

MISOXENIA E PSEUDOAUTARCHIA (LINGUISTICHE) NELLE CANZONETTE ITALIANE DI EPOCA FASCISTA: IL CASO DI RODOLFO DE ANGELIS*

Edoardo Buroni

1. RODOLFO DE ANGELIS, “CANTAUTORE” NEGLI ANNI DEL FASCISMO

In una fase storico-politica durante la quale si assiste al risorgere dei nazionalismi, più modernamente definiti «sovranismi»¹ e il più delle volte promotori non solo o non tanto di legittimi interessi particolari quanto di una visione conflittuale nei riguardi dell’alterità e delle istituzioni sovranazionali, può essere opportuno richiamare alla memoria analoghi episodi del nostro passato, fornendone qui, per ovvie ragioni di contesto, un’analisi e un’interpretazione in chiave linguistica e, almeno in parte, massmediologica.

Uno dei momenti più critici in tal senso è stato naturalmente il ventennio fascista, durante il quale la *longa manus* di una dittatura nefanda si stese per manipolare – per altro con scarsa efficacia e dubbia consapevolezza – anche «l’idioma gentile» del nostro Paese, sia sul piano linguistico in senso stretto, sia per ciò che concerne i contenuti da esso veicolati, tutt’altro che “deamicisiani”². Per propagare la sua ideologia il fascismo sfruttò con abilità e sapienza i mezzi di comunicazione di massa³, all’interno dei quali un posto di primo piano spetta all’allora emergente radiofonia⁴, e in parte sovrapposta ad essa va considerata la canzone: una canzone di cui si potevano distinguere un filone più pro-

* Si propone qui, in forma significativamente ampliata, il contributo presentato in occasione del XXIII Convegno della Associazione Internazionale Professori di Italiano (AIPI) “Le vie dell’italiano: mercanti, viaggiatori, migranti, cibernauti (e altro). Percorsi e incroci possibili tra letteratura, lingua, cultura e civiltà” (Siena, 5-8 settembre 2018), i cui atti sono in corso di stampa.

¹ Cfr. Cortelazzo, 2019; il dizionario Treccani dei neologismi ha registrato il sostantivo nel 2017, ma la voce – attestata dall’inizio degli anni Duemila – era già presente nel GRADIT. Si osservi per altro che si è in presenza di un vocabolo che almeno in teoria non dovrebbe godere delle simpatie di quanti si ergono a difensori dell’“italianità”, essendo la parola foggiate a partire dal francese *souveranisme*.

² Cfr. Simonini, 1978; Klein, 1986; Golino, 1994; Raffaelli, 1997; Foresti, 2003; Raffaelli, 2010a; Nichil, 2011.

³ Cfr. Cannistraro, 1975 e Cavallo, 1994.

⁴ Cfr. Monteleone, 1976; Monticone, 1978; Isola, 1990; Natale, 1990; Isola, 1998; De Benedictis, 2015; Lanotte, 2016.

priamente innodico o dichiaratamente politico e una produzione “leggera” improntata allo svago e al disimpegno, seppur con non sporadiche contaminazioni reciproche⁵.

È in tale quadro che emerge la figura di Rodolfo De Angelis, pseudonimo di Rodolfo Tonino (1893-1965), versatile artista napoletano attivo per molti anni nella sua città natale e a Milano (ma non solo), che si distinse per una creatività quantitativamente e qualitativamente non comune⁶. Già attore di varietà, tra i redattori, insieme a Filippo Tommaso Marinetti, del Manifesto del Teatro della Sorpresa (1921) e fondatore, l'anno successivo, del Nuovo teatro futurista⁷, nel 1924 De Angelis decise di dedicarsi in modo preminente alla canzone, per lo più in lingua italiana ma con sconfinamenti nella tradizione napoletana. Tratti esibiti e caratterizzanti la sua produzione e le sue esecuzioni canore sono stati lo sperimentalismo e l'irriverenza.

A questo artista – ché tale va definito De Angelis, attivo anche in campo pittorico e cinematografico – possono essere associate circa quattrocento canzoni, di cui fu variamente compositore, paroliere ed esecutore⁸; né vanno dimenticate la sua collaborazione postbellica con Peppino De Filippo e la sua attività di saggista e articolista, a cui va aggiunta la raccolta fonografica *La parola dei grandi* (1924-1925) da cui sarebbe poi nata la Discoteca di Stato, oggi Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi (ICBSA)⁹. Nonostante tutto questo e nonostante la grande fama che accompagnò Rodolfo De Angelis in particolare negli anni Trenta e Quaranta, oggi il suo nome rimane assai poco conosciuto: ha gravato di certo il legame che l'interessato palesò nei confronti del fascismo e di Mussolini; una prossimità che però, come si vedrà, non significò mai da parte di De Angelis un'adesione acritica e sottomessa al regime.

L'artista partecipò attivamente alla divulgazione dell'ideologia fascista tanto in Italia quanto all'estero ad esempio attraverso *tournées* e con la pubblicazione di sue musiche anche in America latina; ed è assai significativa ai nostri fini una cartolina, datata «10-8-[1]936 XIV», spedita dall'Africa Orientale in cui il mittente (presumibilmente un ufficiale responsabile delle attività culturali e ricreative) ringrazia De Angelis per l'invio delle sue canzoni e gli assicura che si premurerà di eseguirle quanto prima e al meglio. A tutto ciò

⁵ Su tutti questi aspetti e sull'importanza del rapporto tra storia (linguistica) e canzone cfr. variamente Savona-Straniero, 1979; Borgna, 1985; Borgna-Serianni, 1994; Coveri, 1996; Scholz, 1998; Pivato, 2002; Cavallo-Iaccio, 2003; De Marzi, 2004; Peroni, 2005; Pivato, 2005; Mastrangelo, 2006; Fabbri, 2008; Antonelli, 2010; Prato, 2010; Colombati, 2011; Liperi, 2016³; Facci, 2017; Tomatis, 2019.

⁶ Ci si permette di rimandare a Buroni, 2018 su questa stessa rivista.

⁷ Cfr. De Angelis, 1958; Caruso-Longone, 1979; Verdone, 1988.

⁸ Purtroppo permangono grossi problemi cronologico-filologici al riguardo, che non è qui dato di approfondire e che impediscono, almeno prudenzialmente, di indicare una datazione esatta per le canzoni che si considereranno; si specifica solamente che le citazioni di seguito proposte sono tratte o, laddove possibile e con minimi ritocchi orto-tipografici, dai materiali conservati presso il Fondo Rodolfo De Angelis conservato presso l'ICBSA, o dalle trascrizioni delle incisioni sonore effettuate da chi scrive. Ringrazio in particolare Antonella Fischetti per avermi supportato nella ricerca archivistica e Massimo Pistacchi per aver consentito l'accesso al sopraccitato fondo. Si sfrutteranno qui le potenzialità di una rivista on line fornendo, tutte le volte che ciò sia possibile, rimandi multimediali all'audio delle canzoni citate, privilegiando quanto reso disponibile appunto dall'ICBSA sulla piattaforma on line < www.canzoneitaliana.it >.

⁹ Cfr. Rossetti, 1990 e Cavallari-Fischetti, 2014.

vanno aggiunte le copiose produzione e circolazione di dischi del nostro autore, oltre alla diffusione radiofonica dei suoi brani.

Per introdurci alle caratteristiche linguistiche e, secondo la prospettiva che qui ci riguarda, politiche delle canzoni di De Angelis merita di essere citato un messaggio autografo di Marinetti conservato all'ICBSA: «Le divertenti e originali Canzoni Antisanzioniste di Rodolfo De Angelis hanno – oltre il loro valore di compenetrazioni e simultaneità futuriste – una funzione di diretta e popolare propaganda di Italianità». Il foglio non è datato, ma è evidente che risale indicativamente al 1936, nel pieno della politica autarchica e xenofoba del fascismo.

2. REALE MISOXENIA E AUTARCHIA SORNIONA

Per De Angelis è però più corretto parlare di pseudo-autarchia e di “misoxenia”¹⁰, anzitutto da un punto di vista contenutistico, e, in seconda battuta, sotto il profilo linguistico e musicale. È proprio in questo che si riscontra l'atteggiamento di non supino appiattimento alle idee mussoliniane di cui si è fatto cenno: infatti mentre per quanto concerne l'avversione nei riguardi delle nazioni “nemiche” è evidente la piena condivisione da parte di De Angelis, l'ideale autarchico viene quasi sempre presentato in modo ironico, ambiguo e antifrastico, evidentemente propalato ma altrettanto chiaramente poco convinto se non addirittura deriso; e ciò sia che si tratti di oggetti fisici, sia che si considerino le opere dell'ingegno e le creazioni artistico-culturali quali la musica e le canzoni, compresa la loro lingua: risultava chiaro a De Angelis che la chiusura totale e la chimera di un'Italia scevra di bisogni e di influssi esterni erano (e restano) una vana illusione.

Contrariamente al modello della comunicazione fascista, e mussoliniana in primis, non sono molti i casi in cui De Angelis modula il proprio stile su registri eccessivamente bassi e volgari, aggressivi e ingiuriosi: l'artista preferisce piuttosto giocare la carta della satira irriverente, dell'ironia pungente, dell'invettiva straniante; e non di rado si tratta di ingredienti che coinvolgono simultaneamente i livelli linguistico e musicale, compreso quello esecutivo. Lo si può esemplificare considerando *Addio canzoni americane!, Va' fuori d'Italia... (... o prodotto stranier!)* e *La Carioca*: i primi due titoli sono con ogni evidenza

¹⁰ Si propone qui tale sostantivo, sebbene non sia attestato nei principali repertori lessicografici ma di cui si trovano solo sparute attestazioni per lo più giornalistiche e mediamente recenti, perché appare più corretto e pregnante dal punto di vista etimologico e semantico, e ci si dispiace che nell'uso corrente, in particolare politico e informativo, sia prevalso un vocabolo, *xenofobia*, che punta l'accento sulla 'paura' (che come tale va compresa e affrontata, in quanto talvolta legittima e giustificabile) invece che sull'odio' (al contrario sempre deplorabile) nei confronti del diverso e, più nello specifico, dello 'straniero'. Speriamo con ciò di non fare un torto a De Angelis stesso, dato che, stando ai più importanti vocabolari storici e dell'uso quali il GDLI e il GRADIT, una delle prime attestazioni di *xenofobia* sarebbe da attribuirsi a Giovanni Papini che impiegò la forma nel 1915 sulle colonne di «Lacerba», la rivista che diede voce anche ad alcune posizioni futuriste: «Ci son dei momenti nella vita dei popoli in cui la xenofobia diventa necessità di governo».

“autarchici”, ma se si analizza più da vicino il testo canoro emerge la prospettiva parzialmente “disallineata”¹¹ dell’autore. Questi i versi della prima canzone:

Partono,
col treno d’or,
le canzoni dell’amor...
volano laggiù,
vanno ad Hollivood [*sic*]
per non ritornare più!
Addio canzoni american,
canzoni negre ed havaian.
Il sassofon or tacerà¹²,
ed il violin non trillerà;
da Indostan¹³ a Sonny boy¹⁴,
non suoneranno più per noi...
e tornerà la musica italiana,
addio canzoni american!
Musica,
non più fox-trot...
Per chi m’ama canterò,
con l’ardente cuor,
pieno di languor
dolci serenate ancor...
Addio canzoni american...
canzoni negre e messican...
dal Panamà o dal Perù,
a noi non tornerete più...
Addio Ramona¹⁵ e Mister Bill¹⁶,
la cucaracha¹⁷ e Shangai Lil¹⁸,

¹¹ Si usa volutamente questo aggettivo, impiegato da De Angelis nel titolo della sua *Canzone allineata – Motetti di attualità*, incentrata – sempre a suo modo – sulle questioni economiche del momento e contenente un’esplicita frecciata contro la Società delle Nazioni di Ginevra, di cui si parlerà anche più avanti: < <http://www.canzoneitaliana.it/canzone-allineata.html> >.

¹² Cfr. Dainotto, 2008.

¹³ Molto probabilmente il riferimento è alla canzone *Hindustan* scritta e incisa negli anni Dieci da Oliver Wallace e Harold Weeks: si tratta per altro proprio di un fox-trot.

¹⁴ Nome d’arte di due musicisti blues di colore.

