Le canzoni di Salò e l'identità fascista
Temi e funzioni

Francesca Alberico

Gli studi sulla fonte canora in epoca fascista hanno fino a ora privilegiato il periodo compreso fra la costituzione del regime e i primi anni di guerra[1]. Quale argomento di ricerca, la produzione musicale salodiana non ha suscitato l'interesse storiografico che ha invece ottenuto la canzone degli anni trenta[2]. Le ragioni di questa trascuratezza sono probabilmente da imputare alla situazione contingente. Mancarono, allora, autori rappresentativi e di prestigio, in grado di comporre melodie accattivanti; se si eccettua Auro D'Alba (*Battaglione M.*, *Preghiera del legionario*), già legionario fiumano e squadrista della prima ora, poi volontario a Salò, l'innodia del fascismo repubblicano fu affidata ai dilettanteschi esperimenti di musicisti improvvisati, che spesso si limitarono a rimaneggiare arie note. Soprattutto si devono fare i conti con la scarsa reperibilità dei testi: in assenza di tutti quei canzonieri fascisti[3] che hanno permesso agli studiosi di risalire fino agli inni squadristi intonati nella fase delle origini, chi si occupa dei canti di Salò deve affidarsi a raccolte incomplete, a testi trascritti su fogli volanti e ai sempre più labili ricordi dei reduci.

Tutt'altro discorso è invece quello sulla musica di regime, studiata sia nella produzione di intrattenimento sia in quella espressamente di propaganda, con digressioni tematiche come la musica colta[4], l'ascolto radiofonico[5] — la cui diffusione fece della canzone un genere di consumo di massa — e avvenimenti capaci di creare profonde suggestioni come la campagna d'Etiopia, destinata a ispirare più canti del conflitto mondiale[6].

Per quanto riguarda la produzione canora di guerra, gli anni che hanno preceduto il crollo del fascismo sono stati oggetto di alcuni approfondimenti che hanno focalizzato l'attenzione

[1] Si veda il pionieristico studio di Virgilio A. Savona, Michele L. Straniero (a cura di), *Canti dell'Italia fascista (1919-1945)*, Milano, Garzanti, 1979; e anche Giacomo De Marzi, *I canti del fascismo*, Genova, Fratelli Frilli, 2004.

[2] Tra gli studi dedicati interamente al periodo di Salò: *Le donne non ci vogliono più bene... Il canzoniere della RSI*, Circolo di politica tradizionale onlus, Cagliari, Tipografia Lancioni, 1999; Giacomo De Marzi, *I canti di Salò. "Le donne non ci vogliono più bene"*, Genova, Fratelli Frilli, 2005.

[3] Ad esempio le raccolte di Asvero Gravelli: *I canti della rivoluzione*, Roma, Ieg, 1928; *Stornelli per giovani fascisti con aggiunte e canti di camicie nere*, Roma, Nuova Europa, 1931; Lino Carrara, *Canti fascisti*, Pisa, Tip. Ferdinando Simoncini, 1923; Olivo De Bortoli, *Antologia dei canti della patria e della rivoluzione*, Milano, La Fiamma, 1942.

[4] Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel Ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984; Harvey Sachs, *Musica e regime*, Milano, Il Saggiatore, 1995. In questo filone anche Antonio Barbon, *Aspetti della privacy di un dittatore. Mussolini e i musicisti del suo tempo*, Milano, Franco Angeli, 2000.

[5] Franco Monteleone, *La radio italiana nel periodo fascista. Studio e documenti. 1922-1945*, Padova, Marsilio, 1976; Gianni Isola, *Abbassa la tua radio per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1990; Id., *L'ha scritto la radio. Storia e testi della radio durante il fascismo*, Milano, Mondadori, 1998.

[6] In particolare sul maggior successo canoro legato all'impresa coloniale, *Faccetta nera*, cfr. Arrigo Petacco, *Faccetta Nera. Storia della conquista dell'impero*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 190-199; Nicola Labanca, *Una guerra per l'Impero. Memorie della campagna d'Etiopia 1935-36*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 265-273.

sull'incidenza degli eventi bellici nelle canzoni; dall'entusiasmo iniziale alle prime pesanti sconfitte, la guerra, sempre più dramma individuale che rito collettivo, scomparve gradatamente dai testi musicali[7].

Nel repertorio spontaneo e disorganico di Salò furono banditi i canti che celebravano la monarchia, furono messi da parte quelli che promettevano una rapida vittoria e soprattutto si recuperarono e si trasformarono i vecchi successi di regime. Non si tratta di una peculiarità; in realtà anche molti dei più conosciuti successi degli anni precedenti sono il frutto di un sapiente rimaneggiamento, come l'emblematico esempio di *Giovinezza*, nato a inizio secolo come canto goliardico, passato al repertorio degli alpini, poi a quello degli arditi durante la Grande guerra, infine adottato dai primi fasci di combattimento fino a diventare l'inno ufficiale del Pnf nella versione con testi di Salvator Gotta e musica di Giuseppe Blanc[8].

Sulla genesi dei canti fascisti sono incentrate molte ricerche, a partire da quella già citata di Savona e Straniero, la prima opera dotata di un accurato apparato bibliografico e discografico. Da questa traccia si sono sviluppati altri lavori che, non solo ricostruiscono le origini di un canto, ma tentano, in modo più didascalico o analitico, una riflessione e un inquadramento storico culturale, allegando spesso una raccolta articolata o selezionata dei testi rintracciati[9]. Al loro fianco appaiono semplici canzonieri, spesso stampati da case editrici di destra, sprovvisti di commenti introduttivi e di qualsiasi analisi critica[10]. Tra queste due tipologie si inserisce una pubblicazione recente che, seppure priva di riferimenti bibliografici, è tra le poche ad accludere al testo un cd musicale, e ha il pregio di utilizzare documentazione inedita, tratta dagli archivi privati di noti autori dell'epoca[11].

Oltre che come fonti per una riflessione sull'ideologia fascista, le canzoni sono state spesso utilizzate per indagare l'immaginario collettivo, come hanno fatto Pasquale Iaccio e Pietro Cavallo, che hanno usato soprattutto testi di canzoni e di riviste di varietà per studiare la società italiana negli anni compresi fra la guerra d'Africa e la caduta del fascismo[12]. Sempre sul tema dell'immaginario collegato alla produzione canora vanno considerate le informazioni fornite da studi che hanno di volta in volta permesso di approfondire alcuni argomenti specifici come la rappresentazione delle donne[13] e la Repubblica sociale[14].

[7] Paquito Del Bosco, *Una guerra senza motivo*, in Aurelio Lepre (a cura di), *La guerra immaginata. Teatro, canzone e fotografia (1940-1943)*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 211-256; Pietro Cavallo, *Cantare e recitare al tempo delle bombe*, in Peppino Ortoleva, Chiara Ottaviano (a cura di), *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, Napoli, Liguori, 1994, pp. 139-163.

[8] Sull'origine tardosettecentesca dei "contrafacta" creati su melodie conosciute, cfr. Emilio Franzina, *Inni e canzoni*, in Mario Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 115-162.

[9] Si inseriscono in questa tipologia: Giovanni Di Capua, *Faccetta Nera. Canti dell'ebbrezza fascista. Saggi critici, testi, spartiti, commenti*, Valentano, Scipioni, 1999; *"Le donne non ci vogliono più bene"*, cit.; G. De Marzi, *I canti del fascismo*, cit.; G. De Marzi, *I canti di Salò*, cit.; Giovanni Curatola, *Ritmi littori. Rivisitazione del fenomeno fascista attraverso la sua produzione canora*, Stradella, Aurora, 2002.

[10] Giorgio Pisanò, Umberto Scaroni, Mirko Tremaglia, *Le canzoni della RSI*, Milano, Candido, 1977; *Dal Risorgimento al neofascismo. Due secoli di storia nei canti del popolo*, Roma, Il Settimo Sigillo, 1985; Emanuele Mastrangelo, *I canti del Littorio*, Bologna, Lo Scarabeo, 2006.

[11] Piero Palumbo, *Il ragazzo di Portoria. La canzone italiana durante il fascismo*, Genova, De Ferrari & Devega, 2006; in particolare sulla Rsi, cfr. il capitolo *Le canzoni del fratricidio*, pp. 106-112.

