTITUTO DI CULTUR FASCISTA LOCALE



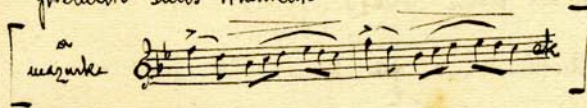
DOCUMENTO 9. BOZZA DATTILOSCRITTA DEL PROGRAMMA DEL QUARTETTO D'ARCHI ERITREO\*

---

\* La data a matita è stata apposta sul documento da Giuseppe Sotgiu, il quale ipotizza che il foglio risalga al 1943, avendo recuperato il foglio in un faldone relativo a quell'anno.

## Parte I

Sotto un <sup>vasto</sup> ~~ampio~~ ricomoro.  
Due amici, ~~innanzi~~ keera uatà, dopo qualche  
preludio sullo strumento



si scambiano notizie: vanno ad Addi Abi.  
Sono invitati con altri amici allo semet del  
nuovo Mesleui Debbel.

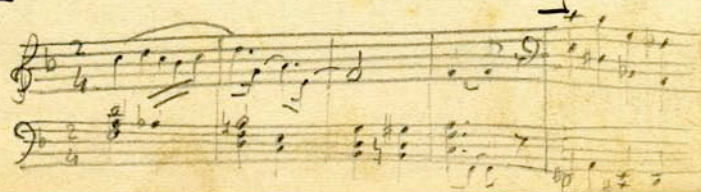
"Alemaio era giusto ma troppo fiero."

"Con chi possiede camicia non stare a tu  
per tu" (249)

"È la figlia della luce?"

"Chi beve acqua non manda odore. Letteberhan  
è destinata al vero Mesleui, come hanno presetto  
i sacerdoti <sup>di Letteberhan</sup> per tutte le discendenti di Ogub: e  
Abennet di Alemaio non si rassegnerà a cedere  
Letteberhan a Capel di Debbel."

Imbelli



DOCUMENTO 10. FOGLIO DI APPUNTI DEL *TREATMENT* SULLA LEGGENDA  
ABISSINA *LETTE BERHAN* ELABORATO DA GABRIEL



Prof. Gavi, o GABRIEL  
55. Piazza Risorgimento  
Telef. 563254 = R O M A

Roma, 2 Settembre '49

Gent.mo Signor Majano,

Le accludo copia del mio "treatment" della leggenda abissina di IETTE BERMAN, con la speranza che dal Suo valido patrocinio possa raccendersi una qualche scintilla d'attenzione su quel problema africano che trova attento e praticamente interessato tutto il mondo, Italia esclusa.

Non sarà inutile prospettare, eventualmente, il fatto che della musica abissina, indispensabile per la chiara "intelligenza" di tutta quella vicenda, io mi sto occupando ex professo da oltre un decennio, e ho pronto per la pubblicazione un ricco materiale critico-documentario con speciale riguardo a due strumenti "basilari" nella società etiopica: il "m'ss'nkò" e il "tcerà 'uatà".

Vivi ossequi per la Signora gentile e i migliori auguri per il Suo viaggio.

DOCUMENTO 11. LETTERA DS. (COPIA) DI GABRIEL AL REGISTA MAJANO DEL 2 SETTEMBRE 1949

Prof. Gavino GABRIEL  
BIBLIOTECA DEL GOVERNO  
A S M A R A (Eritrea)  
AFRICA ORIENTALE



Asmara, 28 Novembre, '49.

Mio caro amico Leuenberger,

sono vivamente grato alla Vostra amabile e sostanziosa lettera del 20 corr. che promette un buo lavoro futuro e conferma quello presente, effettuato nell'A.O. con tanta pazienza e con singolare intelligenza.

Circa i dischi abissini, una raccolta abbondante è stata fatta da un ricco musulmano, Checchia, e diffusa da per tutto. Se ne deve trovar traccia presso il nostro Ministero dell'Africa Italiana facendo capo al Comm. Lo Bello che sovraintende alle trasmissioni radiofoniche destinate alle ex Colonie Italiane. Vi potete rivolgere a lui a mio nome (Comm. Filippo Lo Bello - Ministero Africa Italiana - Roma); egli è anche un valoroso cultore di studi etnografici e può riuscire preziosa una corrispondenza diretta con quell'ottimo funzionario che ha passato fruttuosamente molti anni in Libia, in Eritrea e in ~~Eritrea~~ Somalia.

Grazie ancora per quanto farete in pro' del libro del mio Elio, al quale spero aver procurato una serie di concerti in America a beneficio dell'American Foundation for the Blinds.

Da quel signore Majano, fac totum dell'Alessandrini, nulla ho più saputo del mio treatment che vi inviai raccomandato a Milano.

Per il resto attendo la Vostra ricomparsione trionfale in Asmara con una copia del film al quale batteremo la dovuta grancassa; e nell'attesa Vi rinnovo le più cordiali espressioni della mia amicizia sincerissima.

PS. Per la musica etiopica potrà darVi qualche aiuto il libro del Barban, facendone richiesta all'Ufficio Studi del Ministero Afr. Ital in Roma.

Prof. Gavino GABRIEL  
BIBLIOTECA DEL GOVERNO  
C.P. 653  
A S M A R A = Eritrea

Asmara, 30 aprile 1952

===

Mio caro Tomaso,

ricorro alla tua esperienza amministrativa e alla tua saggezza umana per un consiglio che a me può riescire vitale.

Sto per compiere i 71 anni : e a vedere scritta questa cifra accanto al mio nome provo un capogiro. Devo provvedere d'urgenza al RIMPATRIO : preferisco il cimitero di San Sebastiano, che campeggia fra il Limbara e la Crucitta di Aggius, a quello di Bet Wakà sul Forte Baldiessa.

Che mi consigli, da buon amico? Cioè: che cosa posso o devo aspettarmi dal patrio Governo ? Liquidazione definitiva o postrema utilizzazione delle mie meningi residuali in qualche stambugio ministeriale ?

Qui mi terrebbero volentieri alcuni indigeni destinati a gli alti comandi nel nuovo assetto territoriale. La Biblioteca rimane al Governo Italiano (ma non esistono, nelle disposizioni per le Scuole all'Estero, posti di Bibliotecario): e ho preso accordi col Degiacc Abrahà Tesemmà, futuro Segretario Generale, per dare sviluppo anche di spazio, nel Parco, a questo Istituto che già conta oltre 20.000 volumi, più 10.000 doppioni da scambio, serviti da circa 100.000 schede, mirabile visu! E vorrebbe che mi occupassi di elaborare le musiche locali per le scuole indigene... Ma io voglio rientrare in Italia. VOGLIO RIMPATRIARE.

Prima di presentar la domanda regolare a questa Rappresentanza mi riescirebbe caro e prezioso il tuo esperto consiglio. Nell'attesa, con anticipata vivissima gratitudine, ti abbraccia il tuo V E C C H I O

DOCUMENTO 13. LETTERA DS. (COPIA) DI GABRIEL DEL 30 APRILE 1952

MERCOLEDÌ 31 AL «TEATRO ASMARA»

## Concerto vocale e strumentale

Come già annunciato, l'Associazione della Stampa Eritrea ha organizzato un concerto vocale e strumentale che sarà svolto mercoledì 31 Gennaio (invece del 24 come precedentemente comunicato) al Teatro Asmara.

il Pakistan indipendente dal dominio straniero, e ricordando che anche qui, musulmani e cristiani, come altrove, sono fratelli, perchè chi non rispetta la religione altrui non può amare la patria. «Qui, egli ha concluso, dove mussulmani e cristiani sono della stessa patria, la fedeltà a Dio impone loro di essere fedeli all'Eritrea. E siete sicuri che anche il Pakistan resterà fedele all'Eritrea».

Il signor Uoldeab, Fitaurari Ali Ibrahim, Iassin Bafoc, Gherench el Barachi, Degg, Sebhatu Johannis, H. Mokedina, Bassad, Hamed Haioti, Michele Pollera hanno alla fine calorosamente salutato l'ospite che l'indomani ripartiva per l'Egitto.

p.

Questo concerto che si annuncia interessantissimo vedrà prodursi le migliori allieve della scuola di piano della signora Giorgina Albera, del Maestro Guglielmo Mario Traversa e della scuola di canto della signora Anna Maria Ciccarelli.

Inoltre sarà presentato per la prima volta, crediamo, nel mondo un cantore del Tigrà. Lo *zemmari* (cantore) Uoldemariam Berhè, eseguirà caratteristiche canzoni abissine accompagnandosi sul *messend* (cetra abissina).

Altre manifestazioni artistiche del tutto nuove sono in preparazione ma su queste non possiamo per il momento anticipare molto perchè non sono ancora definitivamente concretate.

Il veglionissimo della Stampa subirà, del pari, un lieve ritardo: per la sua migliore organizzazione è stato deciso di rimandarlo a mezza quaresima e precisamente al 24 Febbraio prossimo.

NO: ASMARA-CHEREN

Solo dal Mago

**Gav. Previtera**

troverete il vero  
MOCASSINO,  
la vera

SCARPA DI LINEA.  
Viale Crispi, 13

**NINO MAUCERI**

Via Carrara, 18-20-22

Calzature di lusso e comuni su misura. Le migliori creazioni e confezioni.

Chi veste di maglia, veste bene

Chi veste di maglia confezionata da

**Bernini**

Viale Regina, 74

veste con ELEGANZA

*Mocambo*

COOPERATIVA  
FARMACEUTICA



ASMASA (feste la domenica)

LA SCUOLA di vita eterna

DOMENICA VII DOPO PENTECOSTE  
Vangelo secondo Matteo 7-15-21  
In quel tempo: Disse Gesù ai suoi discepoli: — Guardatevi dai falsi profeti che vengono a voi vestiti da pecore; ma di dentro son lupi rapaci. Li conoscerete dai loro frutti. Si coglie forse uva dalle spine, o fichi da triboli? Così, ogni buon albero porta buoni frutti; e ogni albero bacato fa frutti cattivi. Non può un albero buono non far frutti cattivi: né un albero cattivo far frutti buoni. Ogni pianta che non porti buon frutto, si taglia e si getta nel fuoco. Voi li riconoscerete dunque dai frutti loro. Non chiunque mi dice: Signore, Signore, entrerà nel regno dei cieli, ma chi fa la volontà del Padre mio ch'è nei cieli, questi entrerà nel regno dei cieli.

« Gesù Cristo, maestro divino, ci ammonisce di guardarci dai falsi maestri ed ha elencato i contrassegni che servono a farci conoscere la loro arte ipocrita e seduttrice. Ai loro fatti bisogna guardare, ai frutti di cui dipendono artefici. Come per gli alberi così è per gli uomini, particolarmente per quelli che si impacciano a maestri nei vari campi della vita individuale e sociale. Sono buoni? portano frutti consolanti. Sono cattivi? fanno frutti di « cenere e fuoco ».

« Noi cattolici lo sappiamo bene; Gesù ha lasciato sulla terra il Papa maestro di verità al mondo; ha istituito nella eterna città una Cattedra che è luce folgorante e guida infallibile alle menti. Ci sono troppi nodi i frutti di questo insegnamento vivo che in ogni tempo ed in ogni luogo ha creato colle grandi opere di bene in tutti i mari e sommi eroi.

Fra Cristoforo

TORRE DI GUARDIA

Per non sbagliare

Persiani usano discutere i loro affari più importanti in stato di quiete, e i romani si fanno ripetere a digiuno ciò che avevano trovato buono nella discussione: se lo trovano buono anche a digiuno lo accettano, altrimenti ci rimangono. In compenso, una cosa già discussa a digiuno, tornano a discuterla quando sono ubriachi. Questo dice Erodoto nel primo libro delle Storie. Quando Erodoto lesse la sua « Storia » alle olimpiadi, l'entusiasmo fu tale che ai nove libri furono imposti per acclamazione i nomi delle nove muse. Il primo libro, come si conviene, è dedicato a Clio, che in greco si scrive kleo e significa « chiudo ». Il nome della più severa delle muse rivela la vera funzione della storia, di « ragguagliare » via via le nostre azioni nel passato, a fine di toglierci il loro peso di sopra le nostre spalle, e farci ritrovare ogni mattina un animo nuovo.

Divinità per telegramo

Lo stesso Erodoto narra che gli Egizi, assediati da Croso, figlio di Alate, consacrarono la loro città ad Artemide, e, a fine di accaparrarsi il potere della dea, tirarono un filo tra il tempio di essa, collocato fuori porta, e il muro di cinta. Come si vede, l'invenzione del telegramo è molto più vecchia di quanto si crede.

Come si giudica

Domandarono a Jules Renard che cosa pensasse di Nietzsche. « Pensa », rispose Jules Renard, « che ci sono molte lettere in tutti nel suo nome ».

Alle sorgenti della musica

UNA scimmia in pellegrina medita, figura ascetica. Sotto il profondo arco delle sopracciglia gli occhi s'incupano assorti, e il viso, nello sforzo della meditazione, le si allunga in muso canino, simbolo della devozione.  
E' l'Amadiade.  
Gli Amara, fiore della stirpe abissina, ne hanno imitato la chioma impetuosa con le loro acconciature, e il villosa manto argenteo, vera pellegrina da Romeo, col pomposo lustrinato « dinò » nuziale.  
Non scimmia: uomo sacro.  
L'obelisco di Ramessè II, a Luxor, mostra agli angoli quattro amadiadi che adorano il Sole.  
E' l'uomo sacro, l'Anubi ammirato nella sua posa meditabonda su le precipiti rocce dell'Acrobocoro abissino, fece sacra alla immaginazione degli Egizi, e quindi alla prima civiltà mediterranea, questa misteriosa regione donde una più pratica Divinità, il Nilo, derivava la sua origine preziosa.



L'Amadiade prega e canta.  
Nei momenti d'estatico fervore geme e modula una melopea, concertando i suoni gutturali con lo schioccare velocissimo delle lunghe prensili labbra: è insieme protagonista e corista, pontifex e turba, proponendo sì tema e accennando gli svolgimenti.  
Il Papio Hamadryas offre lo spiraglio nel mistero dei suoni.  
L'Homo sapiens vi si affaccia e specula.

L'Amadiade canta in « falsetto ».  
L'Abissino parla e canta in « falsetto ».  
Il falsetto, o « voix de tête », come lo chiamano leggiadramente i francesi, rivela una civiltà. Questa voce perennemente infantile, talmente pregiata in qualche secolo di opulenza religiosa da imporre la mutilazione virile, come nei Cantori della Cappella Sistina, è un mirabile rifugio del pudore e della passione.  
E rappresenta una « economia » di fiato: ch'è l'abissino può discorrere o cantare tutta la vita senza dare segno di stanchezza.

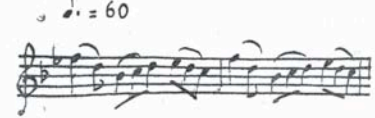
Poco vi s'impegna il polmone: affatto il cuore. Atarassa.  
Quassù è il primo accento canoro nella sua vera funzione di ginnastica labiale o uolare o tracheale più che polmonare.  
E poiché tutta la storia umana non è che un processo graduale di imitazioni: ecco che dal percolarsi con le mani il ventre sono nei momenti di grande agitazione — terrore o tripudio — la scimmia suggerisce all'homo sapiens l'idea del tamburo.

Nasce il koborò, segno del primo stadio musicale, quello ritmico.  
Stadio perfetto, in Africa: è così ricco, che oggi ancora si fa generoso sovventore di tutti i modernissimi acrobatismi del « sincopati » o, come dicono gli americani rallegrati dai discendenti dello zio Tom, « rag-times », cioè tempi-stracchi, a stroboli.  
Col ritmo, l'infrenabile moto del corpo: donde la danza, che è un canto, preghiera o bramito, espresso con la mimica del gesto: e la danza si integra negli accenti « marcati » con lo schiocco delle mani, col trillo o ragnanello falsettato, infantile e femminile, dello « eliat », e col punteggiato clangore dell'univoco « meleché », la sacra tuba a registro, intonata sul « si bemolle » nota ballare e costruttiva di tutta l'architettura armonica dell'Acrobocoro.

Col ritmo, l'infrenabile moto del corpo: donde la danza, che è un canto, preghiera o bramito, espresso con la mimica del gesto: e la danza si integra negli accenti « marcati » con lo schiocco delle mani, col trillo o ragnanello falsettato, infantile e femminile, dello « eliat », e col punteggiato clangore dell'univoco « meleché », la sacra tuba a registro, intonata sul « si bemolle » nota ballare e costruttiva di tutta l'architettura armonica dell'Acrobocoro.

L'uccello - flauto, ospite dell'Altopiano durante le grandi piogge, offre un tema che l'istinto comico ha fatto scoprire, come loro Musica sigla, ai due popolari prota-

gonisti cinematografici di « Muraglie » e di « Fra Diavolo ».  
Ed ecco suggerito un altro strumento: l'embetta, o flauto a variazioni di intonazioni, con varie imboccature, con varie forature: creazione dell'odio, odio pastorale, padre di tutte le arti: e di tale varietà si giova il vago desiderio armonico, per ottenere le tre note sacre ripartite su tre canne affidate a tre amien.  
Quanto camminano per giungere agli aneddoti, all'ancia registrata dalla cera delle misteriose launddas di Sardegna, il triplice oboe che conclude nelle tre note simultanee dell'accordo perfetto ogni possibilità musicale di umana armonia!  
Lo strumento che prelude l'avvento del secondo stadio musicale, quello melodico, è il violino monocorde, il « terà uatà », o coda del menestrello: strumento tipico per la cassa armonica romboidale a « fa » o « fa » o fianchi di legno, ricoperta di una ben tesa pelle di capra. Il manico robusto regala con una chiave l'unica corda, di budello ovino, sulla quale si sfregola un archetto con stircia di crini di cavallo, donde il nome di « terà ».  
Ogni amien o menestrello ha il suo « modo »: ma rimane tipico dello strumento questo motivo, regolabile a piacere a seconda del « momento » della ispirazione:



Chi non vi riconosce, singolare intuizione di voci primordiali, il tema del corno di Siegfried?  
E su questo balbettamento melodico sorge e si affina ogni più decorativa melopea: dalle assonate litane carovaniere alle incitazioni respiratorie degli operai.  
Il canto è ancora un vago alternarsi di arsi e di tesi, che si fa visibile nelle cerimonie religiose quando il sacerdote intonatore e direttore, sollevando o abbassando lo « zenaxi » o sistro metallico, « porta » le voci del coro alle note ora acute ora gravi.  
Strati embrionali, di sommo interesse per il musicologo e, sopra tutto, per il demopsicologo.

Ma dove l'attenzione d'ogni studioso dell'anima di questa gente deve arrestarsi e approfondirsi è nell'esame di quell'intimo strumento delle estre che alcuni chiamano « kerar » e altri, più propriamente, « messenkò ».

E' una « riduzione » di « religio » « degli » « granit » « ampa » « pietra », di dieci corde di nerbo di bue, richiamo di tempi biblici.  
La caratteristica singolare del messenkò, strumento facile a imbastire con una scodella rivestita di pelle di capretto e con un giogo per sorreggere le sei corde di budello di capra, è tutta nella sua accordatura che rivela una delle più originali impalcature armoniche dell'Oriente.  
Con una rigorosa ricerca della ragion d'essere di tale sistema di cordiera, si può arrivare al ritrovamento dell'originale tetracordo greco, osservando come nel canto accompagnato dal messenkò la voce della cantatrice si aggira entro quel primo ristretto intervallo.  
L'accordatura, « sillabata », è di per sé una suggestiva linea melodica.



Col messenkò, ove la pratica non si fosse arrestata a quel primitivo abbandonarsi alla emozione dell'attimo, accensione ed estasi che si concludono in un opaco torpore senza luce d'intelligenza, (dove si precisa il tragico processo d'involutione della razza ormai esaurita), col messenkò si entrerebbe nel terzo stadio musicale, sommità della evoluzione estetica, quello armonico.  
Ma qui, sovra tutto, « mancò » possa a ogni tentativo, sia nella riforma ardentissima di Yared che tentò sottrarre la liturgia abissina alla suggestione alessandrina, sia nella consuetudine conviviale che meglio poteva suggerire la ripartizione delle voci e la distribuzione dei caratteri.  
Le voci erano sempre sul falso e i caratteri pallide larve.  
Col ilmo fecondo del Nilo, l'Acrobocoro cedeva alle genti forforiche del Mediterraneo i temi fecondi della sua musicalità, conservando quasi le semite incerte e i rivoletti sparsi e appena bollucanti delle remotissime sorgenti.

Gavino Gabriel

ALFIO BERRETTA

Fine di giornata

ROMANZO D'AMORE





... « il più caratteristico ed il più importante strumento musicale è il tcerà uatà (violino monoorde con archetto) compagno indivisibile dell'asmari... » (pag. 146).

DOCUMENTO 16. IMMAGINE DI UN *AZMARÌ* COL SUO *CHERAWATA*  
[Gana 1940, p. 146]

81

Hai - - - | Hai - - - | il nuo-vo | Re | è ve | mu- to |

1<sup>a</sup> V. *bizz.* *pp arco* *acc.* *ff A* *ans III*

2<sup>a</sup> V. *pp arco* *acc.*

Viola *bizz.* *pp* *acc.*

Cello *pp* *acc.*

me - - - *pp* *acc.* *Can* *ta* *sol mes-son* *ko* *de ke-pi ga-ia* *can-*

zo-ne *pp* *acc.* *Cor* *pre-mo* *quan-d'è mi* *quan-d'è* *co-si* *ah* *de-ter-mi-nat* *o-* *ra* *de-ter-mi-nat* *o-* *ra*

*alleg. mod.* *bizz.* *pp* *acc.*

Re *pp* *acc.*

*pp* *acc.*

*pp* *acc.*

*pp* *acc.*

DOCUMENTO 17. G. GABRIEL, *SUL MESSEKÒ* - BOZZA MANOSCRITTA INEDITA



## APPENDICE III

ETNOGRAFIA MUSICALE COLONIALE: RACCOLTE DI FOLKLORE E TESTIMONIANZE

FOTOGRAFICHE DI ALCUNE INIZIATIVE ESPOSITIVE



### APPENDICE III

ETNOGRAFIA MUSICALE COLONIALE:  
RACCOLTE DI FOLKLORE E TESTIMONIANZE FOTOGRAFICHE DI  
ALCUNE INIZIATIVE ESPOSITIVE



FIGURA 1. IL DUCE ALLA I MOSTRA DI ARTE COLONIALE - SALA ERITREA (ROMA, 1931)  
[ITC ottobre 1931, p. 164]





FIGURA 2. PRIMA MOSTRA DI ARTE COLONIALE (ROMA, 1931) - SALA ERITREA  
[ITC ottobre 1931, p. 203]

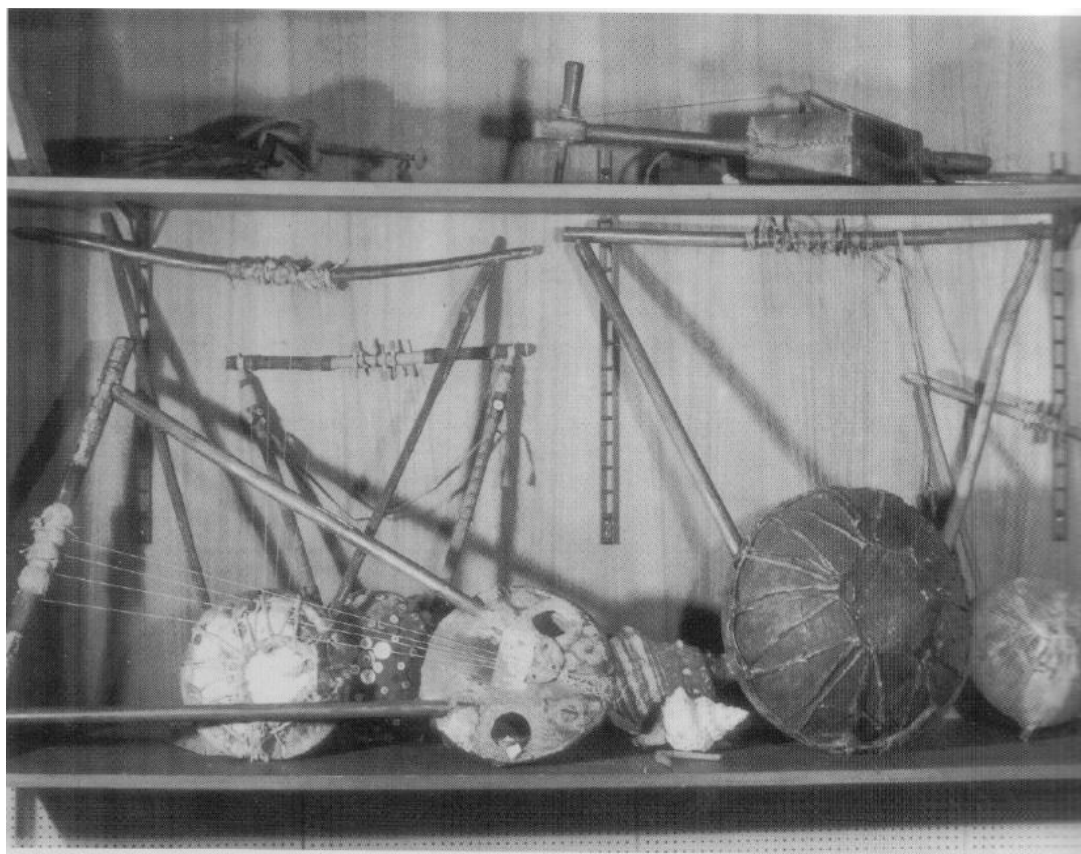


FIGURA 3. STRUMENTI MUSICALI DELL'AFRICA ORIENTALE  
CUSTODITI PRESSO IL CONSERVATORIO "G. ROSSINI" DI PESARO DAL 1932  
[Mancini 1992, p. 248]



CAT.	DISCO	TITOLO	ESECUTORI	COLL. ICBSA
Folklore ebraico	1	Riti ebraici tripolini: Finale di benedizione nuziale - Benvenuto agli ospiti <i>Giovinezza</i> : coro in lingua ebraica*		8041a 8041b
	F o l k l o r e i s l a m i c o	2	Riti arabi tripolini: Il <i>Dauolgi</i> (nelle notti di Ramadan) La <i>Nuba</i> (marcia)	Fanfara degli Ascari Libici
3		Il <i>Maluf</i> : Accompagnamento dello sposo alla casa nuziale Il funerale: <i>El Zenàza</i> Ninna nanna araba Le <i>prefiche</i> : <i>Neddabit</i>		8057a 8057b
4		Riti arabi: una <i>Zauia</i> (cerimonia degli Adepti) - parte I una <i>Zauia</i> - parte II		8043a 8043b
5		una <i>Zauia</i> - parte III una <i>Zauia</i> - parte IV		8045a 8045b
6		una <i>Zauia</i> - parte V una <i>Zauia</i> - parte VI		8047a 8047b
7		Riti arabi tripolini: Canto per la nascita  Scuola coranica: Studio dell'alfabeto e studio del Corano La <i>Fatiha</i> : La <i>Sura</i> del Corano	Coro di alunni della scuola coranica	8063a 8063b
8		L' <i>Adan</i> [ <i>Adhan</i> ]; il <i>quyam el Salat</i> : invito e inizio della preghiera fatto dal muezzin Riti arabi: pellegrini verso la Mecca		8055a 8055b
9		Le <i>zamzamat</i> Canto per il matrimonio		8059a 8059b
10		Il <i>Saher el lel</i> (nelle notti del <i>Ramadan</i> ) <i>Giovinezza</i> : cantato in arabo* L'ammaina bandiera al castello di Tripoli: la cerimonia La <i>Nuba</i>		8065a 8065b
folklore civile*		11	Scaricatori del porto di Tripoli Costumanze tripoline: un mercato arabo	
	12	Cammello e cammelliere Prima fantasia ascari libici		8052a 8052b
folklore militare	13	Seconda fantasia ascari libici Prima fantasia ascari eritrei		8049a 8049b
	14	Seconda fantasia ascari eritrei Terza fantasia ascari eritrei		8050a 8050b

TABELLA D. DISCHI DI FOLKLORE TRIPOLINO INCISI PER LE TRASMISSIONI DELL'ERR NEL 1936  
[ICBSA]

SIX 78RPM RECORDINGS OF MUSIC FROM ERITREA PRODUCED IN ITALY			
	N. ETICHETTA	CONTENUTO	ESECUTORI
1	51002-A Parte I & II	Abbi pietà di noi, poveri innamorati	Ibrahim El Bassir
2	A1 593 (AOI.166)	Lode agli amici (con coro)	Menghestu Ghebru
	A1 593 (AOI.166)	Canzona Ghezaf egri chembecie Tabba Canzone d'amore (con coro)	Biene Umerdin
3	A1.586 (AOI.66)	Canzone Massè; Lode al Comm. Checchia	Temelso Chelete
	A1 586 (AOI.161)	Canzone Bisenadire	Beiene Umerdin
		Canzone soldatesca (con coro)	
4	A1.602 (AOI.206)	Canzone Massè Lode ai Capi Eritrei	Temelso Chelete
	A1.602 (AOI 190)	Storia del Cantiba Bechit	Fegbescellas Ogbasghi
5	A1.592 (AOI.247)	(con violino [krar]) Abbiamo visto molti, tra questi: Emanuele è generoso	Besciah Bietemarian Teclamarium
	A1.592 (AOI.168)	Canzone Logau-Scibo, Canzone soldatesca	Beiene Umerdin
6	A1.577 (AOI.85)	Canzone Uollo, Lode agli amici e frasi d'amore	Teferan Tuafu
	A1.577 (AOI.40)	Canzone Ancihoie; Quello che ama il cuore lo vede l'occhio	Belletec e Telahun

TABELLA E. DISCHI DI FOLKLORE DELL'AFRICA ORIENTALE INCISI DURANTE IL PERIODO COLONIALE ITALIANO, ATTUALMENTE CUSTODITI PRESSO L'ARCHIVIO PRIVATO DI CYNTHIA TSE KIMBERLIN\*

\* Ringraziamo la studiosa per l'autorizzazione alla pubblicazione dei dati. Il nastro è archiviato con il n. 23 nella collezione privata di C. T. Kimberlin.