¹⁵ Potrebbe trattarsi della canzone scritta da L. Wolfe Gilbert e Mabel Wayne per l’omonimo film del 1928.

¹⁶ Purtroppo non sono riuscito a decifrare questo riferimento, che potrebbe alludere tanto ad un musicista quanto, forse più probabilmente, al personaggio di una canzone allora in voga.

¹⁷ Canzone tradizionale messicana introdotta in Italia con immediato successo proprio intorno alla metà degli anni Trenta grazie a film quali *Viva Villa!* (1934) e *L’aria del continente* (1935), e a brani, anche ad essi legati, come *La cucaracha* (di Michele Galdieri e Domenico Savino: < <http://www.canzoneitaliana.it/all-magenta-888.html> >), *Cucaracha... Che passione...* (della storica accoppiata Cesare Andrea Bixio e Bixio Cherubini: < <http://www.canzoneitaliana.it/cucaracha-che-passione.html> >, canzone anch’essa ricca di simpatica ironia) e *Viva la cucaracha!*... (di Eldo Di Lazzaro e Luciano Ramo: < <http://www.canzoneitaliana.it/all-magenta-1550.html> >).

se tornerà la musica italiana.
Addio canzoni american!

Il primo elemento antifrastico, non percepibile alla semplice lettura, è dato dal fatto che il brano è in realtà proprio quello stesso fox-trot che si asserisce di voler rispedire oltreoceano perché non rispondente all'autoctonia musicale italiana¹⁹, ricondotta in modo stereotipato alle melense melodie amorose; e quanto fosse serio e sincero l'autore nel sostenere tali posizioni è testimoniato dai suoi numerosi altri brani composti, senza alcuna riserva, sui ritmi dell'America del Nord e latina qui verbalmente proscritti²⁰. Merita poi di essere ricordato che al personaggio di Shanghai Lil De Angelis aveva già dedicato una canzone, sebbene, come da prassi, immaginando un ribaltamento della situazione: il protagonista è infatti riuscito, per caso, a trovare la donna in una «“gargotte”²¹ del Brasile», scoprendo però che si tratta di una femmina molto brutta che non merita quindi di essere ricercata e anelata a suon di canti com'era di moda fare.

Ancor più ricca di rimandi intertestuali è *Va' fuori d'Italia... (... o prodotto stranier!)²²*, che già dal titolo si richiama all'epopea risorgimentale con la citazione quasi letterale dell'*Inno*

¹⁸ Si tratta di una fantomatica fanciulla, descritta come ammaliante, di cui va inutilmente in traccia un personaggio del film musicale *Footlight Parade* (1933, tradotto in italiano con *Viva le donne!*); la canzone che descrive la donna ebbe molto successo e fu variamente rielaborata e reinterpretata anche in Italia fino al periodo postbellico.

¹⁹ Al riguardo va ricordato che la canzone di De Angelis *Omaggio a S.E. Mussolini* ha per sottotitolo e specifica musicale *Ancora fox-trot*; del resto al Duce – ma anche ai reali di casa Savoia – la musica jazz era ben gradita, tanto che suo figlio Romano è stato tra i più rilevanti jazzisti italiani del secondo dopoguerra. Su questi aspetti cfr. variamente Tonelli, 2001; Biguzzi, 2003; Cerchiari, 2003; Merolla, 2017; Piras, 2017; Celenza, 2018; Poesio, 2018. Il legame tra De Angelis e il jazz era molto forte e coinvolgeva anche il suo rapporto col mondo pittorico futurista: due suoi quadri si intitolano infatti *Orchestra jazz in rosso* e *Orchestra jazz*, e così gli scrisse Fortunato Depero il 9 dicembre 1932 (si tratta di una lettera autografa reperita in un catalogo d'asta, che conferma ulteriormente quanto De Angelis fosse inserito e stimato nell'ambiente culturale dell'epoca e quanto dunque il più recente oblio che l'ha colpito sia ingiustificato): «Mio caro De Angelis, non ti dimenticare che Depero attende un tuo geniale articolo sul “Jazz”. Lo illustrerò io come si deve. Inoltre attendo per il mio giornale illustrato “*Dinamo Futurista*” e non *Alta Italia Futurista*, una tua fotografia personale con dedica al giornale. Sarò di nuovo fra breve a Milano, ma intanto spedisce la foto e scrivi l'articolo, al quale ci tengo assolutamente. Ossequi alla tua gentile Signora e Cognata. Ricordo ancora il profumo del tuo deliziosissimo pranzo. E i dischi? E lo scambio? Ti abbraccio tuo Depero».

²⁰ Più convinta, piuttosto, ma sempre all'interno di una palese finzione, l'esaltazione della danza più tipicamente napoletana che si incontra in *E torna tarantella*, già del 1929: «La tarantella, / in abito scicche, / per Menelicche / e per lo Czar, / entusiasma, / elettrizzava, / giovani, vecchi, / e popolo e Re. / O tarantella, [/] napoletana, / danza sovrana / del tempo che fu... / Oggi caduta / quasi in oblio, / per il desio / de la novità / [...] / Ma verrà il giorno, / piccina bella, / che pulizia / davvero si farà / degli esotismi, / dei barbarismi, / di tutto quello / che noia ci dà... / Ed in quel giorno / la tarantella, / fulgida bella, / rifiorirà»; invece negli anni della guerra d'Etiopia il tema sarà ripreso in maniera più aggressiva, come si constata nella *Tarantella Imperiale* (che oltretutto presenta temi e voci che vedremo anche più avanti): «Ma che valzer all'inglese, / ma che musica giapponese, / qui ci vuole musica bella, / ci vuol musica italiana, / tarantella, tarantella... / O mio caro Sellassié, / l'ora della ritirata / è suonata anche per te... / sentirai che serenata».

²¹ Francesismo che indica una taverna, una bettola.

²² < <http://www.canzoneitaliana.it/va-fuori-d-italia-o-prodotto-stranier-14662.html> >. L'informalità stilistica del brano è confermata anche da fenomeni e tratti linguistici come la dislocazione a sinistra «di quel che fabbrichiamo / dobbiamo esserne fier» e come l'espressione «crepi d'invidia».

di *Garibaldi*²³, e che com'era usanza per l'esecuzione di quest'ultimo si apre con l'esortazione «All'armi! All'armi!»; a ciò si aggiunge, nel corso della canzone, un'altra citazione («Dàghela avanti un passo») tratta questa volta dalla *Bella Gigogin*²⁴, brano a sua volta caricato di sottintesi nazionalisti negli anni delle guerre d'indipendenza italiana. Merita poi di essere ricordata anche l'inserzione del motto caro a Mussolini «Molti nemici molto onore»²⁵. Infine va sottolineato come la gran parte del brano sia costituita da un lungo elenco di parole e oggetti stranieri, o pseudo-tali, contro cui andrebbe diretta un'azione respingente; si vede qui lo stilema dell'accumulo serrato cantato come uno scioglilingua, comune al teatro comico, all'opera buffa e a certo gusto futurista:

Niente cachet,
 niente più thè,
 niente rosbiff,
 niente roscoff²⁶,
 odori e pomate,
 commedie e pochade²⁷,
 pellicole e suoni,
 filati e cotone,
 non più stoccafiss,
 né bonne²⁸ né miss²⁹,
 foot-ball e pin-pon,
 mostarde e pardon,
 conserve ed estratti,
 né cani né gatti,
 né pipe³⁰ né ombrelli,
 né scarpe e cappelli,
 né crik[ke]³¹ né crak[ke]³²,
 stiffelius³³ e frak[ke],
 né chic[che] né choc[che],
 né cocke³⁴ né stok[ke].
 [...]

²³ Cfr. Fischetti, 2011.

²⁴ Il cui spartito è presente tra quelli de Fondo Rodolfo De Angelis.

²⁵ Ritornato assai spiacevolmente in auge in tempi recenti quando l'allora Ministro dell'Interno e leader della Lega lo ha postato su Facebook il 29 luglio 2018, anniversario della nascita del Duce.

²⁶ Gli orologi da taschino che avevano preso il nome da Georges-Frédéric Roskopf.

²⁷ Si tratta di un tipo di commedia o di una farsa, ma anche di un genere di pittura: settori e attività ben noti a De Angelis.

²⁸ 'Bambinaia'.

²⁹ Dato l'accostamento col sostantivo precedente, sarà qui da intendere nel senso più ristretto di 'istitutrice, governante'.

³⁰ Oltre che all'oggetto in quanto tale, qui l'autore faceva forse riferimento all'etimologia francese del sostantivo.

³¹ Si inserisce in parentesi quadra la pronuncia dell'esecuzione.

³² Certo anch'esso un forestierismo, ma qui tristemente coerente, sotto il profilo etimologico, con l'asse Roma-Berlino.

³³ Analogamente al sostantivo che segue, si tratta di un abito maschile lungo.

³⁴ Forse da intendersi come 'coque'?

Niente più stop,
niente più shop,
niente bijou,
niente bambù,
fantini e cavalli,
leoni e sciacalli,
sterline e metalli,
limette pei calli³⁵,
champagne e bordeaux,
gingilli e cadeau,
sassofoni e girl,
faccioni da “sberl”,
né wiski né soda³⁶,
né capo né coda,
cantanti e pagliacci³⁷,
basette e mustacci,
né fiche né cloche,
racchette³⁸ e galoche,
cricket e rondò,
carioche e fox-trot!

Se da un lato un tale regesto richiama i vocaboli stranieri di cui l’Accademia d’Italia aveva proposto l’eliminazione o la sostituzione³⁹, per contro l’evidente *calembour*, arricchito dalla commistione di nonsense, da associazioni per semplice assonanza o consonanza che nulla hanno di straniero, da storpiature di grafie e di pronunce sulla scia dell’avanspettacolo, lascia emergere di nuovo quanto le intenzioni di De Angelis fossero goliardiche e ironiche prima che sanzionatorie (o men che meno sanzioniste).

Non sempre però è chiara la distinzione tra ciò che è nostrano e ciò che va ripudiato in quanto forestiero, perché i fenomeni di contraffazione e di contaminazione sono all’ordine del giorno anche in campo musicale e canzonettistico: o meglio, così con la sua tipica verve ilare e surreale lascia intendere De Angelis nella canzone che prende il titolo dal genere con cui attacca l’ultimo verso appena citato. Questo infatti l’incipit de *La Carioca*⁴⁰:

Come le stoffe di Biella,
anche la musica bella
varca la nostra frontiera,

³⁵ Difficile stabilire se si tratti di un semplice accostamento comico o se si voglia fare riferimento ai sostantivi *manicure* e *pedicure*, o anche ai prodotti del dottor Scholl che andavano diffondendosi proprio in quegli anni.

³⁶ Come non pensare al successivo ma altrettanto giocoso *Tu vuo’ fa’ l’americano* di Renato Carosone?

³⁷ Non è da escludere che De Angelis pensasse alla forma *clown*.

³⁸ La parola è in effetti di origine francese, ma forse il riferimento è ai principali sport che con esse si giocano: il tennis e il già citato ping-pong.

³⁹ Cfr. Raffaelli, 2010b.

⁴⁰ < <http://www.canzoneitaliana.it/la-carioca-e-la-danza-dell-oca-358304.html> >.

e con marca straniera
 ritorna quaggiù!
 Tutte le frasi d'amore,
 che ci cantarono in cuore,
 l'hanno adattate e ridotte⁴¹
 a machiche⁴², a foxtrotte,
 a carioche laggiù.
 Carioca
 è la danza dell'oca,
 l'ha inventata una cuoca,
 trasferita al Chili⁴³!

Ovvio che tale ricostruzione è del tutto fasulla, essendo la carioca una danza popolare brasiliana che deve il suo nome a un fiume che scorre a Rio de Janeiro. Ma è chiaro che l'intento di De Angelis non è quello di fare dell'etnomusicologia erudita, quanto piuttosto di divertirsi e di divertire senza rinunciare a trasmettere comunque qualche messaggio, per quanto distorto, di "buona italianità". E la parola chiave del brano funge da fulcro tematico e fonico per il consueto accumulo di concetti bizzarri e accostamenti rimico-verbali di cui è infarcita la canzone: nell'esaltare l'effetto coinvolgente e travolgente di questo ballo l'autore sottolinea ad esempio «è una danza che infoca / chi ha la pelle di foca», in cui oltre alla simpatica e inconsueta metafora va notata la forma monotongata del primo verbo; o ancora, sempre restando alla metafora non poetica e al ricorso ad un lessico tra il settoriale e il colloquiale, vanno citati i versi «il tuo cuore si locca⁴⁴, / me lo voglio affittar», con tanto di dativo etico. La carioca è poi anche fisicamente contagiosa, dato che, «danza dal ritmo negro⁴⁵, / che sempre più negro / diventa ogni dì», «del colore del moka / tu mi fai diventar», con impiego dunque di un sostantivo prosastico qual è quello di una miscela di caffè (dal nome di una città dello Yemen); né stranierismi contestualizzanti e successive associazioni concettuali arlecchinesche finiscono qui, giacché la penultima strofa recita «ho mangiato tapioca⁴⁶, / ho la voce un po' fioca, / e non posso ballar!», quasi che si danzasse con l'ugola...