[12] Pietro Cavallo, Pasquale Iaccio, *Vincere! Vincere! Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà 1935-1943*, Napoli, Liguori, 2003.

[13] Pietro Cavallo, Pasquale Iaccio, *La donna nella canzone italiana degli anni Trenta. Vecchi e nuovi miti*, in Marina Addis Saba (a cura di), *La corporazione delle donne. Ricerche e studi sui modelli femminili nel ventennio fascista*, Firenze, Vallecchi, 1988, pp. 305-339.

[14] Luigi Ganapini, *La repubblica delle camicie nere*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 112-128; Dianella Gagliani, *Brigate nere. Mussolini e la militarizzazione del Partito fascista repubblicano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 205 sg.

Altri approcci hanno privilegiato un'analisi delle diverse valenze del canto, inteso sia come manifestazione di condivisione di un credo politico e sociale sia come strumento di opposizione politica o di semplice dissenso popolare, soprattutto sotto forma di parodia[15].

I canti del fascismo sono oggi riproposti nelle versioni originali o in rifacimenti moderni ai militanti della destra radicale attraverso cd, musicassette e soprattutto attraverso i vari siti Internet neofascisti[16].

Questo studio si prefigge di formulare alcune considerazioni sulle suggestioni contenute e prodotte dal canto in periodo di guerra attraverso una rapida rassegna delle tematiche delle canzoni e il ricorso alle testimonianze autobiografiche di giovani volontari e volontarie di Salò; si intende così tentare una riflessione sul rilievo e sulle funzioni del canto in un momento storico come quello determinato dal crollo del regime e dalla guerra civile.

L'immaginario bellico nei testi musicali[17]

Il fascismo seppe rafforzare il sentimento di adesione attraverso un vasto repertorio di inni politici e patriottici, nati in prevalenza in epoche precedenti, nel Risorgimento o più spesso nelle trincee della Grande guerra, e riscritti secondo il canone fascista. Fino alla metà degli anni venti; l'innodia fascista era caratterizzata soprattutto dalle invettive contro gli avversari; poi, con la trasformazione in regime, anche i canti di propaganda rispecchiarono il cambiamento politico e, in consonanza con la facciata di rispettabilità acquisita, smorzarono i toni rabbiosi a favore di una produzione musicale adatta ad accompagnare le imprese politiche e militari del governo e a veicolare consensi.

I primi canti di guerra furono composti in occasione della campagna d'Africa: si trattava soprattutto di un repertorio di marcette che esprimevano l'entusiasmo del paese per le vicende coloniali, accompagnate da testi piegati alla giustificazione ideologica di una guerra presentata come missione civilizzatrice. Lo scoppio del conflitto diede l'avvio alla produzione di inni 'di mobilitazione' che intendevano mettere al bando ogni disfattismo; il canto assurse a sintesi della retorica bellica, capace di condensare tutto ciò in cui si credeva e per cui si combatteva. Questa tipologia musicale, che si presentava nella duplice veste di genere di consumo e mezzo di propaganda, incontrò all'inizio un ampio favore, destinato però a svanire rapidamente. Nell'esasperato clima di Salò, i canti di guerra ripresero nuovo vigore e finirono per esaltare tutti gli aspetti più irrazionali dell'immaginario fascista: dall'etica del sacrificio al culto della violenza, alla venerazione dei propri caduti. Gran parte delle canzoni del periodo repubblicano fu importata direttamente dal Ventennio, con gli opportuni adattamenti alla nuova situazione; a questa si aggiunse una produzione nuova, connotata da un impeto testuale e musicale che rimandava all'arditismo e allo squadrismo. È d'altra parte noto che il contesto mitopoietico dell'ultimo fascismo trasse le proprie origini soprattutto dalle fasi degli esordi, riscoprendone gli aspetti macabri e i miti guerrieri delle élite eroiche e delle gesta individuali.

Sarebbe un'impresa impossibile rendere conto dell'intero repertorio musicale di Salò, confuso e ricchissimo coacervo di canti in cui ogni singolo reparto aveva una propria canzone e gli stessi inni più noti e conosciuti dell'epoca precedente erano modificati in una somma infinita di versioni.

[15] Cfr. Stefano Pivato, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 147-188.

[16] Tra gli altri, www.italia-rsi.org/cantiitalia/canfascirsi.htm (consultato il 25 maggio 2009). Cfr. Antonino Criscione, *Fascismo virtuale. La storia della RSI nei siti web della destra radicale*, in Id., *Web e storia contemporanea*, a cura di Paolo Ferrari, Leonardo Rossi, Roma, Carocci, 2006 (collana Insmli), pp. 207-215.

[17] I testi delle canzoni citate sono tratti dalle esaurienti raccolte di Giacomo De Marzi, *I canti del fascismo*, che riunisce oltre 500 canti, e *I canti di Salò*, che ne riunisce più di 200.

Nella variegata miscela di motivi musicali, originali e non, che accompagnò la nascita della Rsi, mancò un vero e proprio inno ufficiale anche se, a chiusura del discorso di Mussolini trasmesso da Radio Monaco dopo la liberazione dalla prigionia sul Gran Sasso, riecheggiò l'inno del Pnf, *Giovinezza*. A contendergli la qualifica di canto rappresentativo della Rsi sarebbe stato il risorgimentale *Inno di Mameli*, adottato da molte formazioni come canto dell'alzabandiera e scelto non a caso per sottolineare la svolta istituzionale repubblicana[18]. Se tuttavia, tra i vecchi brani, si privilegiarono quelli che rimarcavano la certezza della vittoria come l'inneggiante *Vincere!* — scritto per diffondere la fondamentale 'parola d'ordine' propagandistica all'indomani dell'entrata in guerra —, nel 1943 le reazioni popolari alla caduta di Mussolini e il successivo armistizio, che aveva "consegnato" la patria al nemico, diffusero un senso di vergogna e di disfatta fra i fascisti (che ripresero le armi per riscattare quello che consideravano un tradimento con più valenze: contro il duce, contro il fascismo, contro gli alleati tedeschi, contro i soldati caduti e quelli ancora impegnati al fronte[19]). Ne consegue che molte canzoni salodiane hanno come tema dominante la necessità di lavare l'onta del "voltafaccia" badogliano. L'*Inno della Decima flottiglia Mas* è rappresentativo di questo stato d'animo. La Decima infatti, con il suo alone di leggenda, era la formazione che rappresentava emblematicamente l'eroico combattente repubblicano, già nella prima strofa pronto a riscattare "l'ignobil 8 di settembre".

I richiami all'onore ebbero largo seguito soprattutto fra i più giovani, modellati dal regime, attraverso una pedagogia eroica, quali militi al servizio di una fede[20]. Il tema della gioventù ricorre così in molte canzoni: *Giovinezza*, che aveva celebrato il vigore del fascismo nascente e dei suoi aderenti, venne cantata in innumerevoli varianti dai giovani di Salò, cresciuti nel culto dell'invincibilità del duce e nella convinzione del carattere perenne del fascismo, increduli davanti al crollo del regime decretato dalle istituzioni e dalle gerarchie di partito[21]. Si esalta la componente giovanile anche in *È partita una tradotta*, cantata durante la Rsi dalle formazioni adolescenziali delle Fiamme bianche e utilizzata per incoraggiare la partecipazione volontaria dei più giovani a una guerra descritta come un'allegra scampagnata.

Dalla produzione salodiana è sicuramente assente una rappresentazione edulcorata della guerra. Nei primi anni del secondo conflitto mondiale, quando era ancora possibile ricorrere a immagini stereotipate, prive di riferimenti espliciti alla distruzione e alla morte, canzoni come *Quando i soldati partono* o *Il mio amore è un bersaglier!*, entrambe del 1941, avevano celebrato quasi con spensieratezza la partenza dei soldati in un clima sereno, che prometteva un loro rapido e vittorioso ritorno. Contraddistinta invece da un'estetica mortuaria, tutta l'iconografia di Salò è imperniata sui simboli del sangue e del lutto, che richiamano la morte della patria e il tradimento degli ideali fascisti, ma anche i caduti. Il culto dei "martiri", momento fondativo della liturgia politica fascista, si estremizza nel fascismo repubblicano che, della mistica del coraggio e della "bella morte" di matrice ardito-squadrista, ha fatto la sua

[18] Sulla necessità di dotarsi di un inno ufficiale, cfr. Stanis Ruinas, *Pioggia sulla Repubblica*, Roma, Corso, 1946, pp. 53-59.

