

Musica, storia ed arte dell'incontro

Come la canzone in lingua portoghese racconta gli anni delle dittature

Giovanna Stanganello

Faccio parte di un gruppo di ricerca su musica e storia in dimensione europea - non eurocentrica - che analizza luoghi della memoria raccontati attraverso la canzone: dalla piazza alla fabbrica, ai caffè, alla terra, alle strade. L'iniziativa è nata all'interno di *Iris* (associazione di *Insegnamento e Ricerca Interdisciplinare di Storia*) ed ha seguito nel corso del tempo variazioni sull'idea originaria. La mia parte di attività si concentra sull'area in lingua lusofona, ma il territorio d'indagine, dall'Europa (ovvero dal Portogallo) si è quasi fatalmente spostato in Brasile, data la mia frequentazione materiale e ideale di quella terra a partire da una collaborazione in laboratori espressivi all'interno di progetti di strada in Minas Gerais e nella città di São Paulo. Il "mal di Brasile" ha trovato in Italia un canale (che unisce l'interesse amatoriale per la musica al piacere della lingua portoghese cantata) nel coro *Cantosos peso* che esegue brani, brasiliani e non, appartenenti ai popoli "sospesi sulla soglia della dimenticanza". Ritengo fondamentale per l'efficacia didattica, oltre agli elementi cognitivi disciplinari trasmessi, gli aspetti relazionali ed emozionali, che rendono profonda la trasmissione dei saperi. Se una cosa piace intensamente essa sarà insegnata in modo convincente, se i tasti toccati sono quelli che hanno a che fare con l'universo affettivo, l'apprendimento avrà luogo come esperienza significativa. In questa prospettiva la passione per la musica e per la poesia ha costituito un passaggio importante per le mie precedenti attività esercitate nell'ambito dell'interculturalità. Si tratta di un approc-

cio non peregrino neanche per un'indagine di tipo storico. Non sto qui ad analizzare gli aspetti metodologici inerenti alla questione, poiché altri interventi li metteranno a fuoco, riporto solo da una domanda iniziale: come veicolare contenuti di tipo storico utilizzando strumenti poco o mal frequentati nella scuola? È un'occasione perduta non sviluppare una dimensione musicale in un territorio che, come quello italiano, vanta una tradizione melodica di storica tradizione; meglio, è lo stesso clamoroso limite che si rileva nell'impostazione della riforma nella secondaria superiore che non assegna all'istruzione artistica il rilievo che le sarebbe proprio: il paradosso per cui nella patria del Rinascimento l'indirizzo dei beni culturali subisce una grave mortificazione, estinguendo la sua funzione sperimentale. Nessuno tra i partecipanti alla ricerca è uno specialista in ambito musicale, ma ciascuno attribuisce a tale sfera della comunicazione una profonda valenza formativa e ritiene che anche i non addetti ai lavori possano utilizzare documenti di questo genere.

Il mio ago magnetico volge alla "contaminazione": quale zona più congeniale di un luogo meticcio di popoli e di culture come quello di Brasile? Grande è il fascino di un portoghese "corrotto" dal passaggio tra diversi continenti e impregnato di cadenze africane in cui "le parole cantate" sono pronunciate con accenti assai differenti: dai suoni sincopati in cui si perdono le vocali della parlata europea, alla musicalità sinuosa del Brasile e dei territori post coloniali africani. Segnalo a questo proposito un recentissimo progetto curato da Alberto Zappieri che promuove l'incontro tra culture musicali diverse e che ha prodotto il CD *Capo Verde terra di amore*, vol. 1. In esso sono raccolti i testi interpretati da Cesária Évora e da Teófilo Chantre eseguite insieme a nostri cantautori impegnati in progetti di solidarietà.

La commistione di ritmi è la cifra stilistica dell'opera, il cui introito è devoluto al Programma Alimentare Mon-

diale dell'ONU.