Tornando alla più palese e malevola polemica con le nazioni avversarie non si può non citare *Sanzionami questo...*⁴⁷, brano assai popolare e scopertamente antibritannico in cui l'Inghilterra viene via via definita «ex amica mia», «amica tenace», «amica rapace» e «amica seguace / del tempo che fu»; ed è uno di quei casi in cui si cede alla volgarità, se è vero che – come sostiene Gioachino Lanotte – «De Angelis, molto popolare nel teatro di rivista, per rendere più esplicito il senso del ritornello [era] solito portare le mani con

⁴¹ Almeno per inciso si noti ancora come De Angelis, coerente con la scelta di uno stile colloquiale e prosastico, non si faccia scrupoli ad impiegare anche costrutti della sintassi marcata.

⁴² Si tratta di un ballo popolare brasiliano, di origine spagnola.

⁴³ Forma francesizzante per 'Cile'.

⁴⁴ Non credo sia così, ma la sottigliezza di De Angelis non può far escludere che con questa voce si sia anche voluto giocare con l'omofono aggettivo spagnolo ('pazza').

⁴⁵ Ritengo superfluo ricordare che, pur in un quadro razzista, a questa altezza cronologica tale forma dell'aggettivo non aveva ancora assunto l'accezione odierna esclusivamente dispregiativa.

⁴⁶ Tipico alimento sudamericano.

⁴⁷ < <http://www.canzoneitaliana.it/sanzionami-questo-14661.html> >.

veemenza all'altezza del pube: "Sanzionami questo amica tenace / lo so che ti piace ma non te ne do"⁴⁸. Ma più che per ragioni linguistiche specifiche, questo brano va ricordato anche per il fatto che l'autore ha voluto sottolineare esplicitamente l'importanza internazionale per cui l'Italia si è storicamente distinta in ambito culturale, chiamando in causa le due "arti sorelle" di cui lui stesso si serviva: «Musica divina / e senso di poesia / in questa Patria mia!».

L'atteggiamento di ostilità, sebbene più sfumato e più bonario, era però già presente in De Angelis (e nel Paese) anche negli anni subito precedenti le sanzioni, e non si limitava alla sola Inghilterra: ne è un esempio *Che allegria, che allegria!*, in cui compare un ulteriore stilema dell'autore, ovvero quello di mettere alla berlina le altre nazioni servendosi delle semplificazioni e degli stereotipi tanto concettuali quanto linguistici – per iniziare ad anticipare quanto si dirà nel prossimo paragrafo – che le caratterizzerebbero; e così si incontrano passi come i seguenti:

Ja, ja, ja,
non si passa per di qua.
Jes, Jes, Jes, [*sic*]
ed io pure fo lo stes⁴⁹!
Oui, oui, oui,
non si entra qui a Paris!
Oh! Oh! Oh!
la finite sì o no?!
Che allegria, che allegria!
non c'è più la carestia,
cresce ognor la mercanzia,
ma nessun la può comprar!
Il giapponese fa il portoghese
e dappertutto vuole entrar...
L'americano fa l'indiano,
ma non lo lascia più passar,
che allegria, che allegria,
è una vera epidemia,
tutto il mondo va in follia,
chissà come finirà!

Peccato che col senno di poi si sappia com'è finita tale «follia» mondiale... Associata all'«allegria» di questo brano è poi l'azione che dà il titolo a *Che ridere!*⁵⁰, canzone di satira sociale in cui domina l'ideofono della risata e che non rinuncia a dedicare l'ultima strofa alle questioni internazionali, prendendo di mira i tentativi pacifisti ginevrini:

⁴⁸ Lanotte, 2016: 83.

⁴⁹ Dunque varietà diatopiche straniere e italiane si fondono senza scrupolo anche per ragioni di esigenze metrico-ritmiche.

⁵⁰ < <http://www.canzoneitaliana.it/che-ridere-358278.html> >; il miscuglio di scelte morfosintattiche afferenti a varietà stilistiche eterogenee si incontra già nei primi versi: «Vi sono delle cose, a questo mondo, / che a molti fanno piangere, / e a me mi fanno ridere».

Se leggo nei giornali la notizia⁵¹
 che i popoli s'accordano,
 sganascio dal gran ridere!
 Il mondo, il mondo,
 mi deve sopportar!
 Quando leggo che a Ginevra
 si continua a predicar:
 lavoriamo per la pace,
 per la pace e l'amicizia,
 per l'onore e la giustizia!
 Ah, ah, ah, che ridere,
 che ridere, che ridere,
 che ridere mi fa...
 Ah, ah, ah, ah, ah, ah!

La Società delle Nazioni è il bersaglio prediletto di altre canzoni in cui emergono chiaramente l'atteggiamento misoxeno di De Angelis e la propaganda bellica del regime. Una delle più emblematiche al riguardo è ...*C'è una bella società*⁵², che, oltre appunto a criticare l'organizzazione sovranazionale in questione, si concentra (come avviene – lo si vedrà fra poco – anche in altri brani) su singoli Paesi che ne fanno parte: così, ad esempio, della Gran Bretagna si canta «C'è un impero che ha una fabbrica, si sa, / oili, oilà, / di barchette, ma di prima qualità / oili, oilà, / e ne ha messo un campionario⁵³ / proprio nel Mediterraneo / per mostrarlo ai vecchi amici / che a guardarlo stanno là, / oili, oilà / ma di affari questa volta non ne fa⁵⁴», e dell'Etiopia «Dice il negus abissino: “Come va?”⁵⁵ / oili, oilà, / ché la pace già proposta non si fa, / oili, oilà, / “M'hanno detto: resistenza; / m'hanno detto: abbi pazienza. / Ma, parlando con decenza, / qui la festa mi si fa!⁵⁶” / oili, oilà, / a Ginevra c'è una bella Società»; senza trascurare il fatto che il brano si conclude con l'espressione cara al fascismo⁵⁷ «Ma l'Italia se ne frega e avanti va».

⁵¹ Dunque ancora un riferimento ai mass media e all'informazione; il concetto è espresso in modo più disteso e incisivo nella canzone, dal titolo di estrazione melodrammatica, *Schiocca la frusta! Quartinelle del tempo presente* (< <http://www.canzoneitaliana.it/schiocca-la-frusta-358329.html> >): «Si direbbe che la stampa / è la grande informatrice / d'ogni cosa che si dice, / d'ogni cosa che si fa! / Ma se leggi una notizia / nelle lingue forestiere, / non riesci più a sapere / dove sta la verità!».

⁵² < <http://www.canzoneitaliana.it/c-e-una-bella-societa-358273.html> >; ma al riguardo va ricordata anche la quarta strofa di *Cos'è questo, cos'è quello! (Cantini del momento)*: «Società delle Nazioni / è un dominio degli Inglesi, / nella Svizzera francese, / dove cercansi lacchè! / Tutto ciò che fa il Padrone / è approvato, ed è ben fatto. / Ma, per gli altri, vige il “Patto”: / “niente a voi e tutto a me”! / Tiritì, Tirità, / o che bella Società... / Tiritì, Tirità, / ma, ben presto, fallirà».

⁵³ Si osservi questa parola, inusuale nel repertorio linguistico della canzone italiana.

⁵⁴ Di nuovo una dislocazione a sinistra.

⁵⁵ L'impiego del discorso riportato è un tratto stilistico diffuso nella produzione di De Angelis.

⁵⁶ Forse superfluo sottolineare l'informalità oralizzante di questa espressione messa in bocca ad Hailé Sellassié, che fa il paio con le parole a lui attribuite di cui si sta per dire.

⁵⁷ E anche questa recuperata e impiegata in più di un'occasione tra il 2018 e il 2019 dall'allora ministro “sovranista” Salvini proprio in riferimento alle critiche internazionali; cfr. l'ultimo capoverso di Della Valle, 2019 e il video-documentario ivi citato, realizzato con l'Istituto Luce-Cinecittà già nel 2014 (< <https://cinecitta.com/IT/it-it/news/45/5057/me-ne-frego-il-fascismo-e-la-lingua-italiana.aspx> >). Ma

Sulla stessa lunghezza d'onda si inserisce *C'era una volta... C'era una volta... (e adesso non c'è più)*⁵⁸, in cui la critica alla Società delle Nazioni si esprime anche facendo ricorso ad un'espressione metaforica di natura metamusicale e riferendosi esplicitamente all'attività canora:

C'era nel mondo una Società...
dove l'inglese faceva il padrone,
ed il francese teneva bordone,
tutti d'accordo per quelle sanzioni,
che Mussolini s'appese ai bottoni...
Senza l'Italia, Germania e Giappone,
potrebbe chiudere pure il portone,
puzza e nessuno la vuole atterrare,
ma noi possiamo lo stesso cantare:
C'era una volta, c'era una volta...
ed ora non c'è più...

E va purtroppo sottolineato come in questo brano la misoxenia sfoci addirittura nel più bieco e stereotipato razzismo antisemita, raro ma appunto non assente nelle canzoni di De Angelis:

C'era l'ebreo che [mo]⁵⁹ se ne va.
S'era piazzato nell'alta finanza,
dove nessuno ne ha mai abbastanza...
Scriveva libri e faceva la scuola,
per ingrassare la sua casseruola...
Chi lo difende non sa cosa sia
la sanguisuga, il succhiello, l'arpia.
Caro rabbino, ti puoi arrabbiare⁶⁰,
che⁶¹ finalmente possiamo cantare:
C'era una volta, c'era una volta...
e adesso non c'è più...

Il tutto si conclude con l'auspicio (poi tragicamente realizzatosi, almeno provvisoriamente) di dare libero sfogo alle pretese espansioniste della Germania nazista, spacciate

forse sarebbe il caso di ricordare che, per ironia della storia e dei nomi, lo stesso De Angelis, nella già citata *Tarantella Imperiale*, cantava «qui l'Italia se ne frega / della gente che fa lega; / se ne frega, se ne frega». Simili espressioni e temi non erano del resto limitati, in quegli anni, alle canzonette del solo nostro autore: cfr. ad esempio le *Strofette negussiane* di Angelo Cecchelin (< <http://www.canzoneitaliana.it/strofette-negussiane.html> >) e la *Tarantella imperiale* di E.A. Mario (< <http://www.canzoneitaliana.it/tarantella-imperiale.html> >), che meriterebbero di essere ulteriormente approfondite anche per l'uso del dialetto.

⁵⁸ < <http://www.canzoneitaliana.it/c-era-una-volta-c-era-una-volta-e-adesso-non-c-e-piu.html> >.

⁵⁹ Si riscontrano piccole discrepanze tra i fogli dattiloscritti del testo verbale conservati presso il Fondo Rodolfo De Angelis e quanto effettivamente cantato dall'autore nell'incisione del brano.

⁶⁰ L'assonanza tra il sostantivo e il verbo di questo verso viene sfruttata per dar vita ad un accostamento paretimologico.

⁶¹ Il ricorso al 'che' polivalente ribadisce una volta di più l'apertura all'oralità dei testi di De Angelis.

come legittime e garanzia di stabilità internazionale, di contro alla complicata gestione delle differenze etniche quale si stava esercitando dopo il crollo degli storici imperi dell'Europa centrale⁶²:

C'era una cosa che ancora c'è...
C'è nell'Europa una piccola macchia,
c'è la repubblica Cecoslovacchia...
Tedeschi, magiari, slovacchi e polacchi
coi cechi s'azzuffano e giocano a scacchi...
Chi la protegge non vuole la pace,
vuole l'Europa una sola fornace!
Speriamo presto si possa avverare
che tutti in coro si possa cantare⁶³:
C'era una volta, c'era una volta...
e adesso non c'è più...