APPENDICE IV

DOCUMENTI INEDITI DELLA CENSURA FASCISTA SULL'OPERA *MONTÉ IVNÒR* DI

LODOVICO ROCCA



APPENDICE IV

DOCUMENTI INEDITI DELLA CENSURA FASCISTA  
SULL'OPERA *MONTE IVNÒR* DI LODOVICO ROCCA

CARTEGGIO TRA IL MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI, IL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE -  
UFFICIO CENSURA TEATRALE E IL COMPOSITORE LODOVICO ROCCA  
[ACS MCP DGTM UFF. CENSURA TEATRALE 628/11985]

C. 1.

6 GIUGNO 1938, TELESPRESSO N. 219596/586 DEL MINA.E. AL MINCULPOP

Oggetto: Libretto d'opera sulla lotta degli armeni contro i turchi

L'Ambasciata di Turchia ha attirato in via confidenziale l'attenzione di questo Ministero su quanto segue:

L'Ambasciata è stata informata che il maestro Lodovico Rocca lavora attualmente ad un'opera, che sarà compiuta tra un anno, il cui libretto scritto da Cesare Meano, è derivato dal romanzo *I quaranta giorni del Mussadagh*, episodio della lotta sostenuta dagli armeni contro i turchi durante la grande guerra.

L'Ambasciata ha fatto presente che il Governo turco ha sempre vietato qualsiasi pubblicazione o rappresentazione che potesse riuscire poco gradita all'Italia.

Prega pertanto che, a titolo di reciprocità, venga evitata la rappresentazione di un'opera che offenderebbe il sentimento nazionale turco.

Prego l'E. V. di esaminare la richiesta dell'Ambasciata di Turchia, controllando quanto viene da essa asserito, e fornendomi opportuni elementi per una risposta.

C. 2.

26 NOVEMBRE 1938, MEMORIA (COPIA MS.) DEL MINCULPOP - UFFICIO  
CENSURA TEATRALE (LEOPOLDO ZURLO) - AL MINA.E.

Rif. Telespresso 19 ottobre n. 235769/1042

Oggetto: Libretto d'opera sulla lotta di armeni e turchi

[...]

È ovvio che questo Ministero non autorizzerebbe mai un'opera che fosse lesiva del prestigio di altre nazioni. Nel caso in ispecie: i timori appresi dall'Ambasciata derivano da un equivoco che è bene chiarire.

La notizia riportata dai giornali è solo in piccola parte esatta.

Se il libretto di Cesare Meano musicato dal Rocca si intitola *Musadagh*, se ha uno spunto a qualche personaggio immaginario il cui nome

---

risponde a quello del romanzo, differisce sostanzialmente da questo e, cosa importantissima, non riproduce affatto quegli elementi da cui a buon diritto il Governo Turco si sente offeso.

[...]

Ora di essa [la trama del romanzo] nel libretto di C. Meano non c'è più traccia di sorta.

L'azione del libretto si svolge non più durante la Grande Guerra, ma in epoca imprecisata; come dice la didascalia, molte decine di anni or sono.<sup>383</sup>

Il popolo turco non vi compare. Solo al 1° atto alcuni gendarmi che potrebbero essere anche del tempo del Sultano leggono sulla scena il bando di deportazione.

La stessa trama iniziale ha subito delle varianti e aggiunte da non potersi più considerare identica. Il dramma che si svolge sulla montagna è adesso un altro.

[...]

Nel libretto non nomi reali o trasparenti di autorità turche, non racconti di efferatezze, non riferimenti a date o persone; persino delle navi salvatrici non è precisata affatto la nazionalità.

Tutto dunque rimane nel vago, nella linea consueta di un libretto; sicchè chi conosce il romanzo, così largamente diffuso in Europa, non potrà che constatare la sostanziosissima differenza; e chi non lo conosce vedrà nel libretto solo un episodio avvenuto in epoca non definita e privo di portata politica come ne sono prive altre forme di jacqueries rappresentate sulla scena lirica senza inconvenienti.

Né potrebbe essere altrimenti poiché, se purtutto nel romanzo che nel libretto figura un gruppo etnico rifugiato sopra una montagna in difesa della sua libertà, l'ispirazione del romanziere è totalmente diversa da quella del librettista.

[...]

I cori della chiesa, le visioni della vecchia Nunik, l'addio alle campane, la preghiera di un intero villaggio, la caratteristica cerimonia di un battesimo, l'incendio di una foresta, l'amore di Isuski [Iskuhì], la gelosia di Jsmâr [Imâr], la generosa rinuncia di Bagadriàn sono infatti i temi offerti alla trasfigurazione musicale.

Conchiudendo, nel libretto di Meano rimane appena qualche cosa del romanzo di Werfel, e quanto rimane si risolve negli elementi consuetudinari dei lavori del genere, mancando, come si è detto, ogni riferimento di tempo ed ogni riferimento politico.

Quando i giornali hanno pubblicata la notizia che ha determinato i passi dell'Ambasciata di Turchia,<sup>384</sup> il Maestro Rocca aveva già interamente composta la sua musica ed era intento a dare gli ultimi ritocchi.

---

<sup>383</sup> La didascalia della prima versione del libretto recita: «alcune decine di anni or sono».

Egli dunque non poteva più rinunciare al libretto fatto; tanto meno gli si poteva proporre l'eresia artistica di utilizzare la sua musica per altra trama. Soggetto e musica si trovano infatti sempre in reciproca dipendenza, si fondono in una costruzione unica. La sensibilità dell'artista non si esercita a vuoto, ma si colora di ciò che ha fatto vibrare la sua anima.

Stando così le cose, qualora l'Ambasciata di Turchia non riconoscesse giusto quanto ora si è esposto, non rimarrebbe che annullare l'opera del Maestro Rocca, cosa dolorosa non solo per lui ma per l'arte italiana che fonda in lui le maggiori speranze pienamente legittime dai successi che egli ha riportato anche all'estero.

Si ritiene pertanto che l'Ambasciata, tenuto conto che il libretto si riduce all'episodio di una nota lotta secolare senza alcun speciale riferimento all'epoca nostra, nonché dei drammi morali e materiali che deriverebbero da un divieto non voglia insistere nella sua richiesta.

Qualora poi, per eliminare anche innocue analogie, l'Ambasciata desiderasse cambiare il titolo dell'opera e il nome del protagonista, e che fossero imposti vestiti e uniformi dei tempi più lontani, questo Ministero non mancherebbe di adottare in tal senso gli opportuni provvedimenti.

C. 3.

30 OTTOBRE 1938, MEMORIA (COPIA DS.) DELLA LETTERA DI L. ZURLO A L. ROCCA

Illustre Maestro,

[...]

A tale scopo [di continuare la discussione con l'Ambasciata se questa ora non retrocedesse] è bene anche prevedere che l'Ambasciata potrebbe chiedere il cambiamento del titolo o del nome del protagonista o qualche altro ritocco. All'uopo Vi prego di dirmi se Bagadrian dovrà indossare un costume moderno o armeno, e quale dovrà essere l'uniforme dei gendarmi, i soli turchi che compaiono sulla scena. È evidente che, scomparso ogni abito moderno, l'azione del libretto risulterà da sé allontanata nel tempo. L'unica analogia col romanzo rimarrà allora (e l'ho fatto notare in quella lettera) l'esodo di un popolo sulla montagna in difesa della sua libertà.

Io dunque non disarmo, per coscienza. Vi terrò come di dovere informato di tutto.

[...]

---

<sup>384</sup> Nel fascicolo presente presso l'ACS è custodito anche il ritaglio del giornale romano (probabilmente «Il Giornale d'Italia») che allerta le autorità diplomatiche turche; l'articolo recita: «Una nuova opera di Lodovico Rocca. Il maestro Ludovico Rocca, geniale musicista verso il quale giustamente converge la più fiduciosa aspettativa, è da quasi un anno al lavoro per una nuova opera teatrale che, a quanto lo stesso maestro ha dichiarato, sarà pronta entro un anno. Il maestro Rocca, nel suo vigoroso temperamento drammatico ha scelto stavolta un soggetto assai suggestivo e originale, di ambiente del tutto diverso da quello del *Dibuk*: e cioè un episodio della lotta nazionale e cristiana sostenuta dal popolo armeno durante la grande guerra. Ambiente in cui il clima drammatico ed eroico si fonde con l'elemento poetico e lirico. Il libretto, dovuto a Cesare Meano, è in tre atti tratto da romanzo *I quaranta giorni del Mussadagh* [sic] e possiede tutte le caratteristiche atte ad ispirare il temperamento musicale del Rocca, profondo ed efficace interprete di stati d'animo e di passioni collettive. Il lavoro, a quanto si dice, è a buon punto: due atti sono già pressoché ultimati e Rocca procede nell'arduo lavoro con entusiasmo e con tenacia: lo accompagnano i voti di quanti vedono in lui – vecchio fascista e artista di pura fede – un prezioso e geniale assertore della musica del tempo d'oggi.».



---

C. 4.

14 NOVEMBRE 1938 TELESPRESSO N. 238196 DEL MINA.E. AL MINCULPOP

Oggetto: Libretto d'opera sulla lotta di Armeni e turchi a Nota n. 11050 del 26 ottobre u.s.

In relazione alla conversazione intercorsa in argomento il 10 corrente, si prende atto, ringraziando, dell'assicurazione di codesto Ministero che in ogni caso non sarà autorizzata la rappresentazione dell'opera *Musadagh* del Maestro Rocca se non previe intese con questo Dicastero.

C. 5.

12 DICEMBRE 1938, LETTERA (MS.) DI L. ROCCA A L. ZURLO

Eccellenza,

avrete ricevuto o riceverete in questi giorni dalla Casa Ricordi il nuovo libretto della mia opera *Monte Ivnor* del quale ebbi occasione di parlarvi recentemente. Questo libretto, come sapete, annulla completamente quello precedente. Così come è ora, diventa una cosa nuova. Anche tutti i nomi geografici sono inventati. Vi prego fervidamente Eccellenza (e Voi ben mi comprenderete!) che la Vostra alta approvazione possa giungere al più presto alla Casa Ricordi. Coi più levati ossequi e coi più sentiti ringraziamenti.

C. 6.

17 DICEMBRE 1938 TELESPRESSO N° 24 1889/1165 DEL MINA.E. AL MINCULPOP

Oggetto: Libretto d'opera sulla lotta di armeni e turchi

Questo Ministero ha ritenuto opportuno di informare la R. Ambasciata in Ankara dei passi compiuti da questa Rappresentanza turca e delle comunicazioni e conversazioni intercorse con codesto Dicastero circa l'eventuale rappresentazione in Italia dell'opera *Musadagh* del maestro Rocca.

Ad ogni buon fine ho ora il pregio di accludere copia di un telesspresso col quale la R. Ambasciata predetta, nell'informare del trattamento benevolo usatoci dalle Autorità turche per quanto riguarda le pubblicazioni e le rappresentazioni che potessero riuscire poco gradite all'Italia, fornisce elementi circa la questione sollevata da questa Ambasciata di Turchia.

Nel comunicare quanto precede per notizia di codesto R. Ministero, ricordo, ad ogni buon fine, la cortese assicurazione di codesto Dicastero di non autorizzare la rappresentazione dell'opera *Musadagh* se non previe intese con questo Ministero.

C. 7.

28 NOVEMBRE 1938, MEMORIA (COPIA DS.) DELLA R. AMBASCIATA DI  
TURCHIA AL MINA.E. (ALLEGATA ALLA PRECEDENTE)

Libretto d'opera sulla lotta di armeni e turchi

Telespresso ministeriale n° 238688/59 del 18 Novembre c. m.

Il noto romanzo di Franz Werfel *I quaranta giorni del Musa Dagh* non soltanto contiene minuti particolari ed atroci episodi della secolare e spietata oppressione degli armeni da parte dei turchi, ma piazza la scena dei principali avvenimenti nel Sangiaccato di Alessandretta, e si conchiude con la miracolosa apparizione in quelle acque di una nave da guerra francese che salva gli armeni rifugiatisi sul Musa Dagh.

Per queste ragioni il romanzo, che nella sua sostanza è altrettanto mediocre quanto veritiero, ferisce profondamente la suscettibilità dei Turchi. La traduzione francese del libro, con prefazione di Pierre Benoît, apparsa proprio quando il Governo Turco predisponne l'azione che doveva portare alla nota soluzione della questione dell'Hatay, provocò una violenta campagna di stampa in seguito alla quale l'introduzione del libro fu proibita nel paese. Ogni sua valorizzazione, sia pure indiretta o parziale, indispetta la Turchia Kalemalista la quale non ha minori responsabilità di quella sultanale in materia di politica armena.

Ciò premesso, se, come credo, Lodovico Rocca e Cesare Meano non hanno scontato come un elemento essenziale di successo la grande notorietà del libro, basterebbe cambiare il titolo dell'opera (Musa Dagh) e il nome del protagonista per togliere ogni ragionevole pretesto di intervento da parte della Turchia.

Per quanto riguarda il divieto del Governo Turco di pubblicazioni o rappresentazioni che potessero riuscire poco gradite all'Italia, risulta dagli archivi di questa R. Ambasciata che effettivamente esso ha vietato, quando è stato da noi richiesto, la proiezione di pellicole o di scene di pellicole che ledevano la dignità o l'amor proprio del popolo italiano (Anno 1936, pellicola *Have a heart, L'amour sauveur, The Bewster's Million, The gay divorce, Enchanted April, The cock of air, The man in blue*); che altre volte e sempre in seguito a segnalazione della R. Ambasciata il Ministero degli Esteri Turco ha dato assicurazione di aver impartito le necessarie disposizioni perché in caso di proiezione di alcuni films in Turchia venissero soppresse alcune scene (anno 1936, pellicola *Gallant Lady*, scena dell'incendio dell'apparecchio e morte della medaglia d'oro Generale De Pinedo; anno 1936, pellicola *Tootueghtho Kill* telegramma di codesto Ministero N° 7626/C); che nel 1936, pure a nostra richiesta, venne sequestrato il giornale umoristico *Akbaba* che aveva pubblicato una sconcia vignetta di copertina dopo l'entrata delle nostre truppe in Addis Abeba (telegramma di questa Ambasciata N° 130 del 29 maggio).

C. 8.

21 DICEMBRE 1938, LETTERA (MS.) DI L. ZURLO AL MINA.E.

Ogg.: Libretto d'opera rifer. n. 241889

---

[...]

Che Rocca e Meano abbiano inteso sfruttare la notorietà del romanzo è assolutamente da escludere.

Il libretto, come si scrisse con nota 26 ottobre [pari numero?] svolge una trama d'amore del tutto nuova, non contiene uno solo degli elementi che offendono il Governo turco, non fa comparire neppure il popolo turco o personaggi turchi sulla scena, tranne una pattuglia di gendarmi che viene a leggere il bando di deportazione.

Ciò che ha ispirato il musicista, si ripete, sono le scene di colore e folkloristiche dell'incendio, del battesimo, della preghiera ecc.

Questo Ministero, comunque, si impegna sin da ora a obbligare il librettista e il musicista ad apportare le seguenti modifiche:

- titolo del tutto diverso per es. *Monte Lale* o tale altro nome di fantasia;
- nessuna citazione delle fonti da cui è tratto il libretto, perciò niente *Musadagh*, niente Werfel
- luogo dell'azione, un villaggio immaginario in vista del Mar Nero orientale
- epoca dell'azione: fine dell' 800

Tutte queste modifiche superano, come si vede, la richiesta della R. Ambasciata. In compenso il Governo Turco dovrebbe dichiarare senz'altro di desistere dall'opposizione fatta.

È d'altronde evidente che, se fosse stato presentato un libretto senza ombra di riferimento al romanzo di Werfel e nel quale fosse soltanto descritta la vita di un gruppo etnico che si è rifugiato su una montagna per evitare la deportazione questo Ministero non avrebbe avuto motivo alcuno di vietare la rappresentazione.

Si confida pertanto che codesto on. Ministero voglia sostenere l'attuale proposta, permettendo così di definire la pratica che intanto rimane sospesa con danno del Maestro Rocca e dell'arte italiana.

A questo proposito si rileva che la proibizione di un film o di alcune scene di esso chiesta talvolta dal nostro Governo a quello turco ha conseguenze assai meno gravi perché un film può sempre esser proiettato in altri paesi, mentre nel caso in ispecie si tratterebbe di annullare addirittura l'opera di un valoroso musicista di legittime grandi speranze.

Sarà gradita una parola di riscontro.

C. 9.

8 FEBBRAIO 1939, LETTERA (DS.) DI L. ROCCA A L. ZURLO

Eccellenza,

esattamente un mese fa ebbi il vivo piacere di vedervi a Roma. La questione del libretto della mia nuova opera pareva d'imminente soluzione: invece un altro mese è trascorso! Quanto io e Meano abbiamo fatto, ha superato enormemente le stesse richieste di quell'Ambasciata, e lo si è fatto – (pur facendo perdere all'opera quel colore e quell'atmosfera, cosa che Voi, Eccellenza, trovaste eccessiva e non necessaria data la grande differenza che già vi era fra il romanzo e il vecchio libretto) – onde nessun collegamento e rapporto, assolutamente, più non potessero sussistere fra il nuovo libretto e quei signori.

L'opera col libretto nuovo è finita. Non è concepibile che io debba perdere un altro anno: vari teatri chiedono l'opera, l'editore è in attesa di cominciare la stampa (e Voi sapete che non è breve il periodo di preparazione editoriale di un'opera): è assoluta la necessità che la cosa sia definita. Non penso nemmeno lontanamente che la conclusione non sarà come dev'essere; ma è questo snervante ritardo che grandemente mi preoccupa per le conseguenze e i danni morali e materiali che ne derivano. Ho già nel cuore l'enorme, indicibile dolore che Voi conoscete!

[...]

C. 10.

15 FEBBRAIO 1939, TELESPIRESSO N. 204749/99 DEL MINA.E. AL  
MINCULPOP - DIR. GEN. TEATRO - CENSURA TEATRALE

A seguito del telesspresso sopra indicato si ha il pregio di trascrivere quanto ha riferito, in data 30 gennaio u. s. la R. Ambasciata in Ankara:

“Il Direttore dell'Ufficio di questo Ministero degli Affari Esteri che si occupa della questione in oggetto, mi ha fatto sapere di aver intrattenuto della questione stessa il Ministro degli Esteri, al quale sono stati minutamente esposti tutti i dettagli da me forniti circa i cambiamenti che si propongono al titolo e alla presentazione dell'opera del Maestro Ludovico [sic] Rocca. Il Ministro ne ha preso atto, ma ha aggiunto che, per poter decidere definitivamente in merito, avrebbe desiderato prendere conoscenza del libretto d'opera.

Il predetto Direttore ha aggiunto che il Ministero degli Esteri era particolarmente sensibile alle premure dimostrate dal Governo italiano per andare incontro al desiderata del Governo turco e apprezzava vivamente la volontà manifestata da parte nostra di evitare che l'opinione pubblica turca fosse turbata dalla evocazione di un'opera letteraria che ha suscitato in questo paese la reazione più vivace. Il *Musa Dagh*, ha continuato il signor Essad Atuner, è stato già causa di complicate vicende tra il Governo di Ankara e quello degli Stati Uniti di America per l'edizione di una pellicola girata in America sul tema del romanzo del Werfel, pellicola che è stata poi eliminata dalla circolazione. Il Ministro degli Esteri turco deve in questa materia tener conto delle esigenze degli altri Ministeri, e ciò spiega la prudenza e le cautele con cui la questione è trattata. Il signor Essad Atuner si rendeva conto che difficilmente la R. Ambasciata avrebbe avuto a disposizione il libretto: pertanto, si riprometteva di dare istruzioni opportune all'Ambasciatore turco a Roma.”

[...]

Nel portare quanto precede a conoscenza dell'E. V. aggiungo che da parte di questo Ministero degli Affari Esteri si è tenuto a ripetermi come detto Ministero si renda conto che tutta questa faccenda non può essere evocata di fronte al Governo italiano che a titolo di cortesia e amicizia e che, appunto a questo titolo, sarebbero state date istruzioni all'Ambasciatore turco a Roma di domandare le ulteriori precisazioni desiderate.

---

C. 11.

21 MARZO 1939, TELESPIRESSO N. 208786/193 DEL MINA.E. AL MINCULPOP  
– DIR. GEN. TEATRO - CENSURA TEATRALE

Oggetto: Libretto d'opera del Maestro Rocca

Riferimento: Vostro foglio n. 11050 del 18 febbraio u. s.

Il R. Ambasciatore in Ankara, cui venne comunicata la nota citata in riferimento, ha telegrafato, in data 18 corrente, quanto segue:

Ho personalmente spiegato a questo Ministro degli Affari Esteri che fra l'opera del Maestro Rocca e il romanzo di Werfel non vi è più nessuna identità né di luogo, né di tempo, né di nome, né di intreccio.

Egli mi ha assicurato che in tali condizioni desiste da ogni opposizione e non insiste nel chiedere di prendere conoscenza del libretto dell'opera.

#### NOTE AL CARTEGGIO

Il carteggio relativo alla genesi e rappresentazione del *Monte Ivnòr* di Rocca è integralmente custodito presso l'Archivio Centrale di Stato, tra i documenti del MinCulPop, Direzione Generale del Teatro e della Musica, Ufficio Censura Teatrale [ACS MCP DGTM Uff. Censura Teatrale 628/11985]. Nel lavoro di trascrizione si è deciso di operare alcuni tagli, eliminando ripetizioni ed elementi ridondanti al fine di rendere più efficace e immediata la lettura e la comprensione della vicenda. I criteri redazionali adottati tendono a limitare al minimo gli interventi sui testi originali, correggendo errori materiali e normalizzando con carattere corsivo i titoli delle opere menzionate. Abbiamo inoltre inserito in nota l'articolo di giornale che ha allertato le autorità turche e provocato le successive misure adottate al fine di evitare lo scontro diplomatico tra Italia e Turchia.

