
“Vorrei la pelle nera”: cultura giovanile e sensibilità antirazziste nell’Italia degli anni Sessanta e Settanta

Silvana Patriarca*

Muovendo dai pochi testi di canzoni italiane che negli anni Sessanta esprimevano sentimenti antirazzisti, il saggio esplora la presenza e la natura di questi sentimenti nella cultura giovanile di quegli anni incentrando l’analisi su “Ciao 2001”, un popolare settimanale musicale che cominciò le pubblicazioni in quel periodo. Utilizzando in maniera eclettica spunti interpretativi che derivano dalle teorie sull’appropriazione culturale e sul “consumo della razza”, il saggio mostra come il consumo di musica afroamericana e la fascinazione per i musicisti neri si accompagnassero a un interesse per le radici storiche di quella musica e per la storia, la condizione, e le lotte dei neri americani, che nel settimanale erano oggetto di molti servizi giornalistici. Il saggio infine considera alcune figure emergenti della scena musicale italiana degli anni Settanta di cui si occupò il settimanale — in particolare il jazzista napoletano-afroamericano James Senese e il cantautore napoletano Pino Daniele — per sottolineare l’appropriazione, non priva di stereotipi, del topos della “negritudine” da parte di quest’ultimo per far riferimento al razzismo interno di cui i meridionali erano vittime, ma anche a se stesso. Se in parte tale appropriazione si poteva giustificare, dall’altro impediva il riconoscimento di una specificità dell’oppressione dei neri e quindi una più profonda comprensione del razzismo antinero.

Parole chiave: Antirazzismo, Razzismo, Periodici Musicali, Musica afroamericana, Appropriazione culturale, Negritudine

“Vorrei la pelle nera”. Youth Culture and Anti-Racist Sensibilities in Italy, 1960s-1970s

Starting with a reflection on the few 1960s Italian songs which expressed anti-racist feelings, this article explores the presence and the nature of these sentiments in the youth culture of those years, focusing the analysis on “Ciao 2001”, a popular weekly which began its publications in that period. Building in eclectic fashion on the interpretive insights of theories of cultural appropriation and of race consumption, the article shows how the consumption of African America music and the fascination for Black musicians were accompanied by an interest in the historical roots of that music and in the history, conditions, and struggles of Black Americans, to which the weekly devoted numerous articles. The essay also examines some emerging figures of the Italian musical scene of the Seventies covered by the weekly — in particular the African American-Neapolitan James Senese and the Neapolitan singer

Saggio proposto alla redazione il 29 gennaio 2021, accettato per la pubblicazione il 7 giugno 2021.

* Fordham University; patriarca@fordham.edu

songwriter Pino Daniele — in order to underline the latter’s appropriation, not deprived of stereotypes, of the “negritude” topos to refer not only to the racism of which the Italian Southerners were victims, but also to himself. If this appropriation could be in part justified, on the other hand it impeded a fuller recognition of the specificity of Black oppression and thus a greater understanding of anti-Black racism.

Key words: Anti-Racism, Racism, Musical periodicals, African American music, Cultural appropriation, Negritude

Per quanto resistenza e lotte contro varie forme di razzismo e discriminazione razziale si siano sviluppate in forme diverse ovunque ci sia stata discriminazione e oppressione di un gruppo umano da parte di un altro sulla base di certe caratteristiche fisiche o culturali considerate ineradicabili¹, è negli anni Sessanta che il termine antirazzismo comincia a entrare nell’uso corrente nel mondo angloamericano e francofono². Secondo il dizionario Sabatini-Coletti, in Italia il primo uso del termine antirazzista risalirebbe agli anni Settanta³. In effetti in Italia, se si escludono isolati interventi critici in anni precedenti, è solo a ridosso di quel decennio, e specialmente nella seconda metà degli anni Sessanta e nei primi anni Settanta, che si può collocare l’emergere di una più diffusa sensibilità — ma non ancora di un movimento e neppure di un compiuto discorso — antirazzista (e mi riferisco qui all’antirazzismo che si oppone al razzismo antinero). Ciò avvenne in connessione soprattutto con l’impatto che il movimento per i diritti civili degli afroamericani e il Black Power, nonché le lotte anticoloniali, ebbero in Italia tra intellettuali e studenti radicalizzati.

Com’è noto, la sinistra italiana, specialmente quella non istituzionale, abbracciò con passione il terzomondismo e la causa dell’anticolonialismo e dell’antimperialismo⁴, anche se il suo sguardo si rivolgeva più che altro al colonialismo degli altri (soprattutto quello dei francesi, durante la guerra d’Algeria, e l’imperialismo degli Stati Uniti). Come ha rilevato Neelam Srivastava nella sua ricostruzione della traduzione e ricezione di Frantz Fanon in Italia, gli scritti di questo grande teorico dell’anticolonialismo raccolti in *I dannati della terra* (pubblicato già nel 1962, poco dopo l’uscita in Francia) ebbero un grande successo con circa 100.000 copie vendute. Tuttavia, i suoi scritti più psicoanalitici sull’oppressione e le dinamiche razziali ebbero un impatto assai più limitato⁵.

¹ Per una discussione del termine antirazzismo e di vari tipi di antirazzismo vedi Alistair Bonnett, *Anti-Racism* (London, Routledge, 2000), cap. 1. Cfr. anche Herbert Aptheker, *Anti-Racism in US History. The First Two Hundred Years*, New York, Greenwood Press, 1992, che tuttavia è stato criticato per il suo approccio troppo “presentista” e per un’interpretazione che ha esagerato la presenza di idee antirazziste tra i bianchi americani.

² A. Bonnett, *Anti-Racism*, cit., p. 10.

³ *Il Sabatini-Coletti. Dizionario della lingua italiana*, Milano, Rizzoli, 2008.

⁴ Neelam Srivastava, *Italian Colonialism and Resistances to Empire, 1930-1970*, London, Palgrave Macmillan, 2018, capitoli 6-7.

⁵ Giovanni Pirelli, amico di Fanon e il principale diffusore dell’opera dell’intellettuale martinichese in Italia, non incluse gli scritti psicoanalitici di quest’ultimo nella collezione da lui cura-

Nella nuova sinistra italiana, infatti, l'antirazzismo in quanto valore faceva parte di una più ampia opposizione all'imperialismo e al colonialismo piuttosto che essere un oggetto di specifiche riflessioni autonome.

Il colonialismo veniva equiparato al fascismo e alcuni ne estendevano il significato a includere l'oppressione di classe in Europa⁶, mentre in ombra rimaneva il colonialismo italiano. Ovviamente, la perdita delle colonie era già avvenuta durante la Seconda guerra mondiale e, con la fine dell'amministrazione fiduciaria in Somalia nel 1960, si poteva considerare definitivamente terminata l'esperienza coloniale italiana. Lo stesso non si può dire per le idee e mentalità che aveva generato e che continuavano a essere ben presenti nella società e nella cultura italiane. Tuttavia, anche quelle idee e mentalità cominciavano a essere contestate. Negli anni Sessanta alcuni esponenti del mondo politico e intellettuali di sinistra nonché gli studenti africani in Italia presero posizione contro le rappresentazioni fortemente inferiorizzanti degli africani presenti in film come *Africa addio* (1966) di Gualtiero Jacopetti⁷. Altri cercarono di rendere visibili gli italiani dalla pelle nera, come fece Giovanni Vento nel suo film *Il Nero* (1965), dedicato a due ragazzi italiani nati alla fine della guerra dall'incontro tra donne italiane e soldati non bianchi dell'esercito alleato, un film che non ebbe alcuna circolazione nel circuito commerciale, nonostante le ripetute proteste da parte di esponenti politici e cinematografici di sinistra⁸, e non entrò quindi nella memoria culturale italiana.

Anche se non giungevano a costruire un vero e proprio movimento, queste iniziative culturali esprimevano un rifiuto delle pratiche e dei discorsi inferiorizzanti nei confronti delle persone dalla pelle scura, e un desiderio da parte dei bianchi di esprimere solidarietà a quest'ultime. Ciò accadeva in particolare in connessione con gli eventi statunitensi, dove la lotta dei neri raggiunse punte altissime negli anni Sessanta e nei primi anni Settanta e conobbe un'ampia risonanza in Italia. Fu soprattutto attraverso la mediazione degli eventi americani

ta (*Opere scelte*, Torino, Einaudi, 1973): vedi Neelam Srivastava, *Translating Resistance. Fanon and Radical Italy, 1960-1970*, in Kathryn Batchelor, Sue-Ann Harding (a cura di), *Translating Frantz Fanon Across Continents and Languages*, Londra, Routledge, 2019, p. 33. Sulla storia della pubblicazione delle opere di Fanon in Italia vedi anche Neelam Srivastava, *Frantz Fanon in Italy, or Historicizing Fanon*, "Interventions", 2015, n. 3, pp. 309-328.