3. METAFORE E SIMBOLI DI SATIRA INTERNAZIONALE TRA LINGUE E PRONUNCE STRANIERE (O QUASI)

Come in parte si è dunque iniziato a vedere, De Angelis è molto diretto nel lanciare i suoi strali contro le maggiori potenze estere: ci sono casi in cui ci si concentra su una nazione in particolare e altri in cui il discorso si dipana a più ampio raggio, casi in cui l'esplicitezza è massima e altri in cui si ricorre ad allusioni e sottintesi, casi in cui si critica un Paese in quanto tale e casi in cui l'attacco satirico punta su un alto rappresentante del governo o dello Stato; e in tutto questo, come sempre, non mancano arguzie stilistiche, giochi di parole e tratti linguistici (e musicali) rilevanti e interessanti.

Tra le canzoni più ricche in questo senso vanno ricordate *L'Arca di Noè (indovinello)*⁶⁴ e *Il mondo che fa?*⁶⁵, a cui è opportuno dedicare uno spazio adeguato. Entrambe passano in rassegna le principali potenze internazionali, servendosi nel primo caso di una successione di allusioni zoomorfe (in gran parte tradizionali ma per alcuni versi anticipatrici di quelle, più note, orwelliane) e di una conseguente richiesta di cooperazione interpretati-

⁶² Ma va anche ricordata, sempre a ribadire un'adesione ideologica di De Angelis al nazifascismo che sa però prendersi gioco dei concetti chiave di quest'ultimo, la canzone *Il mio spazio vitale sei tu* (< <http://www.canzoneitaliana.it/il-mio-spazio-vitale-sei-tu.html> >), in cui l'aggressivo ideale hitleriano viene ironicamente traslato sul piano dei rapporti amorosi.

⁶³ La copia dattiloscritta riporta «che tutto il mondo si metta a cantare».

⁶⁴ < <https://youtu.be/RgNi4rCqH-o> >. Le difficoltà di datazione non consentono purtroppo di determinare se ci possano essere dei legami voluti con *Topolino nell'arca di Noè* (< <http://www.canzoneitaliana.it/topolino-nell-arca-di-noe.html> >), brano di Fernando Crivelli (più noto, anche come esecutore proprio di canzoni del Ventennio, con lo pseudonimo di Crivel) e di Enrico Frati, che si inserisce in una serie di dialoghi e musiche di quegli anni che vedono quale protagonista il famoso personaggio disneyano e che – anche per questo – non manifestano ancora un sentimento antiamericano. Analoga satira internazionale allusiva e a tratti violenta si ha in *Avvisi economici (leggiamo... leggiamo...)* (< <http://www.canzoneitaliana.it/avvisi-economici-leggiamo-leggiamo.html> >) e in *Così fanno le nazioni (Paragoni di attualità)* (< <http://www.canzoneitaliana.it/cosi-fanno-le-nazioni.html> >), mentre *La "Tremarella"* si serve dei personaggi della commedia dell'arte come personificazione metaforica delle nazioni estere.

⁶⁵ < <http://www.canzoneitaliana.it/il-mondo-che-fa-358299.html> >.

va da parte del destinatario (da cui il sottotitolo «indovinello», parola attorno a cui è imperniata la canzone), e nel secondo caso di storpiature e stereotipi linguistico-musicali⁶⁶: il tutto, naturalmente, sempre per denigrare le visioni politico-ideologiche contrarie a quelle dell'Asse e per esaltare il patriottismo nostrano, alimentato col ricorso al vittimismo rispetto alle reali o presunte ingiustizie perpetrate ai danni dell'Italia fascista. Si propongono dunque, accoppiate e nell'ordine dei titoli succitati, le strofe dedicate alle varie nazioni, partendo dal Regno Unito:

C'è nel mondo un vecchio lupo
che s'è messo a far l'agnello,
e va in giro con l'ombrello
per gli ovili a dire: "toh!
Quanti lupi intorno a voi,
buone e care pecorelle;
se salvate la mia pelle,
io la guardia vi farò!"
Indovina, indovinello,
ci vuol poco a indovinar...
Se pensate a quell'ombrello,
non potete più sbagliar!

Oh yes! Non voglio che Italia conquista
le terre african.
Oh yes! Ma contro Germania adesso
non ho più banan!
Germania vuol la carità.
Oh, oh, oh! Ja, ja, ja!⁶⁷

Oltre a ciò che emerge senza bisogno di essere commentato, si sottolineano solo, nella seconda citazione, l'impiego dell'indicativo al posto del congiuntivo (semplificazione morfosintattica che fa appunto il verso a dei parlanti non italo-foni) e il richiamo, nella musica, all'inno nazionale inglese. Questo invece il trattamento riservato all'Unione Sovietica:

⁶⁶ Merita di essere rilevato come l'apertura e la chiusa di questa canzone chiamino esplicitamente in causa il medium radiofonico, particolarmente promosso dal regime, e le sue potenzialità informative: «Che bella cosa / potere ascoltare, / restando in poltrona, / la radio che dà / le mille notizie / vicine e lontane / per cui puoi sapere / il mondo che fa»; e tanto la forma esclamativa quanto il ricorso alla seconda persona singolare fanno sentire il destinatario partecipe di questo successo di diffusione tecnologica implicitamente attribuito al fascismo. Ma ancora una volta non è difficile trovare brani in cui l'ironia emerge sulla propaganda, com'è per la prima strofa della già citata *Schiocca la frusta*: «Signore! / Ci parli della radio, / che frigge in quell'armadio... / [...] / È la radio lo strumento / che trasmette la réclame [pronunciato come scritto, per ottenere la rima con ciò che segue] / al formaggio ed al salame, / e tu paghi per sentir... / Cosicché l'imbonimento / chi non volle mai sentire, / se lo deve, oggi, subire, / e pagarlo per dippiù».

⁶⁷ Per inciso si osservi che, coerentemente con le rispettive messe in musica, il primo brano si struttura su quartine di ottonari mentre il secondo non segue uno schema metrico preciso.

Io conosco un orsacchiotto
che si veste da leone,
ma non trova più un minchione
che gli crede ormai quaggiù!
Chi l'ha avuto per amico
sa che in caso di scompiglio
si traveste da coniglio
e agli amici fa: "cucù"
Indovina, indovinello,
ci vuol poco a indovinar,
ha la falce ed il martello:
non potete più sbagliar!

Noi bolscevichi
stare cagneschi
con nostri amici
Giapponeschi -schi!
Con i Franceschi
fatto pattoschi,
ma Germaneschi
fatto fischi -schi!
Fischi, fiaschi, caschi,
figli maschi,
mosche e carasciò,
sciò, sciò!

Se nel primo caso si segnalano il ricorso al turpiloquio e il miscuglio faunistico per cui il grande e temibile mammifero carnivoro, poi lesto leporide, si esprimerebbe con un verso ornitico, il secondo passo – su un ritmo che vuole richiamare quello di alcuni balli popolari slavi – è assai più elaborato e interessante: sono infatti particolarmente gustosi gli ultimi due versi, i quali combinano espressioni idiomatiche italiane e il riferimento alla capitale sovietica che viene "scacciata" quale insetto molesto tramite l'interiezione oralizzante e colloquiale corrispondente all'ultima sillaba del precedente avverbio russo *xopomo* (*kborošó* 'bene'). È poi la volta della Francia:

C'è nel mondo un vecchio gallo,
con la voce di gallina,
che all'odore di cucina
va temendo anche per sé...
E schiamazza nel cortile,
agitando la sua cresta,
pel timore della festa:
"coccodè, jamais, jamais!⁶⁸"

⁶⁸ *Jamais! Jamais!* è anche il titolo di una canzone di De Angelis (di cui purtroppo non esistono incisioni pubbliche sul web) in cui la «Marianna» (di cui si dirà tra poco) nega ostinatamente ogni richiesta espansionistica e imperialistica dell'Italia, salvo poi constatare di essere rimasta vittima della politica britannica e

Indovina, indovinello,
ci vuol poco a indovinar,
troppo frusto è il ritornello,
non potete più sbagiar!

Ah, mon Dedè⁶⁹,
la va mal, la va mal pour moi!
La Societé
de Nations pour Berlin marche pas!

Naturalmente improbabile l'idioma "francese" qui impiegato, così come sprezzante è il riferimento alla «cucina», una delle glorie dei nostri cugini d'oltralpe in concorrenza con quella italiana; e si rileva che per la nazione parodiata De Angelis ha optato per un accompagnamento in tempo di leggiadro valzer con inserzioni di frivoli legni, compiendo però così un consapevole e almeno parziale travisamento della realtà storico-musicale⁷⁰. A questo punto tocca agli Stati Uniti d'America:

C'è una volpe suonatrice
di vecchissimi strumenti
che attraverso i continenti
le sue "note" fa volar...
Prima picchia sul tamburo,
fomentando la guerriglia,
poi la pace ti consiglia,
per poterti infinocchiare!
Indovina, indovinello,
ci vuol poco a indovinar,
sul vessillo ci ha le stelle,
non potete più sbagiar...

Amerrecano sta a guardar:
"All right! Thank you!"
La Società non vuole far
(no, no, no!)
con quelle nazion

statunitense; il tutto espresso in uno stile altamente informale e oralizzante: «Marianna... Marianna... / - ahimè... ahimè... ahimè... / Hai visto che trombonata? / - Che trombonata, ahimè, ahimè! / È giunta l'ora della Storia, / che ha piegato la tua boria... / Mamma mia, mamma mia, / fu davvero una fesseria / fargli gridare per ogni via / al pelato Daladier [*scil.* l'allora primo ministro francese Édouard Daladier]: / Jamais! Jamais! / - Mamma mia, mamma mia, / che follia! / L'Inghilterra, quell'arpià, / si batteva per la via / con la sola pelle mia, / e quell'altra amica mia, / quella gran... [significativi i puntini di sospensione allusivi che lascerebbero supporre ben altro appellativo] democrazia, / con il "paga e porta via" [*scil.* il cosiddetto *cash and carry*, la strategia internazionale statunitense di quegli anni, basata su un certo isolazionismo di natura politica ma su una considerevole e indifferenziata rete di relazioni di natura economico-commerciale con gli altri Paesi], / ha fregato pure me: / ahimè! ahimè!».

⁶⁹ Forse storpiatura eufemistica e metricamente necessaria di 'Mon Dieu? Ma potrebbe anche essere un ipocoristico designante Édouard Daladier, più volte capo del governo francese negli anni Trenta.

⁷⁰ Cfr. Lamb, 2001.

che danno ragion
a quel pazzo di Wilson!

Palesi e chiare le metafore strumentali e l'informalità colloquiale del primo brano; quindi ci si limita a precisare che, nel secondo, viene esibita una pronuncia italoamericana meridionale (più che un americano di origini inglesi sembra di udire una sorta di Al Capone) e che i versi si snodano su un fox-trot lento. Entrambe le canzoni si concludono inneggiando patriotticamente all'Italia e a chi la guida (nel primo caso viene però esaltato anche Hitler)⁷¹, ma, in aggiunta alle nazioni viste, *Il mondo che fa?* si occupa anche di Portogallo, Etiopia e Giappone:

Io son del Purtugallo,
non conto proprio niente,
ma faccio il presidente
de tutte le sanzion!

Selassié, Selassié:
mi chiamavano leone!
Selassié, Selassié:
io non sono che un caprone!
Ah, ah, ah, ah! Ah, ah, ah, ah!
Ho perduto anche il barbone,
per dar retta alla nazione,
che m'ha detto: "Senti a me:
fai la guerra, Selassié?"!
Ah, ah, ah, ah! Ah, ah, ah, ah!

Sotto il sole, piano piano,
noi la Cina ci mangiamo.
Alla faccia di chi vuole e
chi non vuole! Che cenetta
la Cinetta pel Giappon!