Proprio pensando alla cultura dell'incontro e della traduzione, e dovendo necessariamente selezionare pochi autori, ho scelto di lavorare prevalentemente sul cantautore brasiliano Chico Buarque de Hollanda, in contatto con esperienze di spicco della poesia e della canzone d'autore italiana anche per ragioni biografiche - da bambino trascorse due anni a Roma e vi tornò tra il 1969 e il 1970, restandovi 14 mesi, per l'ostilità del governo militare nei suoi confronti. Chico, come Caetano Veloso, Gilberto Gil, esuli nell'Inghilterra dei quegli anni, come è Milton Nascimento e altri cantautori in Brasile, rappresentano la storia di un momento particolare che non è proprio solo al Brasile ma che, con un gioco di rimandi, travalica i continenti in una dimensione sovranazionale in cui musica e storia s'intrecciano e raccontano i decenni della contestazione e della repressione, gli anni della decolonizzazione e le buie resistenze degli antichi colonizzatori.

Chico Buarque era già noto a livello internazionale: Mina aveva cantato la traduzione italiana di *A banda*, che nell'apparente lievità dei contenuti e nello scanzonato ritmo svela altro: *la mia gente sofferente disse addio al dolore per vedere passare la banda cantando cose d'amore[...] ma per il mio disincanto quello che era dolce finì, tutto riprese il suo posto dopo che la banda passò*. autore vicino per sensibilità alle storie degli ultimi, Enzo Jannacci, aveva tradotto *Pedro Pedreiro*, Sergio Bardotti aveva svolto un vero lavoro di ponte tra culture musicali. Grazie a questi contatti, in un gusto che superava il vecchio canto impostato per scelte stilistiche e tematiche, Chico aveva inciso *Per un pugno di sambain* collaborazione con Ennio Morricone.

Alla frontiera tra generi, anche il film e la serie televisiva hanno utilizzato la canzone di Chico Buarque in stretta connessione con la storia degli anni '60 e '70, in particolare i testi:

Zuzú Angel di Sergio Rezende (2006)

* Docente *Itos Maria Curie*, *Cernusco S/N*



e *Anos rebeldes (Anni ribelli)* di Gilberto Braga (1992).

Si tratta di opere diverse, ma in entrambe la canzone entra nelle vicende storiche, intrecciandosi indissolubilmente con esse. Il primo è un film sulla stilista brasiliana Azuleika Angel, il punto di vista è quello di una persona estranea al coinvolgimento politico diretto e che si trova improvvisamente situata in esso, ferma nella tenace richiesta di verità sulla sorte del figlio Stuart, giovane oppositore "desaparecido". Nell'excipit del film le musiche di Chico entrano nella narrazione in funzione diegetica: *Apesar de você* è un'allusione critica al regime, *Cálice* la vicenda di Stuart ("*Minha cabeça perder teu juízo / quero cheirar fumaça de óleo diesel*": il giovane fu torturato legandolo al tubo di scappamento dell'auto). Tali canzoni saranno in qualche modo la colonna sonora della protesta dei più generosi intellettuali che, dopo la promulgazione dell'*Atto istituzionale n. 5* da parte del governo Médici, subiscono la repressione della dittatura. L'ascolto di Zuzú della cassetta di Chico Buarque sulla macchina che la conduce alla morte s'intreccia alla frequentazione con il cantautore (che poi le dedicherà il testo *Angélica*): a lui la stilista aveva consegnato copia del dossier documentario sulla morte del figlio.

Anos Rebeldes è una miniserie televisiva che rivisita la storia del Brasile tra il 1964 e il 1979 attraverso le vicende di un gruppo di giovani della classe media, studenti universitari del tradizionale Collegio Pedro II a Rio de Janeiro. L'opera fu proiettata tra luglio e agosto 1992 in Brasile in 14 puntate, in Italia è disponibile per i prestito bibliotecario presso l'Ibrit di Milano (Istituto Brasile-Italia di via Borgogna)



nella versione in 3 Dvd. Propongo due scene contenute alla fine del secondo Dvd: nella prima si assiste alla perquisizione poliziesca in casa di un docente universitario mentre la TV trasmette la notizia della promulgazione dello stesso *Atto istituzionale n. 5* di cui si recita l'art. 12 che segna una recrudescenza della censura, è il 13 dicembre 1968. A seguire, immagini del capodanno 1968, dopo le quali si colloca la seconda scena analizzata (essa chiude la seconda videocassetta): il gruppo dei nostri studenti assiste al festival della canzone, uno degli eventi più popolari che coinvolge un grande pubblico (la *TV Record* nel 1965 aveva trasmesso *La banda* di Chico; il *Festival della Música Popular* della *TV Excelsior* del 1966 si era aperto all'insegna del rinnovamento).