[19] Sull'8 settembre, accostato a Caporetto quale punto di massima crisi nella storia dello Stato italiano unitario, "luogo mentale" da cui, secondo la visione fascista, sorge l'élite del "partito della guerra", si veda Mario Isnenghi, *La tragedia necessaria. Da Caporetto all'8 settembre*, Bologna, Il Mulino, 1999.

[20] Per i processi di fascistizzazione delle masse giovanili, cfr. Antonio Gibelli, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 366-393.

[21] Sulla partecipazione giovanile come ribellione generazionale e reazione all'inazione degli adulti, si veda Dianella Gagliani, *Combattere per Salò. Memorie, storiografia, storia d'Italia*, "Italia contemporanea", dicembre 2001, n. 225, pp. 627-642.

bandiera. Quella diffusa dai canti di guerra era una morte eroica, non sofferta bensì trasfigurata dal mito[22]; d'altra parte, la guerra era il banco di prova della virilità forgiata dai precetti fascisti, intesa nella sua massima manifestazione di forza guerriera che prevedeva il sacrificio estremo di immolarsi per la patria[23].

In tutta la produzione musicale fascista i riferimenti all'indissolubile binomio patria e fascismo sono una consuetudine: quella cantata nel periodo repubblicano però è ormai una patria "lacerata", insanguinata dallo scontro fratricida, dove il fascismo non rappresenta più l'intera nazione[24]. Nei primi anni di guerra i canti incitavano a una mobilitazione generale che si estendeva al fronte interno; tutti i membri della famiglia dovevano essere uniti nel sostenere il soldato impegnato a combattere. Accanto a *Mamma, bisogna vincere*, che allo stereotipo della madre in ansia per le sorti del figlio oppone quello della madre spartana — peraltro già attivo nella guerra d'Africa —, trovano posto *Caro papà*, in cui un balilla racconta al padre al fronte di come anche lui compia il proprio dovere coltivando un orto di guerra, e *Pupetta bella*, in cui la fidanzata-sposa, in attesa che il suo uomo torni vincitore, si accingeva a fare la sua parte nello sforzo bellico. Nei canti fascisti repubblicani i richiami a una partecipazione di tutto il paese si riducono fino a scomparire. È una ridotta parte "sana" dell'Italia — quella dei combattenti salodiani — che si oppone a una maggioranza di attendisti, imboscati e traditori e contrasta l'avanzata alleata e la guerriglia partigiana; l'elitarismo dunque predomina: per esempio in *Italia, patria mia. Fummo pochi, fummo i primi.*

L'archetipo del combattente salodiano è l'erede diretto dello squadrista antemarcia, capace di suscitare paura e terrore negli avversari con la sua semplice apparizione: *Brigate nere*, che recupera la melodia e l'impeto testuale dell'inno ardito *Fiamme nere*, nell'immaginario "repubblichino" sostituisce ai temuti arditi della Grande guerra le nuove formazioni dell'esercito di Salò, attraverso una ritrovata esaltazione dei metodi squadristi diretti al totale annientamento del nemico. In *Hanno ammazzato Ettore Muti*, cantata sull'aria della canzone del 1921 *Hanno ammazzato Giovanni Berta*, l'ex segretario del Pnf ucciso in circostanze misteriose, sostituisce il fascista fiorentino assurto a icona del sacrificio per la "causa": nella versione aggiornata, accanto ai comunisti, antagonisti delle feroci lotte del periodo successivo alla prima guerra, compaiono i nuovi nemici partigiani. Come nella vecchia logica squadrista, il sangue versato dai propri morti chiede che questi siano vendicati attraverso altro sangue "purificatore": la brutalizzazione del linguaggio approdata nei testi delle canzoni si inserisce nel clima di guerra civile e rivela, dopo la rimozione collettiva della morte dei primi anni di guerra, che ad essa ci si è 'abituati'[25].

Il nemico rappresentato nei testi è di volta in volta l'imboscato, il traditore o l'invasore, figure che si presentano tutte insieme nella rinnovata versione di *All'armi siam fascisti!*, che ai "bolscevichi" del 1921 sostituisce i traditori monarchici e badogliani e gli invasori alleati. Quasi assenti i partigiani: nel vasto repertorio ne parlano soprattutto le canzoni delle Brigate nere, presentandoli come avversari senza valore, capaci di affrontare i nemici solo negli agguati. Negli *Stornelli delle Brigate nere* sono coloro che "sparano alle spalle per le strade" e

[22] Sulla liturgia funebre cfr. Francesco Germinario, *Eros e Tanathos. La morte nella memorialistica della Repubblica Sociale*, in Oliver Janz, Lutz Klinkhammer (a cura di), *La morte per la patria*, Roma, Donzelli, 2008, pp. 189-213.
[23] Sul modello virile dell'uomo nuovo fascista, cfr. George L. Mosse, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 205-237.
[24] Emilio Gentile, *La Grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 251 sg.
[25] Cfr. Giovanni De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 151-166.

in *Inno al partigiano*, parodia fascista di *Bella ciao*, appaiono banditi di ignobili origini[26].

Contro i "ribelli", i fascisti si presentano come modello dell'etica guerriera; tutta la produzione musicale bellica è pervasa da celebrazioni dell'eroismo del combattente italiano: ne è un esempio quella contenuta nella *Sagra di Giarabub*, del 1941, relativa a un episodio di resistenza agli inglesi avvenuto in Cirenaica. La produzione caratterizzata dall'evocazione di atmosfere epiche e leggendarie coesiste con un'altra, irriverente, che nell'atto di andare in battaglia vede una sfida costante affrontata con estrema spavalderia, come recita il testo di *A noi la morte non ci fa paura*, del 1944. Mentre in precedenza si è spesso cantato di soldati desiderosi di tornare a casa dalla donna amata, adesso i riferimenti all'amore sono sporadici e inconsueti, perché tutto è subordinato all'amor di patria, la cui dimostrazione più autentica è data, appunto, dalla morte in battaglia, unica compagna desiderabile.

La partecipazione volontaria di poche frange di entusiasti si collega a un altro elemento che riaffiora nelle canzoni del periodo: l'emarginazione subita da parte della popolazione civile. *Le donne non ci vogliono più bene*, tra le canzoni di maggior fortuna e diffusione, ben rappresenta queste tematiche. Essa, da una parte, è l'ennesima celebrazione della "bella morte" e ripropone il cliché goliardico del combattente che non la teme ma anzi è pronto "a farle la corte", affrontando la guerra come un'avventura; dall'altra è la testimonianza paradigmatica del rabbioso e doloroso isolamento delle forze fasciste dal resto del paese, a cominciare dalle donne che preferiscono gli "imboscati"[27].

A questa nota canzone si aggiunse una variante femminile, *Gli uomini non ci vogliono più bene... L'amore con le ausiliarie*, che voleva essere la replica di quelle donne che avevano deciso di rispondere ai richiami del fascismo repubblicano, arruolandosi nelle formazioni militari del Saf (Servizio ausiliario femminile). Nell'immaginario salodiano anche la donna è eroica e spavalda, desiderosa di affiancare i soldati al fronte e di condividerne la sorte[28]; così, mentre le donne "vane e spensierate" si accompagnano agli "imboscati" denigrati nella versione originale, le ausiliarie che, per riscattare la viltà maschile dei "rammolliti", hanno preso il loro posto in guerra, si presentano come le uniche, degne compagne dei soldati di Salò. L'apertura della vita militare alle donne richiese il loro adeguamento a un codice comportamentale regolato dal rigore e da una ferrea disciplina. La *Canzoncina del corso Italia*, intonata durante uno dei corsi propedeutici al Saf, ribadisce l'importanza di rispettare queste regole, che bandivano ogni vizio e ogni vanità femminile. Ma altre strofe, più spontanee, come quelle degli *Stornelli del II corso*, rivelano, pur con toni scherzosi, la profonda insoddisfazione delle donne per il ruolo loro assegnato, che prevedeva soltanto impieghi sussidiari in sostituzione di soldati inviati al fronte: "Le

[26] Per la rappresentazione negativa dei partigiani da parte fascista cfr. Francesco Germinario, *L'altra memoria. L'estrema destra, Salò e la Resistenza*, Torino, Bollati Borlinghieri, 1999, pp. 100-113. Per le "contaminazioni" tra repertorio partigiano e salodiano, cfr. Alberto Lovatto, *Le canzoni della Repubblica sociale italiana*, in Id. (a cura di), *Canzoni e Resistenza*, Atti del convegno nazionale di studi, Biella, 16-17 ottobre 1998, Torino, Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea nelle province di Biella e Vercelli "Cino Moscatelli", 2001, pp. 273-282.