Per la prima strofa l'evocazione della terra iberica, oltre naturalmente alla pronuncia, è resa a suon di tango (come sempre conta più l'effetto della correttezza storico-musicale), mentre per l'impero del sol levante si adotta l'imitazione delle melodie orientali (e non sfugga la paronomasia «cenetta / Cinetta»)⁷². Più elaborato e interessante è quindi il se-

⁷¹ Rispettivamente: «Vi son due domatori / che maneggiano la frusta / nella gabbia troppo angusta / dove spazio più non c'è... [per inciso si osservi la discrepanza di scelta della particella pronominale associata al verbo "essere"] / Ed il pasto delle fiere son costretti limitare, / perché vogliono sfamare / tutta l'arca di Noè! / Indovina, indovinello, / ci vuol poco a indovinar, / han giustizia per modello, / non potete più sbagliar!» e «Avanti march! / L'Italia avanti va, / e con i suoi soldati / chissà dove arriverà! / Uno, due... / Il Negus dov'è? / Nessuno mi sa dire / dov'è andato Selassié! / O primavera in fior, / tu porti in ogni cuor / certezza di vittoria tricolor!» (in cadenzato ritmo di marcia).

⁷² Sporadici i riferimenti all'estremo oriente nelle canzoni di De Angelis, ma al riguardo è doveroso citare *Nespole del Giappone (e sorbe dell'Asse)*, brano satirico contro la Gran Bretagna e contro la Cina che ancora una volta mescola stranierismi e tecnicismi musicali: «La Nazione che fa il rosbiff [sì] / fa la corte a chi

condo stralcio che discredita il notoriamente barbuto negus etiope a cui vengono attribuiti una forte autocritica zoomorfa⁷³, l'uso di costrutti morfosintattici campani e la vocalizzazione dei lamenti in scala minore napoletana dalle suggestioni mediorientali (e dunque non certo proprie dell'Africa subsahariana...). Tristemente comprensibile, poi, che ancora il sovrano abissino sia fatto oggetto di scherno in altri brani, uno dei quali, *L'imperatore si confessa (povero, povero Selassié)*⁷⁴, è tutto incentrato su di lui ma chiama in causa anche i principali Paesi appena visti e la Società delle Nazioni; il tutto in un pot-pourri di forestierismi, loro storpiature e giochi di parole connessi. E così le quartine conclusive di ciascuna delle cinque strofe di cui è composta la canzone, il primo ottonario delle quali vede sempre una rima tronca interna tra fine del primo emistichio e clausola del verso, e il secondo ottonario rima interna parossitona, mentre il secondo distico è a rima fissa, si caratterizzano per la consueta creatività bizzarra e satirica di De Angelis:

Miei degiacc⁷⁵ e cagnasmacc
fitaurari⁷⁶, cari, cari,
su cantate insieme a me:
Povero povero Selassié!

Ras Seyum⁷⁷, dammi rhum,
fammi bere per piacere;
che amarezza tiene in sé,
Povero povero Selassié!

Caro Jez⁷⁸, che schifezz...
La Sorbona, bona, bona,
t'ha schifato anche per me.
Povero povero Selassié!

Nasibu⁷⁹... dimmi tu...

tiene il Riff [*scil.* un modulo ritmico-melodico che qui sottintende l'aggettivo *Oriental*, ovvero una formula stereotipata che evoca la musica orientale]»; e il tutto si conclude con «Nespole e sorbe, / botte da orbi, / a sud, a nord, / all'Albione e a Ciang-Kai-Scek».

⁷³ Il Leone di Giuda, da cui derivava l'appellativo onorifico e religioso di Selassié, era storicamente il simbolo dell'Etiopia.

⁷⁴ < <http://www.canzoneitaliana.it/l-imperatore-si-confessa-povero-povero-selassie.html> >.

⁷⁵ Questo sostantivo (probabile abbreviazione di *degiasmacc*) e i seguenti designano cariche militari abissine e non sono tutti registrati nei principali strumenti lessicografici della nostra lingua.

⁷⁶ Sostantivo di origine amarica attestato in italiano, secondo il GRADIT, da prima del 1889.

⁷⁷ Mengesha Seyoum apparteneva all'aristocrazia militare etiope e dopo la seconda guerra mondiale sposò una nipote di Selassié.

⁷⁸ Altro nome, autoctono, dell'antica lingua etiopica rimasta in vita nei testi letterari e religiosi. Ancora una volta simili sottigliezze da parte di De Angelis dimostrano una cultura non comune da parte dell'autore, calata in un contesto invece del tutto informale e apparentemente semplice e spontaneo.

⁷⁹ Nasibù Zemanuel era un nobile, politico e militare a capo delle truppe che contrastavano l'avanzata italiana in Abissinia; al riguardo, nella prima parte in settenari di questa strofa della canzone, si dice, con intento di esaltazione patriottica e bellica: «In guerra gli Italiani / mi sembrano diavoli! / Io concepivo piani / e preparavo ostacoli, / ma mentre si marciava / Badoglio ci accerchiava, / ed ogni mia avanzata / finiva in ritirata!».

Con le armate sconquassate
che può fare il Re dei Re⁸⁰,
Povero povero Selassié!

Ras Destà⁸¹, la civiltà
ci voleva, s'attendeva,
ma non lo sapeva Aillè.
Povero povero Selassié!

Regno Unito, Francia e – meno – Unione Sovietica, con i rispettivi leader, restano comunque le vittime predilette della satira internazionale di De Angelis, il quale insiste sugli espedienti stilistici ed espressivi sin qui visti. Ne è un ulteriore esempio *Ab... quel vecchio ritornello!* (dal significativo sottotitolo *Nostalgie albioniche-umoristiche*), il cui contenuto metamusicale⁸² e metalinguistico descrive i mutati rapporti di forza e di sottomissione a livello europeo; e qui, di nuovo, si gioca sull'imitazione di una varietà di italiano scorretta e semplificata quale potrebbe essere quella di uno straniero che padroneggia solo superficialmente il nostro idioma:

Oyes [*sì*]⁸³, nel passato,
noi avere imparato
un bello ritornello,
molto facile a imparar:
«Tutto il mondo dire “sì”,
se John Bull⁸⁴ vuol così»;
nostra voce ascoltar,
e nessuno più fiatar!
Ora la canzone s'è cambiata,
[xxx]⁸⁵ Albione⁸⁶ assai meravigliata!
Quell'amico dire «no»!
E quell'altro sempre: «ohibò»!
Noi inglese come far?
Non potere più suonar!
[...]

⁸⁰ Ulteriore titolo onorifico di Selassié, che la tradizione voleva discendente di Salomone e della regina di Saba.

⁸¹ Destà Damtù, altro comandante militare etiope e genero di Selassié, fu ucciso nel 1937 mentre proseguiva la guerriglia contro gli invasori.

⁸² In altri casi si ricorre alla metafora, simile, dell'«antifona»: cfr. *Che volete che vi dica?* (<<http://www.canzoneitaliana.it/che-volete-che-vi-dica.html>>).

⁸³ Negli scritti di De Angelis la grafia di questa espressione, che ritorna in più canzoni, è oscillante; ma non sembra di poter individuare delle ragioni univoche e delle finalità specifiche al riguardo.

⁸⁴ Personaggio creato all'inizio del diciottesimo secolo da John Arbuthnot: impersona satiricamente il tipico gentiluomo di campagna inglese, di umore alterno ma operoso, probò e godereccio.

⁸⁵ Purtroppo l'originale dattiloscritto presenta una correzione a penna che non sono stato in grado di decifrare, né mi è stato ancora possibile ascoltare l'unica incisione del brano conservata presso la fonoteca dell'ICBSA.

⁸⁶ Antico nome della Gran Bretagna, tornato di moda negli anni qui considerati per il recupero mussoliniano dell'espressione «perfida Albione» di tradizione letteraria e attestata dalla fine del Settecento.

Oyes, ritornello,
che piace, sempre bello,
solamente la Marianna⁸⁷
ce lo viene a zufolar...
Mariannina dire: «Oui,
faccio quello che vuoi tu,
ma il bel tempo ormai finì,
non contiamo niente più...
Or le nostre voci son sfiate,
non possiamo far più serenate...
Quell'amico dire: "no"!
E quell'altro sempre: "ohibò"!
Ed insieme nel cantar
anche i vetri fan tremar!».

Per quanto probabilmente allora più in voga di ora, credo sia comunque lecito domandarsi – e non solamente per questo caso specifico – in quanti, tra gli Italiani per lo più poco o per nulla alfabetizzati che ascoltavano la radio, fossero in grado di interpretare correttamente simili denominazioni. È però anche vero che non sono questi gli unici brani in cui De Angelis si serve delle personificazioni di «John Bull» e di «Marianna». Per il primo si può infatti ricordare *Aria di Spagna*, un bolero incentrato sulla guerra civile iberica e sul vano tentativo inglese di frenare l'avanzata franchista⁸⁸; in questo brano si segnalano inoltre alcune assonanze e “rime chioce” suggerite a De Angelis dall'impiego di ispanismi:

Io sono la “muchacha”
gagliarda di braccia
che se ne fa barbaccia⁸⁹
del Re del thè⁹⁰!
Di quella bella “maccia⁹¹”
che ancora minaccia,
e scuote le cornaccia
dinnanzi a me!
[...]
Jhon [sɪc] Bull il naso arriccìa
di vecchio bacciccia [sɪc]⁹²

⁸⁷ Non è ben chiara l'origine di questa allegoria con cui si designa la Francia già a partire dalla Rivoluzione francese e che si è consolidata in particolare all'epoca della Terza repubblica (1871-1940).

⁸⁸ Sullo stesso tema, ma concentrata sui soldati (volontari) italiani impegnati in Spagna a rischio della propria vita, è anche *Cartoline dalla Spagna* (< <http://www.canzoneitaliana.it/cartoline-dalla-spagna.html> >): in essa non compaiono ispanismi, ma il contesto geografico è reso attraverso la musica.

⁸⁹ Non ho individuato esempi d'autore di questa espressione idiomatica e colloquiale (in linea con quelle dei versi successivi), il cui significato è comunque molto chiaro.

⁹⁰ Il potente e internazionale impero britannico è qui spregiativamente circoscritto in modo stereotipato.

⁹¹ Quasi certamente da intendersi “macha”, anche se l'etimologia della parola (dal latino *masculus*) ne contraddice la declinazione al femminile.

se vede la mia miccia
 ch'è pronta già...
 Gli scotta ormai la ciccìa
 e ancora pasticcia,
 ma c'è chi se lo spiccia
 e gliela fa...

Ovviamente, proseguendo la metafora animale e da corrida che funge da filo conduttore della canzone, il “cornuto” avrà la peggio, giacché la Spagna dichiara di aver perso la «“cabeza” [...] per due garzon / encantadores, conquistadores, / che di quel vecchio tor / saranno i “matador”!», ovvero – naturalmente – Mussolini e Hitler. Né le invettive antibritanniche finiscono qui. Per ricordare solo pochi altri esempi significativi si può partire da *Suona la ritirata. Strofette al sale inglese*, trasparente già nel titolo: in questa canzone si incontrano, tra l'altro, giochi di parole di natura polisemica («Un ammiraglio inglese silurato / un ordine del giorno ha diramato / a tutti i comandanti della flotta, / di prepararsi per un'altra rotta»), descrizioni che coinvolgono la musica («Ogni soldato inglese nel quartiere / aspira diventare trombettiere, / perché la sola cosa desiata⁹³ / è l'arietta della ritirata») e l'uso irriverente di un verbo che richiama chiaramente il turpiloquio («Ula, ula, ula, / l'Inghilterra che rincula»). Turpiloquio che si manifesta sempre in versione solo in superficie non esplicita in *Serenatone (alla perfida Albione)*⁹⁴, tutta giocata su accostamenti metaforici di natura strumentale che vedono la loro acme nei versi «ed invece della grancassa⁹⁵ / Stukas, Stukas in quantità», dove il nome leggermente storpiato del bombardiere tedesco assume una funzione tutta particolare per la trasparente assonanza con l'espressione disfemica italiana⁹⁶. Nel brano viene chiamato in causa anche il primo ministro britannico: «Non ti resta che un mandrillo: / Churcillo, Churcillo», il cui cognome viene appunto buffamente italianizzato. Non accade lo stesso in *Mister Churchill... come va? (Tutto va ben, tutto va ben!)*, dove al premier inglese vengono fatti elencare – con qualche zeppa di «yes, all right!» – i numerosi successi militari e politici dell'Asse durante la prima fase della guerra, concludendo però sempre con un disinvolto «Tutto va ben, tutto va ben!»⁹⁷.