⁶ Vedi per esempio la lettura universalistica che di Fanon proponeva, tra gli altri, Giovanni Giudici in *L'uomo dalla roncola*, "Quaderni piacentini", 1963, n. 12, pp. 4-12.

⁷ Su questo film e sul genere dei *mondo movies* a cui apparteneva, e che divenne molto popolare in Italia e all'estero, vedi Gaia Giuliani, *Razza Cagna. Mondo movies, the White Heterosexual Male Gaze and the 1960s-1970s Imaginary of the Nation*, "Modern Italy", 2018, n. 4, pp. 429-444. Sulle proteste vedi Giorgio Martinat, *Gli studenti africani a Torino protestano per il film 'Africa Addio'*, "La Stampa", 24 marzo 1966, e Alessandro Galante Garrone, *Gli orrori in Africa e altrove*, "La Stampa", 26 marzo 1966.

⁸ Su questo film vedi Leonardo De Franceschi, *Il nero di Giovanni Vento. Un film e un regista verso l'Italia plurale*, Dublino, Artdigiland, 2021. Sulla sua ricezione si rinvia a Silvana Patriarca, *Il colore della Repubblica. "Figli della guerra" e razzismo nell'Italia post-fascista*, Torino, Einaudi, 2021, cap. 7.

che nella società italiana si cominciò a riflettere su razzismo e antirazzismo. Vi era un diffuso desiderio, specialmente tra i giovani, di conoscere eventi e protagonisti di quella stagione di lotte. Gli scritti dei maggiori esponenti del movimento antirazzista degli Stati Uniti vennero tradotti e pubblicati da importanti editori poco dopo la loro edizione americana: *Soul on Ice (Anima in ghiaccio)* di Eldridge Cleaver, apparso nel 1968 negli Stati Uniti, usciva con Rizzoli nel 1969; *I fratelli di Soledad* di George Jackson, la cui edizione americana risale al 1970, uscì con Einaudi nel 1971; *L'autobiografia di Malcolm X*, scritta in collaborazione con Alex Haley e pubblicata nel 1965 negli Stati Uniti, uscì due anni dopo in Italia da Einaudi. Volumi sulla condizione dei neri americani vennero anche commissionati da editori italiani come la raccolta di testimonianze *Voci negre dal carcere* di Etheridge Knight, a cura del sociologo Roberto Giammanco, pubblicata da Laterza nel 1968 e ripubblicata due anni dopo negli Stati Uniti da Pathfinder Press con il titolo *Black Voices from Prison*. Anche nel mondo cattolico l'esperienza americana, e in particolare l'esempio di Martin Luther King Jr., fu centrale nel pensare il razzismo e l'antirazzismo negli anni Sessanta⁹.

In quegli stessi anni, la scena musicale e dello spettacolo italiana si distinse sempre più per la presenza di artisti neri: nel contesto della loro passione per la musica rock, i giovani italiani prestarono crescente attenzione alla cultura e alla musica afroamericane. I jazzisti afroamericani erano popolarissimi nei numerosi festival di jazz che si tenevano negli anni Sessanta e specialmente negli anni Settanta in varie città e regioni italiane. Profili di artisti afroamericani riempivano le pagine dei nuovi periodici musicali indirizzati ai giovani come “Ciao 2001”, il settimanale musicale di maggior successo negli anni Settanta, che cominciò le pubblicazioni (con questo nome) nel gennaio 1969¹⁰. Come venivano rappresentati questi artisti? Come si parlava di colore della pelle e di razzismo in questo popolare settimanale? E come veniva percepito il problema del razzismo tra i giovani amanti della musica rock? Nelle pagine seguenti userò principalmente questa fonte (che finora è stata studiata o utilizzata soprattutto dal punto di vista di altre problematiche)¹¹ per rispondere a queste domande, concentrandomi in particolare sul periodo tra il 1969 e il 1980, e riflettendo su alcune caratteristiche e alcuni limiti di quella che potremmo chiamare la nuova sensibilità antirazzista nell'Italia degli anni Sessanta-Settanta. Per sensi-

⁹ Vedi il contributo di Matteo Caponi in questo volume.

¹⁰ Il settimanale, tuttavia, nacque nel 1968 dalla fusione tra due testate precedenti (“Ciao amici” e “Big”) e fino a metà gennaio 1969 si intitolò “Ciao Big”: cfr. Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 287.

¹¹ Vedi Diego Giachetti, *Tre riviste per i ragazzi tristi degli anni Sessanta*, “L'impegno. Rivista dell'Istituto per la Storia della Resistenza e dell'età contemporanea in provincia di Vercelli”, 2002, n. 2; Alessandro Volpi, *Musica, politica e carta stampata*, Pisa, Pacini, 2013; Cecilia Brioni, Simone Brioni, *Transnational 'Italian' Stardom. Lara Saint Paul and the Performativity of Race*, “Italian Studies”, 2018, n. 4, pp. 351-364.

bilità intendo qui un insieme di sentimenti, gusti, valori morali e idee presenti in una collettività in un dato periodo storico¹². Indicatori di una sensibilità anti-razzista sono per esempio porsi il problema del razzismo e prestare attenzione alla soggettività e alla storia di persone e gruppi vittime di razzismo, rappresentandole in modi non stereotipati. Per questo è importante considerare le modalità in cui vengono rappresentati gli artisti neri e più in generale la nerezza in quel periodo. Gli studi recenti che hanno analizzato la rappresentazione della nerezza nella cultura di massa e nella società italiana di quegli anni si sono quasi esclusivamente incentrati sulla produzione cinematografica e televisiva¹³, ma se vogliamo una comprensione più articolata del modo in cui cultura e società si rapportavano alla “razza” occorre sicuramente ampliare lo sguardo alla scena musicale che tanta importanza aveva nella vita delle fasce giovanili della popolazione. “Ciao 2001” offre un’importante finestra su questa scena e sui suoi fruitori.

La cultura giovanile è ovviamente molto di più di quel che si trova espresso in un settimanale di musica rivolto ai giovani; il mio presupposto è che comunque questa rivista “leader del settore” (vendeva tra le 60.000 e le 80.000 copie a metà anni Settanta, ma era letto sicuramente da un numero maggiore di persone)¹⁴ riflettesse — mentre contribuiva a crearli — certi gusti e bisogni del suo pubblico, e quindi fosse uno specchio abbastanza fedele di quanto si agitava nel mondo giovanile (o almeno in una parte di esso) in quegli anni. I consumi, e il consumo della musica in particolare, erano un elemento molto importante nella definizione dell’identità dei giovani di quei decenni¹⁵, e i giornali musicali rappresentano quindi una fonte importante per una ricerca sui gusti e sulle problematiche che stavano a cuore al pubblico giovanile. Nel panorama delle riviste giovanili di quel periodo “Ciao 2001” si distingueva in quanto settimanale di tendenze politiche progressiste che offriva non solo articoli e informazioni su musicisti e concerti ma anche varie rubriche per così dire “dialogiche”, che davano la possibilità ai lettori di esprimere le loro idee e opinioni

¹² Su questo concetto vedi le riflessioni di Daniel Wickberg, *What is the History of Sensibilities? On Cultural Histories, Old and New*, “The American Historical Review”, 2007, n. 3, pp. 661-684.

¹³ Vedi in particolare gli studi innovativi di Gaia Giuliani e in particolare il suo *Race, Nation and Gender in Modern Italy. Intersectional Representations in Visual Culture*, Londra, Palgrave Macmillan, 2019, che fornisce un’ampia analisi della rappresentazione della razza in film e trasmissioni televisive.

¹⁴ J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., p. 398.

¹⁵ Alessandro Cavalli, Carmen Leccardi, *Le culture giovanili*, in *Storia dell’età repubblicana*, vol. 3, *L’Italia nella crisi mondiale. L’ultimo ventennio*, t. 2, *Istituzioni, politiche, culture*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 709-800. Diversi studi sono stati pubblicati in anni recenti sulla musica di quegli anni nella sua relazione con la politica e la cultura giovanile: cfr. per esempio il già citato volume di Alessandro Volpi, *Musica, politica e carta stampata* e Alessia Masini, *Siamo nati da soli. Punk rock e politica in Italia e in Gran Bretagna (1977-1984)*, Pisa, Pacini, 2019.

su tematiche ed eventi che li interessavano e coinvolgevano (dalla sessualità e i rapporti personali alla situazione del movimento studentesco a livello locale)¹⁶, nonché articoli di attualità politica e informazione storica.