[27] Per l'immagine del combattente salodiano fornita dalle donne antifasciste, cfr. Luciano Casali, *Per i fascisti, neppure un sorriso. Stampa femminile nella Resistenza*, "Storia e problemi contemporanei", maggio 2007, n. 45, pp. 201-209.

[28] Sulla partecipazione femminile motivata dalla volontà di riscatto patriottico, cfr. Maria Fraddosio, *"Per l'onore della patria". Le origini ideologiche della militanza femminile nella RSI*, "Storia contemporanea", dicembre 1993, n. 6, pp. 1155-1193; Francesca Alberico, *Ausiliarie di Salò. Videointerviste come fonti di studio della RSI*, "Storia e memoria", 2006, n. 2, pp. 199-225.

bramosie guerresche di già son tramontate / pulendo le carote, sbucciando le patate, / sappiam cos'è il moschetto, sappiam com'è il fucile / ma poi con il badile ci fan sempre lavorar".

In un'altra tipologia di canti di guerra rientra *Camerata Richard*, scritta nel 1941 per esaltare la fraternità d'armi tra il soldato tedesco e quello italiano e opportunamente ripresa durante la Rsi per rimarcare la solidità dell'alleanza nazifascista in un momento in cui l'immagine dei camerati italiani risultava notevolmente appannata e la Germania nazista trattava la sua alleata in un modo non troppo dissimile dagli altri territori occupati d'Europa[29]. Nello stesso solco si inserisce *Auf Wiedersehen... Lucia*, in cui un soldato tedesco parla del suo amore italiano.

L'altra faccia del cameratismo fra soldati di eserciti diversi e dell'amore romantico è un inasprimento di toni razzisti e antisemiti[30]: *Battaglioni M.*, scritta nel 1942 ma ampiamente diffusa nella Rsi, contiene espliciti riferimenti alle tesi del complotto "demoplutogiudaico" impiegate dalla propaganda contro lo schieramento avversario; in *Vecchia pelle*, l'antica valorosa stirpe italica si erge per legge naturale sui "giuda" e i "bolscevichi"; nella già citata *Inno al partigiano*, il tradimento del partigiano nei confronti della patria fascista è equiparato a quello del traditore per antonomasia, il "turpe ebreo" che ha venduto Gesù Cristo.

Un canto singolare, sia per il testo che per la melodia, così lontana dai ritmi serrati e infervorati della battaglia, è la *Preghiera del legionario*: già vecchio canto del Ventennio, contraddistinto da un lentissimo coro, lega il credo cattolico alla religione civile fascista[31], appaiando la croce al "labaro della legione" e dio al duce.

Una serie di canti non ancora adeguatamente studiati sono quelli intonati da uomini e donne fascisti internati nei campi di prigionia all'indomani della fine della guerra, creati attingendo al vecchio repertorio fascista o ai successi musicali del momento per diffondere messaggi che sono insieme espressione di dolore e desiderio di rivalsa[32]. Nella nuova versione aggiornata di *Battaglioni M.* le donne, che nei canti di guerra di Salò si erano dichiarate pronte a dividere coi propri camerati la morte in battaglia, sono altrettanto preparate ad affrontare insieme la detenzione ("Anche noi uguale sorte / vi seguiamo sulla pista"). L'immagine femminile della fedele compagna di fede del canto precedente si confronta con quella cantata nel *Valzer della "segnorina"*, creato sulle note del *Valzer di ogni bambina* per mettere alla berlina le donne che per poche sigarette si accompagnano ai soldati delle truppe alleate, rendendosi colpevoli, agli occhi dei fascisti, di farsi profanare da chi ha già profanato il suolo italiano. Sui toni dell'incontro galante gioca *T'aspetto in campo di concentramento*, che riprende il canto a due voci *T'aspetto bella sotto il monumento* per denunciare le umiliazioni subite dai prigionieri. All'uomo che maledice il giorno della sua cattura fa eco la donna: "M'han fatto la pelata e il passamano, / e mi han sbattuto un po' di qua e di là".

Nel dopoguerra la cultura musicale di destra, relegata nei circuiti alternativi, ha dimostrato di mantenere un'evidente dipendenza dai modelli fascisti, soprattutto del periodo salo-

[29] Sul governo di Salò e la sua condizione di "alleato-occupato", si veda Lutz Klinkhammer, *L'occupazione tedesca in Italia 1943-1945*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993. Sull'immagine del combattente italiano concepita dai tedeschi, cfr. Gerhard Schreiber, *Dall'"alleato incerto" al "traditore badogliano" all'"amico sottomesso": aspetti dell'immagine tedesca dell'Italia 1939-1945*, "Storia e memoria", 1996, n. 1, pp. 45-53.

[30] Sull'antisemitismo fascista nella Rsi, si veda Michele Sarfatti, *Gli ebrei nell'Italia fascista. Vicende, identità, persecuzione*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 231-283.

[31] Cfr. Emilio Gentile, *Il culto del littorio*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

[32] Per illustrare alcuni esempi si farà riferimento ai canti trascritti e raccolti sotto il titolo di "Canzoni del reticolato" da una detenuta del campo Pow di Scandicci, Velia Mirri, che in questa sede ringrazio per la copiosa quantità di materiale che da tempo mette a disposizione delle mie ricerche.

diano, privilegiando il tema del combattente di una causa persa ed esprimendo quasi un autocompiacimento per la ghettizzazione subita non solo da parte dei vincitori ma anche dall'intera società civile[33].

Le canzoni nella memorialistica

Al canto sono dedicate diverse pagine della produzione autobiografica salodiana[34]; gli autori degli scritti presi qui di seguito in esame, in parte editi e in parte inediti, sia coevi sia redatti ad anni di distanza, sono ragazzi e ragazze che, al di là dei percorsi individuali intrapresi nel dopoguerra, aderirono volontariamente alla Repubblica sociale italiana. Già si è accennato al repertorio del periodo, integrato e arricchito da quello del Ventennio; il ricorso a questa tipologia di fonti permetterà di mettere a fuoco quali fossero le molteplici valenze del canto: impiegato al servizio della propaganda, utile per cementare il cameratismo, indispensabile per allontanare paure e solitudini. Uno tra i più conosciuti autori di memorie "repubblichine", il romano Carlo Mazzantini, fuggito di casa a diciott'anni per andare a combattere in Valsesia, sottolinea l'importanza assunta dal canto come mezzo di espressione di un'intera generazione:

> Traversammo quei diciotto mesi di odi e di sangue, con una gran cantata. Era tutta la nostra cultura, tutto ciò che avevamo imparato in quei venti anni dentro i quali eravamo nati, e il mezzo attraverso il quale avevamo appreso il mondo. Ne trovammo una per ogni occasione, ogni stato d'animo: il nostro modo di esprimersi[35].

Scomparsi gli scenografici riti di massa e le adunate oceaniche degli anni del consenso, nella Rsi le manifestazioni pubbliche si ridimensionarono, ma le canzoni rimasero la colonna sonora della vita militare, ancora destinate ad accompagnare marce e raduni. Con l'entusiasmo tipico dell'età, la diciassettenne Velia Mirri, ausiliaria della Gnr, scrive alla madre:

> Ieri, 28 ottobre, abbiamo fatto una bellissima cerimonia e noi siamo state il plotone più bello e disciplinato di tutte le forze armate di Vercelli e tutti ci hanno fatto degli elogi. Ora siamo più di cento, tutte in divisa grigio verde, e vedessi come stiamo bene quando si passa per la via cantando!! Stamani c'è stata la messa da campo e ci siamo di nuovo adunate tutte: abbiamo cantato la Preghiera del Legionario: è stato bellissimo e suggestivo[36].