Come poi si è anticipato e si è iniziato a vedere, la satira di De Angelis non è meno tenera nei confronti della Francia. Riprendendo la personificazione e la denominazione di

⁹² Si tratta di un settentrionalismo, attestato secondo il GRADIT dal 1887, che, nato come diminutivo del nome Battista, è stato poi usato per indicare i Genovesi o uomini grassocci e indolenti, proprio come John Bull.

⁹³ Non sfugga questa forma di estrazione poetica e melodrammatica, in un contesto tutt'altro che lirico e aulico: è evidente qui la comodità sillabica della variante letteraria.

⁹⁴ < <http://www.canzoneitaliana.it/serenatone-358333.html> >.

⁹⁵ La rima col verso seguente riesce più evidente rispetto alla versione scritta grazie alla pronuncia napoletana dell'esecutore.

⁹⁶ De Angelis avrà compiuto anche in questo caso il gesto assai poco raffinato ricordato a proposito di *Sanzionami questo...?*

⁹⁷ Evidente richiamo a *Tutto va ben* “Madama la Marchesa” (< <http://www.canzoneitaliana.it/tutto-va-bene-madama-la-marchesa.html> >), canzone similmente ironica e antifrastica della metà degli anni Trenta di Paul Misraki (il titolo originale era *Tout va très bien, madame la Marquise*) tradotta in italiano da Alfredo Bracchi.

quella nazione e ritornando a *C'era una volta... C'era una volta... (e adesso non c'è più)*, va citata la strofa in cui quel Paese è considerato retrogrado e viene schernito per la sua perdurante democrazia, per la libertà di pensiero e di manifestazione ancora consentita e per il sistema istituzionale di rappresentanza popolare vigente:

Quello che ancora Marianna ci ha...
C'era un comizio su tutte le piazze,
c'era lo sciopero delle ragazze,
del ferroviere, dell'uomo del gasse⁹⁸,
c'era la camera a voto di masse,
che discuteva evoluta e cosciente,
pigliando in giro la povera gente...
Di tutto questo per grazia di Dio,
non c'è più niente perciò canto io⁹⁹:
C'era una volta, c'era una volta...
ed ora non c'è più...

Più sottile ma più insolente una strofa di *E se non fosse vero?*¹⁰⁰, in cui nell'apparente doppiogiochismo francese sembra di individuare un'allusione ai "facili costumi" di quella nazione, pronta a dimostrare affetto su più fronti solo per ragioni di opportunità, senza però dar mostra di violare le convenzioni morali: «C'è chi dice / che "Marianna" / ci vuol bene, / non c'inganna; / per salvare / le apparenze, / deve fare / quel che fa! / Ma si sa / perché fa / quel che fa...»¹⁰¹. Resta ad ogni modo interessante il fatto che la canzone si chiude ponendo in dubbio l'ipocrita politica militarista per la quale non si differenziava certo nemmeno l'Italia mussoliniana, a riprova di una relativa indipendenza di De Angelis rispetto al pensiero fascista: «M'hanno detto / che la Pace / si mantiene / col cannone, / con le armate / sviluppate / d'ogni singola / Nazione! / Senza che, / non ce n'è, / pace ahimè! / macché! / E se non fosse vero?».

L'altro bersaglio a cui mira la satira di De Angelis, ma con assai minor frequenza rispetto ai due Paesi appena visti, è l'Unione Sovietica, come si constata ad esempio in *I tre com-pari*¹⁰²:

Il Ciurcillo e lo Stalina
si lamentano in sordina:
"O compare americano,
quando vieni a darci mano?"

⁹⁸ L'epitesi viene parzialmente sfumata nell'esecuzione tramite la pronuncia di De Angelis chiaramente (ed esibitamente) influenzata dalla cadenza napoletana.

⁹⁹ Nell'incisione discografica si ascolta invece: «Ma tutto questo per grazia di Dio / ce l'ha Marianna perciò canto io».

¹⁰⁰ < <http://www.canzoneitaliana.it/e-se-non-fosse-vero-358290.html> >; oltre alla Francia, qui considerata, il brano chiama in causa anche «da Nazione sanzionista», ovvero – chiaramente – la Gran Bretagna.

¹⁰¹ Si segnala la scelta dei brevi quadrisillabi, a dimostrazione della grande libertà metrica (o talvolta della mancanza di una struttura versale precisa) che caratterizza i testi verbali di De Angelis.

¹⁰² Gli omonimi «sunaturi» di Carosone erano ovviamente ancora là da venire.

Ma l'astuto pasticcere
dice: "Fatemi il piacere!
Non vi basta che in padella
sto mettendo la favella?"

dove si sottolineano almeno l'italianizzazione anche del secondo nome del primo verso, probabilmente sfruttando l'idea delle desinenze dei casi della lingua d'origine, l'espressione metaforica musicale della prima frase e le espressioni informali dell'intera strofa. E nemmeno l'idioma russo si sottrae alla contraffazione parodica o al saccheggio di singole voci, come dimostrano brani quali *Russerie* e *Visite all'Italia*¹⁰³. Nel primo si ritrova qualche gioco verbale già visto in *Il mondo che fa?*, mentre il secondo passa similmente in rassegna diverse nazioni e le loro lingue; eccone dunque una strofa a testa:

Per un piattoski
di maccaroniski
chissà
cosa si segherà
– la circassa¹⁰⁴ non lo sa –
nella Russia di Lenin,
per mangiare il cotechin¹⁰⁵
faccio da cosacco,
suono il bombardin!
[...]
O tovarisci¹⁰⁶,
tu non mi pasci¹⁰⁷...
O vodka...
Caski, fiaski, maski, boski,
moske, fiski, deski...
cotechin,
salamin,
questa è la canzon¹⁰⁸
del busecchin¹⁰⁹!

In Italoski
vengo da Mosca

¹⁰³ < <https://youtu.be/6oQSqrghIE> >.

¹⁰⁴ Si tratta della protagonista femminile della canzone, «una ballerina / bionda come il Thè... / Bella, ma un po' grassa, / [...] / stella della danza / russa, dei soviet». La Circassia è una regione caucasica.

¹⁰⁵ Piatto non certo della tradizione slava...

¹⁰⁶ Да товарищ (*tovarišč* 'compagno').

¹⁰⁷ L'aulicismo è naturalmente usato con funzione straniante e in virtù delle sue caratteristiche fonetiche utili ad accostarlo al sostantivo del verso precedente. Una sequenza di versi del brano è tutta giocata sulla fricativa prepalatale sorda, con gusto surreale e futurista: «Vieni "tovarisci"... / per mangiare mezza coscia / di tacchino, si capisce, / mi toccò segare un uscio!».

¹⁰⁸ Dunque un riferimento metamusicale, che oltretutto segue ad un altro: «la canzone è questa qua: / chi copeki non avrà, / in natura pagherà, / con le sue fatiche, / il conto al Restaurant!».

¹⁰⁹ Al pari del precedente cotechino, anche in questo caso la varietà linguistico-gastronomica diatopica è tutta nostrana, trattandosi del diminutivo che in milanese identifica la trippa.

e bevo whisky¹¹⁰ a fiaschi.
 Russo francesco
 io parlo basco¹¹¹,
 ma prendo sempre fischi¹¹²!
 Tavarisc,
 chissà come la cosa finisc
 [...]
 propaganda qui non attecchisc
 il danaro per rivoluzion
 io spendato¹¹³ a mangiar maccaron.
 Oui, oui, yes!
 Italiano non fare più fess!
 Tavarisc, oui, yes¹¹⁴!

Un nemico, quello sovietico, anche sotto il profilo ideologico, e dunque De Angelis – in questo caso si direbbe con piena convinzione – non ha esitato ad affrontare la questione nei suoi brani e a modo suo, criticando sia le premesse teoriche sia le concretizzazioni pratiche del socialismo reale. Se l’emblema della satira politica anticomunista è rintracciabile nella *Canzone del bol...scemismo* (“*Oh, com’è bella questa storiella!*”)¹¹⁵, dove, oltre a molto altro, si allude ancora alla guerra civile spagnola («Una volta si diceva / che la Pace Universale / era il nobile ideale / delle rosse guarnigion... / Or le cose son cambiate, / e dovunque c’è un cartello, / fra la falce ed il martello, / spunta l’occhio del cannon! / Morale: / Anche il fronte popolare / porta il casco militare!»), anche altre canzoni dedicano all’argomento magari una strofa, come avviene in *Strofette panoramiche. O che bel vedere*¹¹⁶: «Un capo comunista / ha detto in tono scuro: / “Non so più dove mettere / i soldi miei al sicuro, / quel ch’è mio diventa tuo, / quel ch’è tuo diventa mio...” / Lo so ben io... / che cosa vuol dir questo amico mio!».

4. COSMOPOLITISMO (APOLIDE) DI UN “GIOCOLINGUISTA” POLIGLOTTA

Il ricorso agli idiomi stranieri e i riferimenti alle altre nazioni non sono però, in De Angelis, tratti legati solo alla satira politica e alla misoxenia: si tratta infatti di strumenti espressivi di più ampio utilizzo di cui un autore così eclettico e creativo non rinunciava a servirsi; l’obiettivo resta sempre caricaturale e ironico, ma non implica per forza un intento malevolo e aggressivo. In alcuni casi la resa linguistica è strettamente legata

¹¹⁰ Bevanda non certo sovietica.

¹¹¹ Improbabile miscuglio etnico-linguistico, proprio come quello presentato in questa canzone.

¹¹² Come non pensare al Mefistofele boitiano, con la sua irriverenza e la sua presunta ma ironicamente dichiarata incapacità di servirsi di un registro linguistico corretto e adeguato alle «superne teodie del Paradiso»?

¹¹³ Come visto anche altrove, gli errori morfologici contribuiscono a caratterizzare i parlanti stranieri.

¹¹⁴ Come detto, la canzone, nelle altre strofe, chiama in causa anche la Francia e l’Inghilterra, con inserti particolarmente lunghi nei loro idiomi (adulterati).

¹¹⁵ < <http://www.canzoneitaliana.it/canzone-del-bol-scemismo-oh-come-e-bella-questa-storiella.html> >.

¹¹⁶ < <http://www.canzoneitaliana.it/strofette-panoramiche-o-che-bel-vedere.html> >.

all'esecuzione, come avviene in *Dai... Dai...*¹¹⁷, brano tutto giocato sul doppio senso e sulle allusioni di natura sessuale, in cui certe semplificazioni grammaticali quali «amore fare grossi guai, / non fare amore assieme a te!» o «Viene o mio biondino bello, viene, / con te l'amore me conviene» vengono accentuate da un'improbabile pronuncia (afro)americana. O ancora, per rimanere ad una tematica analoga, nella canzone del 1930 *Donnine americane*¹¹⁸ non c'era ancora traccia della (pseudo)autarchia che si manifesterà pochi anni dopo, e infatti l'autore non si fa scrupoli ad intonare versi come i seguenti:

Ah! bisogna dir la verità,
la parigina più non va!
[...]
Oggi sul trono stan
le donne american...
[...]
Ah, queste donnine american,
le mangeresti in mezzo al pan (che appetitose son)
Tennis, Baase-ball¹¹⁹ e Rugbì
(Viva lo sport american¹²⁰)
Charleston¹²¹, danza la bella Chili,
mattina e sera e mezzodì!
[...]
Ih¹²²! le belle donne sono lì!
Caracaquà¹²³ – Mississipi!
Oh, nel dolce regno di Charlot¹²⁴,
poi ve ne sono come il faut¹²⁵!
Stelle¹²⁶ d'un cielo che

¹¹⁷ < <http://www.canzoneitaliana.it/dai-dai-358286.html> >.

¹¹⁸ < <http://www.canzoneitaliana.it/donnine-americane.html> >.

¹¹⁹ Si mantengono le grafie che compaiono nella versione a stampa della riduzione per canto e pianoforte: le improprietà ortografiche andranno ascritte sia ad una non perfetta competenza di De Angelis della lingua angloamericana, sia al consueto e deliberato intento comico.

¹²⁰ Significativa a questo proposito, anche per l'uso degli angloamericanismi sportivi nonché per la pseudoriflessione metalinguistica, la terza strofa di *Tiritiriti-Poroporopò (Strofettine)*: «Quando una cosa è mal fatta, / si dice ch'è fatta coi piedi, perché/ sembra che il piede non sappia / far nulla di buono, / ma sbaglio qui c'è! / Basta vedere giocare il foot-ball, / dove coi piedi si fanno dei gool, / mentre la gente strombazza, / fa il tifo ed impazza, / pel gioco del piè! / Tiritiriti, poroporopò... / Com'è bello giocare al pallone... / Tiritiriti, poroporopò... / Dove i piedi hanno sempre ragione!».