#### SEGNI DIACRITICI E ABBREVIAZIONI

[ ] precisazioni

[sic] parola scritta in modo errato

[?] parola o data non chiare

[...] parte omessa

DS. dattiloscritto

MS. manoscritto

APPENDICE V

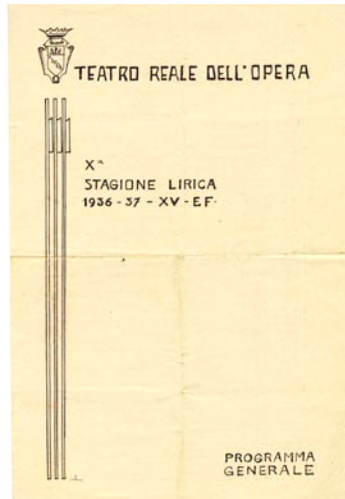
DOCUMENTI INEDITI E BOZZETTI DI SCENA DELLE OPERE COLONIALI DI

ALFREDO CASELLA E ADRIANO LUALDI



# APPENDICE V

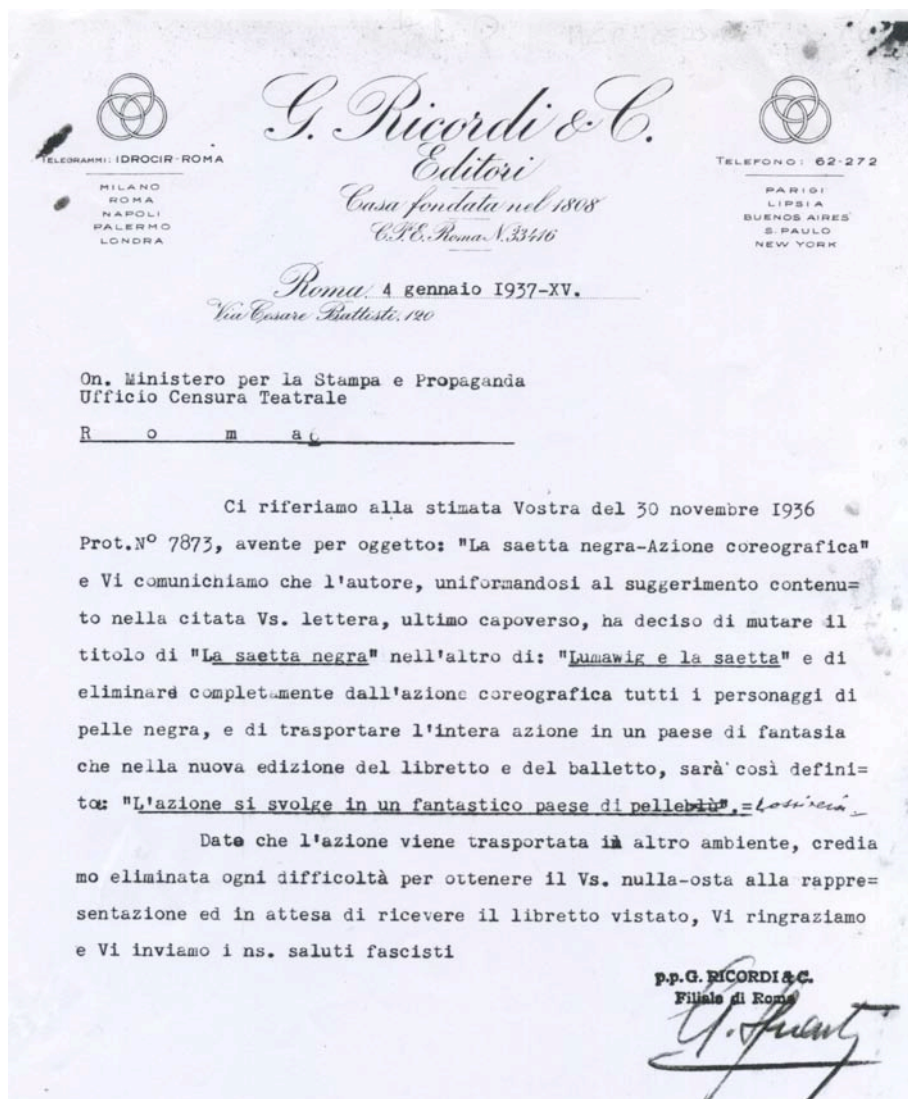
## DOCUMENTI INEDITI E BOZZETTI DI SCENA SULLE OPERE COLONIALI DI ALFREDO CASELLA E ADRIANO LUALDI



PROGRAMMA GENERALE		ELENCO ARTISTICO PER ORDINE ALFABETICO	
Direttore Artistico: Maestro TULLIO SERAFIN			
DICEMBRE	<b>NERONE</b> P. BIANCHI	ESECUTORI PRINCIPALI	
	<b>FALSTAFF</b> G. VERDI	LINA BRUNA RINA - MARGHERITA CARONIO - ARABELLINO PIRELLA	
	<b>LOHENGRIN</b> R. WAGNER	APOLLIO GRANFORTE - GIACOMO VAGHI - LUCIANO DONADIO	
	<b>AIDA</b> G. VERDI	PIA TARDUZZI - EMILIO STANINI - ELM BRUNAZZI - MARIANO STABILE - GIOVANNI MELUZZO - ENRICO GHERARDINI - FERNANDO AUTIERI	
	<b>MADAMA SANS-GÈNE</b> U. GIORDANO	FRANCA SORRELLI - EMILIO STANINI - BENIAMINO OGILI - ARMANDO BORGHI - GIACOMO VAGHI	
	<b>SANSONE E DAILA</b> C. SAINT-SAËNS	GINA CHINA - NINI GIANNI - BENIAMINO OGILI - ARMANDO BORGHI - GIACOMO VAGHI	
	<b>MANON</b> G. MASSÉNÉ (fuori abbonamento)	FRANCA SORRELLI - ALESSANDRO ZILIANI - GIUSEPPE DE LUCA	
	<b>DAFNI</b> G. MENDELSSOHN	EMILIO STANINI - FRANCESCO MERLI - APOLLIO GRANFORTE - FERNANDO AUTIERI	
	<b>ALCESTE</b> C. GLUCK	PIA TARDUZZI - BENIAMINO OGILI - ENRICO GHERARDINI - GIACOMO VAGHI	
	<b>RIGOLETTO</b> G. VERDI	FRANCA SORRELLI - NINI GIANNI - IVO EDME - CARMELO MAZZERI	
GENNAIO	<b>IL CAMPIELLO</b> E. WOLFF FERRARI	GINA CHINA - FRANCESCO MERLI - MARIO BAROLA	
	<b>LA SAETTA NEGRA</b> A. LOUÏS	TOTI DAL MONTE - BENIAMINO OGILI - MARIO BAROLA	
	<b>BORIS GODUNOW</b> M. MOUSSORGSKI	MARFALDA FATEYO - IRENE ARANI CORRADETTI - GIANNINA PEREA LABIA - GIULIA TESSI - LUIGI FORTI - ENRICO GHERARDINI - FERNANDO AUTIERI	
	<b>LA FANCIULLA DEL WEST</b> G. PIZZONI	PIRELLA BELLETTI - ATTILIA RANCI	
	<b>GINEVRA DEGLI ALMIERI</b> M. PERUGINO	EMILIO STANINI - GIACOMO VAGHI - ETTORE PARRODIANI	
	<b>L'ARLESIANA</b> F. CUPÉ	FERNANDO AUTIERI - SALVATORE BACCALONI	
	<b>PARSIFAL</b> R. WAGNER	GIUSEPPINA CORRELLI - FRANCESCO MERLI - BENEDETTO FRANCHI	
	<b>L'ELISIR D'AMORE</b> G. DONIZETTI	AGUSTA OLTRABELLA - JOLANDA CIBELLI - ALESSANDRO ZILIANI - ENRICO GHERARDINI	
	<b>IL FLAUTO MAGICO</b> P. MOZART	GIANNINA PEREZZEN - LUCIA ALBANESE - TITO SCIPA - ENRICO GHERARDINI	
	MARZO	<b>MARIA EGIZIACA</b> I. BIZZI	AGUSTA OLTRABELLA - JOLANDA CIBELLI - ALESSANDRO ZILIANI - ENRICO GHERARDINI
<b>LUCREZIA</b> G. DONIZETTI (fuori abbonamento)		GIUSEPPINA CORRELLI - FIORENZO TASSO - LUIGI ROSA MORELLI - APOLLIO GRANFORTE - TANCREDO PAREO	
<b>GLI UCCELLI</b> I. BIZZI		MARGHERITA CARONIO - TITO SCIPA - ENRICO GHERARDINI - SALVATORE BACCALONI	
<b>FRANCESCA DA RIMINI</b> R. ZANONANI		ERNA SACI - LUCIA ALBANESE - ANIELITA CONTI - TITO SCIPA - ENRICO GHERARDINI	
<b>TOSCA</b> G. PIZZONI		PIA TARDUZZI - MARIO BAROLA	
<b>CARMEN</b> G. BIZZI		MARIA CAVALLA - PIRO PAULI - FIORENZO TASSO - MARIO BAROLA	
<b>LUCIA DI LAMMERMOOR</b> G. DONIZETTI (fuori abbonamento)		PIRELLA BELLETTI - ATTILIA RANCI	
<b>RE LE A R</b> A. GIORDANO		MARIA CAVALLA - GALLIANO MARINI - LUIGI MONTENANTO	
<b>IL PICCOLO MARAT</b> P. MARCAGNI		MARIA CAVALLA - BENIAMINO OGILI - MARIANO STABILE	
MAGGIO		<b>IL GUARANY</b> C. GOMES (Recita Straordinaria)	GIANNINA PEREZZEN - LUCIA ALBANESE - JOSE LUCCIONI - BENEDETTO FRANCHI
		TOTI DAL MONTE - BENIAMINO OGILI - GIUSEPPE MARACCHIONI - GIACOMO VAGHI	
		GIANNINA PEREZZEN - STELLA ROMAN - ANTONIO MELANDRI - GIORGIO INGOLLIERI - GIUSEPPE MARACCHIONI	
		EMILIO STANINI - GALLIANO MARINI - ENRICO GHERARDINI - GIUSEPPE MARACCHIONI - LUCIANO DONADIO	
		ATTILIA RANCI - BENIAMINO OGILI - MARIO BAROLA - GIACOMO VAGHI	

DOCUMENTO 1. PROGRAMMA GENERALE DEL TEATRO REALE DELL'OPERA, STAGIONE 1936/37  
[Istituto per le Lettere, il Teatro e il Melodramma - Fondazione Giorgio Cini Onlus]





DOCUMENTO 2. LETTERA DI G. RICORDI AL MINCULPOP DEL 4 GENNAIO 1937  
[ACS MCP DGTU UCT 76/1364]



FIGURA 1. *LUMAWIG E LA SAETTA* - BOZZETTO DEL I QUADRO  
[Cito Filomarino, 2004, p. 402]



FIGURA 2. *LUMAWIG E LA SAETTA* - BOZZETTO DEL II QUADRO  
[Cito Filomarino, 2004, p. 402]

Siena, Palazzo Chigi/Saracini. Il 13/VII/XIV.

carissimo Corrado - ho letto con cura i tre drammi, dei quali però nessuno mi pare musicabile, per molte ragioni che ti esporrò a voce. Contengono <sup>tuttavia</sup> delle indicazioni che possono servire in altra occasione. Io continuo a ritenere possibile il creare una azione musicale molto forte partendo dallo spunto che mi narrasti la prima sera, ed al quale ho molto riflettuto. In settimana verrò a Roma a parlarti. Dimmi se in questi giorni non ti muovi. E domanda anche a tuo fratello Alessandro se lo troverò venendo in questi giorni, perché debbo parlargli urgentemente per Venezia. Scrivimi subito. Vi abbracciamo. Tuo

Casella

Siena, Palazzo Chigi/Saracini. Il 13/VII/XIV

Carissimo Corrado - ho letto con cura i tre drammi, dei quali però nessuno mi pare musicabile, per molte ragioni che ti esporrò a voce. Contengono tuttavia delle indicazioni che possono servire in altra occasione. Io continuo a ritenere possibile il creare una azione musicale molto forte partendo dallo spunto che mi narrasti la prima sera, ed al quale ho molto riflettuto. In settimana verrò a Roma a parlarti. Dimmi se in questi giorni non ti muovi. E domanda anche a tuo fratello Alessandro se lo troverò venendo in questi giorni, perché debbo parlargli urgentemente per Venezia. Scrivimi subito. Vi abbracciamo. Tuo

Casella

DOCUMENTO 3. BOZZA DELLA LETTERA DI ALFREDO CASELLA A CORRADO PAVOLINI, 13 LUGLIO 1936

[Su gentile concessione della Fondazione Primo Conti onlus (FPC), Fiesole - Fondo Pavolini]

Roma, 21 luglio XIV

Caro Alfredo,

sono lieto che il nostro lavoro piaccia non soltanto a noi, ma anche ad amici intelligenti uno dei quali, per di più, deve anche tenerci “il mito” a battesimo!

Io ho già provveduto a gran parte delle modifiche da te richieste; non restano da aggiungere che i tre pezzi: battaglia, ringraziamento per la vittoria, fondazione della città. Al primo momento di... ispirazione li butto giù; spero potrai trovarli pronti venerdì. (A proposito: sei naturalmente invitato in via Vico per venerdì mattina; ci sarà anche Marcella, che come padrona di casa è alquanto superiore al tuo librettista!)

Per il titolo, te ne sottopongo intanto cinque. Vedi tu se uno di questi può andare. Oltre Stormo (bello ma impreciso), Ala (un pò troppo simbolico, per il mio gusto), Equipaggio (ma ha il difetto che può far credere a un equipaggio di marina). Un titolo che a me piace di più, nella sua semplicità misteriosa, è Arrivo d'uomini (“Uomo” qui sarebbe il significato filosofico di “essere intero”, pensante). Un altro, più malizioso e di gusto quasi settecentesco: Il deserto tentato. Sarebbe divertente anche come “rovescio” delle solite Tentazioni del deserto. Ma nessuno, lo confesso, mi soddisfa interamente. (Il migliore, forse, è l'ultimo).

I personaggi sarebbero: Euforbia, uno (voce femminile); Terra, uno (voce femminile); Aviatori, nove (soltanto il primo avrebbe degli “a solo”; gli altri potrebbero essere, credo, poco più che coristi: voglio dire che non occorrono cantanti sceltissimi); Ambe, una dozzina di uomini (voci, direi, piuttosto profonde: bassi e baritoni). Più: Coro di indigeni, Coro di indigene, Coro di guerrieri; e Voci dello stormo di aeroplani. Per questi ultimi gruppi non saprei indicarti, approssimativamente, il numero delle voci necessarie. Tu lo stabilirai meglio di me. Penso che per Guerrieri, Indigeni ed Indigene converrà prendere in parte coristi e, in parte, figuranti per far numero “decorativo”. Ma può darsi che, nella mia ingnoranza, dica un mucchio di sciocchezze. Sarà meglio smettere.

A presto! Molto affettuosamente tuo

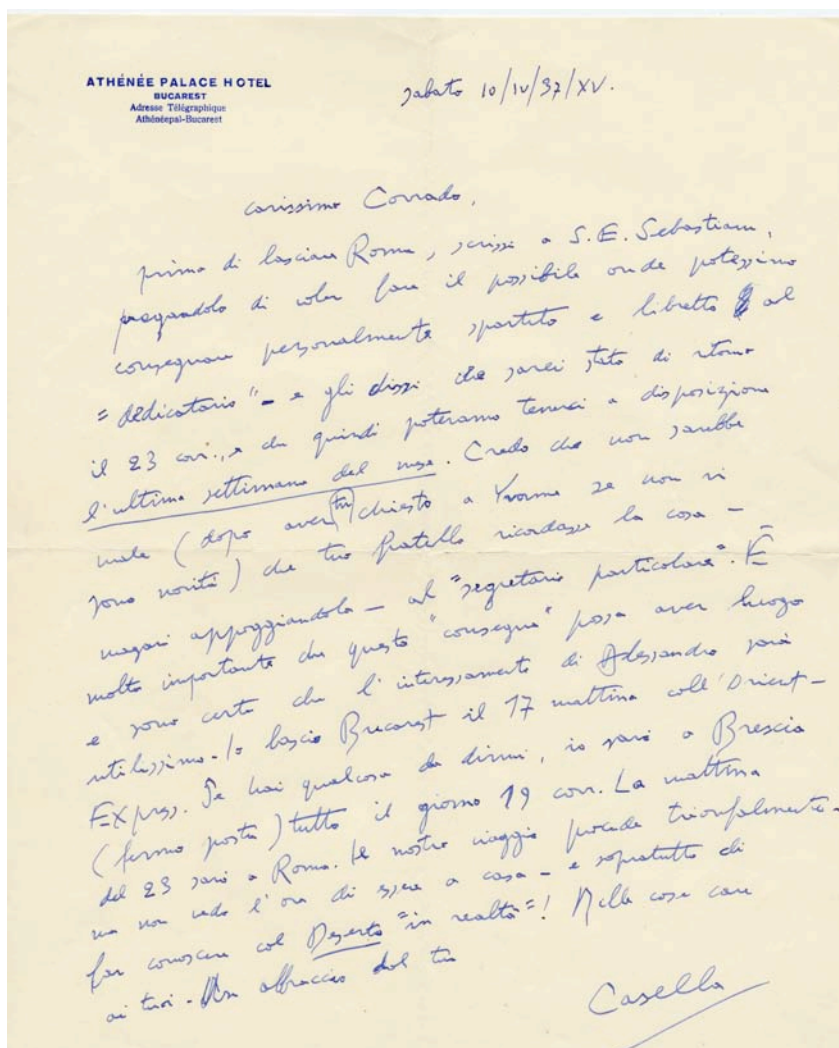
Corrado

P.S. - Ripensando al titolo, e se non trovi nulla di meglio, direi che - almeno provvisoriamente - converrebbe fermarsi sull'ultimo proposto. Letterariamente, ricorda Mozart, Metastasio ecc. Ha il vantaggio di contenere la parola Deserto, che richiama subito (ma con discrezione) all'Africa. Quanto poi al verbo “tentato”, che sul principio avevo riferito soltanto all'idea di “tentazione”, riflettendoci, ora vedo che gli si può attribuire volendo anche un altro significato più nobile, profondo e aderente al soggetto: quello connesso all'idea di forzare, conquistare, piegare, ecc., frequente nei classici italiani. L'ambiguità del termine, nella sua doppia accezione, aggiunge forse una grazia di più a questo titolo.

DOCUMENTO 4. LETTERA DI CORRADO PAVOLINI A ALFREDO CASELLA, 21 LUGLIO 1936

[Su gentile concessione della Fondazione Giorgio Cini Musica – Fondo Casella ]





Athénée Palace Hotel - Bucarest, sabato 10/IV 37/XV

Carissimo Corrado,

prima di lasciare Roma, scrissi a S. E. Sebastiani, pregandolo di voler fare il possibile onde potessimo consegnare personalmente spartito e libretto al "dedicatario" - e gli dissi che sarei stato di ritorno il 23 corr., e che quindi potevamo tenerci a disposizione l'ultima settimana del mese. Credo che non sarebbe male (dopo aver tu chiesto a Yvonne se non ci sono novità) se tuo fratello ricordasse la cosa - magari appoggiandola - al "segretario particolare". È molto importante che questa "consegna" possa aver luogo e sono certo che l'interessamento di Alessandro sarà utilissimo. Io lascio Bucarest il 17 mattina coll'Orient Express. Se hai qualcosa da dirmi, io sarò a Brescia (fermo posta) tutto il giorno 19 corr. La mattina del 23 sarò a Roma. Il nostro viaggio procede trionfalmente - ma non vedo l'ora di essere a casa - e soprattutto di far conoscere col Deserto "in realtà"! Nelle cose care ai tuoi. Un abbraccio dal tuo

Casella

DOCUMENTO 5. LETTERA DI ALFREDO CASELLA A CORRADO PAVOLINI, 10 APRILE 1937

[Su gentile concessione della Fondazione Primo Conti onlus (FPC), Fiesole - Fondo Pavolini]

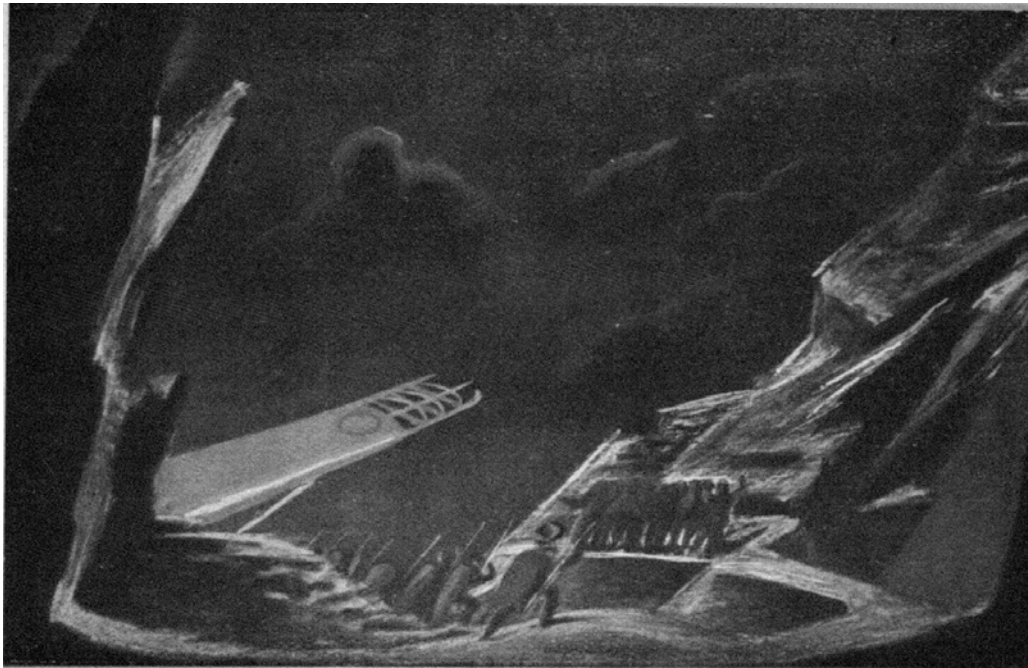


FIGURA 3. *IL DESERTO TENTATO* - BOZZETTO DI SCENA IDEATO DA GIANNI VAGNETTI, 1937  
[MMF]

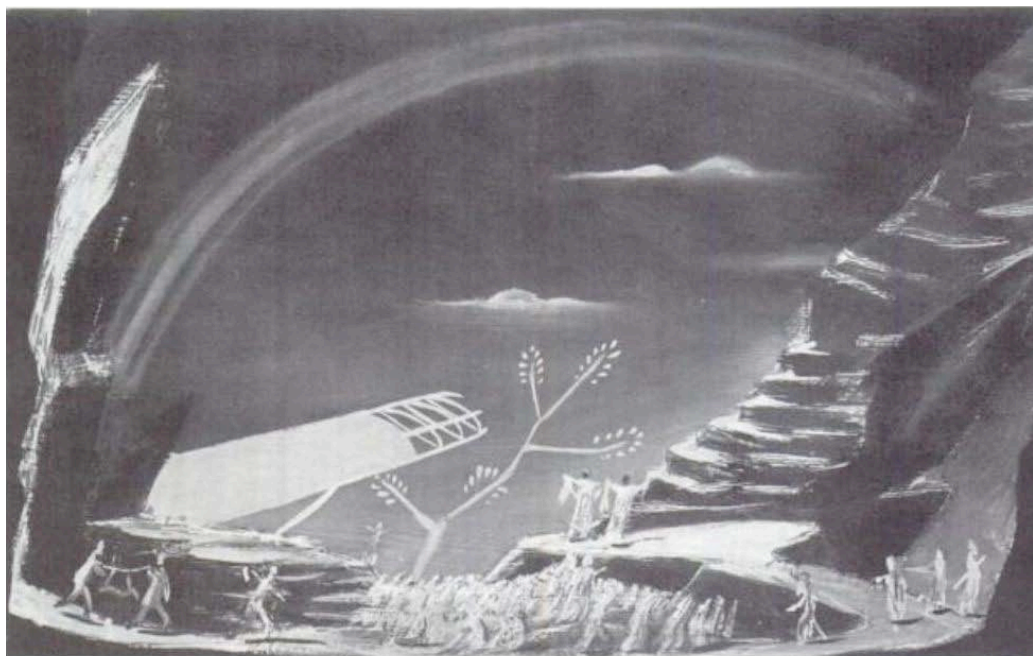


FIGURA 4. *IL DESERTO TENTATO* - BOZZETTO DI SCENA IDEATO DA GIANNI VAGNETTI, 1937  
[MMF]



APPENDICE VI

CATALOGO DEL FONDO PRIVATO ADRIANO LUALDI





## APPENDICE VI

### CATALOGO DEL FONDO ADRIANO LUALDI

Nel corso delle nostre ricerche, è stato rilevato l'archivio privato di Adriano Lualdi custodito a Roma presso la famiglia della nipote Giuliana. I materiali sono stati in seguito donati, secondo volontà testamentaria, al Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli, dove sono tuttora custoditi in attesa di catalogazione, riunendosi ad una preesistente raccolta di documenti risalenti al periodo di direzione del musicista.

In seguito al bombardamento subito dall'appartamento napoletano del compositore nel 1943, numerosi documenti sono andati distrutti. In alcuni casi di particolare rilievo, tuttavia, Lualdi si è prodigato nel recupero delle copie presso i corrispondenti.

Il Fondo Adriano Lualdi custodisce materiali compositivi, carteggi, rassegne stampa, registrazioni, dipinti, fotografie e i diari inediti del musicista. Ne elenchiamo qui di seguito il contenuto, ordinato in categorie.

#### **M.    MUSICHE:**

##### O.    COMPOSIZIONI ORIGINALI E STUDI RELATIVI

- e.    EDITE
- i.    INEDITE

##### T.    TRASCRIZIONI:

- e.    EDITE
- i.    INEDITE

#### **S.    SCRITTI:**

- L.    LIBRETTI
- C.    CARTEGGI
- D.    DIARI
- R.    RASSEGNE STAMPA

#### **V.    VARIE**

- N.    NASTRI
- P.    PROGRAMMI DI SALA
- B.    BOZZE
- F.    FOTOGRAFIE
- A.    DIPINTI

---

M. O. e

COMPOSIZIONI ORIGINALI EDITE E STUDI RELATIVI

1.

Titolo: *L'Addio / a tre voci*

Testo: Saffo

Organico: 3 voci (S a 2, A)

Partitura a stampa con copertina, s. e.

22 copie

2.

Titolo: *La leggenda del vecchio marinaio / Poema sinfonico per orchestra*

Anno di composizione: 1910

Dedica: "a Leonardo Bistolfi"

Organico: orch

Partitura

Editore: Ricordi, 1920

3.

Titolo: *La morte di Rinaldo / Ballata drammatica per canto e pf*

Anno di composizione: 1916

Dedica: "a Ester Mazzoleni"

Partitura

Editore: Ricordi, 1920 – ripristino 1953

4.

Titolo: *Deux Rondeaux / Per canto e pianoforte (1. De l'amour du siècle antique - 2. D'alliance de soeur)*

Testo: Clement Marot

Anno di composizione: 1927

Partitura

Editore: Ricordi, 1929 – ripristino 1953

4.a

Titolo: *Deux Rondeaux / Per canto e pianoforte (1. De l'amour du siècle antique - 2. D'alliance de soeur)*

Testo: Clement Marot

Anno di composizione: 1927

Partitura

Editore: Ricordi, 1928

5.

Titolo: *I canti dell'isola / Per canto e pianoforte (1. Notte di Capri - 2. Benedizione - 3. Filastrocca)*

Testo: Ada Negri

Anno di composizione: 1927  
Partitura.  
Editore: Ricordi, 1929 – ripristino 1953

6.

Titolo: *La luna dei Caraibi / Atto unico / Riduzione per canto e pianoforte*

Testo: dal dramma di E. O'Neill

Anno di composizione: 1944

Partitura

Editore: Suvini Zerboni, Milano, 1952

Annotazioni: "Ricevuto questo 1° esemplare a Vezzo, sopra Stresa, albergo (...) il 26 luglio 1952, e offerto alla mia Wanda, come sempre da 48 anni a questa parte, il 13 novembre 1952-Adriano Lualdi"

3 copie

7.

Titolo: *Africa - Rapsodia coloniale* (1. *Invocazione* - 2. *Inno* - 3. *Danza color oliva* - 4. *Danza negra* - 5. *Finale*)

Partitura

Editore: G. Ricordi, Milano

Annotazioni: "Firenze gennaio 1936- Palermo 1937 – Torino marzo 1936 – Lipsia 1936 – Berlino gennaio 1938- Roma 1938-Capri 1938 –Roma 14apr 1940-Napoli 1 giugno 1940"

7.a

Titolo: *Africa - Rapsodia coloniale 1935*

Trascr. di Carmine Buonomo

Dedica: "Napoli, 12.2. 1940 XVIII Al mio carissimo Direttore e Maestro A. Lualdi con la certezza di non aver tradito il suo pensiero - Buonomo Carmine"

Partitura per v. e pf.

Editore: G. Ricordi, Milano, 1940

8.

Titolo: *La rosa di Saaron - Arazzo per soprano, tenore e orchestra*

Parole di Luigi Orsini e Adriano Lualdi Riduzione per canto e pianoforte di Guido Farinelli

Anno di composizione: 1927

Dedica: "Alla signora Lucilla Whitman De Vescovi"

Organico: fiati, archi, perc, cel, arp

Partitura

Editore: Sonzogno, Milano, 1929

9.

Titolo: *Sonata in sol maggiore / per violino e pianoforte*

Anno di comp.: 1928

Editore: Carisch Milano, 1929

10.

Titolo: *La canzone di Fraciscio*

Fascicolo contenente:

- partitura manoscritta
- parti

---

- partitura a stampa riduzione canto e pf. - edizione A. Forlivesi, Firenze, 1929

Anno: (indicazione autografa in copertina di fascicolo) 1924

11.

Titolo: *Musiche per Caterina da Siena di C. V. Lodovici*

Parti per voce (S, A, T, B) e strumenti

12.

Titolo: *Attolite Portas!*

Testo: Arturo Graf

Anno di composizione: 1906

Organico: soli (S, A, T), coro e orch

Partitura ms..

Annotazioni: "Roma, settembre 1906"

13.

Titolo: *Il diavolo nel campanile*

Testo: A. Lualdi

Partitura per canto e pf

Editore: Sonzogno, Milano, 1925

13.a

Titolo: *Il diavolo nel campanile*

Testo: A. Lualdi

Partitura per canto e pf

Editore: Sonzogno, Milano, 1925

Annotazioni: "Esemplare con traduzione in tedesco/restituire al M° Lualdi"; in copertina: "Der senfel in Richturm!", autogr.; trad. in tedesco a penna rossa sotto il testo, annotazioni varie; sul frontespizio timbro in colore bluastro: "1930"

14.

Titolo: *Le diable dans le clocher*

Testo: A. Lualdi

Copia manoscritta della partitura per canto e pf. con testo in francese

Editore: Sonzogno – Ostali

Annotazioni: "version française:/ Fernand Cirilli/ingénieur IPG et ESS/189 rue de Vaugirad/Paris XV/(Maître)-Consell-Expert/(segle)88-64"; "Version en/texte française:/Paris (1959) F. Cirilli", ultima pagina della partitura

15.