Per quanto riguarda il mio approccio all'analisi del rapporto tra giovani italiani e la musica nera, farò un uso eclettico delle suggestioni che vengono dalle teorie sulla cosiddetta *race consumption* (consumo della razza)¹⁷ e sull'appropriazione culturale nelle società del capitalismo avanzato. Gli studiosi del fenomeno del consumo ne hanno mostrato la complessità e le varie valenze sociali e politiche sottolineando per esempio come “gli atti di consumo comportino una propria politica culturale, e possano anche condurre ad altre forme di coscienza politica e organizzativa”¹⁸. La tematica è ben nota nel caso della formazione delle soggettività giovanili degli anni Cinquanta-Sessanta, che si distinguevano dagli adulti in termini di consumi specifici¹⁹. Tra questi consumi la musica occupava un posto fondamentale ed era spesso veicolo di gusti e tendenze valoriali alternative a quelle dominanti. Per quanto riguarda più specificamente l'appropriazione culturale, rimane fondamentale la riflessione critica di bell hooks sulla mercificazione dell'Altro e il razzismo spesso impliciti in questa pratica²⁰, mentre altri hanno notato come essa e più specificamente la *race consumption* possano anche essere un veicolo di scambio culturale e politico rispettoso dell'individualità dell'Altro, per quanto non sempre privo di stereotipizzazioni²¹.

¹⁶ Questa caratteristica si poteva già notare nelle due riviste dalla cui fusione era nato “Ciao 2001”, vale a dire “Ciao amici” e “Big”: vedi J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 288-289. La disponibilità della serie completa di “Ciao 2001” alla Biblioteca Nazionale di Firenze nonché la sua maggiore diffusione e i suoi interessi politici hanno determinato la scelta di focalizzarmi su questa rivista.

¹⁷ L'espressione *race consumption* indica il modo in cui in una società commerciale e multinazionale come quella americana, il pubblico bianco “consuma” con varie motivazioni prodotti mediatici e culturali (come, per esempio, le serie televisive) in cui vengono rappresentate le realtà di altri gruppi etnici, o che sono prodotti da questi altri gruppi: vedi Ben Pitcher, *Consuming Race*, London, Routledge, 2014. Com'è noto, il termine ‘*race*’ negli Stati Uniti e in generale nel mondo anglo-americano ha un significato che trascende quello puramente biologico e indica soprattutto una categoria sociale, nonché politica, basata sull'autoidentificazione dei soggetti e non su caratterizzazioni imposte dall'esterno.

¹⁸ B. Pitcher, *Consuming Race*, cit., p. 31 (mia traduzione).

¹⁹ Cfr. in particolare Axel Schildt, Detlef Siegfried (a cura di), *Between Marx and Coca Cola. Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2006.

²⁰ bell hooks, *Eating the Other. Desire and Resistance*, in bell hooks, *Black Looks. Race and Representation*, London, Routledge, 1992; 2ª ed. 2014, pp. 21-39. hooks, tuttavia, non esclude la possibilità di un genuino apprezzamento di altre culture.

²¹ Vedi B. Pitcher, *Consuming Race*, cit., capitolo 2. Per una discussione critica sulla nozione di appropriazione culturale vedi anche Richard A. Rogers, *From Cultural Exchange to Transculturation. A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation*, “Communication Theory”, 2006, n. 4, pp. 474-503. Per quanto nel campo dei fenomeni culturali scambi e contaminazioni siano per lo più la regola, è impossibile negare che certe espressioni culturali si possono attribuire in origine a gruppi etnici e sociali specifici.

Canzoni e antirazzismo

Nella sua storia dei rapporti tra canzone e politica in Italia, Stefano Pivato ha notato che nel repertorio musicale italiano degli anni Sessanta e Settanta, accanto a vari riferimenti a mani bianche e nere che si stringono, vi sono assai poche canzoni dedicate a tematiche antirazziste²². Nel 1968 Fausto Leali (che per la sua voce veniva considerato il “negro dalla pelle bianca”) ripropose *Angeli negri* alla manifestazione canora “Un disco per l’estate”. La canzone, che nella sua versione originaria in spagnolo risale agli anni Quaranta²³, immagina un uomo di colore che si rivolge a un pittore per chiedergli di dipingere “anche angeli negri” e gli ricorda che dio non esclude i neri²⁴. Mentre l’interpretazione italiana del 1950 non aveva avuto molta risonanza, nel 1968 questo vecchio motivo riscosse invece un grande successo, segno che il livello di sensibilità del pubblico era cambiato anche se — o forse proprio perché — il brano rimandava all’universalismo cristiano e a una visione ancora molto paternalista e sentimentale dei neri, condensata specialmente nell’espressione “povero negro” ripetuta più volte. Era una visione che poteva avere una qualche presa in una società ancora molto cattolica, ma che contrastava con la realtà vissuta nonché con l’immagine militante dei neri degli anni Sessanta in lotta nelle strade e nelle scuole d’America non solo per il riconoscimento dei loro diritti ma anche per affermare la loro identità a lungo negata.

Alla fine degli anni Sessanta in Francia e in Italia il cantante italoamericano Nino Ferrer riscuoteva un notevole successo con il brano *Je veux être noir* o, in italiano, *La pelle nera*. Perché il biondo Ferrer voleva la pelle nera? Secondo le liriche del brano, sostenuto da una base di musica soul²⁵, era perché voleva avere la voce dei cantanti afroamericani che andavano per la maggiore in Europa, come Wilson Pickett e James Brown. Allo stesso tempo, nel brano, Ferrer dichiarava anche la sua frustrazione per non riuscirci perché era un bianco, e perché doveva cantare in una lingua che non si adattava bene con i nuovi ritmi musicali. Anche se la canzone faceva un breve riferimento al razzismo negli Stati Uniti esprimendo un proprio antirazzismo, essa trasmetteva principalmente una fascinazione, ma forse anche un sentimento di invidia, nei confronti

²² Stefano Pivato, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d’Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 242-247.

²³ Sulle origini e vasta circolazione di questa canzone le cui parole si basavano su un poema del venezuelano Andres Eloy Blanco cfr. Theresa Delgadillo, *Singing ‘Angelitos Negros’*. *African Diaspora Meets Mestizaje in the Americas*, “American Quarterly”, 2006, n. 2, pp. 407-430.

²⁴ Il testo del brano è il seguente: “Pittore, ti voglio parlare/ Mentre dipingi un altare/ Io sono un povero negro/ E d’una cosa ti prego/ Pur se la Vergine è bianca/ Fammi un angelo negro/ Tutti i bimbi vanno in cielo/ Anche se sono solo negri/ Lo so, dipingi con amor? Perché disprezzi il mio color?/ Se vede bimbi negri Iddio sorride a loro/ Non sono che un povero negro/ Ma nel Signore io credo/ E so che tiene d’accanto/ Anche i negri che hanno pianto/ Lo so, dipingi con amor/ Perché disprezzi il mio color? E vede bimbi negri/ Iddio sorride a loro”.

²⁵ S. Pivato, *Bella ciao*, cit., p. 243.

dei musicisti afroamericani e di quanto veniva percepito come un'esperienza e modalità espressiva uniche²⁶. Era un sentimento che sembrava capovolgere quel desiderio di bianchezza che Frantz Fanon aveva invece denunciato all'inizio degli anni Cinquanta come effetto dell'alienazione psichica cui i neri erano esposti nelle società coloniali²⁷.

In realtà Leali e Ferrer non furono i soli a introdurre queste tematiche nel mondo della canzone italiana: furono solo i più noti. Nel 1972 gli Showmen 2, un gruppo fondato dal sassofonista afroamericano-napoletano James Senese, produssero un brano antirazzista dal titolo *Abbasso lo zio Tom* i cui testi rappresentano un dialogo tra un bianco e un nero nel quale mentre il bianco asserisce la propria supremazia culturale e la volontà di escludere il nero, quest'ultimo denuncia l'ipocrisia e la violenza anche sessuale del bianco, ricordandogli che da quella violenza sono nati degli esseri umani proprio come lui. Il brano uscì in un singolo e fu riprodotto nell'unico album del gruppo, che poco tempo dopo si sarebbe sciolto dando origine al più fortunato Napoli Centrale²⁸.