¹²¹ Come in parte si è già avuto modo di vedere, non sono affatto rari i settorialismi musicali sfruttati da De Angelis nei testi verbali delle proprie canzoni: cfr. Buroni, 2018.

¹²² Interiezione altamente inusuale nella lingua della canzone italiana, propria piuttosto di certo teatro di prosa e dell'opera buffa.

¹²³ Storpiatura del toponimo Caracas?

¹²⁴ Chissà se De Angelis avrebbe usato questo riferimento se avesse immaginato che, dieci anni più tardi, quel regnante del grande schermo avrebbe diretto e interpretato un film come *The Great Dictator*, pellicola in cui la figura di Mussolini (e dunque dell'Italia) non viene certo trattata con particolari riguardo e stima...

¹²⁵ Significativa l'espressione francese (utile naturalmente per ragioni di rima) in un brano che sta invece dichiarando la più moderna superiorità di un nuovo modello socio-culturale, e dunque anche linguistico.

si chiama cinemà¹²⁷!
 [...]

(viva la film¹²⁸ american)

All-rigt, dice la celebre Kettj¹²⁹,

mattina, sera e mezzodi!

Ma, a conti fatti, quando poi si tratta di andare sul concreto passando dall'immagine idealizzata e un po' disincarnata del cinematografo per calarsi nelle relazioni reali, questo primato e tanta attrazione cedono il posto alla delusione, motivata anche – evidentemente – da ragioni linguistiche: «Ma, se poi d'amor ti parlerà, / ognun di noi preferirà / vederla muta al cinemà». Privata di caratterizzazioni linguistiche ma tutta giocata sugli stereotipi tradizionali e sulla satira politica anche antinazista è *Donne e mariti* (“*Tiritera*” internazionale)¹³⁰, dove alla ritrosia per cui si contraddistinguono ad esempio le tedesche¹³¹ e le inglesi¹³² fa da contraltare la disinibita e attiva schiettezza della donna ciociara: «Ad una bella ciociara / io dissi: “Mia cara, / voi siete zitella?” / Tosto rispose la bella: / “Amico, zitella / sarà tua sorella! / Il mio dovere l'ho fatto, / con quattro mariti e / col quinto ch'è in atto!”»¹³³. Ma perfino le pronunce straniere possono servire ad esaltare il Duce che avrebbe accresciuto la considerazione internazionale del nostro Paese, come si sostiene nella seconda parte di *Una volta... non c'era Mussolini*¹³⁴.

¹²⁶ Rilevante la scelta per l'opzione italiana del sostantivo, specie considerando il fatto che (stando al GRADIT) il corrispettivo americano *star* era un neologismo freschissimo (1929).

¹²⁷ Altro neologismo (1916), qui ancora accentato alla francese, la lingua da cui la parola è entrata nel nostro idioma. Come per la radio, anche questo più moderno medium ha goduto dell'attenzione di De Angelis per le sue canzoni: cfr. ad esempio brani quali *C'è troppa concorrenza!* (< <http://www.canzoneitaliana.it/c-e-troppa-concorrenza.html> >), *Come tempo di crisi... non c'è male* (< <http://www.canzoneitaliana.it/come-tempo-di-crisi-non-c-e-male.html> >), *E per lei canto...* (*Come si canta a Hollywood*) (< <http://www.canzoneitaliana.it/e-per-lei-canto-come-si-canta-a-hollywood.html> >), *Parlato, cantato e... suonato!* (< <http://www.canzoneitaliana.it/parlato-cantato-suonato.html> >), *Se non ci fosse il cinema...* (< <http://www.canzoneitaliana.it/se-non-ci-fosse-il-cinema.html> >) e *Vieni, fanciulla* (< <https://youtu.be/0vWGPbjC7I> >).

¹²⁸ Di poco precedente rispetto alle voci appena considerate (1889), qui merita attenzione il fatto che De Angelis abbia preferito il genere femminile, quello corrispondente alla traduzione italiana della parola.

¹²⁹ Purtroppo, anche giovandomi della consulenza di qualche esperto, non sono stato in grado di sciogliere questo riferimento, presumibilmente reale, ad un'attrice o – forse, ma assai meno probabilmente – ad un personaggio cinematografico dell'epoca.

¹³⁰ < <http://www.canzoneitaliana.it/donne-e-mariti-tiritera-internazionale.html> >. Probabilmente risalente al secondo dopoguerra è l'ancor più ampia (dal punto di vista geografico) e similmente scherzosa *Donne forestiere!*, musicata però da Attilio Staffelli.

¹³¹ «Ella [ha] risposto pian piano / “Aspetto un ariano, / mi venga a cercare! / Solo con l'uomo di razza / si deve, in Germania, / sposar la ragazza!”».

¹³² «Ella rispose: “Ho capito, / ma nel mio partito / c'è poco da fare... / Siam laburiste sincere, / però per marito... / vogliamo un banchiere!”», dove si segnala il settorialismo politico neologico (il GRADIT lo data 1912).

¹³³ Cosparsa di ispanismi, di giochi di parole e di doppi sensi è poi *Figlia d'un torero* (< www.canzoneitaliana.it/figlia-di-un-torero.html >), che presenta una donna spagnola restia a concedersi al proprio amato “ufficiale” ma assai più “disinibita” nei confronti degli altri uomini.

¹³⁴ < <http://www.canzoneitaliana.it/unavolta-non-c-era-mussolini.html> >; il gusto futurista è dato anche da alcuni espedienti di natura rumoristica che sono significativamente esplicitati nel dattiloscritto conservato presso l'ICBSA tramite le diciture «Impressioni fonetiche della Camera d'una volta / idem della Camera d'oggi [...] Impressioni fonetiche dei tempi di sciopero / idem dell'ininterrotto traffico [...] idem di

Né le varietà linguistiche si limitano a contemplare gli idiomi esteri, perché la realtà italiana si caratterizzava per quelle minoranze alloglotte e per le specificità diatopiche osteggiate dal fascismo. Anche in questo caso la posizione di De Angelis è ambigua e sorniona, ma traspare con chiarezza come un'uniformità linguistica coatta, irrispettosa delle realtà storiche e culturali locali, non fosse nelle sue corde: del resto non poteva essere diversamente, per un artista dedito in modo non sporadico anche alla tradizione della canzone napoletana (la sua, oltretutto). Oltre a suoi brani scritti interamente in dialetto o a canzoni di altri autori ma da lui in quelle eseguite, risaltano casi di commistioni che non hanno nella caricatura e nella parodia il loro primo obiettivo: ne è un esempio *Torna pe' dirme: "Cherò [sic]"*¹³⁵, dove il protagonista si duole per il distacco (non solo geografico, ma anche linguistico) della sua amata, temendo che al cambiamento del loro consueto codice comunicativo corrisponda anche un mutamento di sentimenti nei suoi confronti:

Che vonno di' 'sti lettere
 ca m'è mannato 'a l'estero?
 M'è scritto da Paris:
 "Mon amour, mon cheri"...
 [...]
 Che songhe 'sti parole
 ca tu me manne, a ccà e a llà?
 [...]
 Si tiene parole sulamente,
 dimmello ca
 nun tuorne chiù a Napule!

Però, come sempre, non poteva essere sfruttata da De Angelis questa sola varietà diatopica, né poteva mancare, altrove, il tratto ludico e scanzonato dell'autore. Ad esempio *Gita popolare (Milano Bari e ritorno)*¹³⁶ presenta una pronuncia meridionale, per la verità assai più napoletana che pugliese, e insieme alla narrazione tragicomica delle disavventure del protagonista, un migrante interno barese tipicamente chiamato Nicola, si sottolinea però nello sfondo anche i successi del progresso fascista che ha portato all'istituzione dei treni popolari e al rinnovamento della città di Bari avvenuta presumibilmente in particolare grazie alla Fiera del Levante.

Ribaltando la prospettiva geografica e linguistica, in *Canzone tirolese*¹³⁷ De Angelis si immagina capofamiglia di un corposo nucleo parentale altoatesino impegnato in un viaggio turistico nelle maggiori città italiane: ecco dunque, ad esempio, che nel capoluogo lom-

scarsa natalità / idem della sensibile ripresa [...] idem della poca considerazione straniera / idem della molta, anche se insincera, considerazione d'oggi», laddove quest'ultima notazione, che riguarda proprio i passi con pronuncia straniera di cui si sta dicendo, palesa tutta la consapevolezza di De Angelis rispetto al fatto che la stima professata da altre nazioni nei confronti di Mussolini è in gran parte di facciata.

¹³⁵ Si tratta molto probabilmente di un inedito, di cui è stata rinvenuta solo una copia dattiloscritta con correzioni autografe in penna del testo verbale nel Fondo Rodolfo De Angelis dell'ICBSA.

¹³⁶ < <http://www.canzoneitaliana.it/gita-popolare-milano-bari-e-ritorno.html> >.

¹³⁷ < <http://www.canzoneitaliana.it/canzone-tirolese-10515.html> >.

bardo «fetero Martesana / e gran Duomo di Milan... / Noi manciate panettone, / visita-
te gallaria», o a Firenze «aver visto nostre mogli / grante statue senza foglie¹³⁸, / non fo-
lere più partirl», o a Roma «salutato pizzardone¹³⁹»; e, assai rilevante, a Napoli «In un
grande ristorante / aver visto con diletto / gran poeta Marinetti / che mangiava macca-
ron!»: chiara notazione artistico-autobiografica di De Angelis, che oltretutto, sulla coper-
tina dell'esemplare a stampa per canto e pianoforte conservato presso l'ICBSA, aveva de-
dicato lo spartito scrivendo a penna «Per il maestro Virgilio Mortari / Futurismo». Un
futurismo goliardico che si manifesta tanto sul piano linguistico, come si intuisce anche
dalla grafia che vuole riprodurre lo stereotipo della pronuncia tirolese ben marcata
nell'esecuzione canora, quanto su quello musicale, giacché il brano è in «Tempo di Ma-
zurka» ma su ritmi, ritornelli, coretti e fischiettamenti che arieggiano lo Schuhplattler.

Vasto assortimento di idiomi e di loro varietà, dunque, nelle canzoni di De Angelis; e
non sempre in linea con i dettami e con la propaganda del regime. Tanto che il primato
dell'italianità (linguistica) può essere perfino messo in discussione, o almeno può essere
ridimensionato inserendolo in un quadro più ampio. Giocando su un'evidente finzione,
in *Se conoscessi le lingue*¹⁴⁰ l'autore si duole della sua ignoranza in fatto di codici verbali
stranieri, rammaricandosi di non essere in grado di sedurre meglio la propria donna o di
conquistarne altre: si passano dunque in rassegna, con i consueti giochi di parole e con
le tipiche inserzioni di facili forestierismi unite alla creazione di situazioni un po' surreali
o paradossali, il francese, l'americano e lo spagnolo; De Angelis si trova però a dover
ammettere: «Ma, mia cara, / ma, mia bella, / come fo con la favella? / Altra lingua non
capisco, / oltre quella che conosco, / vale a dire l'italiano / che si parla qui a Milan¹⁴¹...
/ [...] / Ma purtroppo le lingue non conosco, / ed allora che cosa ci vuoi far... / Io
non posso viaggiare epperçì / a te vicino resterò!».

Eppure, conquistato dall'immaginario esotico, un immaginario come sempre semplifica-
to e fatto di luoghi comuni (anche musicali) quali la poligamia e la rilassatezza pasciuta
dei convivii, De Angelis prende la decisione di partire: *Voglio andare a quel Paese*¹⁴². Di qua-

¹³⁸ Chiaro riferimento al *David* di Michelangelo e alle sue pudenda che evidentemente avrebbero positivamente colpito le signore tirolesi.

¹³⁹ Espressione romanesca con cui venivano designate le forze dell'ordine, dal nome del loro copricapo: ancora una volta gran miscuglio linguistico, giacché la pizzarda altro non è che una feluca, parola di origine araba entrata in italiano attraverso il francese e lo spagnolo.

¹⁴⁰ < <http://www.canzoneitaliana.it/se-conoscessi-le-lingue.html> >.