I giovani di *Anos Rebeldes* si ritrovano a disputare diverse posizioni estetiche e politiche attraverso le due canzoni giunte in finale del *Festival Internacional da Canção* della *TV Globo* del 1968: *Sabiá* di Tom Jobim e Chico Buarque (che vincerà la rassegna) e *Caminhando e cantando* di Geraldo Vandré (che si classificherà seconda) il cui sottotitolo recita: "per non dire che non ho parlato dei fiori". Mentre la prima riscuote grande successo di pubblico per le sue novità anche stilistiche e melodiche, la seconda sembra prepararsi a diventare il nuovo inno nazionale di resistenza alla dittatura in Brasile: non a caso sarà vietata e il suo autore costretto all'esilio. Uguale sorte, però, tocca agli apparentemente meno impegnati autori dell'altro testo, o almeno ad uno di essi. La storia dei festival in Brasile è particolarmente importante se si pensa ad altri momenti degni di memoria: nel 1972 José Afonso canta a

morte saiu a rua memoria del pittore e scultore José Diaz Coelho, membro del PCP, assassinato in una strada di Lisbona dalla *Pide*, la polizia segreta della dittatura portoghese.

Proprio José Afonso è l'autore scelto per l'area portoghese nella mia ricerca, il cui arco temporale è compreso tra gli anni '60 e '70 del Novecento e si concentra in due direzioni: da un lato *le città* del Portogallo e quelle del nuovo continente con un fuoco privilegiato sulla metropoli di Rio de Janeiro; dall'altra *la terra* dell'Alentejo portoghese e del sertão del nord-est brasiliano, dove le lotte dei contadini e il fenomeno migratorio verso le grandi aree urbane diventano motivo ricorrente delle canzoni scelte per la presente ricerca. Zeca, epiteto familiare di José Afonso, è legato alle forme della musica popolare portoghese e costruisce le sue ballate sulla linea melodica del fado, che innova al suo interno abbandonandone la versione più scontata e commerciale. La città raccontata dalla canzone di José Afonso è una trasposizione simbolica e lirica, ma è anche una chiamata a raccolta contro gli ultimi rigurgiti della dittatura (Grandola Vila Morena è il canto che, trasmesso per la prima volta alla radio, darà il segno di avvio della rivoluzione dei garofani del 25 aprile).

La forza di aggregazione della musica e la sua capacità resistenziale s'incarnano in momenti drammatici della storia dei paesi latino-americani, come l'atroce conclusione della vita di Victor Jara. Ma senza arrivare a situazioni così agghiaccianti, restano nella memoria anche i versi di *Cálice* di Chico Buarque (già ricordata per altra ragione) che il regime è riuscito ad immortalare e a rendere icona spegnendo i microfoni durante il concerto. La canzone, censurata dalla dittatura, giocava sull'ambiguità semantica tra "cálice" e "cala-se" ("taci") il cui suono è lo stesso: il calice amaro da allontanare, dolorosa preghiera nell'orto del Gestsemani, si attualizza nel Brasile contemporaneo a Chico attraverso l'imposizione al silenzio del regime militare. Certamente le dittature contribuirono ad approfondire l'instabilità emotiva o l'ipersensibilità di autori come Zeca Afonso, Geraldo Vandré, Caetano Veloso attraverso la limitazione della libertà personale, espressiva e lavorativa (allo stesso José Afonso viene interdetto l'insegnamento).