Titolo: *Preludi e musiche di scena per Edipo a Colono di Sofocle*

Testo: Ettore Bignone

Partitura, copia serigr.

Annotazioni: "1965"

17.

Titolo: *La figlia del Re. Interludio (L'interludio del sogno - atto II)*

Organico: orch  
Partitura  
Editore: G. Ricordi, 1924

18.

Titolo: *La figlia del Re - atto 3°: Danza*

Organico: orch  
Partitura  
Editore: G. Ricordi, 1939

19.

Titolo: *La figlia del Re*

Anno di composizione: 1914-17  
Partitura, riduzione per canto e pf  
Editore: G. Ricordi, 1922  
Annotazioni: "Restit. all'autore il 7-7-939"; annotazioni varie sulla partitura; manca il frontespizio

20.

Titolo: *La figlia del Re*

Anno di composizione: 1914-17  
Dedica: "Ad Arturo Toscanini Maestro «che annuncia che rivela che inizia» dedico. Santo Stefano del 1921/ Adriano Lualdi"  
Partitura, riduzione per canto e pf  
Editore: G. Ricordi, 1922  
Annotazioni: copia con versione in ted. autografa, a penna sopra al testo; contiene lettera datt. del Dr. Felix Lederer [il traduttore] Firenze, 28 luglio, 1939 in 2 cc.; ricezione assegno 1500 lire per la trad. e rinuncia ai diritti  
- incollate cc. ds. dell'"edizione radiofonica"

21.

Titolo: *Le fille du Roi - Tagédie lyrique d'Adrien Lualdi - premier acte/Version française: Fernand Cirilli*

Testo: A. Lualdi/ F. Cirilli  
Anno di composizione: 1914-17  
Partitura ms. su linea unica con testo e didascalie di scena

21.a

*[Le fille du Roi]*

Fascicolo contenente cc. ms. autogr. con testo del dramma in fr.

21.b

*[Le fille du Roi]*

Fascicolo contenente cc. ms. autogr. con musica del secondo episodio su linea unica e trascrizione ds. del testo in fr.

21.c

*[Le fille du Roi]*

---

Fascicolo contenente cc. ms. autogr. con musica del terzo atto su linea unica e trascrizione ds. del testo in fr.

22.

Titolo: *Sire Halewin - canzone romanzesca*

Anno di composizione: 1929

Organico: fiati, canto, arpa, pf, perc

Partitura

Editore: Ricordi, 1931

23.

Titolo: *Le furie di Arlecchino / Intermezzo giocoso per marionette viventi*

Anno di composizione: 1915

Dedica: "A mia moglie/ Calendimaggio, 1924"

Partitura per v. e pf.

Editore: Sonzogno, 1924

23.a

Titolo: *Le furie di Arlecchino*

Grande partitura, bozze di stampa

Editore: Sonzogno

23.b

Titolo: *Le furie di Arlecchino*

Fascicolo con:

- Partitura ms. [copertina: Le furie di Arlecchino/ di A. Lualdi/ Piccola partitura]
- Parti staccate
- Parti staccate a stampa, ed. Sonzogno, 1930 [in copertina titolo e data '1914) autografe]

24.

Titolo: *Samnium - tre motivi paesani per orchestra*

Organico: fiati, perc, cel, arpa, archi

Partitura

Editore, anno: Ricordi, 1939

25.

Titolo: Inno degli aviatori

Fascicolo con:

- Parti per canto (intro: canto o mandolino), editore: Carisch, 1937, in 3 c.
- Partitura ms. per canto e pf; annotazioni: in copertina: "[...] urgentissimo", ultima pag "A LualdiMilano/21 ott/937 XV"
- Cc. sparse della partitura per canto e pf ms.
- Bozza serigr. per la stampa della partit. per v e pf; correzioni a penna rossa;
- Partitura per canto e pf, bozze di stampa editore Carisch

Annotazioni: “Le parole di questo inno sono state tolte con la debita autorizzazione, dal volume *L'aviazione negli scritti e nella parola del Duce*, Edito dal ministero dell'aeronautica militare, Roma, 28 marzo 1937”

26. *Tre pezzi corali a voci miste (1. Canale - 2. Gesù in croce - 3. L'Eco)*

Testo: Guido Pusinich

Anno di composizione: 1927

Organico: S, A, T, B e pf

Partitura

Bozze di stampa con correzioni a lapis

Editore: Ricordi, 1929

27.

Titolo: *Tre rispetti toscani /Di Arturo Birga /Musicati da Adriano Lualdi*

Testo: Arturo Birga

Dedica: “alla gentile signorina Wanda De Stabile”

Organico: v, pf

Partitura

Editore: Casa editrice musicale italiana, Milano, 1908

28.

Titolo: *Rhododendri (1. Mattino nel bosco - 2. La messa sull'alpe - 3. Tramonto sul colle)*

Testo: A. Lualdi

Anno di composizione: 1919 (indicazione autografa)

Dedica: “al Maestro Leone Sinigaglia”

Organico: v, pf

Testo integrale e partitura

Editore: G. Ricordi e C., Milano, 1920

29.

Titolo: *Elegia per pianoforte*

Dedica: “a mia madre”

Partitura

Editore: Stabilimento musicale romano, Roma, [n.i.]

30.

Titolo: *Sans Toi!*

Testo: Victor Hugo

Organico: v, pf

Partitura

Editore: [n. i.]

Annotazioni: senza copertina

31.

Titolo: [studi per l'*Isola dei Beati* ] *Riduzione c. e pf - libretto*

Anno di composizione: 1951

Organico: v, pf

Partitura ms..



---

Annotazioni: 1° pagina: "Firenze, 28 maggio 1951"; ultima pagina: "Fine della Tragedia/ finita la riduz.  
X c. e pf: Firenze, 24 ottobre, 1951"

32.

Titolo: *La saetta negra*

Partitura per canto e pianoforte

Bozza di stampa

Editore: Ricordi, 1935

Annotazioni: a penna "Quadro I scena Ia"

33.

Titolo: *L'ora undici di Vondervotteimittis (con una "passacaglia" del mondo alla rovescia  
"Il Diavolo nel campanile" di A. Lualdi)*

Organico: grande orch. con cannone e fulmine

Partitura

Editore: Sonzogno-Ostali, Milano, 1951

Annotazioni: data timbro 12 sett 1960; copertina/r. "M. Lualdi 3/8/951- Firenze 29/9/960"; c. 1, in alto  
a destra, a penna rossa: "Versione sinfonica. Nella esecuzione teatrale le parti corali rimangono tali e  
quali sono nella I edizione"; correzioni varie; ultime 5 pag.: cc. incollate sopra la partitura.

33.a

Titolo: *L'ora undici di Vondervotteimittis (con una "passacaglia" del mondo alla rovescia  
"Il Diavolo nel campanile" di A. Lualdi)*

Organico: grande orch. con cannone e fulmine

Partitura

Editore: Sonzogno-Ostali, Milano, 1951

Annotazioni: copertina/f data timbro 12 sett 1960; ultime 5 pag.: cc. di partitura incollate sopra il testo  
della partitura a stampa

33.b

Titolo: *L'ora undici di Vondervotteimittis*

Grande partitura, s. e.

34.

[Studi preparatori per il dramma su Orfeo ed Euridice]

Partitura ms., fascicolo con cc. di dimensioni varie

35.

Titolo: *Ritorno per il dolce natale*

Testo: Ada Negri

Parti ms.. per vari strum.

Organico: canto e piccola orch

36.

Titolo: *Passacaglia per organo*

Studi

37.

[Studi per l'oratorio *In festivitate Sanctae Trinitatis*]

COMPOSIZIONI ORIGINALI INEDITE

1.

Titolo: *Divertimento in re magg. per Orchestra da Camera*

Anno: 1941

Dedica: “a Giuliana, nuovo bellissimo fiore della mia casa”<sup>385</sup>

Partitura ms.

Annotazioni: in quattro movimenti: I - Allegro moderato, - II Adagio, III - Andantino, IV - Allegro

2.

Titolo: *Lamento della madre / Canto popolare sardo armonizzato per coro femminile a due voci da Adriano Lualdi*

Fascicolo contenente:

- Partitura ms. per coro a due voci: S A; indicazioni: “AL/Napoli, 1937 XV”
- Lavori preparatori ms..

3.

Titolo: *Serenatella*

Partitura ms. per canto e pf

4.

Busta con:

- Copertina: 29 sett 1969/Abbozzi e appunti di musiche varie da smistare e ordinare:[elenco]
- *Tango* studi “21 luglio 1929”
- *Albata* Testo e partitura ms.. per canto e pf; “La Mottala, agosto 1923”
- *Sol variato è il cielo* Testo: Nicolò Tommaseo; anno: 1928; dedica: “Alla memoria della piccola Teresa Giovanna Donn.”. Copia a stampa. Organico: S I II, A
- *Il tributo della primavera alla giovinezza* Testo: R. Pantini Partitura a stampa per canto e pf, senza indicazione dell’editore
- *Serenatella* Testo e partitura ms.. per canto e pf, “La Mottala, agosto 1923”
- *Primi appunti per La notte di San Giuliano* – 8 aprile 1920 – 19 luglio Fascicolo con abbozzi a matita
- *Canti popolari sardi*

Fascicolo con:

- Dattiloscritto su funzione e storia del canto popolare sardo *La disispirada*
- *La disispirada* (Logudoro) Partitura ms. per voce e chitarra
- Canto di Logudoro *Disperata*
- Partitura ms. per voce e accompagnamento accordale
- Coccus a Bonaria Verdginì (Bargaglia)

---

<sup>385</sup> La composizione è dedicata a Giuliana Lualdi, nipote del compositore, erede e curatrice del Fondo.

- Parte ms.. per canto
- Canzone sarda (Simai Campidarno di Cagliari)
- Partitura ms. per voce e chitarra, senza titolo
- Canzone popolare, senza titolo
- Partitura ms.. per voce e accompagnamento accordale, sotto c. ds. incollata con descrizione del canto, senza titolo
- *Sanctus Goccius Missa sarda*
- Canto de Trexenta; Ninnia a su bambinu crescesu (Canto di Natale)
- *Canto di Basa*
- *A bazi de chitarra*
- *Lamento de Pellegrino*
- *Attittidu*
- Altri canti sardi ms.

5.

Titolo: *Il Marescalco / Partitura originale*

Fascicolo con:

- Avviso di ricezione della SIAE del 18/10/1960
- Cc. ms.. autogr. a matita: elenco materiale SIAE, indicazione di titoli e durata
- Partitura e parti ms.. autogr.; frontespizio: Il Marescalco di Pietro Aretino/ musiche di Scena e danza/di/AL/su spunti d'arte e popolari antichi
- Studi preparatori, tra cui: Luis Mylan, liutista spagnolo (1526)/ Pavana; Saltarello/Marc'Ambrue del Pifaro (1500); Gagliarda (Galilei); Balia

6.

Titolo: *Canti patriottici*

Annotazioni: Raccolta di canti patriottici vari, musica e testo

8.

Studi per *Cecilia famula tua*

9.

Studi preparatori vari

10.

*Liriche di classici greci/ Liriche da classici greci*

2 quaderni pentagrammati scritti a matita:

- 1) Quaderno pentagrammato con copertina rivestita in cartoncino con titolo. In prima p. elencati titoli a matita: Vorrei veramente essere morta / Quasimodo 53-55; Solo il certo è in fiore /

---

Quasimodo 89; La fanciulla di Lesbo 111; L'amata cetra 123; Dormono le cime dei monti 143; E le dolcissime offerte 177; Canto mattutino 227. Abbozzi vari di musiche sul verso opposto rispetto al titolo e dall'ultima pag., datati tra il 19 e il 23 luglio, s. a.. Annotazioni: all'interno custodito un altro quaderno pentagrammato, senza copertina.

2) L'altro quaderno è conservato aperto su una pag. intitolata *Liriche greche*. Segue elenco delle composizioni scritte in partitura con testo sotto:

- *[Nunamende] Eros /Ibico-Quasimodo 157;*
- *Per i monti alle Termophili / Simide di Ceo- Quasimodo 169;*
- *Giacermi morta / Saffo-Pusinich;*
- *Lascio la luce bellissima del sole / Praxilla-Quasimodo 193;*
- *Come il vento del nord sono di fulmini / Ibico-Quasimodo 155;*
- *Lamento di donna / Simide di Ceo-Quasimodo 171;*
- *L'imparziale / Simide di Ceo-Pusinich 59;*
- *Sulla tenera erba appena nata / Saffo-Quasimodo [01.]51;*
- *E l'acqua mormora fresca / Saffo-Valgimigli (13);*
- *E di sotto le ali versa la cicala / Saffo-Valgimigli (13);*
- *Tormentata è la luna / Saffo-Valgimigli (13);*
- *To ognita Pusinich, 51*
- *Dormono le cime dei monti / Alcmane-Quasimodo 143*

Annotazioni: le composizioni sono datate dal 31 luglio al 17 agosto 1947. Sulla 1° pag. aperta (*[Nunamende] Eros /Ibico-Quasimodo 157*) appare la data: "Milano, 17 giu 68" ; sul lato inverso: abbozzi vari del febbraio-marzo 1941: 20 liriche numerate, solo alcune con titolo: 15) *Ad Hermes (Saffo-Quasimodo 59)*, 16) *Tramontata è la luna (Quasimodo 41)*, 17) *Già nelle rive dello Xantori (Quasimodo 97)*; 18) *Invito all'Eramo (Quasimodo 37)*; 19) *Dormono le cime dei monti (Alcmane-Quasimodo 143)*; 20) *Il mito di Arione di Metimma (Quasimodo 223)*.

11.

[Studi sui modi greci]

10 cc. pentagrammate sciolte, custodite nel fascicolo di carteggi intitolato *Euridikes Diatheke* (cfr. sezione Carteggi)

M. T. e

TRASCRIZIONI E REVISIONI EDITE

1.

Titolo: *F. Durante / Otto concerti per orchestra d'archi / Trascrizione e interpretazione di A. Lualdi (1945)*

Partiture, 8 fascicoli

Edizione: Carisch S.A. – Milano 1948

Raccolta: La scuola napoletana - musiche trascritte ed interpretate da A. Lualdi

12 copie tot.

1.a

Titolo: *F. Durante / Otto concerti per due violini, viola e basso / II Concerto*

Partitura ms..

Annotazioni: sulla prima pagina: "Napoli, 27, 28, 30 settembre 1943"

2.

Titolo: *G. Paisiello / Concerto in Do per cembalo e orchestra / Revisione e trascrizione di A.Lualdi (1942)*

Partitura

Organico: cemb, 2 fl, fg, 2 cor, archi

Edizione: Carisch S.A., Milano 1948 - *La scuola napoletana: musiche trascritte ed interpretate da A. Lualdi*

3.

Titolo: *G. Paisiello / Il Balletto della Regina Proserpina / Sei tempi di danza (dalla tragedia lirica "Proserpina") / Trascrizione per orchestra da camera di A. Lualdi (1939)*

Partitura: bozza di stampa con correzioni varie a matita

Organico: fl, ob, cl sib, fg, cor in fa, trb, timp, arp, cemb, archi

Edizione: Ricordi

3.a

Titolo: *Il Balletto della Regina Proserpina / sei tempi di danza dalla tragedia lirica "Proserpina" / di/ Giovanni Paisiello / nella ricorrenza del secondo centenario / della sua nascita / (1740-1940)*

Organico: piccola orch.

Partitura ms.

Annotazioni: "Vetriolo / lunedì 31 luglio ore 6 ant./lunedì 7 agosto 1939 XVII / ore 18"

4.

Titolo: *Il Mondo della luna / (ossia) / "Il finto astronomo" / Damma giocoso / del / M° G. Paisiello / su / Libretto di C. Goldoni / Rappresentato per l'apertura del Nuovo Teatro Imperiale di / S. Pietroburgo, per festeggiare il giorno dell'Incorona- / zione di S. M. Imperiale Caterina II / N.B. Questo Damma fu rappresentato in un Atto a S. Pietroburgo / L'Anno 1783. / Riprodotta a Napoli accomodata dall'Autore in 3 Atti per il Teatro del Fondo*

---

*L'Anno 1784 (Personaggi / Clarice. Flaminia. / Ecclittico.Buonafede.Ernesto. / 2 Servi (Fabbrizio e Prospero.=Cecco, e Coro)*

Partitura ms..  
2 fascicoli: I, II atto

4.a

Titolo: *Il Mondo della luna*/di *Giovanni Paisiello*

Parti, copia eliogr.; varie copie  
Annotazioni: vi è conservato all'interno un documento del Teatro dell'Opera

4.b

Titolo: *Il Mondo della luna*

Partitura per canto e pf, copia eliogr.  
11 copie

4.c

[Studi per la revisione de *Il Mondo della luna* di *Paisiello*]

Partitura, 14 numeri

5.

Titolo: *G. B. Pergolesi / Concerto in Sib maggiore per v.no solo e orch. / Revisione e trascrizione di A.Lualdi (1942)*

Partitura  
Edizione: Carisch S.A. – Milano 1948 (*La scuola napoletana - musiche trascritte ed interpretate da A. Lualdi*)

6.

Titolo: *Nicola Porpora / Ouverture Royale (1763) / Trascritta per orchestra da camera*/da *Adriano Lualdi*

Napoli, luglio 1939 XVII

Partitura ms..

Organico: fl, ob, cl in sib, fag, 2 crn fa, tr in sib, timp, 5 vl, 3 vle, 2 celli, bassi

Annotazioni: "Napoli, 19 luglio 1939, XVII"

[Probabilmente si tratta della versione edita da Ricordi dal titolo *Fanfara regale*]

7.

Titolo: *D. Scarlatti / 5 tempi dalle Sonate / Trascrizione per orchestra da camera* di *A. Lualdi*

Partitura

Organico: fl, ob, cl in sib, tr in sib, piatti, vl I-II

Editore: Ricordi, Milano, 1941

Annotazioni: sul frontespizio, a penna "1939"

7.a

Titolo: *D. Scarlatti / 5 tempi dalle Sonate / Trascrizione per orchestra da camera* di *A. Lualdi*

Partitura

Organico: fl, ob, cl in sib, tr in sib, piatti, vl I-II

Editore: Ricordi, Milano, 1942

Annotazioni: sul frontespizio, a penna "1939"

8.

Titolo: *J. S. Bach / L'Arte della Fuga / Trascrizione e interpretazione per orchestra da camera di A. Lualdi*

Organico: fl., ob, cor ingl, 2 fag, 2 cor in fa, tr in sib, archi

Partitura

Editore: Ricordi

Annotazioni: "copia mia/ 9 marzo 1961"

9.

Titolo: *La sfida di Febo e Pan / Versione italiana di A. Lualdi*

Organico: piccolo coro (S A T Br B) e pf.

Partitura, copia a stampa senza indicazione di edizione



---

M. T. i

TRASCRIZIONI INEDITE

1.

Titolo: *G. Rossini "Il Barbiere di Siviglia" (Sinfonia) / Orchestra da camera del R. Conservatorio di Musica di Napoli*

Partitura

Organico: orchestra da camera

1.a

Titolo: *G. Rossini "Il Barbiere di Siviglia" - Sinfonia*

Parti per: fl, ottav, ob, cl, fg, crn in mi, tr in la, timpani (si-mi), g.cassa, archi

2.

Titolo: *Alessandro Stradella - Cantata per il SS. Natale – Sinfonia*

Partitura

Organico: concertino, concerto grosso di viole

3.

Titolo: *A. Stradella - Sinfonia dall'op. "Damone"*

Partitura

Organico: 3 voci e liuto o cembalo

4.

Titolo: *A. Stradella - Sinfonia dall'op. "Lo schiavo liberato"*

Partitura

Organico: concertino, concerto grosso di viole

5.

Titolo: *Jommelli / Ciaccona*

Partitura

Organico: fiati a 2, timp, archi

Annotazioni: "21 luglio 1942"

6.

Titolo: *Sinfonia n. 14 Giovanni Paisiello*

Partitura

Organico: 2 ob, 2 cor, archi

7.

Titolo: *Petrus et Joannes / Mottetto a quattro voci*

Partitura

Organico: S A T B

Annotazioni: "Adriano Lualdi/Napoli, gennaio 1943 XXI"

S. L.

**LIBRETTI**

1.

Titolo: *La trilogia di Orfeo - Prima parte: 1. Dialogo - 2. La morte di Euridice / Parole e musica di Adriano Lualdi; Seconda parte: 1. La sibilla cumana - 2. L'isola dei beati*

Copia ds.

Il titolo ds. "L'isola dei beati-trilogia orfica" è depennato con sovrascritto in penna blue: "La trilogia di Orfeo".

2.

[*Il Testamento di Euridice*]

Bozze di stampa, Tip. B. Coppini & C.-Firenze-Via de' Serragli, 49

All'interno è conservata pagina di rivista non identificata, del palinsesto radio del 22 ottobre s. a.: "canale nazionale, ore 20:25, Il testamento di Euridice di A. Lualdi", indicati tutti gli interpreti.

3.

Titolo: *L'Isola dei Beati / Trilogia orfica / Parole e musica di Adriano Lualdi - Prima parte: 1. Dialogo - 2. La morte di Euridice; Seconda parte: 1. La Sibilla cumana - 2 L'isola dei beati; Terza parte: 1. Festa a Posillipo - 2. Morte di Orfeo*

Copia ds.

A p. 1/r, grafia di Lualdi, "Conservatorio di Musica/Luigi Cherubini/Via Alfano 80/Firenze" Rivestito con copertina in cartoncino rosso riutilizz., con intestaz., all'interno, "Conservatorio di Musica L. Cherubini/ Anno scolastico 1954-55".

4.

Titolo: *Il cabaret della Maga Senzapena - Tragedia in tre atti*

Testo: A. Lualdi

Ds. in 3 copie

5.

Titolo: *Tre alla Radarstratostropoionosferafonotheca del Luna Park - commedia da concerto*

Testo: Adriano Lualdi

Copia ds.

6.

Titolo: *Carlo Goldoni - Giovanni Paisiello "Il mondo della luna" - Opera giocosa alla francese in prosa e in musica. Rielaborazione e interpretazione di Adriano Lualdi*

Ds. in 2 copie

7.

Titolo: *Il signore degli echi / per la Musica di Adriano Lualdi*

Testo: Orio Vergani

Copia ds.

---

Copertina, a matita, in alto a destra: "Ricevuto da Vergani il 10 febb 951"; a penna, ultima pag., in basso a destra: "Milano, 26 gennaio 1951/ Orio Vergani". All'interno custodito il carteggio con Vergani.

7.a

Titolo: *Il signore degli echi / Luna-Park (radiofonico) in un atto*

Testo: Orio Vergani

Copia ds.

Copertina: "Ricevuta deposito SIAE"

8.

Titolo: Studi e appunti per il libretto dell'Isola dei Beati-aprile 1953

Annotazioni: conservato tra i carteggi catalogato col n. 9 [S. C. 9]

9.

Titolo: *Il cabaret della maga senza pena*

Studi e appunti

Annotazioni: quaderno conservato tra i carteggi catalogato col n. 10 [S. C. 10]

9.a

Titolo: *Il Cabaret della maga senza pena*

Libretto ms.

Annotazioni: quaderno conservato tra i carteggi catalogato col n. 11 [S. C. 11]

10.

Titolo: *Guerino detto il Meschino / Agli alberi del sole e alle grotte della fata Alcina / Rappresentazione eroicomica per marionette in 3 atti e 9 quadri*

Libretto ds.

Annotazioni: conservato tra i carteggi nel fascicolo Giovanni Chiavichio/Guerino detto il Meschino insieme alla corrispondenza con G. Cavicchioli, autore del libretto [S. C.]

S. C.

**CARTEGGI**

I carteggi custoditi nel Fondo Adriano Lualdi sono, per la maggior parte, conservati all'interno di fascicoli con copertina in cartoncino, a volte recante un titolo e/o un elenco di argomenti o di nominativi dei destinatari, non sempre corrispondenti al contenuto. Alcuni di essi sono stati recentemente numerati e ricollocati dalla Sig. Giuliana Lualdi. Elenchiamo qui di seguito i fascicoli con breve descrizione del titolo riportato in copertina (in corsivo) e del contenuto, indicando in alto, quando presente, il nuovo numero d'ordine:

1.

Titolo: *EURIDIKES DIATHEKE/ISOLA DEI BEATI**I vista=documenti importanti Isola-el-karakiri (lato sin. in verticale):*

- *visto censore*
- *depositi SIAE*
- *autorizzazione Quasimodo; Valgimigli*
- *verbale [Campari]*
- *Ricevute Siciliano*
- *Lettere [Starzi] e risposte (depennato)*
- *Telegramma a Ghiringhelli (depennato)*
- *Lettere a Pizzetti e Wally (depennato)*
- *Copia [vistate]*
- *Lettera a Lanfranchi*
- *Lettera [Andreotti] (nella busta)*

Annotazioni: i documenti relativi a questi argomenti sono presenti in parte in questo fascicolo, in parte nel fascicolo 2; in questo fascicolo la maggior parte dei materiali si riferisce all'opera sul mito di Orfeo ed Euridice.

Contenuto:

- Lettera del Ministro della Cultura Popolare A. Pavolini per la commissione di un'opera lirica (28/7/1940)
- Carteggio con Pavolini, Ministro del MinCultPop (1940-42)
- Autorizzazione della Censura teatrale (1941)
- Conferma deposito SIAE e modifica titolo in *Euridikes Diateke* (1961)
- Carteggio con Romolo Giazzotto, Dir. Gen. RAI (1961)
- Studi sui modi greci, 10 cc. sciolte ms. (cfr. COMPOSIZIONI ORIGINALI INEDITE)
- Carteggio con Quasimodo: autorizzazione utilizzo traduzioni lirici greci (1954)
- Lettera a Ferruccio Lanfranchi (1957): protesta contro il rifiuto a portare sulle scene della Scala *La Figlia del Re* (op. vincitrice del Premio Mac Cormick nel 1917, tra la giuria: Molinari, Pizzetti, Cesari); ostilità del "clan Pizzetti"; richiesta di ritiro dal

---

“Premio Campari” della sua opera in 4 atti (*Di là dal fiume*, rimaneggiamento dell’op. sul mito di Orfeo) in seguito alla nomina di De Sabata e Siciliani, ai quali era già noto il libretto, agli alti incarichi della Scala. Resoconto della critica di entrambi sull’opera (Siciliani l’aveva considerata per il maggio 1955, ma per volere di Lualdi fu dato *Il Diavolo nel campanile*; De Sabata ne aveva offerto la prima ass. alla Scala, ma Lualdi preferisce *La Figlia del Re* per un rientro a Milano di sicuro esito)

- Corrispondenza con Mussolini sull’*Inno dell’aviatore* (1937-38)
- Corrispondenza con Orio Vergani su *Il Signore degli Echi* (1951)
- Corrispondenza con De Sabata, Ghiringhelli sulle relazioni con il Teatro Alla Scala (1955-56)

## 2.

Contenuto:

- Bozze sulla *Prefazione* del libretto dell’opera sul mito di Orfeo:
- Copertina ms.: *Prefazione fabula!//Vedi Gianfr Contini/ Poeti del duecento/ ed. Ricciardi- Nap-Mil 1960; citazione articolo di Emilio Cecchi sul Corriere della sera del 12 genn 1960.*
- 4 cc. ds. con titolo: *Lungo viaggio di Orfeo / Prefazione* (sulle diverse fasi di ideazione, stesura ed esecuzione dell’opera) e 3 cc. ms.: 2 cc. di continuazione del ds., a matita, ed una c. scritta a penna, datato Milano 22 marzo, 1961
- Articolo sul Corriere Sera del 12 genn 1961 dal titolo: *Nuove luci sulla poesia del 200 di E. Cecchi*, (cerchiato il passo su Contini).