All'inizio degli anni Settanta inoltre si faceva strada nella cultura di massa anche la coppia interrazziale come simbolo di uguaglianza razziale, e non si trattava più soltanto della coppia uomo bianco-donna nera, che risultava “accettabile” a un pubblico bianco anche in epoche precedenti in quanto espressione delle prerogative sessuali dell'uomo bianco²⁹, ma significativamente la cop-

²⁶ Questo è il testo della canzone composto dallo stesso Ferrer: “Eh eh eh dimmi, Wilson Pickett/ Eh eh eh dimmi tu James Brown/ Questa voce dove la trovate/ Signor King, signor Charles, signor Brown/ Io faccio tutto per poter cantare come voi/ Ma non c'è niente da fare/ Non ci riuscirò mai/ Io penso che sia soltanto/ Per il mio colore che non va/ Ecco perché io vorrei/ Vorrei la pelle nera (ripetuto)/ Eh eh eh dimmi tu, signor Faust/ Eh eh eh dimmi tu come si può/ Arrostitire un negretto ogni tanto/ Con la massima serenità/ Io dico, Nino tu non ci dovresti pensar/ Ma non c'è niente da fare per dimenticar/ 'Sto maledetto colore di pelle/ Che mi brucia un po'/ Ecco perché io vorrei/ Vorrei la pelle nera/ Vorrei la pella nera/ Eh eh eh voi carissimi estinti/ Eh eh eh voi che sapete già/ Voi che cantate gloriosamente/ Per I pascoli dell'aldilà/ Ditemi se per entrare nel regno con voi/ Basta che ognuno si occupi dei fatti suoi/ O se lì è tutto un affare/ Di razze e di color come qui/ Ad ogni modo vorrei/ Vorrei la pelle nera (ripetuto)/ Ad ogni modo vorrei stare laggiù/ Abitare a New Orleans / Ascoltare il Mississippi / Fare a pugni con gli amici/ Tutti neri e musicisti/ Saper suonare la tromba/ Poter parlare l'inglese/ L'italiano non funziona/ Per questa musica qui/ Poi vorrei poter gridare/ Ya ya ya ya ya.../ Oh right! Oh yeah.../ Shake it, shake it”.

²⁷ Frantz Fanon, *Pelle nera maschere bianche*, traduzione di Silvia Chiletta, introduzione di Vinzia Fiorino, Pisa, Ets, 2013; ed. orig. 1952.

²⁸ Su James Senese e i Napoli Centrale si veda oltre. Questo è il testo del brano (composto da Franco Del Prete): “Negro, vicino a casa mia no, non ti voglio più/ Bianco, la vecchia casa mia ora non c'è più/ Tu la bruciasti e mi portasti qui/ Ora mi dici che non mi vuoi mai più vicino a te/ Negro, le mani di Virginia tu non le toccherai/ Bianco, quando la donna mia voleva dirti no, tu la prendesti qui davanti a me/ E non pensavi che sarebbe nato un uomo come te/ Negro, ricordati che Dio te l'ho dato io/ Bianco, Io ci credo ancora, ma tu invece no/ Bianco, ma dimmi un po' cosa vuoi da me/ Negro, negro, negro... sono un uomo/ Negro le mani di Virginia tu non le toccherai/ Bianco, quando la donna mia voleva dirti no, tu la prendesti qui davanti a me e non pensavi che sarebbe nato un uomo come te”.

²⁹ Su questa asimmetria vedi Vincenza Perilli, *Relazioni pericolose. Asimmetrie dell'interrelazione tra 'razza' e genere e sessualità interrazziale*, in Gaia Giuliani (a cura di), *Il colore*

pia uomo nero-donna bianca, che in tempi coloniali era sempre stata (e per l'opinione pubblica conservatrice continuava a essere)³⁰ un tabù. È significativo che nel 1972 Wess (nome d'arte di Wesley Johnson), uno degli artisti afro-americani popolari in Italia, formasse appunto un duo “misto” o interrazziale con la cantante Dori Ghezzi. Le fotografie del duo — sia nella stampa che sulle copertine dei loro dischi — li rappresentavano in pose affettuose se non anche allusive³¹. Con un repertorio di canzoni sentimentali italiane, il duo conobbe un considerevole successo soprattutto nella prima metà degli anni Settanta: nel 1973 partecipò al Festival di Sanremo superando tutti nella classifica delle vendite con il brano *Tu nella mia vita*. L'anno successivo la loro canzone *Un corpo e un'anima* fu la prima classificata nella popolare trasmissione televisiva “Canzonissima”³². Il duo si piazzò terzo all'Eurofestival del 1975 in rappresentanza dell'Italia, un fatto che non piacque all'opinione pubblica più conservatrice, almeno a giudicare da alcune interviste a Dori Ghezzi, in cui le si chiedeva che effetto le facesse rappresentare l'Italia “accanto a Wess che è bravo e simpatico ma certamente non è italiano”³³.

Nonostante la continua presenza nella cultura di massa italiana di quegli anni di artefatti che esibivano una visione ancora molto oggettivante, se non coloniale, delle popolazioni non bianche³⁴, gli esempi citati rivelano anche un nuovo interesse in positivo, se non una vera e propria fascinazione, per la nerezza,

della nazione, Milano-Firenze, Mondadori-Le Monnier, 2015, pp. 143-156. Negli anni Sessanta e Settanta la coppia interrazziale veniva usata anche per vendere blue jeans: vedi l'annuncio pubblicitario per i jeans Glove in “Ciao 2001”, 27 ottobre 1971, dove si vede un ragazzo bianco che abbraccia una giovane nera distesa su una spiaggia.

³⁰ Sulle continuità di questo doppio standard vedi il caso dell'influente opinionista Indro Montanelli, il quale, mentre difendeva il suo “matrimonio” con una giovanissima ragazza eritrea “comprata” durante la sua permanenza come ufficiale e poi giornalista in Etiopia ai tempi dell'aggressione italiana, ancora nel 1968 si esprimeva con grande ambiguità sui matrimoni interrazziali: vedi Indro Montanelli, *Pelle bianca e pelle nera*, “La Domenica del Corriere”, 14 maggio 1968, citato in Irina Di Vora, *Un 'negro' in salotto. 'La Domenica del Corriere' tra postcolonialismo e decolonizzazione (1945-1968)*, “I sentieri della ricerca. Rivista di storia contemporanea”, 2012, n. 16, p. 179.

³¹ F.B., *Wess. Un successo che continua*, “Ciao 2001”, 10 dicembre 1972. Wess era sposato ed era originariamente il batterista nella band di Rocky Roberts, un'altra star afroamericana che aveva grande popolarità in Italia in quegli anni.

³² Cfr. [Autore sconosciuto], *Addio a Wess, duettò con Dori*, consultabile al seguente sito www.lastampa.it/spettacoli/2009/09/23/news/addio-a-wess-duetto-con-dori-1.37059108 (ultimo accesso 19 giugno 2020).

³³ Luigi Bianco, *Nozze svedesi per Wess e Dori Ghezzi*, “TV Sorrisi e canzoni”, 23 marzo 1975.

³⁴ A parte i film citati in precedenza, è del 1963 la popolare canzone *I Watussi* interpretata da Edoardo Vianello e i Flippers su cui vedi David Forgacs, *I Watussi*, “Modern Italy”, 2013, n. 4, pp. 437-443. Forgacs nota come la canzone esibisca una completa ignoranza degli eventi che pochi mesi prima dell'uscita del disco avevano colpito i tutsi (il vero nome della popolazione nota allora come “watussi” in Italia) i quali erano stati vittime di violenze scoppiate in Ruanda dopo la fine del dominio belga.

almeno quella afroamericana. Ciò traspare anche nel crescente consumo di musica nera e nel modo in cui gli artisti afroamericani venivano rappresentati nei giornali musicali. Se i giovani italiani, o almeno una parte di essi, proprio in quegli anni cominciavano a sviluppare una sensibilità antirazzista, ciò avveniva in gran parte tramite la mediazione della cultura e specialmente della controcultura di massa statunitense, di cui una componente centrale era la musica degli afroamericani, dal blues al jazz al soul al rhythm and blues, e infine al rock, che dagli altri generi si era sviluppato per estendersi poi ai bianchi e diventare un fenomeno internazionale negli anni Sessanta³⁵.