Chico, come José Afonso, ha cantato vicende storiche reali, ma i suoi testi mettono in scena anche personaggi di fantasia, a loro volta calati nella storia e nei giorni di gente reale. Par-

ticolarmente bene riesce all'autore raccontare le vicende dal punto di vista dei poveri, dei ragazzi della strada, delle ragazze della notte. Molte storie sono narrate al femminile, oppure attraverso la focalizzazione di creature androgine: così *Geni e o zeppelin*, *Mar e lua* rappresentano i marginali, nuovi untori di fine secolo XX contro i quali si lanciano le pietre, facili capri espiatori. La madre di *O meu guri* non sa bene e proprio non vuole vedere cosa fa di mestiere il suo ragazzo che le riporta orologi e le fa doni, figlio affettuoso e spericolato, ucciso durante uno dei suoi furti di strada, abitatori di uno dei tanti quartieri da dimenticare. Nelle vicende di prostitute anegate dal pregiudizio degli uomini, di ragazze uccise dalla violenza dei maschi come nella storia di Marinella, di transessuali e lesbiche presi a sassate, nelle storie "minori" delle periferie di vernici e cachaça i marginali si somigliano: dall'altro lato del mare il nostro poeta De André li canta nei suoi

carruggi genovesi, nelle terre di Sardegna, nelle città del nord dove i giovani venuti dal Brasile abitano la strada (Andrea, Princesa, ma ogni canzone di Fabrizio è empaticamente legata agli esclusi).

Seguendo il ponte tra musica lusofona e referenti del nostro paese, torniamo agli interni romani in cui si raccoglievano gli artisti brasiliani e italiani tra il 1968 e il 1969 durante l'esilio di Chico Buarque de Hollanda. Un titolo emblematico sintetizza il fermento di idee musicali e lo scambio di esperienze che Sergio Bardotti cerca di mettere insieme: è il CD di Sergio Endrigo *La vita, amico, è l'arte dell'incontro* (Fonit Cetra, 1969, ripubblicato dalla Warner Music Italia nel 2005). Da quel contesto ha origine il legame affettivo tra le due culture che persiste, se pensiamo alle suggestive interpretazioni di testi della *Bossa Nova* e della *Musica Popular Brasileira* da parte di Vanoni, Mannoia, Mina (si ascoltino, ad esempio *Valsinha* di

Vinicius de Moraes cantata da Chico e Mina o *Samba em preludio* di Vinicius e Tom Jobim), o le efficaci traduzioni di Ivano Fossati (ricordo, tra tutte *O que será* – nelle sue due parti: *À flor da terra*, e *À flor da pele*). Il CD sull'arte dell'incontro vede la collaborazione di Toquinho e si traduce in immagini in un bel video di quegli anni (trasmesso dalla tv brasiliana) in cui la voce del cantautore brasiliano si affianca a quella dei grandi poeti dei due paesi: Giuseppe Ungaretti e Vinicius de Moraes, senza i pregiudizi di separatezza tra musica e poesia, ricomponendo quel legame da cui proprio la poesia è nata, che sta nel ritmo, nella melodia e nelle storie, e i brasiliani lo sanno¹.

¹ Il video in questione è reperibile solo per gentile omaggio di Monica Paes, conduttrice della trasmissione di musica brasiliana *Avenida Brasil*

Le canzoni come specchi, testi e fonti

Un approccio integrato storico-musicale-letterario

Maurizio Gusso*

Una proposta metodologica nata da una duplice esperienza

Fra le varie pratiche didattiche innovative al confine fra storia, musica, lingue e letterature italiane e straniere, non sembrano essere molto diffusi gli approcci interdisciplinari caratterizzati da una sufficiente attenzione

all'uso didattico delle canzoni come fonti storiche.

Come insegnante di italiano e storia del triennio della secondaria di secondo grado ho sperimentato percorsi curriculari integrati di storia, letteratura, musica, cinema ed 'educazioni' (interculturale, alla pace, alla cittadinanza, alle pari opportunità, allo sviluppo sostenibile, al patrimonio, ai media ecc.)¹.

Come formatore dei docenti delle scuole di ogni ordine e grado ho partecipato e partecipo alle attività del **Gruppo di ricerca didattica di IRIS** (Insegnamento e ricerca interdisciplinare di storia) *Storie e culture musicali in dimensione europea ma non eurocentrica*².

Da questa duplice esperienza ricavo una **proposta metodologica**, condivisa dal Gruppo, che in questa sede, per limiti di spazio, presento in modo schematico³.