Altrettanto appassionate sono le pagine di diario che un'altra ausiliaria, Alda Vizzotto, di Treviso, dedica al suo periodo di addestramento presso il centro scuola di Venezia, scandito appunto da marce e inni:

> ci siamo inquadrate e divise per squadre [...]. Le nostre canzoni sono sempre state molto applaudite [...] siamo passate fra due ali di persone che applaudivano. Eravamo stanche, senza voce, ma non importava, gli alalà del Duce, le nostre canzoni uscivano senza tregua dalle nostre labbra[37].

Si ritrova un simile trasporto anche nei ricordi dello storico Roberto Vivarelli, che nell'estate del 1944, a 13 anni, si arruolò nelle Brigate nere, e che a una sessantina d'anni di distanza, ormai attestato su posizioni antitetiche, sembra non essersi totalmente sganciato da un'espe-

[33] Per questo tipo di produzione, che raggiunse una certa diffusione soprattutto negli anni settanta, cfr. *Dal Risorgimento al neofascismo*, cit., pp. 153-163; Isabella Rauti, Luca Romagnoli, Maria Lina Veca (a cura di), *L'arpa e la spada. Inni e canzoni di rivolta nazionale e popolare*, Roma, Movimento sociale-Fiamma tricolore, 1996.
[34] Per un inquadramento generale, uno studio su alcune memorie dei "vinti", cfr. Marco Tarchi, *L'esperienza della RSI nella memorialistica recente dei reduci*, in Aldo G. Ricci (a cura di), *Le fonti per la storia della RSI*, Marsilio, Venezia, 2005, pp. 35-51.
[35] Carlo Mazzantini, *A cercar la bella morte*, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 98-99.
[36] Lettera di Velia Mirri alla madre, 29 ottobre 1944, in Archivio privato Mirri, Milano.
[37] Diario di Alda Vizzotto, 25 luglio 1944, in Archivio privato Vizzotto, Padova.

rienza giovanile che lo ha profondamente segnato e affascinato:

Lasciavamo la caserma la mattina verso le otto, e inquadrati ci avviavamo a piedi, cantando. Il repertorio non era molto vasto. C'erano motivi per così dire storici, primo fra tutti È partita una tradotta, che era anche la canzone dei Giovani Fascisti, e L'inno dei volontari; ma cantavamo anche motivi nuovi [...]. A me cantare piaceva molto e, tra le camminate e l'addestramento, tornavo in caserma pieno di entusiasmo e di appetito[38].

E quegli che sarebbe stato il deputato missino Benito Bollati, che si ritrovò, a 17 anni, giovanissimo comandante di presidio della brigata Aldo Resega, descrive così l'eccitazione provata quando il federale di Milano, Vincenzo Costa, passava in rassegna la sua formazione:

Sfilammo sul lato ovest della piazza e quando svoltammo verso i portici settentrionali sentimmo le note della marcia dei battaglioni "M" che si alzavano sempre più mentre ci avvicinavamo alla banda militare davanti alla galleria. [...] Al suono della marcia, che si faceva sempre più forte mentre ci avvicinavamo al luogo in cui si trovava la banda, sentii ribollirmi il sangue e pensai solo a camminare con lo sguardo in avanti, impettito, la testa alta, sbirciando ogni tanto la mia squadra per mantenere l'allineamento. Quando raggiungemmo la banda militare il suono delle note sovrastò anche le grida e gli applausi della gente ai nostri lati che si era fatta più fitta. Non vedevo altro che il mio reparto, i camerati che marciavano davanti a me e sentivo quelle note come se mi scorressero nelle vene esaltandomi e privandomi di qualsiasi altra percezione[39].

È ancora Bollati a esprimere con efficacia un entusiasmo che rimanda a ricordi d'infanzia, quando la madre lo intratteneva alternando con estrema naturalezza le canzoni romantiche e i canti fascisti della "prima ora". Per lui quel repertorio canoro rappresentò le vecchie fasi eroiche che, come altri giovani, poté rivivere sotto le insegne della Rsi[40].

Al canto si ricorse per legittimarsi davanti al tracollo del paese. Nel romanzo autobiografico di Mario Castellacci, autore della già citata *Le donne non ci vogliono più bene*, si legge:

quei ragazzi bastava metterli in fila per tre, gridar loro "avanti march!" e subito attaccavano a cantare marciando. Sembrava che fosse al momento la cosa più importante da fare. Cantare per dire: "Ci siamo ancora". Per dire: "Non è vero che l'Italia è scappata o che si è dissolta! È ancora qui, vedete? Vedete, badogliani e tedeschi, quella bandiera in testa al reparto? È la bandiera italiana! Sentite queste voci? Sono voci italiane" [41].

In questo caso la canzone diventa un elemento peculiare della scelta di aderire alla Repubblica di Salò, un mezzo per distinguersi, quindi, non più per uniformarsi alla massa passivamente acclamante del Ventennio:

Il canto era una propaggine sonora della loro divisa, era l'ostentazione orgogliosa di una scelta di campo aperta e solare. Com'era diverso quel cantare lì dal gran cantare del Ventennio, quando che si cantasse era ovvio e non voleva dir niente, se non festoso consenso o costume rituale[42].

La funzione primaria dei canti di guerra rimane comunque quella di incitare alla battaglia, galvanizzando i combattenti e preparandoli all'at-

[38] Roberto Vivarelli, *La fine di una stagione. Memoria 1943-1945*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 60.
[39] Benito Bollati, *Un ragazzo di Salò 1943-1946*, Milano, Mursia, 1998, p. 68.
[40] "Sentivo echeggiare le canzoni della 'prima ora' quelle che mia madre aveva imparato e mi cantava tenendomi sulle ginocchia (Avanti Arditi, le fiamme nere... pugnale fra i denti, le bombe a mano...) alternandole con le canzoni degli anni venti, che riassumevano interi romanzi d'amore alla luce fioca di un abat-jour o tragedie di emigranti nelle ferriere d'Arizona o, ancora, la perdizione di una mamma e la tristezza di una bimba tra profumi e balocchi. Con quale tenerezza ricordo mia madre che qualche settimana prima di concludere la sua vita terrena all'età di 94 anni cantava ancora, con la sua bella voce, le vecchie canzoni di guerra e d'amore, quelle stesse che mi cantava da bambino e che hanno dato profumo e sapore a tutta la mia vita!", in B. Bollati, *Un ragazzo di Salò*, cit., p, 15.
[41] Mario Castellacci, *La memoria bruciata*, Milano, Mondadori, 1998, p. 140.
[42] M. Castellacci, *La memoria bruciata*, cit., p. 141.

tacco. Lo ricorda Giose Rimanelli, molisano, che dopo lo sbarco degli Alleati scappò al Nord per arruolarsi nelle forze di Salò:

Il capitano Mattei era sempre dietro ai soldati, col binocolo e la pistola in pugno come un eroe di celluloide. Gridava: "Cantate ragazzi! Fate sentire che avete ancora fiato". I soldati attaccavano rabbiosamente: "A noi la morte non ci fa paura / ci si fidanza e ci si fa all'amor, / se poi ci avvince e ci porta al cimitero / si accende un cero / e non se ne parla più". Ma la voce del capitano Mattei stimolava sempre e ripeteva: "Ancora, ancora ragazzi. Morite con le canzoni sulle labbra, le canzoni della vostra giovinezza!"[43].

Ancora più cupo il brano di cui è autore lo stesso Rimanelli, relativo alla morte di un camerata, dove il canto amplifica l'odio per il nemico fino a giustificare il ricorso all'immediata vendetta:

Ottobrini è morto [...] Allora ci guardammo bene negli occhi, e io vidi negli occhi dei miei compagni un odio senza fine, che toglieva anche la voglia di parlare [...] Bruno incominciò a cantare sottovoce, poi a voce più forte: "Con vent'anni nel core / sembra un sogno la morte / E pur si muore". La notte stessa uscimmo in rastrellamento. Prendemmo quattro partigiani [...] Li uccidemmo[44].