“Ciao 2001” e la cultura (e storia) afroamericana

Fondato alla fine del 1968 dalla fusione di due precedenti riviste per giovani, “Ciao 2001” (il titolo adottato dal settimanale nel gennaio 1969) aveva, in contrasto alle due riviste precedenti, un orientamento politico decisamente progressista, che seguiva e rifletteva lo spostamento a sinistra di molti giovani in un momento di grande conflittualità sociale e politica (il che non impediva che fosse il bersaglio di critiche feroci da parte di frazioni della nuova sinistra e della controcultura più militante opposte a qualsiasi commercializzazione della musica per i giovani e che consideravano la rivista un veicolo di questa operazione commerciale)³⁶. Oltre agli articoli e alle interviste ai protagonisti della scena musicale nazionale e soprattutto internazionale, che dominavano le pagine del settimanale, vi erano anche rubriche di posta dove i giovani lettori scrivevano al direttore sui temi più diversi: dal contenuto e tendenze politiche del giornale all’isolamento di cui soffrivano nelle realtà di provincia, senza dimenticare le rimostranze sulla mancanza — nei palinsesti della televisione e radio di Stato — di programmi musicali adatti ai loro gusti. Dal 1972 il settimanale pubblicava inoltre una popolare rubrica di psicologia e psicoanalisi, in cui i giovani lettori chiedevano consigli su problemi che stavano loro a cuore: dalla sessualità a come superare il senso di solitudine. Il settimanale proponeva anche

³⁵ Prendo a prestito queste nozioni di cultura e controcultura di massa da Alberto Mario Banti, *Wonderland. La cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd*, Roma-Bari, Laterza, 2017. Sulla storia delle origini nere della musica rock nelle sue varie versioni vedi Charlie Gillet, *The Sound of the City. The Rise of Rock and Roll*, 2ª edizione, New York, DaCapo Press, 1996.

³⁶ Vedi per esempio il pamphlet *Riprendiamoci la musica* (Roma, La nuova sinistra, edizioni Savelli, 1974), pubblicato nella collana “Controcultura”, un supplemento alla testata periodica “Stampa Alternativa” che addirittura definiva “Ciao 2001” un “giornale clericofascista” e i giornalisti che vi scrivevano dei pennivendoli al servizio dell’organizzazione capitalistica dei concerti rock. La stessa pubblicazione definiva “campi di concentrazione” gli spazi dove si tenevano i concerti a pagamento, e voleva la gratuità dei concerti per i giovani. Sugli attacchi da sinistra a questa rivista vedi anche A. Volpi, *Musica, politica e carta stampata*, cit., pp. 65-69. Alcuni si lamentavano invece perché il giornale era troppo schierato a sinistra: vedi per esempio due lettere di lettori nella rubrica *Lettere al direttore* del 6 ottobre 1971 e del 25 giugno 1972.

articoli su questioni che interessavano i giovani più politicizzati, quali la situazione del movimento studentesco in varie realtà locali, le riforme della scuola, le comuni hippie, l'inquinamento, e anche argomenti di storia e politica internazionale.

La maggior parte degli articoli era naturalmente dedicata a personaggi del mondo della musica, tra cui moltissimi artisti afroamericani (assai meno africani), che fossero o meno in tourné in Italia: da Wilson Pickett e James Brown al notissimo Jimi Hendrix, a Richie Havens, Ray Charles, Barry White, Chuck Berry, Isaac Hayes, Ike e Tina Turner, Harbie Hancock, Miles Davis, Charlie Mingus, e molti altri, inclusi quelli che in particolare fecero carriera in Italia, come Rocky Roberts e Lola Falana. Oltre a informare su questi artisti e la loro produzione, inclusi naturalmente i concerti, il settimanale pubblicò anche vari servizi sulla storia dei vari generi rappresentati nel panorama musicale di quel periodo: oltre a una storia del pop in ben trentasette puntate tra il 1971 e il 1972, sulle sue pagine vi si trovano una serie sul jazz sempre a puntate tra il 1971 e il 1972 (a partire da quell'anno la rivista dedicava al jazz anche una rubrica specifica), una storia del blues che uscì nell'estate del 1972, e una dettagliata storia della musica soul in quindici puntate tra il 1974 e il 1975.

In quegli anni, mentre sempre più concerti venivano organizzati commercialmente, varie città e regioni italiane, specialmente di sinistra, cominciarono anche a organizzare molti concerti jazz nel quadro di più ampie iniziative culturali e ricreative. Il più famoso fu quello che, a cominciare dal 1973, si tenne in varie città dell'Umbria, noto come "Umbria Jazz"³⁷, un evento che attirava enormi folle giovanili, attratte non solo dalla gratuità dei concerti che si svolgevano nelle piazze delle città storiche, ma anche dalla possibilità di fare vacanza in una regione famosa per la bellezza della natura e dei suoi luoghi storici. La qualità dell'offerta musicale era elevata e includeva appunto i più famosi musicisti afroamericani di quel periodo.

Per i molti giovani bianchi che negli anni Sessanta si ribellavano al conformismo sociale e a quello che era noto come "il sistema", il consumo di musica prodotta dalla cultura angloamericana, e da quella nera in particolare (dal jazz al blues al rock), era un modo per sfuggire alle limitazioni del mondo di bianchi di classe media in cui questi giovani si sentivano confinati, e un modo per esprimere un forte desiderio di cosmopolitismo. Questo consumo (che, si ricordi, aveva un carattere internazionale) può essere interpretato come un caso di "nerofilia", un fenomeno questo che aveva precedenti in Europa, e specialmente nella Francia degli anni Venti, quando si era sviluppata una passione per il jazz e altre forme musicali e artistiche che venivano associate alle popolazio-

³⁷ Su questo evento cfr. Marco Santoro, Marco Solaroli, *The Institutional Ecology of a Festival. The Case of Umbria Jazz*, "Polis. Ricerche e studi su società e politica in Italia", 2013, n. 1, pp. 81-124.

ni nere³⁸. La nerofilia non è necessariamente un indicatore di antirazzismo, ma costituisce spesso un fenomeno ambivalente, come hanno fatto notare recenti studi dedicati al fenomeno statunitense dei rappers bianchi che imitano stile e linguaggio dei neri perché li considerano “cool” e non perché siano militanti antirazzisti³⁹. Per molti aspetti queste ricerche colgono un problema reale. Ma fermarsi a tali aspetti imporrebbe una lettura riduttiva non in grado di render conto del fatto che — negli anni Sessanta e Settanta — la fascinazione per la musica nera avveniva nel contesto di una crisi dell’egemonia bianca nel mondo. L’interesse per la musica nera era quindi anche l’espressione di una nuova sensibilità per la condizione dei neri, e in particolare dei neri che si ribellavano, e allo stesso tempo, tale gusto musicale nutriva questa nuova sensibilità.

È significativo a questo riguardo che “Ciao 2001” pubblicasse anche una serie di articoli, molto informati, sulla storia degli afroamericani, dalla lotta contro la schiavitù agli anni Sessanta, che culminava con le lotte per i diritti civili, la leadership di Martin Luther King Jr. e l’ascesa delle Pantere Nere. La serie in cinque puntate, intitolata *Storia della rivolta negra in America*, uscì tra la fine del 1971 e l’inizio del 1972. La vicenda giudiziaria dell’attivista del Black Panther Party (nonché membro del Communist Party Usa) Angela Davis — incarcerata per più di un anno con l’accusa di aver fornito armi ad alcuni militanti neri che le usarono nel corso di un’azione armata conclusasi tragicamente — e la mobilitazione internazionale per la sua liberazione furono anche oggetto di dettagliati articoli nel giornale⁴⁰. Ma anche le storie della musica soul, del jazz e del rhythm and blues pubblicate nel settimanale nei primi anni Settanta non erano puramente dedicate agli aspetti specifici e, per così dire, “tecnici” dei vari generi musicali, ma ne fornivano anche il contesto storico ed erano quindi anche un modo per far conoscere la storia e le esperienze dei neri americani. Gli autori di questi articoli erano generalmente bene informati sulla storia razziale degli Stati Uniti e consapevoli di come il rock ’n roll fosse stato inizialmente un’invenzione dei neri, che i bianchi avevano fatto propria e con cui avevano raggiunto fama e successo⁴¹. Erano del resto i lettori stessi che chiedevano suggerimenti di letture per potersi informare sugli avvenimenti che concernevano le lotte degli afroamericani⁴².