## 3.

Contenuto:

- Corrispondenza dal 1949 al ‘50 con il Maggio musicale fiorentino per la proposta di esecuzione de *L’Isola dei Beati* [viene scelto “Il Prigioniero” di Dallapiccola]
- Corrispondenza del 1953 con personaggi del Maggio musicale: Francesco Siciliani (Direttore artistico), Mario Fabiani (Presidente EA), Pariso Votto (Soprintendente)
- Dattiloscritto con elenco delle opere di Lualdi custodite dal Conservatorio di Napoli (1950)
- Ms. *La personalità delle note: Le note deità*, studi sulla musica cinese, indiana, greca
- Vari studi ms. su personaggi della mitologia greca e latina, poesie relative con traduzioni
- ds *Almeno un fischio non elettronico*, articolo pubblicato su “Piazza delle Belle Arti”: critica sulla presenza della musica elettronica al Festival di Venezia e sull’uso dell’elettronica nella musica. Dichiara di utilizzare l’elettronica per effetti speciali irraggiungibili con l’orch. ne *La luna dei caraibi*. Si firma: AL - Fondatore festival di Ve, 23 sett 1960. Conservato indice suppl genn 1961 EABienn ve
- Articoli di giornale sulle traduzioni di testi da una lingua all’altra

- Articoli sulla rappresentazione de *La Figlia del Re* alla Scala (tra cui: Correre della sera 19 luglio 1959)
- Rassegna stampa sull'assegnazione del "Premio Campari" del 1958 a Castelnuovo-Tedesco [Lualdi vi aveva inizialmente partecipato con l'opera *Di là dal fiume*, poi ritira l'opera per questioni politiche]
- Altra rassegne stampa

4.

Titolo: *Isola dei Beati*

Contenuto:

- Carteggio con Manara Valgimigli (1955-61): autorizzazione all'uso delle sue traduzioni di liriche greche; varie
- Articoli su quotidiani vari
- Documenti del "Premio Campari" del 1958: bando, libretti dell'opera inviata da Lualdi, carteggi riguardanti il ritiro dell'opera

5.

Titolo: *Arturo Toscanini artista e uomo libero/Testo/Prima stesura e alcune aggiunte/Napoli 8 gennaio 1968*

Contenuto:

- Dattiloscritto in 2 copie con correzioni per il discorso tenuto per la commemorazione di A. Toscanini l'8 gennaio 1968 al Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli

6.

Titolo: *Toscanini '67-'68*

Contenuto:

- Corrispondenza varia con Victor De Sabata su *La Figlia del Re* (accordi per incontri, discussioni sulla rappresentazione)

7.

Titolo: *Autografi*

Contenuto:

- Lettere del 1940 di ringraziamento inviate a Lualdi da strumentisti docenti nei Conservatori (in particolare di contrabbasso e strumenti a fiato) per l'articolo del 7 marzo 1940 sul Giornale d'Italia sulla Riforma dei Conservatori Italiani
- Varie lettere, dal 1917 al 1942
- Minuta di lettera a Casella, autogr. a matita [pubblicata da Rodoni]

---

8.

Titolo: *Teatro Scala / Avv. Bovio- Ghiringhelli - Faina - Wally- Migliavacca - Cavallari*

Contenuto:

- Carteggi degli anni 1959-65 circa:
  - Intenzione di Lualdi di querelare La Scala in merito alla mancata ripresa de La figlia del re dopo il successo della rappresentazione fiorentina del 1959
  - Protesta contro La Scala e successo de Il testamento di Euridice. Accenno alla registrazione de La figlia del re (carteggio con Ciro Fontana)
  - Vari copie del ds. "Testamento per Wally" [sul mutato atteggiamento di Toscanini nei confronti di Lualdi. Dal momento in cui si trova assoggettato all'influenza di Pizzetti, il direttore d'orchestra diventa ignaro persino alle pressioni di Wolf Ferrari sulla direzione alla Scala de La figlia del re (24 al 42)];
- Varie copie del ds. "La cronaca nera per Wally" (57-54) [sulle resistenze del "clan" Pizzetti nei confronti di Lualdi che influenzano Toscanini]

9.

Titolo: *Studi e appunti per il libretto dell'Isola dei Beati-aprile 1953*

10.

Contenuto:

- Studi e appunti su Il cabaret della maga senza pena
- Corrispondenza con Antonio Ghiringhelli, De Sabata e Siciliani del 1963 sulla questione della Scala; altri corrispondenti: Maner Lualdi, Ciro Fontana
- Rassegna stampa su *La Figlia del Re*: articoli di Montale, Confalonieri e altri

11.

Contenuto: Libretto ms. del *Cabaret della maga senza pena* (cfr. sez. LIBRETTI)

12.

Titolo: *Pasquale di Costanzo*

Contenuto:

- Carteggi degli anni 1966 - 70:
  - Richieste di inserimento dell'opera Il testamento di Euridice nella programmazione del Teatro S. Carlo di Napoli, destinate al Soprintendente Pasquale di Costanzo
  - Considerazioni di natura politica indirizzate a: Giuseppe Maranini, Giovanni Spadolini, (Dir. del Corriere della Sera), Guglielmo Zucconi, Ugo La Malfa;

- Copia della lettera ds. destinata a Quasimodo per un appello-petizione comune in difesa dell'arte non avanguardista (sotto si leggono le firme di Quasimodo, Camillo Pellizzo, Furio [Giogna])
- Rassegna stampa sulle esecuzioni delle opere di Stockhausen (1969) e Bussotti (1966) in Italia ed Europa, sulla Biennale Arte del 1970, sulla politica italiana.

13.

- Contenuto:
- Carteggi relativi agli anni 1953-59 sulla (mancata) inclusione nei cartelloni della Scala de *La Figlia del Re*, nonostante il successo di Firenze, e dell'*Isola dei Beati*, nonostante l'apprezzamento dell'opera da parte di De Sabata; interlocutori: Antonio Ghiringhelli, Victor De Sabata, Nicola De Pirro, Luigi Bai, Renzo Bianchi, Giulio Ferrari, Maner Lualdi, Valcarengi, Luigi Oldani
- 
- Articoli:
- Fotocopia del 2° supplemento a "Karakiri" con l'articolo apparso sul «Corriere della sera» (8/4/1961) sulla causa tra Lualdi, Giacomo Manzoni e Luigi Pestalozza, vinta da Lualdi;
- Recensione di Giulio Confalonieri sul saggio *La Bilancia di Euripide*, pubblicata sulla rivista «Epoca»
- Vari

#### FASCICOLO "A".

*Titolo: Varie Riservate/ Vivo o morto che io/ sia/ questo fascicolo non/ DEVE ESSERE APERTO/ NÈ LETTO DA ALCUNO,/ e, così come si trova deve/ essere allegato alla serie/ dei quaderni de/ IL RATTO D'EUROPA/ cose viste e sentite dalla/ mia terrazza sul Vomero/ dal 25 luglio 1943 al 25 luglio/ 1948/ ovunque essi si trovino depositati. Vale per questo/ fascicolo quanto ho disposto/ per tali quaderni nel mio testamento e nelle mie aggiunte. / Adriano Lualdi / Firenze, 20 aprile 1950*

Contenuto:

- Carteggio con Ada Finzi<sup>386</sup> dal 1936 al 1950
- Lettere varie
- Articoli vari<sup>387</sup>

#### FASCICOLO "B".

*Titolo: Giovanni Chiavicchioli/Guerino detto il Meschino*

Contenuto:

---

<sup>386</sup> Ada Finzi è stata segretaria di Lualdi al Festival di Venezia fino al 1936 ed ha poi continuato a lavorare per lui nel periodo di segretariato presso l'azienda lirica concertistica internazionale (a. l. c. i.).

<sup>387</sup> In una lettera del 10 settembre 1950 è citata la composizione per orchestra di Lualdi *Git on board little childrun* [sic].



- 
- Carteggi con G. Chiacchioli su una nuova versione, radiofonica, dell'opera *Guerin Meschino*
  - Libretto ds.: *Guerino detto il Meschino / Agli alberi del sole e alle grotte della fata Alcina / Rappresentazione eroicomica per marionette in 3 atti e 9 quadri*

[BUSTA]

Titolo:

*Originali stampa Toscanini da S.ta Margherita 6 apr 67 in poi*

Contenuto:

- tre articoli:
- Il libretto de "Il diavolo nel campanile" di A. Lualdi: ds. con considerazioni sulla trama, 10 p.
- "Il diavolo nel campanile" di A. Lualdi nel giudizio d'un giornale inglese: ds. sulla recezione della critica internazionale alla prima della Scala, 4 pp.
- "Il diavolo nel campanile" grottesco da I atto di A. Lualdi - Un'opera d'eccezione, ds.

[CARTEGGI SPARSI]

Contenuto:

- Querelle con Alceo Toni nata in seguito all'articolo di Lualdi "*La foglia di fico*" sul «Secolo Sera» del 12 aprile 1929: Lualdi si difende sostenendo che le affermazioni reputate offensive sono la risposta all'articolo di Toni *Musiche italiane al Festival musicale di Ginevra* del 10 aprile sul «Popolo d'Italia»
- Articolo *Un uomo in aria* su «L'ala d'Italia» di gen/feb 1950
- Carteggio con Alfredo Casella\*
- Carteggio con Ermanno Wolf Ferrari\*\*

---

\* Il carteggio è pubblicato in Rodoni Turnhout 2004, pp. 427-545.

\*\* Una delle lettere del carteggio di Lualdi con Wolf-Ferrari è pubblicata in Rodoni 2004.

## DIARI INEDITI

*IL RATTO D'EUROPA*

La vena letteraria di Adriano Lualdi si esprime, oltre che nella sua intensa attività di saggista e pubblicista, attraverso la scrittura delle proprie memorie. Alcune di esse vengono pubblicate durante gli anni del fascismo, per la maggior parte nella forma di scritti di viaggio (*Viaggio musicale in Italia* [1927], *Viaggio musicale in Europa* [1928], *Viaggio musicale nel Sud-America* [1934], *Viaggio musicale in U.R.S.S.* [1941]). Altre restano inedite ma, per alcune di esse, stilate nella massima riservatezza tra il 1943 ed il 1948, il compositore programma ed annuncia la pubblicazione postuma.

Dal 25 luglio 1943, giorno della consegna delle dimissioni da parte del Duce, per cinque anni esatti, Adriano Lualdi dedica una parte della sua attività quotidiana alla fissazione dei propri ricordi su pagine di diario: «cose viste e sentite dalla mia terrazza sul Vomero dal 25 luglio 1943 al 25 luglio 1948». Dal racconto della nipote Giuliana ci è noto che il compositore vietava fermamente a chiunque l'accesso durante la stesura e ne proibiva fermamente la consultazione. Con ogni probabilità già meditava una futura pubblicazione di parte di essi, in seguito annunciata nel saggio *Tutti vivi*, uscito in stampa nel 1955 per i tipi dell'editore Dall'Oglio, con il titolo *Il ratto d'Europa*. In aggiunta al materiale diaristico, Lualdi destina un fascicolo di carteggi, contenente per la maggior parte la corrispondenza con la segretaria-amante Ada Finzi, dal 1936 al 1950, anch'esso dichiaratamente precluso alla lettura di terzi (cfr. CARTEGGI, FASCICOLO A). L'alone di mistero che circonda questi scritti si fa ancor più fitto osservando un elemento di non secondaria importanza: l'anno di pubblicazione previsto è il 1985, esattamente cento anni dopo la sua nascita. Cosa contengono questi diari?

Più che di semplice fissazione su carta di ricordi scritti di proprio pugno, si tratta, nella maggior parte dei casi, di vera e propria "composizione" di materiali eterogenei depositari di memoria, sia privata che pubblica, attraverso un *collage* di elementi differenti: scritti autografi, veline di lettere dattiloscritte proprie e di altri, ritagli di giornali, documenti, disegni. Parte dei carteggi e di altre testimonianze andrà quindi cercata anche tra le pagine di questi volumi. In alcuni casi Lualdi conserva il materiale diaristico in diari-fascicoli ("diari-raccolta") in cui sembrano prevalere i documenti selezionati dalla stampa, in altri conserva esclusivamente quest'ultima, dichiarandolo in copertina ("stampa"). Solo alcuni riportano il titolo *Il ratto d'Europa*. Non è semplice quindi, ad un primo sguardo, dare una stima definitiva del numero di diari veri e propri. Inoltre, successivamente al 25 luglio 1948, il musicista riprende la stesura fino all'aprile 1950, aggiungendo questo unico volume a quelli precedenti (contrassegnandolo con la dicitura "ultimo", presente anche sul volume che lo precede).

Elenchiamo qui di seguito i diari inediti appartenenti alla raccolta *Il ratto d'Europa*.

1943:	25 luglio - ottobre novembre 1943 - marzo 1944
1944:	marzo - agosto agosto - dicembre dicembre 1944 - maggio 1945
1945:	maggio - giugno

- 
- 14 giugno - 28 agosto (*Volume VI*)  
29 agosto - 9 ottobre (*Adriano Lualdi - Il ratto d'Europa*)  
9 ottobre 1945 – 1 gennaio 1946 (*Lualdi - Il ratto d'Europa*) [diario-  
raccolta]  
diario con raccolta di ritagli stampa numerati, datati fino al 17 aprile  
1945
- 1946: 1 gennaio - 1 marzo [diario-raccolta]  
2 marzo - 27 aprile [diario-raccolta]  
31 aprile - 31 maggio [diario-raccolta]  
31 maggio - 25 luglio [diario-raccolta]  
1 - 31 dicembre [diario-raccolta]  
dicembre 1946 [diario-raccolta]
- 1947: gennaio - febbraio [diario-raccolta]  
7 febbraio - 11 aprile [diario-raccolta]  
12 aprile - 13 maggio (*Lualdi ms. Il ratto d'Europa*)  
13 maggio - 30 giugno  
13 maggio - 4 giugno (*Lualdi - Il ratto d'Europa Stampa*) [diario-  
raccolta]  
5 - 30 giugno (*Lualdi - Il ratto d'Europa Stampa*) [diario-raccolta]  
1 - 31 luglio (*Lualdi - Il ratto d'Europa Stampa*) [diario-raccolta]  
agosto [stampa]  
15 agosto-15 settembre  
15 settembre - 20 ottobre  
21 ottobre - 24 novembre  
25 novembre - 20 dicembre  
21 dicembre 1947- 10 gennaio 1948
- 1948: 11 gennaio - 10 febbraio  
11 febbraio - 31 marzo  
1 - 30 aprile  
1 - 31 maggio  
1 - 16 giugno  
17 giugno - 5 luglio *Il ratto d'Europa*  
5 - 25 luglio *ultimo*  
5 - 25 luglio [stampa]
- 1948-50: aprile 1948-aprile 1950 (*Ratto d'Europa volume ultimo*)

Come dicevamo nell'introduzione, nel fondo Lualdi sono conservati anche altri "diari" inediti, appartenenti ad anni precedenti la stesura dei volumi che sarebbero confluiti ne *Il ratto d'Europa*. Li elenchiamo qui di seguito:

1906 - 1913: raccolta di rassegne stampa e carteggi relativi all'attività direttoriale del compositore

### RASSEGNA STAMPA

Adriano Lualdi raccoglie gli articoli scritti di proprio pugno, pubblicati su quotidiani e riviste, in diversi quaderni, nella maggior parte dei casi recanti in prima pagina l'indicazione del periodo di riferimento, un numero progressivo e la fonte, nei casi di fonte unica. Riportiamo qui di seguito le raccolte custodite presso il fondo della famiglia Lualdi:\*\*\*

- *dicembre 1922 - luglio 1923, I*
- *settembre 1923 - giugno 1924, II, Il secolo - Milano*
- *4 settembre 1925 - 14 giugno 1926, IV*
- *6 settembre 1926 - 16 marzo 1927, V*
- *9 ottobre 1928 - maggio 1932, VI, Secolo-Sera*
  
- *dicembre 1925 - agosto 1934*
  
- *maggio 1938: rassegna stampa su giornali tedeschi riguardante la prima tedesca (Stoccarda, 1938) dell'opera *Il diavolo nel campanile*;*
- *conservata insieme al ds. dal titolo *Il diavolo nel campanile nel giudizio della stampa tedesca*, 4. pp.*
  
- *6 novembre 1938 - 24 ottobre 1941*

---

\*\*\* Per le raccolte di rassegna stampa degli anni precedenti, dal 1906 al 1913, si veda la sezione Diari [S. D.].

V.

### DOCUMENTI E MATERIALI SPARSI

Elenchiamo qui di seguito materiali e documenti di varia natura presenti nel Fondo Lualdi.

N. Nastri

*In Festivitate Sanctae Trinitatis / oratorio per soli, coro e orchestra / Testo di Marco Farina*

6 nastri, tra cui tre recano i seguenti titoli:

- *registrazione Anfiteatro della Cittadella Cristiana in Assisi, 30 agosto 1958*
- *[Attenzione: è da registrare anche la "Prefazione parlata"]*
- *registrazione RAI 16 aprile, 1950*

P. Programmi di sala

- Programma di sala della prima rappresentazione di Lumawig e la saetta - Teatro Reale dell'Opera, Roma, 23 genn. 1937
- Programmi di vari concerti diretti da A. Lualdi

B. Bozze

- Bozze ds per la raccolta *Monografie di compositori italiani contemporanei*, Ricordi, 1954 e varie copie della stampa

F. Fotografie

- Foto di scena del *Diavolo nel campanile*, Stoccarda 1937-38
- Foto di costumi de *La Figlia del Re*
- Foto dopo la rappresentazione de *La Figlia del Re* al Teatro Comunale di Firenze nel 1953 (con Serafin, interpreti, ...)
- Foto con l'orchestra da camera a Valencia nel 1949
- Foto di ritratti del compositore realizzati da Girosi, Sacchetti, Grai, Knops
- Foto varie: con l'orchestra, in vari teatri, etc.

A. Dipinti

Quadri dipinti da Adriano Lualdi:

- Paesaggio (acquerello su tela)
- S. Cecilia (acquerello su tela)

- 
- Bozzetto per il II Festival di internazionale di musica contemporanea della Biennale di Venezia \*\*\*\*

---

\*\*\*\* L'immagine è pubblicata in bianco e nero sulla copertina del saggio *Italian Music during the Fascist Period* [Illiano 2004] e in Rodoni 2004, p. 466.

## BIBLIOGRAFIA

- Amalfitano - Innocenti 2007 Paolo Amalfitano e Loretta Innocenti (a cura di), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, 2 voll., Bulzoni, Roma 2007
- Ambrosino 1991 Salvatore Ambrosino, *Cinema e propaganda in Africa Orientale Italiana*, «Ventesimo Secolo», 1, 1991, pp. 138-139
- Andall - Duncan 2003 Jaqueline Andall e Derek Duncan (a cura di), *Italian Colonialism: Legacy and Memory*, Peter Lang, Oxford 2005
- Arac 1998 Jonathan Arac, *Criticism between Opposition and Counterpoint*, «Boundary 2», Vol. 25, No. 2, (numero dedicato a Edward W. Said), 1998, pp. 55-69
- Arslan 2004 Antonia Arslan, *La masseria delle allodole*, Rizzoli, Milano 2004
- Aruffo 2007 Alessandro Aruffo, *Storia del colonialismo italiano da Crispi a Mussolini*, Datanews, Roma 2007
- Barblan 1941 Guglielmo Barblan, *Musiche e strumenti musicali dell'Africa orientale italiana*, Edizioni della Triennale d'Oltremare, Napoli 1941
- Bellman 1998 Jonathan Bellman (a cura di), *The Exotic in Western music*, Northeastern University Press, Boston 1998
- Ben-Ghiat 1995 Ruth Ben-Ghiat, *Fascism, Writing, and Memory: The Realist Aesthetic in Italy, 1930-1950*, «The Journal of Modern History», LXVII, 1995, pp. 627-665
- Ben-Ghiat 1996 Ruth Ben-Ghiat, *Envisioning Modernity: Desire and Discipline in the Italian Fascist Film*, «Critical Inquiry», Vol. 23, No. 1, 1996, pp. 109-144
- Ben-Ghiat 2001 Ruth Ben-Ghiat, *Fascist Modernities. Italy, 1922-1945*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2001 (trad. it. *La cultura fascista*, a cura di M. L. Bassi, Il Mulino, Bologna 2004)
- Ben-Ghiat 2003 Ruth Ben-Ghiat, *The Italian Colonial Cinema: Agendas and Audiences*, «Modern Italy», Vol. 8, No. 1, 2003, pp. 49-63 (ripubblicato in *Italian Colonialism*, a cura di R. Ben-Ghiat e M. Fuller, New York 2005, pp. 179-192)



- 
- Ben-Ghiat 2006 Ruth Ben-Ghiat, *Modernity is just over there*, «Interventions», Vol. 8, No. 3, 2006, pp. 380-393
- Ben-Ghiat - Fuller 2005 Ruth Ben-Ghiat e Mia Fuller (a cura di), *Italian Colonialism*, Palgrave Macmillan, New York 2005
- Ben Abderrazak 2009 Saifallah Ben Abderrazak Med, *Musica e comunità italiana a Tunisi*, trad. it a cura di Laurence Van Goethem, 2009  
<http://funduqactes.skynetblogs.be/post/5813102/ben-abderrazak-med-saifallah-musique-et-commu>  
 (consultazione maggio 2009)
- Benincasa 2001 Fabio Benincasa, *Immagini e colonie. I percorsi dell'esotismo nel cinema italiano*, «Kúma/Teatro», aprile 2001  
[http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/cinema/Immagini\\_e\\_colonie.html](http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/cinema/Immagini_e_colonie.html)
- Bertellini 2003 Giorgio Bertellini, *Colonial Autism. Whitened Heroes, Auditory Rhetoric, and National Identity in Interwar Italian Cinema in A Place in the Sun*, a cura di P. Palumbo, pp. 255-278
- Bertarelli 1929 Luigi Vittorio Bertarelli, *Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Possedimenti e colonie*, TCI, Milano 1929
- Besana et alii 2002 Renato Besana, Carlo Fabrizio Carli, Leonardo Devoti e Luigi Prisco (a cura di), *Metafisica costruita. Le Città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare* catalogo della mostra, Roma, 9 aprile - 30 maggio 2002
- Bhabha 2004<sup>2</sup> Homi K. Bhabha, *The location of culture*, Routledge, London, 2004<sup>2</sup> (trad. it. *I luoghi della cultura*, a cura di Antonio Perri, Meltemi, Roma 2006<sup>2</sup>)
- Boggio 2003 Cecilia Boggio, *Black Shirts/Black Skins. Fascist Italy's Colonial Anxieties and LO SQUADRONE BIANCO in A Place in the Sun*, a cura di P. Palumbo, University of California Press, Berkley and Los Angeles, pp. 279-298, 2003
- Bohlman 1991 Philip Bohlman, *Representation and the cultural critique of ethnomusicology in Comparative musicology and anthropology of music: Essays on the history of Ethnomusicology*, a cura di P. Bohlman e B. Nettl, The University of Chicago Press, Chicago 1991, pp. 131-151
- Bohlman 2002 Philip Bohlman, *World music. A very short introduction*, Oxford University Press, New York 2002 (trad. it.: *World music. Una breve introduzione*, EDT, Torino 2006)
- Bonanziga 1991 Stefano Bonanziga, *Il tamburo e il fonografo*, «Nuove Effemeridi», IV, n. 16, 1991, pp. 98-103

- Born - Hesmondhalgh 2000 Georgina Born e David Hesmondhalgh (a cura di), *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music* University of California Press, Berkeley 2000
- Boscia 1940 Camillo Boscia, *La radioindustria italiana in Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare (Napoli 9 maggio - 15 ottobre 1940) - Documentario*, pp. 197-202
- Brancati 1992 Antonio Brancati, *I centodieci anni del liceo musicale Rossini (1882-1992) oggi Conservatorio in Pesaro*, Conservatorio di musica G. Rossini, Pesaro 1992
- Brunetta - Gili 1990 Gian Piero Brunetta - Jean A. Gili, *L'ora d'Africa nel cinema italiano*, (appendice documentaria a cura di Barbara Corsi), Materiali di lavoro, Rovereto 1990
- Cagnoli 1987 Bruno Cagnoli, *Giuseppe Savagnone. La vita e l'opera*, Flaccovio, Palermo 1987
- Calchi Novati 2004 Giampaolo Calchi Novati, *La controversia sull'Eritrea: popolo, nazione, Stato* in *Il mondo visto dall'Italia*, a cura di A. Giovagnoli e G. Del Zanna, Guerini e associati, Milano 2004, pp. 122-147
- Calchi Novati 2008 Giampaolo Calchi Novati, *Italy and Africa: how to forget colonialism*, «Journal of Modern Italian Studies» Vol. 13, No. 1, 2008, pp. 41-57
- Caravaglios 1934 Cesare Caravaglios, *Per la Fonocineteca italiana di Stato*, «Aspetti letterari», 1934/1, (ripubblicato in *Saggi di folklore*, Editrice Rispoli Anonima, Napoli 1938, pp. 15-42)
- Caravaglios 1935 Cesare Caravaglios, *Per lo studio della musica indigena delle nostre colonie* in *Atti del Secondo Congresso di studi coloniali (Napoli, 1-5 ottobre 1934)*, vol. IV (Sezione etnografica-filologica), Firenze 1935, pp. 113-129
- Caravaglios 1938a Cesare Caravaglios, *Saggi di folklore*, Editrice Rispoli Anonima, Napoli 1938
- Caravaglios 1938b Cesare Caravaglios, *Per lo studio della musica indigena delle nostre colonie* in *Saggi di folklore*, Editrice Rispoli Anonima, Napoli 1938, pp. 159-206
- Carpitella 1974 Diego Carpitella, *Ethnomusicology in Italy*, «Journal of the Folklore Institute», vol. 11, No. 1-2
- Carpitella 1975 Diego Carpitella, *L'etnomusicologia in Italia. Primo Convegno sugli studi etnomusicologici in Italia*, Flaccovio, Palermo 1975
- Carpitella 1992 Diego Carpitella, *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche (1955-1990)*, SIE, Firenze 1992

- 
- Casella 1941                      Alfredo Casella, *I segreti della giara*, Sansoni, Firenze 1941
- Castelli 2000                      Enrico Castelli, «*Immagini & Colonie*»: *la decostruzione dell'immaginario coloniale italiano*, «Studi piacentini», n. 28, 2000, pp. 169-178
- Castillo 2006                      Dennis A. Castillo, *British Malta in The Maltese Cross: a strategic history of Malta*, Praeger Publisher, Westport 2006, pp. 129-145
- Ciantar 2003                      Philip Ciantar, *Continuity and change in the Libyan maluf musical tradition*, «Libyan Studies», n. 34, 2003, pp. 137-146
- Ciantar 2005                      Philip Ciantar, *Tripoli's musical soundscape: experiences and meanings*, «Libyan Studies», n. 36, 2005, pp. 79-88
- Cirenaica nuova 1933              *Cirenaica nuova: opere marittime, idriche e di colonizzazione, edilizie, stradali*, Fratelli Pavone, Bengasi, 1933
- Cirese 1989                      Alberto Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palumbo, Cagliari 1989
- Cito Filomarino 2004              Mario Cito Filomarino, *Lumawig e la saetta*, I quadro, tecnica mista, 1937 in *Catalogo Generale Bozzetti e figurini*, Fondazione Teatro dell'Opera di Roma, Roma 2004, p. 402
- Clayton - Zon 2007              Martin Clayton e Bennett Zon (a cura di), *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s-1940s: Portrayal of the East*, Ashgate, Aldershot 2007
- Colin - Laforgia 2003              Mariella Colin e Enzo Rosario Laforgia, *L'Afrique coloniale et postcoloniale dans la culture, la littérature et la société italiennes: représentations et témoignages. Actes du colloque de Caen (16-17 novembre 2001)*, a cura di M. Colin e E. R. Laforgia, Presses Universitaires de Caen, Caen 2003
- Comberiati 2007                  Daniele Comberiati, *La quarta sponda*, Pigreco, Roma 2007
- Comuzio 2004                      Ermanno Comuzio, *La musica del cinema italiano del periodo fascista* in *Italian music during fascist period*, a cura di R. Iliano, Brepols (Speculum Musicae, 10), Turnhout 2004, pp. 123-155
- Confalonieri 1932                  Giulio Confalonieri, *L'opera di Adriano Lualdi*, Alpes, Milano 1932, pp. 30-38
- Congresso del Cairo 1934              *Recueil des travaux du Congrès de Musique Arabe qui s'est tenu au Caire en 1932 (Hég. 1350) sous le haut patronage de S.M. Fovad Ier, Roi d'Egypte*, Imprimerie Nationale, Boulac, Il Cairo 1934