Eppure gli schieramenti nemici talvolta non appaiono troppo distanti l'uno dall'altro. A Piero Sebastiani, diciassettenne volontario delle Brigate nere, si deve la descrizione di un episodio in cui le barriere d'incomunicabilità sembrano crollare. Durante uno scontro sulle colline piacentine, tra canti di guerra, di morte e di vittoria scambiati con tono di sfida, i giovani combattenti avversari apprezzano soprattutto una canzone d'amore:

fummo fatti oggetto di una lunga raffica di mitraglia pesante seguita da grida di scherno: "Imparate a sparare, fascisti! O dobbiamo venire a insegnarvi come si fa?" [...] Poi a turno tutti cantammo: i partigiani le loro canzoni qualcuna delle quali andava sull'aria delle canzoni fasciste, cambiate le parole. [...] Fra un canto guerresco e l'altro, un camerata, Silvano, intonò invece una classica languida canzone italiana, "Il primo amore non si scorda mai"... e si prese gli applausi del nemico[45].

Attraverso il canto si sfogava la rabbia per la tangibile ostilità dimostrata dalla popolazione nei confronti dei combattenti di Salò, una rabbia accresciuta dal mancato riconoscimento dei rischi e dei sacrifici affrontati quotidianamente, che contrapponevano l'audacia e il coraggio dei giovani volontari alla comoda vita borghese:

Percorrevamo vie e piazze buie, sfilavano porticati pieni di ombre, marciapiedi deserti. [...]. Il canto rimbalzava contro le imposte chiuse, e subito si restaurava quella contrapposizione. Loro erano là nelle loro case, al caldo dei loro letti, i borghesi, estranei, ottusi [...]. Ci esaltava quel senso di violazione, l'impressione di penetrare in un corpo ostile che i nostri canti facevano sussultare: "Sì siamo noi! Siamo tornati! I monti non ci hanno inghiottito. Noi siamo quelli che tornano sempre: i mai morti!...". Al riparo del tendone le nostre voci si gonfiavano rabbiose: All'erta imboscati che gli emme son tornati![46].

Nei ricordi dei protagonisti, alle attuali frequenti manifestazioni di avversione, paura e disprezzo sono contrapposte quelle esaltanti degli anni precedenti, in particolare l'euforia generale che aveva accolto l'entrata in guerra. Allora il successo canoro raccolto dalla canzone *Vincere!* sembrò ai futuri volontari di Salò il segno di una diffusa adesione popolare, ma gli iniziali entusiasmi si raffreddarono in fretta e anche la canzone assurta a inno della vittoria rapida e schiacciante perse presto mordente: ci si ritrovò a cantarla con sempre minore convinzione, così come con sempre minore convinzione si continuava la guerra[47].

[43] Giose Rimanelli, *Tiro al piccione*, Torino, Einaudi, 1991, p. 203.
[44] G. Rimanelli, *Tiro al piccione*, pp. 88-90.
[45] Piero Sebastiani, *La mia guerra. Con la 36ª Brigata nera fino al carcere*, Milano, Mursia, 1998, pp. 81-82.
[46] C. Mazzantini, *A cercar la bella morte*, cit., p. 97.
[47] "I gerarchi stivaluti lasciarono a balilla e avanguardisti l'arduo compito di continuare a marciare cantando 'Vincere e vinceremo', ma anche i ragazzi avevano ormai perduto la marzialità, ciabattando negli scarponcini di cartone, e le voci uscivano stonate e stanche": cfr. P. Sebastiani, *La mia guerra*, cit., p. 31.

In guerra è inevitabile che il canto diventi anche viatico per i morti, misericordiosa pausa di riflessione nel ritmo serrato della battaglia per accompagnare nell'ultimo viaggio i compagni caduti; la canzone permette di esprimere compassione non solo per i propri morti ma anche per se stessi, destinati alla medesima sorte:

Noi avevamo la consegna di non mollare e morire sull'arma. E molti morivano sull'arma, e solo quand'eravamo decimati e stanchi gli ufficiali dicevano di ritirarci. Ci riportavamo sempre i morti sulle spalle. Chi aveva voglia di cantare diceva la nostra preghiera. Attaccava: "Signore che accendi ogni fiamma e riscaldi ogni cuore, rinnova l'amor mio per l'Italia...". Presto anche gli altri cominciavano a cantare con le voci cavernose e, solo allora, io credo, si rivolgeva il pensiero a Dio e alla nostra morte, e cadeva anche la baldanza di uccidere, e si pensava alle nostre famiglie che non avremmo riviste mai più[48].

A differenza che in quelle di Rimanelli, nelle frasi imbevute di retorica che Alda Vizzotto scrive in occasione dei funerali di un'ausiliaria l'esecuzione di un canto conferisce ulteriore enfasi all'esaltazione fascista della morte per la patria:

Oggi ci sono i funerali di una nostra camerata, mentre l'accompagniamo tutte al cimitero, cantando la Preghiera del Legionario, molte braccia, braccia di operai, si levano nel saluto romano [...] È la prima ausiliaria che muore e chissà quante altre di noi la seguiranno e forse fra non molto. Ma questo non ha importanza, purché viva l'Italia, purché non perisca il fascismo io e con me molte altre donne italiane siamo pronte a dare la nostra umile vita.

Nello stesso diario, poche pagine più avanti, i canti funebri intonati per altri caduti perdono ogni valenza ideologica per diventare mero pretesto di una vera e propria autocelebrazione, amplificata dalla suggestiva scenografia offerta dal paesaggio lagunare veneziano: "I funerali in S. Marco sono stati imponenti. Noi, come al solito impeccabili e ammiratissime, abbiamo cantato la Preghiera del Legionario mentre in gondola passavano le bare"[49].

Nel canzoniere di Salò erano solitamente messi al bando tutti i canti estranei al repertorio fascista e italiano, o peggio, provenienti da oltreoceano. Nel suo *Diario di guerra di un sedicenne*, la fiamma bianca Giuseppe Spina, reo di aver fatto suonare un disco "del nemico", è subito ripreso da un superiore, come se anche una semplice canzone potesse influire sul corso della guerra:

La musica americana, la musica del nemico... Tabù... Ebbene, proprio questa voglio sentire oggi. [...] All'improvviso si spalanca la porta d'ingresso e compare la figura massiccia del dottor Pr., ora capitano medico. [...] "Che razza di porcheria di musica è questa? [...] Questa è musica negroide americana, perdiana! Gioventù rincitrullita!! Siamo in guerra, lo volete capire sì o no? Questo si chiama leccare i piedi al nemico... Ecco fatto" (e spezza il disco in due parti)[50].

Negli scritti dell'ausiliaria Mirri la canzone diventa addirittura uno strumento con cui si crede di poter convertire il nemico alla propria causa:

due giorni fa si sono presentati al distretto, proprio dove sono io, 400, dico 400 di quei bestioni sbandati e renitenti e simili cose. [...] Ieri sera mentre si stava cocendo la pasta è suonato l'allarme: quei pecoroni hanno cominciato a sbandarsi, sai com'è. In una decina di ragazze (perché facciamo i turni) siamo riuscite a calmarli tutti [...] Siamo riuscite persino a farli cantare tutti in coro [...] questi ragazzi, che in fondo non sono tanto cattivi, non fanno che dire bene di noi [...] Gli stessi ribelli non fanno che chiederci come facciamo a fare tutto questo per loro che sono nostri nemici: qua hanno già cambiato idea sai, e il merito è tutto nostro[51].

[48] G. Rimanelli, *Tiro al piccione*, cit., p. 81.
[49] Diario di Alda Vizzotto, 18 luglio 1944, 30 luglio 1944, in Archivio privato Vizzotto, Padova.
[50] Giuseppe Spina, *Diario di guerra di un sedicenne (1944-1945)*, Roma, Il Settimo Sigillo, 1998, p. 120. Si veda anche Luca Cerchiari, *Jazz e fascismo. Dalla nascita della radio a Gorni Kramer*, Palermo, Epos, 2003.
[51] Lettera di Velia Mirri alla madre, 23 novembre 1944, in Archivio privato Mirri, Milano.