¹⁴¹ Significativo questo riferimento, in parte autobiografico e dunque veritiero, che non collimava certo né con l'ideale tradizionale di stampo toscano né con quello teorizzato dalla politica linguistica del fascismo. La sottolineatura di una positiva ricchezza anche linguistica (dialettale e poliglotta) del capoluogo lombardo torna in altre canzoni di De Angelis quali *Se vieni a Milano...* (< <http://www.canzoneitaliana.it/se-veni-a-milano-13012.html> >) e la più pungente *Alla fiera di Milano* (< <http://www.canzoneitaliana.it/alla-fiera-di-milano.html> >); così come l'eterogeneità di provenienze nazionali rapidamente citate nella futurista (e con passaggi e soluzioni rumoristiche prossime al bruitismo che ricordano i coevi George Gershwin ed Edgard Varèse, oltre naturalmente ad alcuni compositori italiani del periodo: su questo cfr. almeno Prieberg, 1963; Nicolodi, 1984; Lombardi, 2009; Nicolodi, 2017) *Per le vie della città* (< <http://www.canzoneitaliana.it/per-le-vie-della-citta-14657.html> >) non costituisce affatto motivo di preoccupazione o di critica da parte di De Angelis.

¹⁴² < <http://www.canzoneitaliana.it/voglio-andare-a-quel-paese.html> >. Analogo immaginario è rintracciabile ad esempio anche in *Sciali Sciali*: < <http://www.canzoneitaliana.it/sciali-sciali.html> >.

le Paese si tratti non è per la verità ben chiaro nemmeno all'interessato¹⁴³, né lo stesso ha grande contezza di ciò che realmente lo aspetterà in quel luogo che lo attrae per come si presenta da lontano e per la bella vita che promette di contro alle più grame condizioni contingenti, ma di cui non sa quasi nulla: «Miei signori vi saluto, / vi saluto e me ne vo! / Me ne vado, me ne vado: / dove vado non lo so / [...] Tiriti, tirità, / voglio andare a quel Paese / dove vivono i pascià! / Tiriti, tirità, / voglio fare un poco anch'io / quel che fanno quelli là! / Fanno questo, fanno quello, / quel che fanno non lo so. / Sono grassi, sono belli, / quel che fanno anch'io farò». Prendendo commiato dai suoi interlocutori, De Angelis chiude il brano con il saluto (parlato e senza più l'accompagnamento musicale) «Salam, salam!»; e anche noi chiuderemo con una breve riflessione su di esso.

All'epoca, almeno stando al GRADIT che lo data 1895, «salam» poteva essere ancora considerato un neologismo, e naturalmente De Angelis ne fa un uso scherzoso; ma proprio in questo arabismo è contenuta la chiave di lettura del discorso che siamo venuti facendo. Come è noto, dal punto di vista etimologico il vocabolo significa 'pace, salute, salvezza' (similmente al suo "parente" ebraico *shalom*): proprio quella pace che invece le ideologie autarchiche, misoxene e razziste del Novecento, non esclusa quella a suo modo sostenuta dall'autore di cui ci stiamo occupando, hanno calpestato; tendenze che purtroppo ancora oggi e in varie forme, nel nostro Paese, in Europa e nel mondo, continuano a risorgere e ad affiorare in modo più o meno preoccupante. C'è dunque da augurarsi che, senza rinunciare alla specificità e alla valorizzazione delle proprie radici storico-culturali, ma anzi proprio approfondendole nei loro diversi aspetti anche apparentemente secondari (come il presente contributo si sarebbe prefissato di fare), invece di chiudersi in individualismi localistici, eccessivamente identitari e contrappositivi, si metta tutto a fattor comune per la costruzione di un dialogo che scongiuri in avvenire ciò che De Angelis aveva (facilmente) profetizzato, e per certi versi nel suo piccolo promosso:

È la Pace quella cosa
che ha un gran male nei polmoni,
lo san tutte le Nazioni
che giammai si curerà...
Sta a Ginevra, nella Lega,
con dottori sempre intorno,
la siringano¹⁴⁴ ogni giorno,
ma ben presto spirerà!
Tiriti, Tirità,
è la Pace questa qua,
tiriti, tirità,
che nessuno guarirà!¹⁴⁵

¹⁴³ Anche perché la locuzione impiegata è come di consueto sibillina: con la sua partenza l'autore sembra piuttosto voler "mandare a quel paese" quanti lo infastidiscono.

¹⁴⁴ Ennesimo vocabolo atipico per una canzone italiana.

¹⁴⁵ Così la seconda strofa della già citata *Cos'è questo, Cos'è quello!* (*Cantini del momento*).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonelli G. (2010), *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, il Mulino, Bologna.
- Biguzzi S. (2003), *L'orchestra del duce. Mussolini, la musica e il mito del capo*, Utet, Torino.
- Borgna G. (1985), *Storia della canzone italiana*, Laterza, Roma-Bari.
- Borgna G., Serianni L. (1994) (a cura di), *La lingua cantata. L'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Garamond, Roma.
- Buroni E. (2018), “«Qui non si canta al modo del poeta». Appunti su aspetti metalinguistici, metamusicali e intertestuali nelle canzoni di Rodolfo De Angelis”, in *Lingue e culture dei media*, II, 1, pp. 58-85.
- Cannistraro P.H. (1975), *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari.
- Caruso L., Longone G. (1979) (a cura di), *Il teatro futurista a sorpresa (Documenti)*, Salimbeni, Firenze.
- Cavallari P., Fischetti A. (2014), *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande guerra*, Donzelli, Roma.
- Cavallo P. (1994), *Riso amaro. Radio, teatro e propaganda nel secondo conflitto mondiale*, Bulzoni, Roma.
- Cavallo P., Iaccio P. (2003), *Vincere! Vincere! Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà (1935-1943)*, Liguori, Napoli.
- Celenza A.H. (2018), *Jazz all'italiana. Da New Orleans all'Italia fascista e a Sinatra*, Carocci, Roma.
- Cerchiari L. (2003), *Jazz e fascismo*, L'Epos, Palermo.
- Colombati L. (2011) (a cura di), *La canzone italiana 1861-2011. Storie e testi*, Mondadori-Ricordi, Milano, 2 voll.
- Cortelazzo M.A. (2019), “Le parole della neopolitica – Sovranismo”, in *Lingua Italiana*, Magazine del portale Treccani on line, 4 gennaio 2019 (<http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/Neopolitica5.html>).
- Coveri (1996) (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Interlinea, Novara.
- Dainotto R. (2008), “The Saxophone and the Pastoral Italian Jazz in the Age of Fascist Modernity”, in *Italica*, LXXXV, 2/3, pp. 273-294.
- De Angelis R. (1958), *Noi futuristi*, Edizioni del Cavallino, Venezia.
- De Benedictis A.I. (2015) (a cura di), *La musica alla radio, 1924-1954. Storia, effetti, contesti in prospettiva europea*, Bulzoni, Roma.
- De Marzi G. (2004), *I canti del fascismo*, Frilli, Genova.

- Della Valle V. (2019), “Lingua di regime”, in *Lingua Italiana*, Speciali “Klemperer e la lingua dell’odio, ieri e oggi”, 25 marzo 2019 (< http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Klemperer/2_Della_Valle.html >).
- Fabbri F. (2008), *Around the clock. Breve storia della popular music*, Utet, Torino.
- Facci S. (2017), “La musica leggera nell’epoca dei mass media e la canzone d’autore”, in *Enciclopedia Italiana*, Appendice IX: *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, vol. *Musica*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 642-653 (642-646).
- Fischetti A. (2011), *L’inno di Garibaldi. «Garibaldi fu... cantato»*, sito dell’Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi (< <http://www.icbsa.it/index.php?it/633/linno-di-garibaldi&PHPSESSID=rqwolfgyfdsq> >).
- Foresti F. (2003), *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico nel Ventennio*, Pendragon, Bologna.
- GDLI, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da S. Battaglia, Utet, Torino, 1961-2009, 24 voll. (ora anche on line all’indirizzo < www.gdli.it >).
- Golino E. (1994), *Parola di Duce. Il linguaggio totalitario del fascismo*, Rizzoli, Milano.
- GRADIT, *Grande Dizionario Italiano dell’Uso*, ideato e diretto da T. De Mauro, Utet, Torino, 1999-2007, 8 voll.
- Isola G. (1990), *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell’ascolto radiofonico nell’Italia fascista*, La Nuova Italia, Firenze.
- Isola G. (1998), *L’ha scritto la radio. Storia e testi della radio durante il fascismo (1924-1944)*, Mondadori, Milano.
- Klein G. (1986), *La politica linguistica del fascismo*, il Mulino, Bologna.
- Lamb A. (2001), “Waltz (i)”, in *Grove Music Online*, Oxford University Press.
- Lanotte G. (2016), *Mussolini e la sua “Orchestra”. Radio e musica nell’Italia fascista*, Prospettivaeditrice, Civitavecchia.
- Liperi F. (2016³), *Storia della canzone italiana*, RaiEri, Roma.
- Lombardi D. (2009), *Nuova enciclopedia del futurismo musicale*, Mudima, Milano.
- Mastrangelo E. (2006), *I canti del Littorio. Storia del Fascismo attraverso le canzoni*, Lo Scarabeo, Bologna.
- Merolla M. (2017), “Jazz and Fascism: Contradictions and Ambivalences in the Diffusion of Jazz Music under the Italian Fascist Dictatorship (1925-1935)”, in Johnson B. (a cura di), *Jazz and Totalitarianism*, Routledge, New York-London, pp. 31-49.
- Monteleone F. (1976), *La radio italiana nel periodo fascista*, Marsilio, Venezia.
- Monticone A. (1978), *Il fascismo al microfono*, Studium, Roma.
- Natale L.A. (1990), *Gli anni della radio (1924-1954)*, Liguori, Napoli.

- Nichil R.L. (2011), “«Si dispone che...». Sulla politica linguistica del fascismo, dal «Foglio di disposizioni» a «Lingua Nostra», in Nesi A., Morgana S., Maraschio N. (a cura di), *Storia della lingua italiana e storia dell'Italia unita. L'italiano e lo stato nazionale*, Atti del IX Convegno ASLI (Firenze, 2-4 dicembre 2010), Cesati, Firenze, pp. 439-450.
- Nicolodi F. (1984), *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, La Nuova Italia, Firenze.
- Nicolodi F. (2017), “La musica sotto il fascismo”, in *Enciclopedia Italiana*, Appendice IX: *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, vol. *Musica*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 569-580.
- Peroni M. (2005), «*Il nostro concerto*». *La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Mondadori, Milano.
- Piras M. (2017), “Il jazz”, in *Enciclopedia Italiana*, Appendice IX: *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, vol. *Musica*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 559-568.
- Pivato S. (2002), *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, il Mulino, Bologna.
- Pivato S. (2005), *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Laterza, Roma-Bari.
- Poesio C. (2018), *Tutto è ritmo, tutto è swing. Il jazz, il fascismo e la società italiana*, Le Monnier, Firenze.
- Prato P. (2010), *La musica italiana. Una storia sociale dall'Unità a oggi*, Donzelli, Roma.
- Prieberg F. (1963), *Musica ex machina*, Einaudi, Torino.
- Raffaelli S. (1997), “«Si dispone che...». Direttive fasciste sulla lingua: antiregionalismo e xenofobia”, in *Lingua Nostra*, 58, pp. 30-45.
- Raffaelli A. (2010a), “fascismo, lingua del”, in *Enciclopedia dell'Italiano*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-del-fascismo_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/>.
- Raffaelli A. (2010b), *Le parole straniere sostituite dall'Accademia d'Italia*, Aracne, Roma.
- Rossetti R. (1990), *La voce della memoria. La Discoteca di Stato, 1928-1989*, Palombi, Roma.
- Savona V.A., Straniero M.L. (1979), *Canti dell'Italia fascista (1919-1945)*, Garzanti, Milano.
- Scholz A. (1998), *Neo-standard e variazione diafasica nella canzone italiana degli anni Novanta*, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Simonini A. (1978), *Il linguaggio di Mussolini*, Bompiani, Milano.
- Tomatis J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano.
- Tonelli A. (2001), “La «sana musica italiana». Divieti e censure fasciste contro jazz e fox-trot”, in *Storia e problemi contemporanei*, 28, pp. 17-32.
- Verdone M. (1988), *Teatro del tempo futurista*, Bulzoni, Roma.