- Cook 2007 Nicholas Cook, *Encountering the Other, Redefining the Self: Hindostannie Airs, Haydn's Folksongs Settings and the 'Common Practice' Style in Music and Orientalism in the British Empire, 1780s-1940s: Portrayal of the East*, a cura di M. Clayton e B. Zon, Ashgate, Aldershot 2007, pp. 13-37
- Cooper 1997 Thomas Cooper, *French Empire and Musical Exoticism to the end of Nineteenth Century*, Ph.D., Diss., Musicology, University of Liverpool 1997
- Courlander 1944 Harold Courlander, *Notes from an Abyssinian Diary*, «The Musical Quarterly», Vol. 30, No. 3, July 1944, pp. 345-355
- Courlander 1987 Harold Courlander, *Recording in Eritrea, 1942-43*, «Resound: A quarterly of the Archives of Traditional Music», Vol. 6, No. 2, 1987, pp. 3-4
- Cowgill - Rushton 2006 Rachel Cowgill e Julian Rushton (a cura di), *Europe, Empire and Spectacle in XIX century British Music*, Ashgate, Aldershot 2006
- Cresti et alii 2004 Carlo Cresti, Benedetto Gravagnuolo e Francesco Gurrieri, *Architettura e città negli anni del fascismo in Italia e nelle colonie*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2004
- D'Amato 1898 Nicola D'Amato, *Da Adua ad Addis Abeba: ricordo di un prigioniero*, A. Volpe & c., Salerno 1898
- De Felice 1996<sup>2</sup> Renzo De Felice, *Mussolini il duce. I - Gli anni del consenso: 1929-1936*, Einaudi, Torino 1996<sup>2</sup>
- De Felice 1981 Renzo De Felice, *Mussolini il duce. II - Lo Stato totalitario: 1936-1940*, vol. 2, Einaudi, Torino 1981
- De Santis 2004 Mila De Santis, *Casella nel ventennio fascista in Italian music during fascist period*, a cura di R. Iliano, Brepols (Speculum Musicae, 10), Turnhout 2004, pp. 123-155
- Del Boca 1976-82 Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale*, 4 voll., Laterza, Roma-Bari, 1976-1982
- Del Boca 1986 Angelo Del Boca, *Gli italiani in Libia. Tripoli bel suol d'amore*, vol. I, Laterza, Roma-Bari, 1986
- Del Boca 1988 Angelo Del Boca, *Gli italiani in Libia. Dal fascismo a Gheddafi*, vol. II, Laterza, Roma-Bari, 1988
- Del Boca 1989 Angelo Del Boca, *Le conseguenze per l'Italia del mancato dibattito sul colonialismo*, «Studi piacentini», n. 5, 1989, pp. 115-128
- Del Boca 1991 Angelo Del Boca, *Le guerre coloniali del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1991

- 
- Del Boca 1992 Angelo Del Boca, *Il mancato dibattito sul colonialismo in L'Africa nella coscienza degli italiani: Miti, memorie, errori, sconfitte*, Laterza, Bari 1992, pp. 111-127
- Del Boca 1992/a Angelo Del Boca, *L'Africa nella coscienza degli italiani, miti, memorie, errori, sconfitte*, Laterza, Roma-Bari 1992
- Del Boca 2003 Angelo Del Boca, *The Myths, Suppressions, Denials, and Defaults of Italian Colonialism in A Place in the Sun*, a cura di P. Palumbo, University of California press, Berkeley and Los Angeles 2003, pp. 17-36
- Del Boca 2007 Angelo Del Boca, *A un passo dalla forca*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2007
- Del Boca 2007a Angelo Del Boca, *La Libia dei lager e l'Etiopia aggredita dal fascismo rivisitate in due convegni*, «I sentieri della ricerca», n. 5, giugno 2007, pp. 159-168
- Del Boca - Labanca 2002 Angelo Del Boca e Nicola Labanca, *L'Impero africano del fascismo nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori riuniti, Istituto Luce, Roma 2002
- Del Bosco 1996 Paquito del Bosco (a cura di), *Tripoli italiana in Il Fonografo italiano*, serie IV, n. 7, Nuova Fonit-Cetra, CDFO 3647, 1996
- Dore 1980 Gianni Dore, *Antropologia e colonialismo italiano*, «La Ricerca folklorica», n. 1, 1980
- Dore 1992 Gianni Dore, *Ideologia coloniale e senso comune etnografico nella Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare in L'Africa in vetrina*, a cura di N. Labanca, Pagus, Treviso 1992, pp. 47-65
- Dore 2002 Gianni Dore, *Amministrare l'esotico. Un caso di etnologia applicata nell'Africa Orientale Italiana (1936-1941)*, «Quaderni storici», vol. 109, n. 1, 2002, pp. 189-220
- Doutté 1900 Edmond Doutté, *Notes sur l'Islâm maghrubin. Marabouts 1900* (Extrait de la revue de l'Histoire des Religion, Tomes XL et XLI), Ernest Leroux Éditeur, Paris 1900
- Dumasy 2008 François Dumasy, *Le fascisme est-il un «article d'exportation»? Idéologie et enjeux sociaux du Parti National Fasciste en Libye pendant la colonisation italienne*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», vol. 55, n. 3, juillet-septembre 2008, pp. 85-115
- During 1993 Simon During, *Introduction in The cultural studies reader*, a cura di S. During, Routledge, London 1993

- Duse 1981 U. Duse, *Per una storia della musica del Novecento ed altri saggi*, EDT, Torino 1981
- El Mahdi 1967 Salah El Mahdi, *Rapport sur la musique traditionnelle en Libye - Ministère de l'Information et de la Culture du Royaume de Libye* in *Creating a wider interest in traditional music. Proceedings of a Conference held in Berlin in cooperation with the international music council 12th to 17 june 1967*, a cura di A. Danielou, International Institute for Comparative Music Studies and Documentation, Berlin 1967
- Falceto 2003 Francis Falceto, *Casimir Mondon-Vidailhet et la musique éthiopienne*, «Annales d'Ethiopie», vol. 19, n. 1, 2003, p. 119-148
- Ferrara 2004 Patrizia Ferrara, *Censura teatrale e fascismo (1931-1944)*, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, Roma 2004
- Flamm 2005 Christoph Flamm, 'Chi non è con, è contro': Adriano Lualdis *VIAGGIO MUSICALE NELL'U.R.S.S. als Spiegel totalitärer Kulturpolitik in den 1930er Jahren* in 'Vanitatis fuga, aeternitatis amor': Wolfgang Witzemann zum 65. Geburtstag, a cura di S. Ehrmann-Herfort e M. Engelhardt, Laaber-Verlag (Analecta musicologica, 36), Laaber 2005, pp. 583-632
- Forgacs 2005 David Forgacs, *How Exceptional were Culture-State Relations in Twenty-Century Italy?* in *Culture, censorship and the state in Twentieth-century Italy*, a cura di G. Bonsaver e R. S. C. Gordon, Legenda, London 2005
- Forgacs - Lumley 1996 David Forgacs and Robert Lumley (a cura di), *Italian cultural studies. An introduction*, Oxford University Press, Oxford 1996
- Foresio 2000 Dino Foresio, *Dante Alderighi. Ritratto di un musicista (1898-1968)*, Scorpione, Taranto 2000
- Frajese 1978 Vittorio Frajese, *Dal Costanzi all'Opera. Cronache, recensioni e documenti*, Capitolium, Roma 1978
- Fuller 2006 Mia Fuller, *Oases of ambiguity: on how Italians did not practise urban segregation in Tripoli* in *La Libia tra Mediterraneo e mondo islamico* (Atti del Convegno (Catania, 1-2 dicembre 2000), a cura di F. Cresti, Giuffrè, Milano 2006, pp. 163-181
- Fuller 2007 Mia Fuller, *Moderns Abroad. Architecture, Cities and Italian Imperialism*, Routledge, London 2007
- Fullerton 2006 James Graeme Fullerton, *The grotesque in twentieth-century opera*, PhD., Diss., Musicology, University of New York City 2006

- 
- Gabriel s. d. Eliodoro Gabriel, *Gavino Gabriel giudicato da G. D'annunzio, G. Gentile, U. Giordano*, I quaderni dell'ICI, Roma, s. d.
- Gabriel 1971 GAVINO GABRIEL, *Musica eritrea in La Sardegna di sempre*, Editrice Sarda Fossataro, Cagliari 1971, pp. 177-179
- Gana 1940 Gana Leonardo, *Usi e Costumi sulle Terre dell'Impero*, Vallecchi, Firenze 1940
- Ghisleri 1912 Arcangelo Ghisleri, *Tripolitania e Cirenaica. Dal Mediterraneo al Sahara*, Società editoriale italiana, Istituto editoriale d'arti grafiche, Milano-Bergamo 1912
- Giannattasio 1998 Francesco Giannattasio, *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca musicologica*, Bulzoni, Roma 1998
- Giannattasio 2002 Francesco Giannattasio, *Parole (...nostre) e musica (...degli altri): i canti sacri e profani dei «Somàli» secondo Gustavo Pesenti (1929) in Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di S. La Via e R. Parker, EDT, Torino 2002, pp. 387-405
- Giannelli 2005 Annamaria Giannelli, *Orazio Fiume. Musicista del Novecento* (Presentazione di A. Guarnieri Corazzol), Papageno Edizioni, Bari 2005
- Giordano 1936 Mario Giordano (a cura di), *L'Impero coloniale fascista*, Istituto geografico De Agostini, Novara 1936
- Giuriati 1995 Giovanni Giuriati, *Italian Ethnomusicology*, «Yearbook for Traditional Music», vol. 27, 1995, pp. 104-131
- Godoli - Giacomelli 2005 Ezio Godoli e Milva Giacomelli (a cura di), *Architetti e ingegneri italiani dal Levante al Magreb 1848-1945*, Maschietto, Firenze 2005
- Goglia 1998 Luigi Goglia, *La politica indigena di Italo Balbo governatore generale della Libia in Convegno internazionale del Centenario (1896-1999)*, Aeronautica Militare, Roma 1998, pp. 287-301
- Goglia 2001 Luigi Goglia, *Disegnare il politico: le cartoline italiane di satira antiturca nella guerra 1911-12 per la conquista della Libia in Dire il politico/Dire le politique, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 20-22 gennaio 2000)*, a cura di B. Consarelli, Cedam, Padova 2001, pp. 221-230
- Goglia - Grassi 1981 Luigi Goglia e Fabio Grassi, *Il colonialismo italiano da Adua all'Impero*, La Terza, Bari 1981
- Gramsci 2007 Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino 2007

- Grossberg et alii 1992 L. Grossberg, C. Nelson, P. A. Treicler (a cura di), *Cultural studies*, Routledge, New York 1992
- Grossberg - Radway 1995 Lawrence Grossberg e Janice Radway, *Editorial statement*, «Cultural studies», Vol. 9, No. 2, May 1995, pp. 198-199
- Grottanelli 1985 Vinigi Grottanelli, *La ricerca etnologica nel periodo coloniale. Una testimonianza e una riflessione*, «Storia contemporanea», a. XVI, n. 5-6, dicembre 1985, pp. 1133-1152
- Hall - Mellino 2007 Stuart Hall e Miguel Mellino, *La cultura e il potere – Conversazione sui cultural studies*, Meltemi, Roma 2007
- Head 1985 Raymond Head, *Corelli in Calcutta: Colonial Music-Making in India during 17th and 18th Century*, «Early Music», Vol. 13, No. 4, 1985, pp. 548-553
- Head 2003 Matthew Head, *Musicology on Safari: Orientalism and the Spectre of Postcolonial Theory*, «Music Analysis» Vol. 22, nn. 1-2, Marzo 2003, pp. 211-230
- Iaconis 2004 Gianluca Iaconis, *Alcuni aggiornamenti sulla ricezione letteraria del colonialismo italiano*, «Quaderni del '900», vol. IV, 2004, pp. 89-96
- Illiano 2004 Roberto Illiano (a cura di), *Italian music during fascist period*, Brepols (Speculum Musicae, 10), Turnhout 2004
- Italia in Africa 1955-1969 *L'Italia in Africa*, Ministero degli Affari Esteri, Comitato per la documentazione dell'opera italiana in Africa, Istituto Poligrafico dello Stato, Serie I-VI, voll. 50, 1955- 19801
- Iyob - Triulzi 2007 Ruth Iyob e Alessandro Triulzi (a cura di), *Dossier. Il ritorno della memoria coloniale*, «Afriche e Orienti», 2007/1
- Jenkins 1970 Jean Jenkins (a cura di), *Ethnic musical instruments: identification-conservation/Instruments de musique ethnique*, Hugh Evelyn for the International Council of Museums, London, 1970
- Kelifa 2002 Lotfi Ben Kelifa, *Premiere film parlant égyptien*, «Septiem Art», n. 99, 2002
- Kerman 1985 Joseph Kerman, *Contemplating Music*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussetts 1985
- Kimberlin 1976 Cynthia Mei-Ling Kimberlin, *Masingo and the Nature of Quǎñǎt*, Ph.D., Diss., Musicology, University of California, Los Angeles 1976



- 
- Kimberlin 1980 Cynthia Tse Kimberlin , *The Music of Ethiopia in Musics of Many Cultures*, a cura di Elizabeth May, University of California Press, 1980, pp. 232-252,
- Kimberlin 2000 *Women, Music and Chains of the Mind: Eritrea and the Tigre Region of Ethiopia 1972-1993* in *Music and Gender*, a cura di P. Moisala and B. Diamond, Urbana-Champaign, University of Illinois Press, 2000
- Labajo 1997 Joaquina Labajo, *Musical colonial ethnography under Spanish colonial power in the modern age*, «*Music & Anthropology*», n. 2, 1997, <http://www.levi.provincia.venezia.it/ma/index/number2/labajo/joa0.htm>
- Labanca 1992 Nicola Labanca (a cura di), *L'Africa in vetrina*, Pagus, Padova 1992
- Labanca 1992a Nicola Labanca, «*Un nero non può esser bianco*». *Il Museo nazionale di antropologia di Paolo Mantegazza e la colonia Eritrea* in *L'Africa in vetrina*, a cura di N. Labanca, Pagus, Padova, 1992, pp. 69-106
- Labanca 1993 Nicola Labanca, *In marcia verso Adua*, Einaudi, Torino 1993
- Labanca 2000 Nicola Labanca, *Imperi immaginati. Recenti 'cultural studies' sul colonialismo italiano*, «*Studi piacentini*», n. 28, 2000, pp. 145-168
- Labanca 2004 Nicola Labanca, *Un ponte fra gli studi* in N. Labanca e P. Venuta *Bibliografia della Libia coloniale 1911-2000*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2004, pp. v-liv
- Labanca - Niccolai 2003 Nicola Labanca e Fabio Niccolai (a cura di), *Un tuffo in Africa. Fotografie e ricordi della guerra di Mario Niccolai*, pistoiese, 1935-1936, Crt, Pistoia 2003
- Lauria 2001 Daniela Lauria, *La cultura figurativa dei Premi Sanremo: 1935-1940*, tesi di Laurea in Arti visive, Università deli Studi di Genova 2001
- Lauria 2005 Daniela Lauria, *La cultura attorno al Casinò di Sanremo - Arte in Sanremo cent'anni di casinò*, De Ferrari Editore, Genova 2005, pp. 85-109
- Le Goff 2000 Jacques Le Goff, *L'histoire aujourd'hui*, «*Dimensioni e problemi della ricerca storica*», 2000/2, pp. 215-224 (consultazione online: <http://w3.uniroma1.it/dprs/sites/default/files/313.html>)
- Leoni 2004 Stefano A. E. Leoni, *L'Oriente: tutta un'altra musica. L'oltre-Bosforo come catalizzatore dell'immaginario musicale occidentale alle soglie dell'età moderna*, «*Musica /Realtà*» n. 75, novembre 2004, pp. 101-122

- Leoni 2005 Stefano A. E. Leoni, *Guillaume André Villoteau e Ali Bey (ovvero Domènec Badia i Lebligh): le orecchie dell'orientalismo imperialista*, «Musica/Realtà» n. 78, novembre 2005, pp. 29-47
- Leydi 1994 Roberto Leydi, *L'etno-organologia italiana nell'età del positivismo* in *Gli strumenti musicali e l'etnografia italiana (1881-1911)*, LIM, Lucca 1994, pp. 21-29
- Leydi 2007 Roberto Leydi, *L'«aria cinese» da Du Halde a Hindemith: due secoli di fortune di un errore di stampa* in *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, a cura di P. Amalfitano e L. Innocenti, vol. 1, Bulzoni, Roma 2007, pp. 157-179
- Leydi 2008 Roberto Leydi, *L'altra musica. Etnomusicologia* (a cura di F. Guizzi), Ricordi-LIM, Milano 2008
- Leydi - Guizzi 1994 Roberto Leydi e Febo Guizzi, *Gli strumenti musicali e l'etnografia italiana (1881-1911)*, LIM, Lucca 1994
- Leppert - MacClary 1987 Susan MacClary e Richard Leppert (a cura di), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, Cambridge University Press, Cambridge 1987
- Leppert 1987 Richard Leppert, *Music, domestic life and cultural chauvinism: images of British subjects at home in India* in *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, a cura di S. MacClary – R. Leppert, Cambridge University Press, Cambridge 1987, pp. 63-104
- Licari 2006 Valerio Licari, *Antichi suoni d'Africa. Catalogo illustrato della Collezione di strumenti musicali dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente*, tesi di Laurea in Etnomusicologia, Università di Roma Tor Vergata 2006
- Locke 1986 Ralph Locke, *Music, Musicians and the Saint-Simonians*, University of Chicago Press, Chicago 1986
- Locke 1991 Ralph Locke, *Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saëns's "Samson et Dalila"*, «Cambridge Opera Journal», 1991/3, pp. 261-302
- Locke 1993 Ralph Locke, *Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theater*, «Opera Quarterly» Vol. 10, No. 2, 1993, pp. 48-64
- Locke 1998 Ralph Locke, *Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East* in *The Exotic in Western music*, a cura di Jonathan Bellman, Northeastern University Press, Boston 1998

- 
- Locke 2000 Ralph Locke, *Exoticism and Orientalism in Music: Problems for the Worldly Critic* in *Edward Said and the Work of the Critic*, a cura di P. A. Bové, Duke University Press, Durham 2000, pp. 257-281
- Locke 2005 Ralph Locke, *Beyond the Exotic: How 'Eastern' is Aida?*, «Cambridge Opera Journal» Vol. 17, No. 2, July 2005, pp. 105-139
- Locke 2006 Ralph Locke, *Aida and Nine Readings of Empire*, «Nineteenth-Century Music Review», Vol. 3, No. 1, 2006, pp. 73-88
- Locke 2007 Ralph Locke, *A Broader View of Musical Exoticism*, «Journal of Musicology», Vol. 24, No. 4, Fall 2007, pp. 477-521
- Locke 2009 Ralph Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge University Press, Cambridge 2009
- Loomba 1998 Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, Routledge, London 1998 (trad. it.: *Colonialismo/Postcolonialismo*, Meltemi, Roma 2000)
- Lombardi 2005 Daniele Lombardi, *Carlo Zecchi. La linea della musica*, Nardini Firenze 2005
- Lombardo - Petacco 2004 Mario Lombardo e Arrigo Petacco (a cura di), *Terre promesse. Le colonie e l'Impero dall'archivio fotografico TCI*, Touring Club Italiano 2004
- Lualdi 1927 Adriano Lualdi, *Viaggio musicale in Italia, Alpes*, Milano 1927
- Lualdi 1929 Adriano Lualdi, *Viaggio musicale in Europa, Alpes*, Milano 1929
- Lualdi 1934 Adriano Lualdi, *Viaggio musicale nel Sud-America*, Istituto editoriale nazionale 1934
- Lualdi 1941 Adriano Lualdi, *Viaggio musicale in URSS*, Rizzoli, Milano-Roma 1941
- Lualdi 1955 Adriano Lualdi, *Tutti vivi*, Dall'Oglio, Milano 1955
- Lualdi 1969 Adriano Lualdi, *La bilancia di Euripide: 10 libretti d'opera*, Dall'Oglio, Milano 1969 (introduzione di G. Cogni)
- Lualdi 1935 Maner Lualdi, *La saetta negra. Rapsodia coloniale mimo-sinfonica in un atto e tre quadri*, libretto, Ricordi, Milano 1935
- Lualdi 1936 Maner Lualdi, *Voli di guerra in Africa*, Ripalta, Milano 1936
- Lualdi 1937 Maner Lualdi, *Lumawig e la saetta. Leggenda in un atto e due quadri*, libretto, Ricordi, Milano 1937

- MacClary 1992 Susan MacClary, *Georges Bizet. Carmen*, Cambridge University Press, Cambridge 1992 (trad. it.: *Georges Bizet. Carmen*, Rugginenti, Milano 2007)
- MacKenzie 1984 John M. MacKenzie, *Propaganda and Empire: the manipulation of British public 1880-1960*, Manchester University Press, Manchester 1984
- MacKenzie 1985 John M. MacKenzie, *Orientalism: History, Theory and the Arts*, Manchester University Press, Manchester 1985
- Mancini 1992 Marta Mancini, *La Biblioteca - Cento anni di storia*, in *I centodieci anni del Liceo musicale Rossini oggi Conservatorio in Pesaro (1882-1992)*, a cura di Antonio Brancati, Nobili, Pesaro 1992, pp. 211-257
- Manzoni 2009 Giacomo Manzoni, *Ricordo di Gino Contilli in Musica e progetto civile. Scritti e interviste (1956-2007)*, a cura di Raffaele Pozzi, Ricordi LIM, Milano 2009, pp. 244-245
- Margozzi 1999 Mariastella Margozzi (a cura di), *Viaggio in Africa. Dipinti e sculture delle collezioni del Museo africano*, IsIAO, 1999
- Marinetti 1912 Filippo Tommaso Marinetti, *La battaglia di Tripoli (26 ottobre 1911). Vissuta e cantata da F. T. Marinetti*, Edizioni futuriste di poesia, Milano 1912
- Marinetti 1910 Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka il futurista*, (trad. it. a cura di Decio Cinti), Edizioni futuriste di poesia, Milano 1910
- Matteucci 2004 Matteucci Paolo, *Le colonie invisibili. Italia ed Oriente in Petrolio di Pasolini*, «Quaderni dell '900» vol. IV, 2004, pp. 105-114
- McLaren 2004 Brian McLaren, *From Tripoli to Ghadames: Architecture and the Tourist Experience of Local Culture in Italian Colonial Libya in Architecture and Tourism: Perception, Performance and Place*, a cura di D. Medina Lasansky e B. McLaren, Berg, New York 2004, pp. 75-92
- McLaren 2005 Brian McLaren, *The Architecture of Tourism in Italian Libya: The Creation of a Mediterranean Identity in Italian colonialism* a cura di R. Ben-Ghiat e M. Fuller, Palgrave, New York 2005, pp. 167-178
- McLaren 2006 Brian McLaren, *Architecture and Tourism in Italian Colonial Libya: An ambivalent Modernism*, University of Washington Press, Seattle – London 2006
- MacClary 2000 Susan MacClary, *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*, University of California Press (Ernest Bloch Lectures), London 2000

- 
- Mercieca 1968 Arturo Mercieca, *Attività culturali italiane in Malta (1931-1936)*, «Melita Historica», vol. 5, n. 1, 1968, pp. 61-66
- Miceli 2007 Sergio Miceli, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, e-book, Firenze 2007
- Miceli Farrugia 1997 Anthony Miceli Farrugia, *Behind the curtains of an impresario in The Theater in Malta* (a cura di C. Xuereb), Fondazzjoni Patrimonju Malti Valletta, Malta 1997, pp. 81-85
- Mignemi 1984 Adolfo Mignemi (a cura di), *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*, Forma, Torino 1984
- Mompellio 1966 Federico Mompellio, *Guglielmo Barblan e la musicologia «umana» in Studi di musicologia in onore di Guglielmo Barblan in occasione del suo LX compleanno*, Olschki (Collectanea Historiae Musicae, IV), Firenze 1966, pp. 1-6
- Moneta 1987 Giovanni Moneta, *La questione eritrea*, Cablo Press, Roma 1987
- Montagnier 1990 Jean-Paul Montagnier, *Julien Tiersot: Ethnomusicologue a l'Exposition Universelle de 1889. Contribution a une histoire française de l'ethnomusicologie*, «International review of the Aesthetics and Sociology of Music», vol. 21, n. 1, jan. 1990, pp. 91-100
- Monticone 2005 Bruno Monticone, *La cultura attorno al Casinò di Sanremo - Il mito De Santis in Sanremo cent'anni di casinò*, De Ferrari Editore, Genova 2005, pp. 45-58
- Monticone - Ruscigni 2005 Bruno Monticone e Ito Ruscigni, *La cultura attorno al Casinò di Sanremo - Musica in Sanremo cent'anni di casinò*, De Ferrari Editore, Genova 2005, pp. 147-207
- Morelli 1996 Giovanni Morelli, *L'Opera in I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, a cura di Mario Isnenghi, Laterza, Roma, 1996, pp. 43-113
- Nasibù 2006 Martha Nasibù, *Memorie di una principessa etiopie*, Neri Pozza, Vicenza 2006
- Nicolodi 1982 Fiamma Nicolodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Sansoni, Firenze 1982
- Nicolodi 1984 Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Fiesole 1984
- Nicolodi 1990 Fiamma Nicolodi, *Orizzonti musicali italo-europei, 1860-1980*, Bulzoni, Roma 1990

- Nicolodi 2004 Fiamma Nicolodi, *Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista in Italian music during fascist period*, a cura di R. Illiano, Brepols (Speculum Musicae, 10), Turnhout 2004, pp. 97-121
- Nicolodi 2007 Fiamma Nicolodi, *Prefazione* in Lara Sonja Uras (a cura di), *Gavino Gabriel - Giuseppe Prezolini. Carteggio 1908-1977*, Akademos-LIM, Lucca 2007, pp. ix-xviii
- Nunes Vais 1982 Roberto Nunes Vais, *Reminiscenze tripoline*, Uaddan, s. l., 1982
- O'Connel 2007 John Morgan O'Connel, recensione al saggio *Beyond Exoticism: Western music and the world* di T. Taylor, «Twentieth-century Music», Vol. 4, No. 2, Sept. 2007, p. 261-265
- Palma 2002 Silvana Palma, *Fotografia di una colonia: l'Eritrea di Luigi Naretti (1885-1900)*, «Quaderni storici», 2002/1 (numero dedicato a La colonia: italiani in Eritrea)
- Palma 2005 Silvana Palma, *L'Africa nella collezione fotografica dell'IsIAO. Il fondo Eritrea-Etiopia*, ISIAO, Roma 2005
- Palma 2005a Silvana Palma, *The Seen, the Unseen, the Invented. Misrepresentations of African Otherness in the Making of a Colony Eritrea, 1885-1896*, «Cahiers d'études africaines», n. 177, 2005
- Palumbo 2003 Patrizia Palumbo (a cura di), *A Place in the Sun: Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, University of California press, Berkeley and Los Angeles 2003
- Palumbo 2003a Patrizia Palumbo, *Orphans for the Empire: Colonial Propaganda and Children's Literature during the Imperial Era* in *A Place in the Sun*, a cura di P. Palumbo, University of California press, Berkeley and Los Angeles 2003, pp. 225-251
- Panetta 1963 Ester Panetta, *Studi italiani di etnografia e di folklore della Libia* in *L'Italia in Africa*, Istituto poligrafico dello Stato, III vol., 1963
- Pavolini 1936 Alessandro Pavolini, *Le imprese de la Disperata in L'Impero coloniale fascista*, a cura di M. Giordano, Istituto geografico De Agostini, Novara 1936, pp. 107-110
- Pavolini 1937 Alessandro Pavolini, *Disperata*, Vallecchi, Firenze 1937
- Pavolini 1937a Corrado Pavolini, *Il Deserto tentato*, libretto, Ricordi, Milano 1937
- Pels - Salemink 1994 P. Pels - O. Salemink, *Introduction: Five thesis on ethnography as colonial practice*, «History and Anthropology» n. 8, 1994, pp. 1-34