Di tutt'altro tono sono le pagine scritte da Mazzantini in una situazione simile: per suggellare il passaggio alle forze di Salò da parte di alcuni partigiani che si sono consegnati, il comandante in capo li invita a intonare insieme ai suoi soldati un canto del patrimonio nazionale comune. In realtà l'esperimento si rivela fallimentare; né i fascisti né gli ex partigiani riescono a cantare con convinzione versi oramai svuotati di significato:

Dovevamo cantare insieme Fratelli d'Italia: una cantata ed era tutto dimenticato! Secondo il nostro stile. Una canzone che non apparteneva al nostro repertorio, così lontana, estranea. Ne venne fuori una tristezza, una voglia di piantar tutto! Fratelli d'Italia, l'Italia s'è desta! [...] Come facevi a metterci dentro qualcosa a quelle parole? [...] L'Italia? Che significava? C'era ancora l'Italia?... Anche loro con voci sforzate, qualcuno che si incantava e non si accorgeva di aver smesso di cantare[52].

Il canto, che dovrebbe incoraggiare ad affrontare difficoltà e sacrifici, a volte non fa che amplificare lo sconforto, come racconta amaramente Mario Castellacci:

Era davvero vano cantare marciando. Come quella volta che il battaglione tornava da una massacrante marcia nella campagna modenese. E giunti alle porte della città, l'ordine del tenente istruttore: [...] "Battaglioni avanti, march! Cantare!" Cantare? E con che fiato? Cantare che cosa? A chi venne l'idea di attaccare proprio quel motivo? Era una marcia tedesca, riscritta in italiano da qualche zelante poeta dell'epoca. Diceva: "Chi ci fermerà? Chi ci piegherà?..." [...] In quel coro di ragazzi sfiniti dalla fatica, quel canto assumeva involontariamente il tono di una implorazione. Era come dire ai passanti: "Fratelli, brava gente! Per pietà fermateci! Non gliela facciamo più"[53].

Il ricorso alle canzoni, si è detto, doveva anche cementare i legami tra i due eserciti alleati. Ecco come l'ausiliaria romana Raffaella Duelli, reduce da una drammatica ritirata lungo un'Italia devastata per sfuggire all'avanzata angloamericana, descrive il giorno di Pasqua, celebrato tra truppe italiane e tedesche, dimostrando ancora una volta come i canti, sia quelli creati dalla propaganda, sia quelli del repertorio popolare, riescano a creare un'atmosfera d'intesa più delle parole:

Il cuoco, un rosso tedesco si chiama Paul, suona l'armonica a bocca e [...] canta molto bene:.. ich weis es wird... karamba, karako... O mia bela Napoli... Corro dietro chissà a quali strane malinconie: poi canto anche io "il camerata Richard" "la saga di Giarabub" e a richiesta di un soldato — tutto rosso e sudato — Aufviedersen [*sic*] Lucia, che tutti ascoltano con devota attenzione come se ad ogni staziocncina italiana ci fosse veramente una buona donna ad aspettarli: poveri uomini, sbattuti a difendere una terra che non è loro, fra l'odio e la paura di quelli per cui muoiono[54].

Soprattutto si canta per rafforzare il gruppo, rassicurare i singoli e per consolidare i vincoli camerateschi; ogni formazione militare ha un suo inno, attraverso il quale ribadire la propria appartenenza.

Dopo aver partecipato a un'azione per spegnere un incendio divampato dopo il bombardamento di La Spezia del 19 maggio 1944, l'ausiliaria del battaglione San Marco, Luciana Cera, canta insieme ai suoi commilitoni l'inno della formazione, 'indegnamente' perché in quanto donna non può combattere:

Era quasi mezzanotte, pioveva ormai a dirotto, l'incendio era quasi spento [...] felici, forti nella nostra enorme stanchezza, cantammo... "San Marco, San Marco, cosa importa se si muore...". Erano le voci dei puri, di quelli che non tradivano, combattevano strenuamente e senza speranza, seguendo la voce della propria coscienza, quelli ai quali non sarebbe impor-

[52] C. Mazzantini, *A cercar la bella morte*, cit., p. 125.
[53] M. Castellacci, *La memoria bruciata*, cit., pp. 147-148.
[54] Si veda il manoscritto di Raffaella Duelli, marzo-maggio 1945, pp. 28-30, in Archivio privato Duelli, Roma. Brani dei suoi diari sono stati pubblicati nell'autobiografia di Raffaella Duelli, *... ma nonna, tu che hai fatto la guerra...*, Roma, Edizioni Ter, 2000.

tato di morire... Cantavo anch'io, indegnamente. Fu l'ora più bella della mia vita alla Decima[55].

Nel clima di disgregazione nazionale, Mussolini rimane l'unico elemento unificante per i combattenti della Repubblica sociale che, attraverso le canzoni, si illudono di poter far rivivere il passato. È un inganno a cui sembra voler credere anche Roberto Vivarelli, che si trova fra gli intervenuti ad ascoltare l'ultimo discorso del duce, al teatro Lirico di Milano, nel dicembre del 1944. Per Vivarelli l'atmosfera che si respira è analoga alle consuete cerimonie ufficiali del Ventennio, con la folla radunata e la colonna sonora degli inni fascisti, capaci di ricreare l'effimera sensazione che tutto sia tornato come prima, che non solo Milano, ma l'Italia intera sia quella del regime:

fummo testimoni della emozione che il duce sapeva ancora risvegliare nella folla che in quella giornata cercava di stringersi intorno a lui. Anche in quella occasione, ci accompagnavano le nostre canzoni. In quei giorni Milano pareva esser tornata una città fascista, in una atmosfera ben diversa da quella di cui fui testimone poco più di quattro mesi più tardi[56].

Gli inni suscitano un'impressione opposta in un altro spettatore dell'evento, Benito Bollati, a cui appaiono piuttosto un congedo da un'epoca prossima a concludersi:

Le note degli inni fascisti rimbombavano nelle mie orecchie insieme alle voci di quei soldati che cantavano di battaglioni creati per la morte e per la vita e di una partita che sarebbe cominciata in primavera, consci che quella partita era ormai perduta [...] Mussolini fece il suo ingresso sul palco nel momento in cui cominciarono ad echeggiare le note di "Giovinezza" [...] L'uomo a pochi passi da me e che in quel momento sembrava tanto lontano dal suo popolo di eroi fece un cenno con le mani per ottenere il silenzio e per incanto cessò quel delirio prolungato e la musica. Allora lo vidi ancora tra noi, improvvisamente riapparso a pochi metri di distanza, immersi nuovamente nella tragedia comune. [...] "Giovinezza, giovinezza". Sento ancora le parole nella mia testa e nel cuore l'orgoglio e la malinconia insieme di essere parte di un popolo e delle sue sventure[57].

Nelle ultime fasi di lotta Giorgio Pisanò, che alla nascita della Rsi si era volontariamente arruolato nella Decima Mas per poi passare nelle Brigate nere, tentò di raggiungere il cosiddetto ridotto militare in Valtellina, dove si sarebbe dovuta organizzare una disperata resistenza. Nel brano che segue i combattenti si aggrappano alle loro canzoni come ultimo residuo di fiducia nel capovolgimento delle sorti di una guerra persa:

Non sembravamo davvero i superstiti di un esercito ormai sconfitto. Era rinata in ognuno di noi l'antica speranza del ridotto alpino. [...] "Non è ancora finita" udii ripetere. [...] I legionari e gli squadristi, il dito sul grilletto, marciavano cantando: "Le donne non ci vogliono più bene, perché portiamo la camicia nera...". Ma ben presto anche le più strenue speranze sono destinate a cadere e alla notizia della resa un canto e un falò delle insegne dei reparti sanciscono definitivamente la fine dell'esperienza di Salò e dell'intero Ventennio: bruciammo le insegne. Poi, con quanto fiato ci restava, intonammo Giovinezza e l'inno dei battaglioni M. Era l'ultima volta, ormai ne eravamo consapevoli, che ci trovavamo insieme con le nostre armi in pugno[58].