³⁸ Su questo fenomeno negli anni Venti cfr. per esempio Petrine Archer Straw, *Negrophilia. Avant-garde Paris and Black Culture in the 1920s*, London, Thames and Hudson, 2000.

³⁹ Vedi Bill Yousman, *Blackophilia and Blackophobia. White Youth, the Consumption of Rap Music, and White Supremacy*, “Communication Theory”, 2003, n. 4, pp. 366-391.

⁴⁰ Cfr. [Autore sconosciuto], *Fanya Davis in Italia. Libertà per Angela*, “Ciao 2001”, 20 ottobre 1971; Paola Chiesa, *Chi è Angela Davis*, “Ciao 2001”, 19 marzo 1972; Paola Chiesa, *Angela Davis assolta*, “Ciao 2001”, 18 giugno 1972.

⁴¹ Cfr. per es. Pino Guzman, *B.T. Express. Chi condanna la discomania*, “Ciao 2001”, 14 marzo 1976.

⁴² Cfr. la rubrica *Leggiamo insieme* (a cura di) Paola Chiesa, “Ciao 2001”, 20 ottobre 1971.

La presenza di una sensibilità antirazzista emerge anche in altri articoli. Come abbiamo visto, “Ciao 2001” pubblicava diverse rubriche con notizie e contributi dai lettori. Alcuni di questi riguardavano anche la “questione razziale” (sottinteso negli Stati Uniti). Nel giugno 1969 un lettore comunicava il suo disappunto per i risultati di un piccolo sondaggio da lui realizzato nella sua città, dal cui esito emergeva come solo una piccola minoranza fosse sensibile al problema razziale e lo ritenesse un problema di tutti⁴³. Ciò che si nota in articoli come questi o in interviste con artisti neri che si trovavano per qualche tempo in Italia è lo sforzo di capire come si debba “pensare” il razzismo e come rapportarvi. In un’intervista a Beryl Cunningham, un’attrice britannica di origine giamaicana in Italia nel 1969 per la lavorazione di un film, le veniva chiesto un parere sul razzismo con l’inevitabile domanda: esisteva in Italia? Secondo l’attrice non vi era razzismo in Italia, perché non vi era una minoranza nera, ma se ci fosse stata e se in particolare fosse stata composta da persone di disagiate condizioni economiche, il razzismo si sarebbe subito sviluppato. Lei però fortunatamente non aveva dovuto subirlo perché era di classe media⁴⁴.

David T. Taylor, uno studente americano in Italia intervistato sulla stessa questione alcuni mesi dopo, criticava l’atteggiamento pietistico nei confronti dei neri che aveva notato tra gli italiani, in quanto denotava scarsa conoscenza della situazione degli afroamericani⁴⁵. Negli Stati Uniti non c’erano più gli schiavi e il razzismo dei bianchi esprimeva la loro paura dei neri che si erano organizzati e stavano acquisendo più potere nella società. Lo studente si augurava che un giorno non ci fossero più questi atteggiamenti di “pietosa benevolenza” e che il colore della pelle “non suscitasse più sentimenti di avversione o benevola pietà”. Le parole dell’intervistato stridevano con il linguaggio adottato dal giornalista per i propri commenti: quest’ultimo evocava vecchie e oggettivanti immagini dei neri, d’America e non, come quando notava i denti di Taylor (“un sorriso da reclame di dentifricio”) e il contrasto tra la sigaretta che il giovane si accendeva e il colore della sua pelle.

Residui e stereotipi razziali

Come appare dall’ultimo articolo citato, l’interesse per la musica e la cultura afroamericane in tutte le loro espressioni aveva anche diversi limiti concettuali, limiti che provenivano da una cultura dominante (in Italia, ma anche altrove) ancora permeata di stereotipi di natura diversa e che non era ancora stata sottoposta a critica. Anche in un settimanale politicamente progressista come “Ciao 2001” la rappresentazione della donna nera attraente non sfuggiva al vec-

⁴³ Olindo Troisi, *Vivere anche un solo giorno come i negri*, “Ciao 2001”, 4 giugno 1969.

⁴⁴ Lionello Fabbri, *Essere negra*, “Ciao 2001”, 6 aprile 1969.

⁴⁵ Marco Stancati, *La pelle ha un colore anche in Italia?*, “Ciao 2001”, 3 dicembre 1969.

chio stereotipo di origine coloniale della “Venere nera”⁴⁶, anche se ora (forse sotto l’influenza dei Black Panthers) si trovava anche la variante della “Pantenera nera”: l’immagine veniva usata per esempio nel 1969 con riferimento a una cantante che, secondo il giornale, avrebbe voluto soppiantare Lola Falana (allora definita la “venere nera degli anni Settanta”)⁴⁷ nelle simpatie degli italiani, ma ricompare anche nella seconda metà del decennio successivo, in articoli dedicati ad altre artiste nere, tra cui la sofisticatissima Grace Jones⁴⁸. Non sorprende che questi articoli fossero quasi sempre scritti da uomini, anche se tra i collaboratori del settimanale vi erano alcune donne. Stereotipi di razza e di genere si intersecavano qui a conferma della dominanza dello “sguardo bianco maschile”⁴⁹ che attraversava non solo la cultura dominante ma anche la cultura di sinistra.

Si nota anche una certa razzializzazione dei generi musicali associati con i neri, come quando la musica nera viene presentata come una “necessità dell’anima”: nell’introduzione a una rubrica sulla musica soul, leggiamo che “la musica per il negro ha sempre costituito una necessità dell’anima (*soul*) prima che una ricerca di evasione. Come tale non è soggetta a mode o rifiuti” anche se, viene notato, “si evolve, e oggi abbraccia campi bianchi e autonomi, come il rock progressivo o il country, e contemporaneamente ritorna alle matrici nere, l’africanesimo e il jazz”⁵⁰. Un simile atteggiamento si nota anche quando la musica di un artista nero viene presentata come espressione della sua “anima”⁵¹ o del suo sangue⁵², termini che ipostatizzano un legame profondo che essenzializza — se non l’individuo o un popolo — la cultura che l’artista esprime. Per quanto riguarda la rappresentazione di questa cultura nel settimanale, la consapevolezza della sua storicità e del legame con l’esperienza storica della schiavitù e della segregazione razziale si alterna a riferimenti a una presunta “cultura

⁴⁶ Su questo stereotipo e la sua presenza nell’Italia postcoloniale vedi Rosetta Giuliani Caponetto, *Blaxploitation Italian Style. Exhuming and Consuming the Colonial Black Venus in 1970s Cinema in Italy*, in Cristina Lombardi-Diop, Caterina Romeo (a cura di), *Postcolonial Italy. Challenging National Homogeneity*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 191-203.

⁴⁷ Vedi il numero del 5 marzo 1969.

⁴⁸ Vincenzo Spada, *Barbara la pantera del rhythm and blues*, “Ciao 2001”, 23 aprile 1969; M.F., *Marcia Hines come una pantera nera*, “Ciao 2001”, 9 maggio 1976; Aldo Bagli, Grace Jones, *Alta moda con musica*, “Ciao 2001”, 28 gennaio 1978. Quest’ultimo pezzo accumula clichés sul “fascino tutto particolare” di Jones che consisterebbe nei “lineamenti somatici piuttosto freddi (quasi europei) [che] si scontrano con un feeling e una sensualità tipicamente nera, nella accezione più primitiva del termine.” Nell’intervista Jones sembra divertirsi a rafforzare i clichés dell’intervistatore parlando del suo passaggio dal mondo della moda, dove aveva esordito, alla musica come un “fatto naturale” legato al suo essere nera.

⁴⁹ Riprendo l’espressione da G. Giuliani, *Race, Nation and Gender in Modern Italy*, cit., cap. 4.

⁵⁰ [Autore sconosciuto], *Soul*, “Ciao 2001”, 24 novembre 1974.

⁵¹ Albert Keyworth, Marco Ferrante, *Richie Havens Voce da un ghetto negro*, “Ciao 2001”, 10 novembre 1971.

⁵² William Donati, *Natalie Cole regina nera*, “Ciao 2001”, 24 giugno 1979.

istintiva” dei neri⁵³, una caratterizzazione che rimanda a stereotipi razziali di primitivismo e di uniformità. Anche gli esempi di razzializzazione “positiva,” almeno quanto a intenti, sono pur sempre basati su un “residuo razziale” nella concezione del rapporto tra il produttore/produttrice di musica e la musica prodotta⁵⁴.