- 
- Perniola 2000 Mario Perniola, *Chi ha paura degli studi culturali?*, «Ágalma: rivista di studi culturali e di estetica», 2000/1, pp. 5-8
- Pesenti 1929 Gustavo Pesenti, *Canti sacri e profani, danze e ritmi degli arabi, dei somali e dei suahili*, L'Eroica, Milano 1929
- Pesenti 1937 Gustavo Pesenti, *La musica è mediterranea*, L'Eroica, Milano 1937
- Pesenti 1950 Gustavo Pesenti, *Alla scoperta del continente nero: note e considerazioni su usi, costumi, tradizioni, religioni degli indigeni*, Demos, Genova 1950
- Pestalozza 2007 Luigi Pestalozza, *Gatti e La «Rassegna Musicale» in Lo sguardo lieto di Guido M. Gatti sul Novecento musicale. Atti del Convegno internazionale di studi, Chieti, Università degli studi G. d'Annunzio, 26-28 marzo 2004*, a cura di Alberto Mammarella e Giancarlo Rostirolla, Loffredo, Napoli, 2007, pp. 119-130
- Petrassi 2007 Goffredo Petrassi, *Scritti e interviste*, a cura di Raffaele Pozzi, Suvini Zerboni, Milano 2007
- Piccinato 1933 Luigi Piccinato, *Il teatro di Bengasi* in Dante M. Tuninetti *Cirenaica d'oggi. Guida turistica illustrata della Cirenaica*, Pinciana, Roma 1933, pp. 381-386
- Piccioli 1934 Angelo Piccioli, *La nuova Italia d'oltremare. L'opera del fascismo nelle colonie italiane*, 2 voll., Mondadori, Milano 1934
- Pickering-Iazzi 2002 Robin Pickering-Iazzi, *Ways of Looking in Black and White. Female Spectatorship and the Miscege-national Body in SOTTO LA CROCE DEL SUD* in *Re-viewing fascism*, a cura di J. Reich e P. Garofalo, Indiana University Press, Bloomington 2002
- Pickering-Iazzi 2003 Robin Pickering-Iazzi, *Mass-Mediated fantasies of Feminine Conquest, 1930-1940* in *A Place in the Sun*, a cura di P. Palumbo, University of California press, Berkeley and Los Angeles 2003, pp. 197-224
- Pinzauti 1994 Leonardo Pinzauti, *Storia del maggio. Dalla nascita della «Stabile orchestra Fiorentina» (1928) al Festival del 1993*, LIM, Lucca, 1994, pp. 35-37 e 388
- Pirrotta 2008 Nino Pirrotta, *Il pensiero dell'on. Lualdi sulla musica italiana contemporanea* ripubblicato in Anthony M. Cummings e Sabine Eicher, *Nino Pirrotta's writings*, «Studi musicali», XXXVII, 2008/2, pp. 253-337: 308-311
- Pistone 1981 Daniele Pistone, *Les conditions historiques de l'exotisme musical français (Colloque de l'Université de Paris-Sorbonne)*, «Revue internationale de musique française», II, n. 6, novembre 1981, pp. 11-22

- Pistone 1981a Daniele Pistone (a cura di), *L'exotisme musical française – Dossier*, «Revue internationale de la musique française», n. 6 1981 (numero dedicato all'esotismo musicale francese)
- Polezzi 2001 Loredana Polezzi, *Esotismi-eroismi: motivi d'Africa nell'immaginario fascista*, in *Immagini e retorica di regime*, a cura di A. Brillì and F. Chieli, Motta, Milano 2001, pp. 51-54
- Polezzi 2002 Loredana Polezzi, *Aristocrats, Geographers, Reporters...: Travelling through 'Italian Africa' in the 1930s*, in *Cultural encounters: European Travel Writing in the 1930s*, a cura di C. Burdett and D. Duncan, Berghahn Books, Oxford 2002, pp. 187-204
- Polezzi 2003 Loredana Polezzi, *Non solo colonie: l'Africa raccontata da scrittrici italiane contemporanee* in *Borderlines: Migrazioni e identità nel Novecento*, a cura di J. Burns e L. Polezzi, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2003, pp. 107-123 e pp. 309-321
- Polezzi 2003a Loredana Polezzi, *Imperial Reproductions: The Circulation of Colonial Images across Popular Genres and Media in the 1920s and 1930s*, «Modern Italy», Vol. 8, No. 1, 2003, pp. 31-47
- Polezzi 2006 Loredana Polezzi, *Mixing Mother Tongues: Language, Narrative and the Spaces of Memory in Postcolonial Works by Italian Women Writers*, «Romance Studies», Vol. 24, No. 2, 2006, pp. 149-158 e Vol. 24, No. 3, 2006, pp. 215-225
- Polezzi 2006a Loredana Polezzi, *The Mirror and the Map: Italian Women Writing the Colonial Space*, «Italian Studies», Vol. 61, No. 2, 2006, pp. 191-205
- Powne 1968 Michael Powne, *Ethiopian Music. An introduction*, Oxford University Press, Londra 1968
- Pozzi 1995 Raffaele Pozzi (a cura di) *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica: atti del Convegno internazionale (Latina, 27-29 settembre 1990)*, Olschki, Firenze 1995
- Pozzi 2001 Raffaele Pozzi, *L'ideologia neoclassica* in *Enciclopedia della musica. Il Novecento*, vol. I, Einaudi, Torino 2001, pp. 444-470
- Pozzi 2002 Raffaele Pozzi, *Il suono dell'estasi. Messiaen dal BANQUET CÉLESTE alla TURANGALÎLA-SYMPHONIE*, LIM, Lucca 2002
- Rabitti 1982 Dante Rabitti, *Attività musicale del generale G.P.*, in *In ricordo di Serafino Maggi. Studi raccolti dall'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano*, Comitato di Piacenza, Piacenza 1982, pp. 361-369



- 
- Re 2003 Lucia Re, *Alexandria Revisited. Colonialism and the Egyptian Works of Enrico Pea and Giuseppe Ungaretti in A Place in the Sun*, a cura di P. Palumbo, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2003, pp. 161-196
- Richards 2001 Jeffrey Richards, *Imperialism and Music: Britain 1876-1953*, Manchester University Press, Manchester 2001
- Ricci 2005 Laura Ricci, *La lingua dell'Impero: comunicazione, letteratura e propaganda nell'età del colonialismo italiano*, Carocci, Roma 2005
- Robinson 1993 Paul Robinson, *Is AIDA an orientalist Opera?*, «Cambridge Opera Journal», Vol. 5, No. 2, July 1993, pp. 133-140
- Rochat 1972 Giorgio Rochat, *Il colonialismo italiano. Documenti*, Loescher, Torino 1972
- Rochat 1992 Giorgio Rochat, *Il colonialismo italiano in L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, a cura di N. Labanca, Pagus, Treviso 1992, pp. 9-15
- Rodoni 2004 Laureto Rodoni, «Caro Lualdi...». *I rapporti d'arte e d'amicizia tra G. F. Malipiero e A. Lualdi in Italian music during fascist period*, a cura di R. Illiano, Brepols (Speculum Musicae, 10), Turnhout 2004, pp. 427-545
- Rosoni 2006 Isabella Rosoni, *La colonia eritrea*, EUM, Macerata, 2006
- Sachs 1987 Sachs Harvey, *Musica e regime*, Il Saggiatore, Milano 1995 (ed. orig.: *Music in Fascist Italy*, Weidenfeld and Nicolson, London 1987)
- Said 1978 Eduard W. Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978 (trad. it.: *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Torino 2007<sup>6</sup>)
- Said 1993 Eduard W. Said, *The Empire at Work: Verdi's Aida in Culture and imperialism*, Chatto & Windus, London 1993, pp. 111-131 (trad. it.: *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti, Roma 1998)
- Sala 2004 Massimiliano Sala, *Dal muto al sonoro: le musiche di Pizzetti per CABIRIA e SCIPIONE L'AFRICANO in Italian Music during Fascist Period*, a cura di R. Illiano, Brepols (Speculum Musicae, 10), Tournhout 2004, pp. 157-191
- Salizzoni 2003 Roberto Salizzoni (a cura di), *Cultural studies, estetica, scienze umane*, Trauben, Torino 2003

- Samuel 1989 R. Samuel (a cura di), *Patriotism. The making and unmaking of British national identity*, 3 voll, Routledge, London 1989
- Samut-Tagliaferro 1966 A. Samut-Tagliaferro, *Historical Sketch of the Royal Malta Opera House*, Malta 1966 (ristampa da «The Sunday Times of Malta», 12-19-26 dicembre 1965 e 2-9-16-23 gennaio 1966)
- Sartini - Blum 2003 Cinzia Sartini-Blum, *From Futurist Excess to Postmodern Impasse in A Place in the Sun*, a cura di P. Palumbo, University of California Press, Berkley and Los Angeles 2003, pp. 138-162
- Sbacchi 2007 Alberto Sbacchi, *Italia e Etiopia: la rilettura del periodo coloniale e la valutazione delle sue conseguenze sul paese africano*, «I sentieri della ricerca», n. 6, 2007, pp. 165-199
- Sborgi - Orengo 2008 Franco Sborgi e M. Teresa Orengo (a cura di), *Turismo d'autore. Artisti e promozione turistica in Liguria nel Novecento. Catalogo della mostra, Genova, palazzo Ducale 27 giugno -14 settembre 2008*, Silvana editore, Cinisello balsamo 2008
- Scaparro 1934 Mario Scaparro, *Arti indigene delle colonie italiane – Strumenti musicali in Catalogo della II Mostra internazionale d'arte coloniale – Padiglione delle sezioni straniere e delle colonie italiane 1934 XII -1935 XIII*, pp. 259-262
- Sciannameo 2004 Franco Sciannameo, *In black and white: Pizzetti, Mussolini and SCIPIO AFRICANUS*, «The Musical Times», Vol. 145, No.1887 (Summer 2004), pp. 25–50
- Scott 2003 Derek Scott, *From the erotic to the Demonic: On Critical Musicology*, Oxford University Press, NY 2003
- Segre 1985 Claudio Segre, *Italo Balbo: governatore generale e creatore della quarta sponda*, «Storia contemporanea», XVI, nn. 5-6, dicembre 1985, pp. 1043-1070
- Segre 1987 Claudio Segre, *Italo Balbo: a fascist life*, University of California Press, Berkley and Los Angeles 1987
- Sòrgoni 2001 Barbara Sòrgoni, *Etnografia e colonialismo. L'Eritrea e l'Etiopia di Alberto Pollera, 1873-1939*, Bollati Boringhieri, Torino 2001
- Sòrgoni 2005 Barbara Sòrgoni, *Colonialismi e studi post-coloniali: alcune osservazioni*, [www.stmoderna.it/testi/Sorgoni](http://www.stmoderna.it/testi/Sorgoni), 2005 (consultazione 10 ottobre 2005)
- Spanu 1997 Gian Nicola Spanu, *Prefazione in Giulio Fara, Sulla musica popolare in Sardegna*, Ilisso, Nuoro 1997, pp. 7-40

- 
- Taddia 1986 Irma Taddia, *L'Eritrea colonia 1890-1952. Paesaggi, strutture, uomini del colonialismo*, Franco Angeli, Milano 1986
- Taddia 2002 Irma Taddia, *Notes on recent Italian Studies on Ethiopia and Eritrea*, «Metodo», n. 18, 2002 [http://geocities.com/searcher998/metodo18/taddia.htm]
- Taddia 2005 Irma Taddia, *Italian Memories/African Memories of Colonialism in Italian colonialism*, a cura di R. Ben-Ghiat e M. Fuller, Palgrave Macmillan, New York 2005, pp. 209-219
- Taylor 2007 Timothy D. Taylor, *Beyond Exoticism*, Duke University Press, Durham – London 2007
- Tomasello 1984 Giovanna Tomasello, *La letteratura coloniale italiana dalle avanguardie al fascismo*, Sellerio, Palermo 1984
- Tomasello 2004 Giovanna Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Sellerio, Palermo 2004
- Tortora 2007 Daniela Tortora, *Il Regio Conservatorio di musica SAN PIETRO A MAJELLA negli anni del fascismo in Mario Pilati e la musica del Novecento a Napoli tra le due guerre*, Edizioni scientifiche italiane, 2007, pp. 31-73
- Treitler 1995 Leo Treitler, *Can we reconcile the social and scientific functions of history?* in *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica: atti del Convegno internazionale (Latina, 27-29 settembre 1990)*, a cura di Raffaele Pozzi, Olschki, Firenze 1995
- Triulzi 2002 Alessandro Triulzi, *La colonia: italiani in Eritrea – Premessa*, «Quaderni storici», XXXVII, 2002/1 (numero speciale dedicato a *La colonia: italiani in Eritrea*), pp. 3-20
- Uras 1999 Lara Sonja Uras, *Gabriel, Giordano e un carteggio ritrovato*, «Venezia Arti», n. 13, 1999, pp. 126-133
- Uras 2003 Lara Sonja Uras, *Nazionalismo in musica*. (Prefazione di A. Guarnieri Corazzol), LIM, Lucca 2003
- Uras 2004 Lara Sonja Uras, *Musica, scuola e nazione. Gavino Gabriel: un carteggio con Giuseppe Prezolini e altre lettere inedite*, (Prefazione di G. Morelli), Akademos-LIM, Lucca 2004
- Uras 2007 Lara Sonja Uras (a cura di), *Gavino Gabriel - Giuseppe Prezolini. Carteggio 1908-1977*, (Prefazione di F. Nicolodi), Akademos-LIM, Lucca 2007
- Van Rij 2009 Inge Van Rij, “*There is no anachronism*”: *Indian Dancing Girls in Ancient Carthage in Berlioz’s LES TROYENS*, «19th-Century Music», No. 33, 2009, pp. 3-24

- Verardo - Tieri 2002                      Pietro Verardo e Guglielmina Tieri, *Gabriele Bianchi, 1901-1974: la vita e l'opera*, Fondazione Emilia Gabriele Bianchi, Venezia 2002
- Vetro 1995                                      Gaspare Nello Vetro, *Teatro Reinach 1871-1944: gli spettacoli musicali opere concerti operette*, Archivio storico Teatro Regio, Parma 1995
- Villoteau 1826<sup>2</sup>                                Guillaume-André Villoteau, *De la musique des Abyssins ou Éthiopiens*, IV cap. del resoconto *De l'état actuel e l'art musical en Égypte, ou Relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays in Description de l'Égypte (ou Recueil des observation et des Recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publié par les ordres de Sa Majesté l'Empereur Napoléon Le Grand)*, T. XIV, Panckoucke, Parigi 1826<sup>2</sup>, pp. 270-299
- Viviani 1988                                    Raffaele Viviani, *Dalla vita alle scene*, Guida, Napoli 1982, pp. 91-93
- Williams 1973                                 Raymond Williams, *The Country and the City*, Oxford University Press, Oxford 1973
- Zàccaro 1980                                 Gianfranco Zàccaro, *Gino Contilli*, a cura di M. T. Giuffrè, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1980
- Zambotti 2007                                Sara Zambotti, *La scuola sintonizzata. Pratiche di ascolto e immaginario tecnologico nei programmi dell'Ente Radio Rurale (1933-1940)*, Trauben, Torino 2007
- Zanetti 1985                                 Roberto Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, 2 voll., Bramante, Milano 1985
- Zinni 1999                                      Maurizio Zinni, *Modelli coloniali nei film di finzione del regime fascista*, tesi di Laurea in Storia contemporanea, Università di RomaTre 1999
- Zurlo 1952                                      Leopoldo Zurlo, *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952

### **Articoli su quotidiani e periodici del periodo coloniale (1892-1941)**

- Cangini 1927                                 A. Cangini, *Gli strumenti musicali della Tripolitania*, «Le Vie d'Italia», Maggio 1927, pp. 377-382
- Caravaglios 1934                             Cesare Caravaglios, *Per la Fonocineteca Italiana di Stato*, «Aspetti letterari. Rassegna di lettere, scienze ed arti», n. 1, 1934, pp. 1-20
- Casella 1932                                 Alfredo Casella, *Fascismo e musica*, «Educazione fascista», X, novembre 1932, pp. 868-869

- 
- Costarelli 1936 Nicola Costarelli, recensione di *AFRICA, rapsodia coloniale, per orchestra* (G. Ricordi e C., Milano), «Musica d'oggi», XVIII, n. 12, dicembre 1936, p. 412
- Balilla Pratella 1927 Francesco Balilla Pratella, *La musica nelle nostre colonie d'Africa*, «Musica d'Oggi» IX, n. 11, novembre 1927, pp. 313-316
- Damerini 1937 Adelmo Damerini, *Il Deserto Tentato. Mistero in 1 atto di C. Pavolini, musica di A. Casella, al "Maggio musicale fiorentino" (8 maggio 1937)*, «Musica d'Oggi», XIX, n. 5, maggio 1937, pp. 179-180
- Fara 1932 Giulio Fara, *Catalogo degli strumenti musicali del Liceo musicale Rossini di Pesaro* in «Musica d'Oggi», XIV, n. 11, novembre 1932, pp. 421-428
- Fenzi 1921 E. O. Fenzi, rubrica *Corriere Tripolino* «Tribuna coloniale», 23 aprile 1921
- Fiori 1892 E. Fiori, *Saggi musicali dell'Eritrea*, «Bollettino della Reale Società Geografica Italiana», serie III, vol. V, 1892, pp. 770-775
- Gabriel 1939 Gavino Gabriel, *Il Teatro nell'Impero*, «L'Italia Coloniale», agosto 1939, 129
- Gabriel 1941 Gavino Gabriel, *Alle sorgenti della musica*, «Omnia», 20 luglio 1941, p. 2
- Gardenghi 1937 Pio Gardenghi, *Il risorto teatro romano di Sabratha*, «Libia», marzo 1937, pp. 17-18
- Gardenghi 1937a Pio Gardenghi, *La prima rappresentazione classica al Teatro romano di Sabratha*, «Libia», marzo 1937, pp. 40-42
- Gasco 1933 Alberto Gasco, *Il concerto di ieri all'Augusteo - Molinari, Porrino e Tartarino di Tarascona*, «La Tribuna», 2 maggio 1933
- Liuzzi 1937 Fernando Liuzzi, *Dopo 350 anni riecheggiano a Sabratha le mirabili melodie del grande musicista cinquecentesco Andrea Gabrieli*, «Libia», marzo 1937, pp. 19-21
- Lualdi 1932 Adriano Lualdi, *Inchiesta musicale nell'America del Sud. 1° - Viaggio di mare*, «Gazzetta del Popolo», 29 luglio 1932
- Magni-Dufflocq 1935 Enrico Magni-Dufflocq, *Tristezza, lusinghe e furore della musica etiopica*, «La Lettura. Rivista mensile del Corriere della sera», vol. XXXV, n. 12, dicembre 1935, pp. 1112-1116
- Meccoli 1938 Domenico Meccoli, *AFRICA, rapsodia coloniale*, «Rivista delle colonie», vol. XII, n. 9, settembre 1938, pp. 1258-1259

- Mele 1940 Giulio Mele, *La Canzone popolare e la conquista dell'Impero*, «L'Italia d'Oltremare», a. V, vol. 9, maggio 1940, pp. 142-143
- Monile 1934 Franco Monile, *Il Liceo musicale dell'Asmara*, «Azione coloniale», 8 marzo, 1934, p. 3
- Nataletti 1932 Giorgio Nataletti, *Improvvisatori e cantapanca arabi*, «Rassegna Dorica», novembre 1932, pp. 8-12
- Nataletti 1933 Giorgio Nataletti, *Bu Sadia, buffone nero*, «Rassegna Dorica», novembre 1933, 14-17
- Pesenti 1910 Gustavo Pesenti, *Canti e ritmi arabici, somalici e suahili*, «Bollettino della Reale Società Geografica Italiana», s. IV, vol. II, n. 12, dicembre 1910, pp. 1409-1432
- Pesenti 1912 Gustavo Pesenti, *Di alcuni canti arabici e somalici*, «Bollettino della Reale Società Geografica Italiana», s. V, vol. I, n. 1, gennaio 1912, pp. 58-63
- Pesenti 1916 Gustavo Pesenti, *I canti del Dikir*, «Bollettino della Reale Società Geografica Italiana», s. V, vol. V, n. 8, agosto 1916, pp. 673-684
- Petino 1939 Antonio Petino, *Folklore e musica dell'Africa Orientale*, «L'Italia d'Oltremare», vol. IV, n. 1, gennaio 1939, pp. 10-13
- Pirrotta 1935 Nino Pirrotta, *Il pensiero dell'On. Lualdi sulla musica italiana contemporanea*, «L'Ora», 13-14 febbraio 1935 (ripubblicato in Anthony M. Cummings e Sabine Eicher, *Nino Pirrotta's writings*, «Studi musicali», XXXVII, 2008/2, pp. 253-337: 308-311)
- Placido 1928 N. Placido, *Le opere pubbliche a Tripoli: un vero teatro coloniale*, «Italia coloniale», luglio 1928, p. 149
- Ricci 1928 C. Ricci, *Il nuovo 'Real Teatro Miramare'*, «L'Avvenire di Tripoli», 5 aprile 1928
- Ruggieri 1938 Ruggiero Ruggieri, *Le celebrazioni augustee a Capri - La rapsodia coloniale di Adriano Lualdi*, «Azione coloniale», 8 settembre 1938, p. 3
- S. A. 1940 *I concerti a Tripoli dell'Orchestra da camera del R. Conservatorio*, «S. Pietro a Majella. Bollettino del R. Conservatorio di Musica - Napoli», III, n. 3-4, giugno 1940, pp. 30-32
- Santoliquido 1921 Francesco Santoliquido, *Ritmi e canti popolari arabi*, «Musica d'oggi», vol. III, n. 4, 1921, pp. 99-100 (ripubblicato col titolo *Rhythm and colour in Arab folk-music*, «The Chesterian», n. 23, maggio 1922)

- 
- Scandurra 1933 Nino Scandurra, *La melodia dell'Islam*, «La Lettura. Rivista mensile del Corriere della sera», XXXIII, n. 9, settembre 1933, pp. 855-858
- Veretti 1928 Antonio Veretti, *Adriano Lualdi*, «Rivista Musicale italiana», XXXV, 1928, pp. 105-123

### **Voci biografiche e enciclopediche in dizionari, enciclopedie, miscellanee**

- Ascarelli 2009 A. Ascarelli, voce *Cesare Caravaglios* in *Dizionario Biografico degli italiani Treccani online*, [www.treccani.it](http://www.treccani.it), (consultazione marzo 2009)
- Bartoli Amici 2006 P. Bartoli Amici, voce *Maner Lualdi* in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2006, vol. 66, pp. 234-237
- Ben Ghiat 2006a Ruth Ben Ghiat, voce *Littoriali della cultura e dell'arte*, in *Dizionario del fascismo*, Einaudi, Torino 2006, vol. 2, pp. 56-58
- Bernheimer 2009 Martin Bernheimer, voce *Licia Albanese*, *Grove Music Online*, [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com), (consultazione aprile 2009)
- Bonaiuto 2009 Paolo Bonaiuto, voce *Alessandro Abate* <http://www.galleriaroma.it/Bonaiuto/5/Abbate%20Alessandro.htm>, (consultazione gennaio 2009)
- Celletti 1954 Rodolfo Celletti, voce *Giulietta Simionato*, *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le Maschere, Firenze 1954, vol. 8, p. 1999
- De Angelis 1929 Alberto De Angelis, voce *Gavino Gabriel* in *Dizionario dei musicisti*, 1929, pp. 94-95
- Gianturco 2009 Carolyn Gianturco, voce *Giorgio Nataletti* in *Grove Music Online*, [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com), (consultazione aprile 2009)
- Gentieu 2009 Norman P. Gentieu, voce *Eastwood Lane* in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, (consultazione aprile 2009)
- Kimberlin 2009 Cynthia Tse Kimberlin, voce *Eritrea* in *Grove Music Online*, [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com), (consultazione marzo 2009)
- Lindau 2002 Richard Lindau, voce *Aroldo Lindi*, <http://www.grandi-tenori.com/tenors/lindi/lindi.php>, 2002
- Locke 2001 Ralph Locke, voce *Exoticism* in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Macmillan Publishers, London 2001<sup>2</sup>, vol. VIII, pp. 459-462

- Mazzoni 2006 Guido Mazzoni, voce *Premi letterari* in *Dizionario del fascismo*, Einaudi, Torino 2006, vol. 2, pp. 417-421
- Mondon-Vidailhet 1922 François-Marie-Casimir Mondon-Vidailhet, *La Musique éthiopienne* in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, a cura di A. Lavignac e L. de la Laurencie, Première partie - *Histoire de la musique*, Delagrave, Paris 1922, vol. 5, pp. 3179-3196
- Puglisi 1952 Giuseppe Puglisi, voce *Gavino Gabriel* e *Didaco Trinci* in *Chi è? dell'Eritrea*, Agenzia Regina, Asmara, 1952, pp. 136, 288
- Rosenthal-Blyth 2009 Harold Rosenthal e Alan Blyth, voce *Giulietta Simionato*, in *Grove Music Online*, [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com), (consultazione aprile 2009)
- Sala 1954 Juan Andrés Sala, voce *Fidela Campiña*, Enciclopedia dello Spettacolo, Le Maschere, Firenze 1954, vol. 2, p. 1598
- Steane 2009 John B. Steane, voci *Mario Basiola*, *Giovanni Malipiero*, *Maria Zamboni*, in *Grove Music Online*, [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com), (consultazione aprile 2009)
- Tiersot 1922 Julien Tiersot, *La musique chez le nègres d'Afrique* in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, a cura di A. Lavignac e L. de la Laurencie, Première partie - *Histoire de la musique*, Delagrave, Paris 1922, vol. 5, pp. 3198-3225
- Vélez 2008 Maria Teresa Vélez, voce *Music Studies* in *Dizionario degli Studi Culturali*, [http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/music\\_studies.html](http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/music_studies.html) (consultazione settembre 2008)
- Vetro 2009 Gaspare Nello Vetro, voce *Gustavo Pesenti* in *Dizionario della musica e dei musicisti dei territori del Ducato di Parma e Piacenza dalle origini al 1950*, <http://www.lacasadellamusica.it/vetro/>, (consultazione aprile 2009)
- Waterhouse 1992 John C.G. Waterhouse, voce *Il Dibuk* in *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie, London, 1992
- Waterhouse 2001 John C.G. Waterhouse, voce *Lodovico Rocca* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, London 2001
- Wright et alii 2009 Owen Wright et alii, voce *Arab Music* in *Grove Music Online*, [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com), (consultazione aprile 2009)



---

Zecca Laterza 1966                      Agostina Zecca Laterza, *G. Barblan: note bibliografiche in Studi di musicologia in onore di Guglielmo Barblan in occasione del suo LX compleanno*, Olschki (Collectanea Historiae Musicae, IV), Firenze 1966, pp. 7-16