Mentre il mondo in cui si è nati e cresciuti si sgretola, si canta per cercare di riaffermare la propria identità anche se la realtà circostante lancia i segnali di un inevitabile cambiamento. Nelle memorie di Raffaella Duelli, attorno ai soldati della Decima, che in lacrime dedicano

[55] Memorie dattiloscritte di Luciana Cera, p. 17, in Archivio privato Morini, Milano. Le memorie dell'ausiliaria Cera sono contenute in Marino Perissinotto, *Il Servizio ausiliario femminile della Decima flottiglia MAS 1944-1945*, Parma, Albertelli, 2003.
[56] R. Vivarelli, *La fine di una stagione*, cit., p. 62.
[57] B. Bollati, *Un ragazzo di Salò*, cit., pp. 70-72.
[58] Giorgio Pisanò, *Io, fascista*, Milano, Il Saggiatore, 1997, pp. 52 sg.

un'ultima canzone ai propri morti e a un'Italia fascista che non c'è più, "si canta e si esulta" festosamente per la fine della guerra e dell'occupazione nazifascista:

Il Duce è morto. L'esercito tedesco ha abbandonato l'Italia: le formazioni repubblicane si arrendono ai C.L.N. [...] E improvvise, nella notte ancora bagnata dalla pioggia recente, con la luna che tra le nuvole fa del nostro uno spettacolo tragico e superbo insieme, improvvise salgono al cielo le parole della Preghiera del Legionario. [...] E poi l'urlo: Giovinezza è nei nostri cuori: Giovinezza sulle nostre labbra. E l'ultimo grido: Saluto al Duce! e l'ultima invocazione: Viva l'Italia! Poi, silenzio [...] È la notte del 28 Aprile: è la nostra ultima ora di libertà[59].

Al termine degli ultimi combattimenti i canti accompagnano le schiere dei fascisti arresisi ai partigiani e costretti a sfilare per le vie delle città liberate. Talvolta sono canti intonati dagli stessi fascisti, ultimo sussulto di un'avventura terminata, come quelli cantati da una colonna di prigionieri per le vie di Milano nei ricordi di una di loro, Cesara Mattiozzi:

A Milano ci fanno traversare tutta la città ma troviamo la gente composta. Avanti c'è il mezzo con i ragazzi della "Folgore" e della "Decima" e cantiamo anche noi la canzone della San Marco: "Arma la prora o marinaio, vesti la giubba di battaglia..." e poi: "Italia, Italia, cosa importa se si muore"[60].

Talvolta il canto è intonato dalla popolazione, raccolta attorno al passaggio degli sconfitti per umiliarli, facendo ricorso a versioni parodiate del repertorio fascista come derisione estrema:

Il paese era pieno di bandiere rosse, e la gente formava due cordoni sul nostro passaggio. Le donne gridavano, come disperate "Avete finito di rubar galline. Perché non cantate, adesso? Avanti, cantate "Battaglioni M" Vogliamo sentirli cantare "Battaglioni M" a questi farabutti". Presero loro a cantare. Cantavano come pazze forsennate la parodia di "Battaglione M" e noi sapevamo che la nostra paura era insopportabile[61].

Per molti fascisti si aprirono le porte delle carceri e dei campi di prigionia alleati; anche qui si cantò a lungo, per la necessità di raccogliersi in una dimensione interiore, di cercare un senso di conforto o semplicemente per ritrovare l'intesa con i camerati compagni di cella. Internata nel campo di Scandicci, Velia Mirri si affida al canto per mitigare la nostalgia per un passato ancora vicino, anche se definitivamente tramontato: "25 luglio – merc. Non c'è bisogno di ricordare questa data [...] cerchiamo di non pensarci, cantiamo in camerata le nostre canzoni di guerra, le nostre bellissime canzoni che fuori di qui non potremo nemmeno più accennare"[62]. In un altro campo di prigionia, quello di Terni, Giorgio Pisanò, celebra cantando l'anniversario del 28 ottobre per riaffermare provocatoriamente un pensiero ormai sconfitto e minoritario:

Quel giorno ci sfogammo per davvero. Per tutto il pomeriggio, fino a tarda sera, il campo risuonò ininterrottamente di inni fascisti e di canzoni di guerra. Le internate, affacciate alle finestre del loro blocco, accompagnavano i nostri cori. Ad un certo momento, anzi, cominciammo ad alternarci: una canzone noi, una canzone loro. [...] Venimmo poi a sapere che tutto quel frastuono aveva sollevato grande allarme negli ambienti antifascisti di Terni, dove si era sparsa la voce che eravamo in rivolta [...] Se ci fu una sera, in-

[59] Manoscritto di Raffaella Duelli, marzo-maggio 1945, pp. 71-73, in Archivio privato Duelli, Roma.
[60] Cesara Mattiozzi, *Diario di Cesara Mattiozzi, fascista dal 1921. Gli ultimi 600 giorni della Repubblica Sociale Italiana. La prigionia*, a cura di Cesare Strina, Firenze, pubblicato in proprio, 1993, p. 26. Una parte del diario Mattiozzi è pubblicata in Cesara Mattiozzi, *Una "civile" che si proclama ausiliaria*, in Adriana Gatti, Velia Mirri, Cesara Mattiozzi, *Scandicci 1945. PWE 334. Un campo di concentramento femminile. Tre diari di ausiliarie*, Portogruaro, Nuovo fronte, sd., pp. 55-89.
[61] G. Rimanelli, *Tiro al piccione*, cit., pp. 220-221.
[62] Diario manoscritto di Velia Mirri, in Archivio privato Mirri, Milano. Una parte del diario Mirri è pubblicata in Velia Mirri, *I ricordi nel cassetto*, in A. Gatti, V. Mirri, C. Mattiozzi, *Scandicci 1945*, cit., pp. 19-50.

vece, che i nostri guardiani poterono trascorrere nella più completa tranquillità, fu proprio quella[63].

Come dimostra l'ampio spazio riservatogli nella memorialistica, nel canto l'identità fascista ha trovato un facile e diretto canale espressivo. Al canto spetta il compito di sintetizzare le istanze più immediate di autorappresentazione, sia che esso veicoli stati d'animo individuali o sensibilità collettive. Il vario e vasto repertorio fascista di canzoni può rappresentare un'interessante piattaforma di partenza su cui ricostruire alcuni aspetti dell'immaginario salodiano e da cui far partire, in una prospettiva spostata nel tempo e considerando il canto come parte integrante della memoria reducistica, una riflessione sull'immaginario neofascista costituitosi in seguito. Ancora ai giorni nostri, i vecchi canti fascisti del tempo di guerra accompagnano i sempre più diradati raduni degli ex "repubblichini", le loro commemorazioni, persino le cerimonie funebri. Come allora, sembrano rappresentare un veicolo identitario privilegiato, capace di riannodare rapidamente i fili con un passato lontano e cristallizzato. Sulla rivista reducistica "Nuovo fronte" è ancora una sequenza canora a scandire il commiato definitivo di una vecchia ausiliaria. Scrive Mirella Bordin, una redattrice:

> Le facevo spesso compagnia per darle un po' di serenità. Era felice quando le cantavo le "nostre canzoni" che la riportavano alla sua giovinezza. Erano per lei viatico, terapia che leniva la sua sofferenza. Mi aspettava con ansia e si rallegrava nell'ascoltare "Battaglioni del Duce", "Giovinezza", "Le donne non ci vogliono più bene", "Cara al sol", la sua preferita. La sua casa sempre silenziosa si riempiva di Patria. Mentre cantavo, il suo volto riacquistava colore, il suo animo si rasserenava [...] L'ultimo giorno mi chiamò, chiedendomi di cantare ancora. Le ultima parole pronunciate furono: "Vent'anni abbiamo / ed il sangue noi darem / per la Patria, per l'Italia / per il Duce o Vincere o Morir". Fu questo il mio ultimo saluto e non la vidi più[64].

Francesca Alberico

[63] G. Pisanò, *Io, fascista*, cit., pp. 197-198.
[64] *Morire con gli Inni della Patria sulle labbra*, "Nuovo fronte", maggio 2006, n. 225, p. 12.