Opzioni e riferimenti metodologici

A) La consapevolezza della **complessità delle canzoni** come **fenomeni musicali globali** o a molte dimensioni (musica, canto, ritmo, recitazione, corporeità, letterarietà dei testi, rito, *performance*, spettacolo, fenomeno mediatico, prodotto dell'industria culturale ecc.), suscettibili di una **pluralità di approcci possibili**: semiologia, semiotica, ermeneutica, critica musicale, sociologia della musica, storia della musica, storia dei

¹ Per un esempio di percorsi curriculari integrati di 'educazioni', storia e letteratura cfr. M.Gusso, *L'Italia narrata. Un percorso integrato di storia e letteratura del Novecento*, in C. Brigadeci (a c. di), *Il laboratorio di italiano. Esperienze, riflessioni, proposte*, Unicopli, Milano, 2002, pp.19-43.

² Cfr. Gruppo di ricerca didattica di IRIS, *Storie e culture musicali in dimensione europea ma non eurocentrica*, scheda aggiornata al 30.6.2009, scaricabile dal sito www.storieinrete.org

³ Cfr. M.Gusso, *Storie di canzoni migranti, fra traduzioni, riusi, censure e meticcianti*, in M.T.Rabitti – M.Gusso (a c. di), *Storia e musica in laboratorio*, "I Quaderni di Clío '92", 2007, n.8, pp.85-127.

* *Presidente IRIS*

modelli culturali/dell'immaginario/delle idee/delle mentalità, storia sociale, economica, politica, ambientale, della cultura materiale ecc..

B) Un approccio alle canzoni almeno in parte analogo a quello alle altre opere d'arte, ispirato non al 'realismo ingenuo' della 'teoria del riflesso' (l'arte come riproduzione fedele del reale, come imitazione, esclusiva o quasi, della natura o della società), né al 'formalismo' o 'convenzionalismo assoluto' (l'arte come imitazione esclusiva, o quasi, dell'arte), ma a forme di 'convenzionalismo relativo' o 'realismo smalzato', ispirate alle **teorie dell'arte** come **'rappresentazione'/'interpretazione' polisemica di aspetti di realtà** (in tensione vitale sia con la natura, sia con la società, sia con le eredità musicali, artistiche e culturali) e convergenti con l'approccio 'convenzionalista relativo' ai 'fatti storici'.

C) Un approccio interdisciplinare alle opere musicali come **'specchi'** su cui proiettare domande esistenziali e 'orizzonti di attesa', **testi** caratterizzati da una pluralità di codici, **fonti storiche, agenti di storia e strumenti di narrazione storica**.

D) Un passaggio graduale dal piano dell'**'intratestualità'** (analisi del singolo testo-fonte) a quelli dell'**'intertestualità'** (analisi comparata di serie di testi-fonti) e della **contestualizzazione storica**, nei suoi diversi piani (contestualizzazione nei rapporti fra canzoni e loro autori, nella storia dei modelli culturali, delle rappresentazioni simboliche e della musica, e nella storia socio-economico-politica, ambientale e della cultura materiale).

E) La consapevolezza delle **diverse funzioni** delle **differenti modalità d'uso didattico delle canzoni** e, più in generale, di ogni traccia nella didattica della storia: come 'specchio'; come *icebreaker*/rompighiaccio evocativo; come illustrazione/traduzione in altri linguaggi di informazioni contenute in altre fonti, soprattutto 'secondarie'; come elemento di problematizzazione; come fonte storica.

F) La necessità di **confrontare/intrecciare** le canzoni con **altri prodotti musicali** e con **altri tipi di fonti**.

G) L'ancoraggio a una **progettazione curricolare**, flessibile e modulare, per 'nuclei fondanti', operatori cognitivi, conoscenze significative, competenze, temi/problemi, tipologie/casi e blocchi/filoni ricorrenti di finalità e una **'solidarietà reciproca' fra discipline ed 'educazioni trasversali'**⁴.

H) Un **approccio** globale, integrato

(cognitivo, socio-affettivo-emozionale-relazionale e psicomotorio), intersoggettivo, **euristico, interattivo, laboratoriale**, ludico, multimediale alla didattica storico-interdisciplinare, incentrato sulla mediazione didattica e sul percorso presente - passato - presente/futuro.