Neri italiani e “negritudine napoletana”

Se in vari articoli del settimanale si poteva notare, come abbiamo visto, un desiderio di capire la natura del razzismo antinero nel caso questo si fosse manifestato anche in Italia, non sembra però ci fosse molta consapevolezza dell’esistenza di neri italiani o della presenza di africani provenienti dalle ex colonie in Italia. Tuttavia, proprio in quel periodo ebbero un notevole successo due cantanti italiani dalla pelle scura: una era Lara Saint Paul (nome d’arte di Silvana Areggasc Savorelli), una cantante italoeritrea, nata nel 1946, che divenne assai famosa sia a livello nazionale che internazionale con un repertorio piuttosto vario, ma a partire dagli anni Settanta molto influenzato dalla cultura afro-americana. L’altro era il sassofonista James Senese, nato nel 1945 dalla relazione tra James Smith, un soldato alleato afroamericano, e Anna Senese, una giovane donna di Miano, alla periferia di Napoli⁵⁵. Con la sua creativa fusione di ritmi e suoni di origine diversa — jazz, blues, rock, ma anche canto e folk — Senese fu una figura centrale nel rinnovamento della scena musicale napoletana, e più in generale italiana, degli anni Sessanta e Settanta, e la sua fama è cresciuta nel tempo.

In un’intervista a Saint Paul pubblicata nel settembre 1969, la cantante notava come spesso all’inizio della carriera, quando le era stato dato il nome d’arte Tanya (“un nome che odorava d’Africa”), molti le si rivolgevano chiamandola “faccetta nera” o “cioccolato”: un “*mini-razzismo, scherzoso e cordiale* — così lo definiva l’intervistatore — che cominciava però a stancarla” (corsivi miei). Le spiaceva che l’interesse per il colore della pelle interferisse con la valutazione delle sue doti artistiche⁵⁶. Come hanno notato Cecilia Brioni e Simone Brioni, le descrizioni che indulgevano sul colore della pelle cominciavano a essere percepite come problematiche nell’Italia di fine anni Sessanta⁵⁷, e certo non erano gradite da chi, come Lara Saint Paul, ne era il costante bersaglio,

⁵³ Renato Marengo, *Blackbyrds. Con un piede nel soul e uno nel rock*, “Ciao 2001”, 10 novembre 1974.

⁵⁴ Sulle nozioni di razzializzazione positiva e residuo razziale vedi Jo Haynes, *Music, Difference and the Residue of Race*, New York, Routledge, 2012.

⁵⁵ Per un profilo di Senese vedi Carmine Aymone, *Je sto ccà... James Senese*, Napoli, Guida, 2005.

⁵⁶ Eugenia Lamberti, *Il tema di Lara*, “Ciao 2001”, 3 settembre 1969.

⁵⁷ C. Brioni, S. Brioni, *Transnational ‘Italian’ Stardom*, cit.

specie se provenivano da italiani che avevano la pelle più scura della sua (e non perché avessero un genitore africano). Allo stesso tempo, l'immagine della cantante trasmessa dalle foto pubblicate nella rivista giocava sullo stereotipo esotico (si vedano per esempio le immagini sulla copertina e nell'articolo citato dove la cantante è ritratta con copricapi vagamente arabeggianti e miniabiti bianchi o colorati che contrastano con la pelle scura delle gambe ampiamente esposte), alternato all'interno borghese della sua casa e al suo ruolo materno (la cantante aveva allora un figlio di un anno).

Nel settimanale, James Senese veniva inizialmente definito genericamente come “italo-americano”, senza riferimento al colore della pelle, e non si diceva nulla sulle sue origini miste⁵⁸. Senese peraltro non sembrava molto interessato a sottolinearle, anche se il suo interesse per la tematica del contatto interculturale si poteva percepire chiaramente nel suo far riferimento alla necessità di far incontrare linguaggi e ritmi diversi nella musica “perché solo così si può attingere alla verità, alla vera cultura”⁵⁹. Anche la sua produzione musicale vi faceva esplicito riferimento, per esempio nel brano *Sangue misto* incluso nell'album *Mattanza* uscito nel 1976. Tuttavia, le esperienze personali di Senese non sembravano suscitare l'interesse dei giornalisti che si limitavano a commentare la produzione musicale di Senese e del suo gruppo.

Paradossalmente, negli stessi anni, era un musicista italiano a rivendicare una propria “negritudine”: Pino Daniele, già collaboratore di James Senese e da questi molto influenzato. Daniele divenne molto popolare alla fine degli anni Settanta con un genere musicale ibrido in cui combinava ritmi jazz, blues, rock e melodia, cantando spesso in dialetto napoletano o mischiando dialetto e italiano. Insieme con Senese, Daniele fu uno dei principali protagonisti di una nuova produzione musicale che cercava molto consapevolmente la contaminazione con i ritmi e le culture musicali del Mediterraneo e di quello che oggi si chiamerebbe il *Global South*, il Sud del mondo. Questa importante esperienza di innovazione si avvaleva di precedenti storici che avevo fatto di Napoli una realtà culturale aperta e un centro di incontri e scambi, tra cui, a partire dal 1943, la presenza di soldati americani — bianchi e afroamericani — durante la guerra e poi nelle basi militari americane e Nato⁶⁰. Uno degli album più famosi di Daniele, uscito nel 1980, si intitolava *Nero a metà*.

Chi era il “nero a metà” del titolo? Sulla copertina del disco si legge una dedica a Mario Musella, musicista e cantante (era stato membro degli Showmen) e grande amico di Senese con cui condivideva le origini in quanto “figlio della guerra” (la madre era una donna napoletana e il padre un soldato nativo ameri-

⁵⁸ Elio Caffarelli, *Showmen 2*, “Ciao 2001”, 22 ottobre 1972.

⁵⁹ Mario Balveti, *Niente calcoli per Napoli Centrale*, “Ciao 2001”, 18 gennaio 1976.

⁶⁰ Su Daniele e più in generale la vivace scena musicale di Napoli vedi Norma Bouchard, Valerio Ferme, (a cura di), *Italy and the Mediterranean. Words, Sounds, and Images of the Post-Colonial Era*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 105-116.

cano in servizio a Napoli nella Seconda guerra mondiale). Musella era mancato l'anno prima a soli trentaquattro anni⁶¹. Ma all'epoca quel "nero a metà" sembrava riferirsi soprattutto allo stesso Daniele. Quest'idea di Daniele come "nero a metà" è ancora presente oggi: in una recente intervista a James Senese, quando il giornalista osserva che "anche lui [Daniele] era un nero a metà," Senese risponde:

Il vero nero a metà in realtà ero io, era Mario, però andava bene così, nessuna differenza, le nostre vite erano un'ispirazione per allargare i confini della musica. In quegli anni non c'erano barriere, né politiche né culturali che potessero dividerci, lo vivevamo così⁶².

Ma della "negritudine" Daniele aveva un'idea un po' particolare, facendola coincidere con l'esperienza dei neri americani nonché degli italiani del Sud, entrambi bersagli del razzismo nei loro Paesi⁶³, e dall'altro con una sua visione in cui stereotipi associati all'essere nero confluivano con quelli associati all'essere napoletano. Nell'ottobre del 1979 si descriveva così:

Vedi, sono negro, mi interessa poco il domani, la ricchezza, l'immagine, quello che voglio è soltanto suonare e divertirmi, anche a denti stretti, senza cioè la risata grossa e ad effetto [corsivi miei]⁶⁴.

Quando l'album *Nero a metà* venne lanciato nel marzo 1980, un articolo in "Ciao 2001" sosteneva che il titolo dell'album era "quasi un mettere alla luce la sua [di Daniele] negritudine di napoletano poco oleografico, senza Vesuvio che fuma, ma con i colori e i suoni dei vicoli affollati"⁶⁵.

Come appare da queste citazioni (da cui non possiamo ovviamente escludere l'intervento editoriale del giornalista), l'appropriazione dell'idea positiva di "negritudine" avveniva con una buona dose di stereotipi che oggi non avremmo difficoltà a riconoscere come razziali, anche se nelle parole di Daniele non c'era evidentemente alcuna intenzione offensiva. Ma gli stereotipi abbondavano anche nella descrizione che gli articolisti facevano di Napoli come luogo di

⁶¹ Su Musella cfr. C. Aymone, *Je sto ccà*, cit., pp. 59-62. Secondo Marcella Russano il titolo del disco *Nero a metà* sarebbe un "riferimento esplicito a persone che come James Senese e Mario Musella (a cui appunto l'LP è dedicato) hanno vissuto sul proprio corpo una condizione di contaminazione tra due culture e tra due popoli, quello afroamericano e quello napoletano, ma è anche un riferimento simbolico alla mescolanza tra i due generi musicali che di quei popoli sono espressione": *Nero a metà. Dalle origini a "Grande Madre" tutta la poesia di Pino Daniele*, Roma, Arcana, 2012, p. 73.