### **Cataloghi, programmi di sala e rassegne stampa**

CBF    *Catalogo Generale Bozzetti e figurini*, Fondazione Teatro dell'Opera di Roma, Roma 2004, p. 402

CTO    *Catalogo Teatro Reale dell'Opera. Stagione X, 1936-37*, a cura di Giuseppe Maria Viti, Tipografica editrice, Roma 1937

MMF    *Maggio Musicale Fiorentino - Anno 1937 - Città di Firenze*, Tipografia Fascista Pietro Valgiusti, Firenze 1937

RS    Rassegna stampa del Teatro Reale dell'Opera di Roma (1937)

### **Numeri monografici di riviste**

NCMR    «Nineteenth-Century Music Review», Vol. 3, No. 1, 2006

Q900    «Quaderni del '900», n. IV, 2004, numero dedicato a *La letteratura postcoloniale italiana*

JPS    «Interventions. Journal of Postcolonial Studies» vol. 8, n. 3, 2006, numero monografico dedicato a *Colonial and Postcolonial Italy*

JMS    «Journal of Modern Italian Studies», vol. 8, n. 3, 2003, uscita speciale sul colonialismo italiano, dedicata alla pubblicazione di alcuni contributi presentati alla Conferenza dell'ASMI *Italian Colonialism and Post-Colonial Legacies* (2001)

MI     «Modern Italy», vol. 8, n. 1, 2003, uscita speciale sul colonialismo italiano, dedicata alla pubblicazione di alcuni contributi presentati alla conferenza dell'ASMI del 2001 su *Italian Colonialism and Post-Colonial Legacies*

IS     «Italian Studies», vol. 61, n. 2, 2006, numero dedicato al colonialismo italiano, dal titolo *Scontro/incontro: the hybrid experience of Italy and its colonies*

SP     «Studi piacentini», n. 28, 2000, *Saggi/L'immaginario coloniale italiano*, pp. 145-230

QS     «Quaderni storici», a. XXXVII, n. 109, 2002/1, aprile 2002, numero speciale dedicato a *La colonia: italiani in Eritrea*

**Quotidiani e periodici coloniali**

AI	«Africa italiana» (1927-41)
AT	«L'Avvenire di Tripoli» (1928-40)
AC	«L'Azione coloniale» (1931-43)
BSGI	«Bollettino della Società Geografica italiana» (1890-1943)
IC	«Illustrazione coloniale» (1935-36)
ITC	«L'Italia coloniale» (1924-41)
IO	«Italia d'Oltremare» (1936-40)
II	«Italia Imperiale», edizione speciale della «Rivista illustrata del Popolo d'Italia» (1937)
LI	«Libia» (1937-40)
OL	«L'Oltremare» (1927-30)
RC	«Rivista delle colonie» (1936-41)
RT	«Rivista della Tripolitania» (1924-26)
RCI	«Rivista delle colonie italiane» (1927-34)

**Altri quotidiani e periodici**

GI	«Il Giornale d'Italia»
GP	«Gazzetta del popolo»
LR	«La Repubblica»
MO	«Musica d'Oggi»
MU	«Il Musicista»
RD	«Rassegna Dorica»
RC	«Radiocorriere»
RM	«La Rassegna Musicale»
RMI	«Rivista Musicale Italiana»

**Siti internet**

<http://www.italiacoloniale.it>

<http://www.lacasadellamusica.it/cronologia/index.htm>

<http://www.lacasadellamusica.it/reinach/>

<http://www.liciaalbanesepuccinifnd.org>

---

<http://www.teatrumanoel.com.mt>

<http://www.italianiditunisia.com/Istituzioni/Alighieri/>

INDICE DEI NOMI

---

**A**

Abate, Alessandro · 94  
 Adami, Giuseppe · 199  
 Ahmed, Zakaria · 111  
 Al Akkad, Abbas Mahmoud · 111  
 Albanese, Licia · 107, 108, 280  
 Albani, Emma · 39  
 Albertini, Luigi · 136  
 Alderighi, Dante · 190, 195, 200  
 Alessandrini, Goffredo · 201  
 Alfano, Franco · 190, 191, 193, 194, 195  
 Almagià, Roberto · 126  
 Althusser, Louis · 18  
 Amalfitano, Paolo · 31  
 Ambrosini, Lando · 169  
 Amendola, Giovanni · 74  
 Annessa, Luigi · 190  
 Aprea, Tito · 190, 199, 200  
 Aquila, Pietro · 279  
 Arati, Edmondo · 190  
 Archi, Attilia · 106, 107, 278, 280  
 Arslan, Antonia · 209  
 Attia, Mohamed · 110

---

**B**

Bach, Johann Sebastian · 283  
 Badoglio, Pietro · 74, 75, 95, 277  
 Baium, Taufiq · 110  
 Balbo, Italo · 7, 49, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 82, 86, 87, 95, 99, 104, 105, 106, 109, 111, 117, 119, 152, 259, 278, 280  
 Barbieri, Attilio · 101  
 Barblan, Guglielmo · viii, 131, 140, 144, 145, 146, 156, 163, 168, 171, 172, 173, 178, 260  
 Bartók, Bela · 136  
 Basiola, Mario · 108  
 Beethoven, Ludwig van · 134, 135, 283  
 Bellezza, Vincenzo · 197  
 Bellini, Vincenzo · 107  
 Belloni, Angelo · 193  
 Benedetti, Massima · 279  
 Ben-Ghiat, Ruth · 63, 64  
 Bentonelli, Giuseppe · 101, 276  
 Berardinelli, Maria · 109  
 Beretta, Umberto Maria · 190  
 Berio, Ernesto · 190  
 Berlusconi, Silvio · 53  
 Bernstein, Leonard · 194  
 Bertellini, Giorgio · 63  
 Berti, Galliano · 279  
 Bhabha, Homi K. · 6, 23  
 Bianchi, Cettina · 87  
 Bianchi, Gabriele · 187, 190  
 Biliotti, Enzo · 87  
 Billi, Vincenzo · 199

Bizet, Georges · 103, 107  
 Bizzelli, Annibale · 201  
 Blanc, Giuseppe · 197  
 Bloch, Marc · 13, 15, 19  
 Boccaccini, Carlo · 100, 278  
 Bollardi Cantoni, Ines · 102, 276, 277  
 Bontempelli, Massimo · 197, 220  
 Bonucci, Arturo · 100, 115, 283  
 Borghesi, Parisina · 279  
 Borroni, Lina · 280  
 Botti, Cardenio · 105, 278, 280  
 Bovio, Libero · 85  
 Braga, Luigi · 276  
 Brignone, Guido · 201  
 Bronzini, Roberto · 279  
 Brunelli, Nerio · 100, 114, 283  
 Bruschi, Aldo · 94  
 Bucca, Ela · 109  
 Buja, Alfeo · 153  
 Burchell, William J. · 233, 238  
 Butt, Clara · 39  
 Buzzati, Dino · 59

---

**C**

Caceffo, Socrate · 277  
 Caliari, Cesira · 279  
 Calzelli, Alipio · 199  
 Camerini, Mario · 201  
 Camilleri, Giuseppe · 278  
 Campiña, Fidela · 107, 280  
 Cantarini, Aldo · 190  
 Cantoni, Luigi · 101, 102, 276, 277  
 Cappellotti, Enrico · 279  
 Capponi, Maria · 279  
 Caravaglios, Cesare · viii, 131, 140, 141, 142, 143, 144, 260  
 Carducci, Giosuè · 277  
 Carnevali, Vito · 114, 115, 283  
 Carpitella, Diego · 134, 167  
 Casavecchi, Agostino · 278  
 Casella, Alfredo · viii, 86, 100, 114, 115, 184, 185, 190, 193, 197, 198, 201, 206, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 258, 262, 263, 283, 332, 333, 334  
 Castelli, Enrico · 56  
 Cavallini, Carlo · 276, 279  
 Cesari, Cesare · 126  
 Chausson, Ernest · 283  
 Checchia, Salhed Ahmed · 172, 173, 315  
 Chelete, Temelso · 315  
 Cherici, Maria · 280  
 Chiereghin, Salvino · 190  
 Chopin, Fryderyk · 283  
 Cialente, Fausta · 59  
 Ciano, Galeazzo · 221, 228  
 Cilea, Francesco · 190, 191, 193  
 Cimarosa, Domenico · 283  
 Ciompi, Giorgio · 283  
 Cirillo, Jolanda · 279

Clayton, Martin · 14, 33, 37, 38  
Clementi, Muzio · 283  
Coen, Augusta · 199  
Conti Rossini, Carlo · 126  
Contilli, Gino · 200  
Cook, Nicholas · 38, 41  
Cordone, Mario · 106, 108, 278, 280  
Corradi, Carla · 277  
Corradini, Enrico · 48  
Corsi, Mario · 91  
Cortarelli, Mario · 278  
Couperin, Francois · 283  
Courlander, Harold · 138, 139  
Crispi, Francesco · 47, 48

---

## D

D'Andrieu, Jean Francois · 283  
D'Elia, Antonio · 190  
Da Venezia, Franco · 190  
Da Vinci, Gioconda · 87  
Dallapiccola, Luigi · 228  
Daodiace, Giuseppe · 151  
Daquin, Louis-Claude · 283  
Daudet, Alphonse · 203  
David, Félicien · 35  
Dawson, Peter · 39  
De Alva, Jorge · 23  
De Bono, Emilio · 74, 75, 92, 94, 95  
De Chirico, Giorgio · 62  
De Filippo, Eduardo · 85  
De Gabrielli, Elena · 276  
De Gravira, Jesús · 107  
De Gravira, Jesùs · 107, 280  
De la Laurencie, Lionel · 138, 232, 253  
De La Presle, Jacques · 283  
De Luca, Giuseppe · 114  
De Marchi, Francesco · 277  
De Ménil, M. F. · 233, 242  
De Pinedo, Francesco · 323  
De Pirro, Nicola · 188, 193  
De Sabata, Victor · 107, 190  
De Santis, Luigi · 192, 193, 194  
De Sica, Vittorio · 85  
De Vincenzi, Giuditta · 279  
Del Boca, Angelo · 74, 256  
Del Bosco, Paquito · 167, 168  
Del Corona, Rodolfo · 197  
Dell'Argine, Carlo · 197  
Depretis, Agostino · 47  
Di Fausto, Florestano · 86, 97, 99, 113  
Di Marzio, Cornelio · 193  
Di Mauro, Raffaele · 91  
Di Renzo, Edoardo · 276  
Di Segni, Umberto · 95  
Ducati, Bruno · 126  
Dvorák, Antonin · 283

---

## E

Eberspacher, Edoardo · 279  
Eberspacher, Ermanno · 106, 279  
Edison, Thomas Alva · 167  
El Bassir, Ibrahim · 315  
El Hafuani, Ahmed Mohamed · 111  
El Mrabet, Mukthar · 120, 121, 287

El Qadi, Kamel · 120, 287  
El Qady, Kamel · 121, 287  
Elgar, Edward · 25, 39  
El-Mahdia, Mounira · 85, 110  
Escobar, Maria Luisa · 103, 277  
Euripide · 87  
Ezzedin, Bebe · 85

---

## F

Fania, Emilio Alfredo · 190  
Fara, Mario Giulio · viii, 131, 175, 176, 177, 260  
Fara, Mario Gulio · 130  
Farnaby, Giles · 283  
Farrugia, Giuseppe · 105  
Fassi, Ernestina · 278  
Fehmi, Bescir · 120  
Fehmi, Mohamed · 111, 287  
Fekini, Mohamed · 60  
Ferri, Cesare · 169, 199  
Fighera, Mario · 190  
Finzi, Ada · 226, 361, 363  
Finzi, Aldo · 87, 190, 226  
Finzi, Fidelio · 87, 88, 361  
Fiori, E · 250  
Fiori, E. · 132, 133, 134, 135, 137, 138, 234  
Fiume, Orazio · 187, 191, 200  
Flaiano, Ennio · 59  
Fleurville, Nino · 87  
Forgacs, David · 213  
Formichi, Carlo · 193, 195  
Foucault, Michel · 15, 20, 24  
Franci, Guido · 201  
Frazzi, Vito · 191  
Frugoni, Oreste · 90  
Fuga, Sandro · 200  
Fuller, Mia · 61, 70, 77, 79, 83, 91, 92, 97, 111, 257  
Furlotti, Arnaldo · 191

---

## G

Gabriel, Gabro · 151  
Gabriel, Gavino · viii, 4, 5, 8, 76, 127, 129, 131, 139, 140, 143, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 172, 255, 258, 260, 261  
Gabriel, Gavino · 161  
Gabrieli, Andrea · 87  
Gabrielli, Gianluca · 56  
Galleani, Mariuccia · 280  
Gallo, Gustavo · 108, 280  
Gallone, Carmine · 154, 201  
Gana, Leonardo · 147, 150, 151, 306  
Garutti, Giuseppe · 280  
Gatti, Guido Maria · 113, 182  
Gatti-Casazza, Stefano · 113  
Gaudiosi, Mario Ferdinando · 190  
Gavazzeni, Gianandrea · 197  
Genina, Augusto · 201  
Genova, Antonio · 84, 134  
Ghebru, Moghestu · 315  
Ghedini, Giorgio Federico · 87, 88  
Giannattasio, Francesco · 134, 173  
Giannazza, Giuseppina · 277  
Giannini, Guglielmo · 85  
Gigli, Beniamino · 106, 114, 278

## INDICE DEI NOMI

Gili, Jean · 63  
Gilson, Carlo · 280  
Giolitti, Giovanni · 48, 73  
Giordano, Ottavia · 101, 276  
Giordano, Umberto · 103, 107, 147, 148, 151, 154, 276, 283  
Gismondi, Ida · 276  
Giuliana, Lualdi · vii  
Giunta, Arsenio · 278  
Giuranna, Barbara · 187, 188, 190, 200  
Giuriati, Giovanni · 130  
Gleason, Helen · 277  
Goglia, Luigi · 63, 209, 258  
Gosn, Farid · 110, 111  
Gounod, Charles · 103  
Gramatica, Emma · 85  
Gramatica, Irma · 85, 87, 114  
Gramsci, Antonio · 18, 19, 21, 23  
Grant, Walter · 104  
Graziani, Rodolfo · 74, 90, 105  
Graziosi, Arnaldo · 283  
Guidi, Giovanni · 193

---

## H

Habib, Messaoud · 110  
Hall, Stuart · 15, 22  
Hasen, Aly Efondi · 110  
Haydn, Franz Joseph · 38, 114, 134, 283  
Head, Matthew · 34, 37  
Hoggart, Richard · 18  
Humperdick, Engelbert · 101

---

## I

Innocenti, Loretta · 31

---

## J

Jachino, Carlo · 190  
Jenkins, Jean · 177

---

## K

Kalman, Emmerich · 138  
Kanim, Mohamed · 111  
Kanscin, Alessio · 101, 276  
Kedive Ismail · 100  
Kerman, Joseph · 29  
Kimberlin, Cynthia Tse · 4, 155, 156, 173, 315, 378  
Kodály, Zoltan · 136  
Kreisler, Fritz · 114

---

## L

Labanca, Nicola · 16, 46, 52, 56, 57, 58  
Labroca, Mario · 191  
Lachmann, Robert · 136  
Lane, Eastwood · 115, 283  
Lanskoy, Giorgio · 277  
Lauria, Daniela · 192

Lavagnino, Angelo F. · 191, 200  
Lavignac, Albert · 138, 232, 253  
Lazzaroni, Bianca · 276  
Le Goff, Jacques · 15, 19  
Lehár, Franz · 98, 104  
Lenzi, Arnaldo · 277  
Leone, Oscar · 280, 283  
Leppert, Richard · 28, 30, 31  
Leydi, Roberto · 31, 149  
Lindau, Gustav Harald · *Vedi* Lindi, Aroldo  
Lindau, Richard · 103  
Lindi, Aroldo · 103, 277  
Liszt, Franz · 283  
Liuzzi, Ferdinando · 87  
Locke, Ralph · 14, 28, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 41  
Lodigiani, Lidia · 278  
Lombardo, Carlo · 98, 104  
Loomba, Ania · 23, 25  
Lualdi, Adriano · vii, 4, 8, 114, 184, 185, 198, 200, 201, 206, 208, 212, 213, 214, 217, 218, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 248, 252, 253, 255, 258, 262, 263, 264, 339, 341, 361, 362, 363, 365, 366, 367  
Lualdi, Giuliana · 4, 227, 339, 348, 363  
Lualdi, Maner · 201, 212, 214, 224, 227, 228, 229

---

## M

MacClary, Susan · 28, 29  
MacKenzie, John M. · 26, 30  
Magni-Dufflocq, Enrico · 137, 138  
Mahillon, Victoire-Charles · 177  
Mahillon, Victor-Charles · 146  
Mainardi, Enrico · 100  
Majano, Anton Giulio · 156, 301  
Malatesta, Domenico · 31, 278  
Malipiero, Gian Francesco · 190, 193, 194, 279  
Malipiero, Giovanni · 107, 279  
Mancini, Marta · 177, 313  
Mantegazza, Paolo · 174  
Mantica, Alfredo · 53  
Marcaggi, Angelo · 277  
Marchesi, Giuseppe · 277  
Marchesi, Oreste · 190, 277  
Margola, Franco · 197  
Mariani, Lina · 279  
Marinetti, Filippo Tommaso · 49, 59  
Mariotti, Pietro · 109  
Marisa, Elena · 276  
Marsilia, Antonio · 199  
Martellucci, Antonella · 178  
Mascagni, Pietro · 85, 107, 190, 193, 194  
Masino, Paolo · 197  
Masoni, Enrico · 279  
Massabni, Badia · 111  
Massenet, Jules · 101  
Massoni, Enrico · 279  
McLaren, Brian · 61, 62, 81, 83, 91, 99, 257, 281  
Meano, Cesare · 210, 211, 319, 320, 321, 323, 324  
Melba, Nellie · 39  
Melchiori, Alessandro · 105  
Meloni, Maria · 278  
Menotti, Gian Carlo · 194, 228  
Messiaen, Olivier · 232  
Metastasio, Pietro · 333  
Milanesi, Giuseppe · 190

Moccagatta, Francesco · 190  
Mocchi, Walter · 109  
Mohammed Ali, Ismail Gaber · 121, 287  
Mola, Corradina · 114, 115, 121, 283  
Molinari, Bernardino · 191  
Mondaini, Gennaro · 126  
Mondon-Vidailhet, Francois-Marie-Casimir · 137,  
138, 232, 233, 234, 251, 252, 264  
Montani, Pietro · 190  
Montelli, Francesco · 100  
Monteverdi, Claudio · 228  
Moravia, Alberto · 59  
Moutrane, Kali · 111  
Mozart, Wolfgang Amadeus · 283, 333  
Mulè, Giuseppe · 98, 100, 106, 182, 190, 193, 278  
Mussolini, Benito · 1, 4, 48, 49, 50, 53, 62, 64, 74,  
79, 82, 85, 87, 98, 151, 153, 173, 181, 183, 184,  
192, 193, 194, 195, 207, 210, 212, 214, 215, 218,  
223, 224, 226, 229, 263, 311, 363  
Mustafa, Fethia · 287  
Muzio, Claudia · 114

---

## N

Naasan, Sami · 110  
Nadra · 111  
Nahum, Halfalla · 88  
Nallino, Carlo Alfonso · 126  
Nascimbene, Francesco · 279  
Nataletti, Giorgio · 131  
Nicoletti, Umberto · 278, 280  
Nicolodi, Fiamma · 2, 50, 148, 158, 160, 183, 184,  
186, 226  
Nietzsche, Friedrich · 137  
Ninchi, Annibale · 87  
Ninchi, Carlo · 87  
Novelli, Francesco · 109

---

## O

O'Connel, J. Morgan · 41  
Ogbasghi, Fegbescellas · 315  
Orlandi, Ennio · 190  
Orlando, Emilio · 190  
Orsini, Luigi · 341

---

## P

Paganini, Niccolò · 283  
Palma, Silvana · 56  
Palumbo, Patrizia · 31, 55  
Pamuk, Ohran · 209  
Panetta, Ester · 178  
Pannain, Guido · 200  
Parenti, Mario · 102, 277  
Paribeni, Giulio Cesare · 191  
Parisi, Stanislao · 278  
Pascoli, Giovanni · 59, 148  
Pasotto, Manlio · 101, 276  
Pasquini, Bernardo · 283  
Passarotti, Piero · 278  
Pastrone, Giovanni · 216  
Pavolini, Alessandro · 56, 94, 105, 193, 219, 221,  
223, 228, 332, 334

Pavolini, Corrado · 201, 217, 220, 258, 263, 332,  
333, 334  
Pea, Enrico · 59  
Pedrollo, Arrigo · 182, 191  
Percuoco, Enrico · 101  
Pergolesi, Giovanni Battista · 283  
Perini, Aldo · 100  
Perosi, Lorenzo · 87, 194  
Perozzi, Alberto · 279  
Pesenti, Gustavo · 134, 135, 136, 137, 175  
Petino, Antonio · 138  
Petrassi, Goffredo · 197  
Petrobelli, Pierluigi · 177  
Petrolini, Ettore · 85  
Piacentini, Marcello · 88, 95  
Piccardi, Angelo · 94  
Piccinato, Luigi · 88, 95  
Pick-Mangiagalli, Riccardo · 98, 108, 194  
Pintucci, Angelo · 276  
Pirrotta, Nino · 212  
Pistolesi, Vittorio · 278  
Pistone, Daniele · 32  
Pizzetti, Ildebrando · 64, 115, 148, 190, 193, 197,  
201, 283  
Poleggi, Attilio · 190  
Poli, Afro · 280  
Pollera, Alberto · 127, 151, 258  
Pollini, Edmea · 280  
Poltronieri, Alberto · 100, 115, 283  
Ponchielli, Amilcare · 102  
Ponzio, Michele · 277  
Porrino, Ennio · 200, 201, 203  
Pozzi, Raffaele · vii  
Pozzoli, Ettore · 191  
Pratella, Francesco Balilla · 200, 202  
Prestopino, Francesco · 4, 284  
Prezzolini, Giuseppe · 147, 148, 151, 155, 157  
Puccini, Giacomo · 101, 103, 107  
Puliti Santoliquido, Ornella · 108

---

## Q

Quaranta, Augusta · 279  
Quintieri, Maurizio · 199

---

## R

Rameau, Jean-Philippe · 283  
Ranzato, Virgilio · 98, 104, 138  
Ravel, Maurice · 283  
Recchia, Olga · 277  
Refice, Licinio · 201  
Refice, Licino · 100  
Respighi, Ottorino · 100, 114  
Riccardo, Trinci · 101, 280  
Ricci · 92  
Ricci, Carlo · 99  
Richards, Jeffrey · 14, 33, 38, 39  
Robinson, Paul · 36  
Rocca, Lodovico · 208, 209, 210, 211, 262, 319,  
320, 321, 322, 323, 324, 325, 326  
Rosario, Lazzaro · 190  
Rossellini, Renzo · 201  
Rossini, Gioacchino · 103, 177, 313  
Rovescalli · 93  
Rovescalli, Antonio · 93

Ruggieri, Ruggero · 85, 114

---

**S**

Said, Edward · 6, 13, 14, 16, 20, 23, 24, 25, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 125, 256  
 Salerno, Alfonso · 190  
 Salinos, Giuseppe Abela · 90, 94, 101, 105  
 Saltamerenda, Bianca · 279  
 Salvatori, Giovanni · 279  
 Salvini, Guido · 87  
 Salvini, Tommaso · 91  
 Salviucci, Paolo · 201  
 Sammartini, Giuseppe · 283  
 Santarelli, Riccardo · 100, 108, 280  
 Sante Colonna, Luigi · 190  
 Santoliquido, Francesco · 130, 198, 200, 226  
 Sanzogno, Nino · 197  
 Sappa, Gianni · 276  
 Satriano, Giuseppe · 106, 278, 280  
 Savagnone, Giuseppe · 187, 188, 190, 195, 196, 200  
 Sayão, Bidu · 109  
 Sbacchi, Alberto · 54  
 Scalfaro, Eugenio · 53  
 Scarlatti, Domenico · 283  
 Scerif, Ahmed · 111  
 Scerif, Mohamed Hussien · 111  
 Schalk, Franz · 194  
 Schmitt, Florent · 283  
 Schubert, Franz · 283  
 Sciaalia, Ali · 121  
 Sciacqui, Dante · 280  
 Sebastiani, Ernesto · 106, 107, 279, 334  
 Seeger, Charles · 29  
 Serena, Adelchi · 193  
 Sgambati, Giovanni · 114  
 Silva, Luigi · 100  
 Simionato, Giulietta · 108, 280  
 Simoncelli, Riccardo · 283  
 Simoni, Renato · 87, 209  
 Smareglia, Guido · 190  
 Sofocle · 87  
 Soley, Alessio · 277, 278, 280  
 Sonzogno, Giulio Cesare · 201  
 Sorgoni, Barbara · 56, 127, 258  
 Sotgiu, Giuseppe · 4, 129, 147, 150, 153, 299  
 Sottile, Gino · 106, 279  
 Spanu, Gian Nicola · 177  
 Spencer, Herbert · 174  
 Spivak, Gayatri C. · 23, 24  
 Spontini, Gaspare · 228  
 Strauss, Richard · 101, 107, 152, 227  
 Sullivan, Arthur · 39  
 Svampa, Ottorino · 190

---

**T**

Tani, Daniela · 65  
 Tartini, Giuseppe · 283  
 Taylor, Timothy · 14, 34, 40, 41  
 Tiersot, Julien · 144, 156, 232, 233, 234, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 247, 264  
 Toscanini, Arturo · 102, 107, 153  
 Treitler, Leo · 30

Trenta, Giuseppe · 277  
 Trezza, Cesare · 199  
 Trinci, Didaco · 153  
 Trinci, Gennaro · 153  
 Trinci, Riccardo · 153  
 Trinci, Sicinio · 153  
 Triulzi, Alessandro · 52, 53, 56  
 Tuafu, Teferan · 315  
 Tumiat, Gualtiero · 87  
 Tunsia, Louisa · 110

---

**U**

Umerdin, Biene · 315  
 Ungaretti, Giuseppe · 59  
 Uxa, Guido · 276

---

**V**

Valabrega, Cesare · 108  
 Valori, Gino · 201  
 Vera, Emilica · 278, 280  
 Vera, Nadia · 278  
 Verdi, Giuseppe · 36, 100, 101, 103, 107, 228  
 Veretti, Maria · 109, 201  
 Vianello-Moro, Sante · 227  
 Villa, Valentina · 278, 280  
 Villoteau, Guillaume-André · 136, 144, 161, 233, 234, 235, 243, 247  
 Viola, Vincenzo · 279  
 Vittorio Emanuele III · 101  
 Viviani, Raffaele · 91, 280  
 Volpi, Giuseppe · 74, 75, 86, 90, 91  
 Volpi, Mario · 85, 111  
 von Vecsey, Franz · 114  
 Votto, Antonino · 194

---

**W**

Wagner, Richard · 107, 134, 135  
 Werfel, Franz · 209, 211, 320, 323, 324, 325, 326  
 Whitman De Vescovi, Lucilla · 341  
 Wieniawski, Henryk · 283  
 Williams, Raymond · 17, 18, 20  
 Wolf-Ferrari, Ermanno · 101, 225, 362

---

**Z**

Zamboni, Maria · 102, 277  
 Zampieri, Giusto · 136  
 Zandonai, Riccardo · 100, 191, 194, 197  
 Zanella, Amilcare · 191  
 Zappata, Irma · 101  
 Zardo, Vittorio · 190  
 Zecchi, Carlo · 100, 114, 283  
 Ziffer, Enrico · 104  
 Zon, Bennett · 14, 33, 37, 38  
 Zuccarini, Oscar · 100  
 Zurlo, Leopoldo · 207, 208, 210, 211, 212, 214, 215, 229, 323, 324