I) Un percorso graduale dal **predisciplinare** al **disciplinare** e a forme di **interdisciplinarietà e trasversalità**.



Un esempio di scheda sul percorso fonte - serie - contestualizzazione storica

1. **Individuazione di un tema/problema di ricerca 'strategico' nella progettazione curricolare storico-letterario-musicale**

2. **Analisi di una canzone** (piano della **'intratestualità'**)

2.1 Breve presentazione della canzone e del motivo della sua scelta.

2.2 Fruizione della sua versione originale, se possibile, o di quella più vecchia disponibile (in forma audio-registrata o possibilmente audiovideo-registrata).

2.3 Analisi globale (linguistico-comunicativa, letteraria, musicografica, storica, sociologica ecc.) della versione considerata della canzone attraverso analisi più specifiche

a) del testo scritto pubblicato/ufficiale: struttura metrica e narrativa, sistema dei personaggi, ambientazione spaziale, temporale/storica e sociale ecc.;

b) delle eventuali varianti apportate dalla versione effettivamente ascoltata al testo scritto pubblicato/ufficiale;

c) della parte specificamente musicale (vocale e strumentale);

d) degli aspetti materiali/visivi/corporei/gestuali dell'eventuale videoregistrazione della *performance*;

e) del contesto globale (culturale/artistico, sociale, politico-istituzionale, economico, tecnologico ecc.) di produzione della canzone (autori di versi e musica, interpreti, data e luogo di registrazione, casa discografica; storia della canzone);

f) del contesto globale di ricezione/fruizione/consumo della canzone (dati sugli ascolti e sui pubblici specifici delle varie versioni/*performance* ecc.).

Per quanto riguarda la storia, ecco alcune domande-chiave: per quali obiettivi formativi/competenze e temi/problemi specificamente storici e per

quali forme di storia questa canzone può essere considerata una fonte storica rilevante? quali sono le informazioni storiche iscritte nei vari codici (linguistico, letterario, musicale, tecnologico ecc.) della canzone e del suo contesto globale di produzione e fruizione? qual è la storia della canzone?

Per quel che concerne lingue e letterature, ecco alcuni esempi di domande chiave: per quali obiettivi formativi/competenze e temi/problemi specificamente linguistici e letterari questa canzone può essere considerata significativa? quali sono gli aspetti linguistici e letterari peculiari di questa canzone? come si inserisce nella storia della lingua e della letteratura?

Quanto a musica, ecco alcune domande-chiave: per quali obiettivi formativi/competenze e temi/problemi specificamente musicali questa canzone può essere considerata significativa? Quali aspetti musicali caratterizzano tale canzone? Come si inserisce nella storia della musica?

2.4 Eventuali confronti globali fra più versioni della stessa canzone attraverso le stesse analisi specifiche di cui al punto 2.3.

3. **Analisi di una serie di canzoni e di altre fonti** (piano della **'intertestualità'**)

3.1 Analisi globale (v. punto 2.3) col 'metodo contrastivo' (ricerca di analogie e differenze rilevanti, fra regolarità ed eccezionalità) di una coppia/serie di canzoni significativamente comparabili.

3.2 Confronto fra la canzone/serie di canzoni considerate e altre fonti.

4. **Contestualizzazione storica** (piano della **'contestualizzazione'**)

4.1 Contestualizzazione biografica.

4.2 Contestualizzazione nella storia dell'immaginario/dei modelli culturali/delle mentalità/delle idee.

4.3 Contestualizzazione nella storia delle forme (storie 'non storicistiche' delle lingue/letterature/musiche e/o delle altre forme di arte, cultura e simbolico).

4.4 Contestualizzazione nelle altre storie (ambientale, demografica, tecnologica, economica, sociale, politico-istituzionale ecc.).

⁴ Cfr. M.Gusso, *Educazioni e area geostorico-sociale: una solidarietà reciproca*, in Aa.Vv., *Scienze geostorico-sociali per un curricolo verticale. Dalla Ricerca-Azione alla Sperimentazione Assi-stita*, Irrsae Lombardia, Milano, 1998, pp.29-38.