⁶² Carlo Moretti, *James Senese: A Napoli dovrebbero cantare sempre Pino Daniele*, "La Repubblica", 5 gennaio 2020. Ringrazio Sergio Luzzatto per avermi segnalato questo articolo.

⁶³ Vedi l'intervista rilasciata nel 1979 da Daniele a Giuseppe Marrazzo e intitolata "Nero napoletano", nel programma *TG2 Grandangolo* andato in onda su Rai 2 il 24 luglio 1979.

⁶⁴ Aldo Bagli, *Pino Daniele. Ridendo a denti stretti*, "Ciao 2001", 14 ottobre 1979.

⁶⁵ [Non firmato ma forse di Maria Laura G. Giulietti], *Anteprima disco Pino Daniele Nero a metà*, "Ciao 2001", 16 marzo 1980.

questa nuova scena musicale, una scena molto innovativa che andava ben oltre la musica tradizionalmente associata con la città e che infatti la mutava completamente. In un articolo del 1975 dedicato a Napoli Centrale, il gruppo di James Senese, Napoli era descritta come un “oriente dietro l’angolo” dove si trovavano “rabbia e ritmo ovunque”⁶⁶. Insomma, “negritudine” e napoletanità si incontravano su più livelli, in una convergenza di nuove energie creative e qualche persistente cliché.

Conclusioni

Che conclusioni possiamo trarre da questa breve incursione nel mondo musicale degli anni Sessanta e Settanta? Mi limiterò ad alcune riflessioni dato che per arrivare a conclusioni più articolate occorrerebbe estendere l’analisi a altre riviste giovanili e far ricorso anche ad altre fonti, *in primis* quelle orali che purtroppo non è stato possibile raccogliere per questo saggio. Una rivista come “Ciao 2001”, che si collocava a sinistra, rispondeva a un desiderio diffuso tra i giovani degli anni Sessanta e Settanta più sensibili alle istanze politiche di quel periodo di conoscere la condizione dei neri americani, di esprimere un’adesione simpatetica alla loro lotta, combinata a un’identificazione con la loro posizione di oppressi nella società americana, ma anche e forse ancor di più con la loro soggettività in rivolta. Vi era un’evidente ammirazione per la musica e più in generale la cultura nera, un desiderio di conoscerla e di appropriarsene. Accanto al desiderio di capire il razzismo e la natura del conflitto razziale, si trovava una volontà di esibire il proprio antirazzismo, in parte sorretto dall’antiamericanismo diffuso in quel periodo, e forse da un senso di colpa latente che emergeva dalla consapevolezza delle responsabilità che storicamente i bianchi avevano avuto nei confronti dei neri. Le motivazioni diverse che rendevano possibile questo tipo di sensibilità antirazzista ne facevano allo stesso tempo un fenomeno dall’impatto limitato dal momento che non si accompagnava ad alcuna sostenuta e autonoma riflessione sul fenomeno razzismo più in generale e sull’Italia in particolare.

Nel settimanale, inoltre, l’Africa appariva molto meno (e così pure i gruppi musicali di Paesi africani) e si notava anche la difficoltà nel riconoscere l’esistenza di un razzismo antinero in Italia: come se il passato coloniale italiano non contasse, come se gli italiani fossero una tabula rasa, non toccata da più di sessant’anni di colonialismo. Vi era anche l’incapacità di vedere la presenza, seppur ancor limitata in Italia, di non bianchi, ma anche forse di concepire italiani neri. Tale incapacità si univa all’appropriazione dell’idea di “negritudine” per indicare la subalternità degli italiani del Sud, il loro essere i “negri ita-

⁶⁶ Giorgio Riviaccio, *Napoli Centrale. Tra Mediterraneo e Oceano*, “Ciao 2001”, 11 maggio 1975.

liani”, o “negri bianchi”, per usare il linguaggio di quegli anni. È in particolare quest’ultimo punto su cui occorre riflettere, su ciò che questa facile equivalenza rende possibile: perché se da un lato essa può costituire una base per empatia e solidarietà, dall’altro elide e nasconde la condizione di relativo privilegio dei bianchi. L’identificazione con la lotta dei neri e con le loro rivolte ed espressioni culturali coesisteva con l’oblio che circondava l’oppressione che anche l’Italia aveva inflitto agli africani in quanto potenza coloniale, e con la marginalizzazione cui venivano confinati quegli uomini e donne (ancora numericamente pochi) delle ex colonie e che avevano cominciato a immigrare in Italia negli anni Sessanta, trovando solo posti di lavoro mal retribuiti come il servizio domestico⁶⁷. Si trattava insomma di un antirazzismo focalizzato sul razzismo degli altri, piuttosto che su quello italiano.

È anche qui che occorre cercare una delle radici di quella debolezza dell’antirazzismo in Italia notata da Laura Balbo e Luigi Manconi tra la fine degli anni Ottanta e l’inizio degli anni Novanta quando denunciavano il “vuoto di elaborazione” a sinistra sulla questione del razzismo⁶⁸, ovvero nelle modalità con cui la società democratica italiana si è relazionata al razzismo antinero prima che questo diventasse, con l’arrivo dei migranti da paesi non europei, un fenomeno manifesto e quotidiano. Non è solo l’eredità del colonialismo — con cui, come diversi studi hanno rilevato, non si sono mai davvero fatti i conti⁶⁹ (almeno a livello di cultura di massa) — che può aiutarci a spiegare come la società italiana ha risposto all’ordinario razzismo esploso con l’immigrazione dai paesi non europei a partire dagli anni Ottanta. Analizzare la specificità della cultura nonché della sensibilità antirazziste italiane così come si sono sviluppate nel periodo che precede l’ascesa degli imprenditori della paura e dell’odio razziale dagli anni Ottanta in poi può aiutarci a capire alcuni limiti della risposta a questi ultimi.

Sarebbe tuttavia parziale, e forse anche ingiusto, far riferimento solo ai limiti di quella sensibilità. Essa ha lasciato anche dei semi che sono maturati in seguito. Per limitarci alla sfera musicale, vi è infatti un più recente fenomeno musicale che si riallaccia, almeno in parte, alla musica rock e specialmente alla nuova scena musicale e politica napoletana degli anni Settanta, vale a dire l’emergere, alla fine degli anni Ottanta e nei primi anni Novanta, di nuovi gruppi come gli Almamegretta e i 99 Posse, due formazioni napoletane le cui canzoni esprimono una nuova forma di antirazzismo, basato non solo sulla solidarietà con le vittime del razzismo, ma anche sulla messa in discussione dell’idea di

⁶⁷ Sabrina Marchetti, *Le ragazze di Asmara. Lavoro domestico e migrazione coloniale*, Rome, Ediesse, 2011.

⁶⁸ Cfr. Laura Balbo, Luigi Manconi, *I razzismi possibili*, Milano, Feltrinelli, 1990.

⁶⁹ Cfr. per esempio diversi saggi inclusi nel volume collettaneo a cura di Valeria Deplano e Alessandro Pes, *Quel che resta dell’impero. La cultura coloniale degli italiani*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2014.

italianità come bianchezza, ancora dominante nel Paese⁷⁰. In *Figli di Annibale*, la canzone che dà anche il titolo all'album omonimo del 1992, gli Almamegretta rivendicano il “sangue misto” come parte dell'identità degli italiani, affermando con forza che nerezza e identità italiana non possono e non devono essere categorie che si escludono a vicenda, perché da secoli l'Italia è terra di migrazioni e tutti gli italiani hanno origini multiple e diverse.

⁷⁰ Su questi gruppi e il loro legame con la musica ibrida di Senese e Daniele vedi N. Bouchard, V. Ferme, *Italy and the Mediterranean*, cit., pp. 107-109. Sul loro retroterra politico vedi Ashley Dawson, Patrizia Palumbo, *Hannibal's Children. Immigration and Anti-racist Youth Subcultures in Contemporary Italy*, “Cultural Critique”, 2005, n. 59, pp. 165-186.