



La musica come geografia: suoni, luoghi, territori

a cura di
Elena dell'Agnese
Massimiliano Tabusi



La musica come geografia: suoni, luoghi, territori

a cura di

Elena dell'Agnese e Massimiliano Tabusi



Certificazione scientifica dell'Opera

I contributi di questo volume (ad esclusione, come riportato e motivato anche nei rispettivi testi, dei lavori di Luca Toccaceli e Giovanni Vicedomini) sono stati sottoposti a un processo di referaggio a «doppio cieco» effettuato da esperti anonimi, che i curatori desiderano ringraziare per il loro determinante apporto. Il processo è documentabile su eventuale richiesta ai curatori da parte di entità di valutazione scientifica. Ogni Autore resta responsabile del proprio scritto e delle relative illustrazioni iconografiche e cartografiche.

Hanno contribuito alla realizzazione di questo volume

Alessandro Arangio, Alessandra Bonazzi, Fabio Carbone, Stefania Cerutti, Caterina Cirelli, Germana Citarella, Raffaella Coletti, Gian Luigi Corinto, Simona De Rosa, Giulia de Spuches, Stefano Del Medico, Elena dell'Agnesse, Elena Di Blasi, Fausto Di Quarto, Ilaria Dioli, Alessandro Faggioli, Chiara Giubilaro, Teresa Graziano, Vincenzo Guarrasi, Andrea Marini, Giuseppe Muti, Annalinda Pasquali, Donatella Privitera, Antonella Rinella, Francesca Rinella, Lorena Rocca, Laura Stanganini, Massimiliano Tabusi, Marcello Tanca, Luca Toccaceli, Giovanni Vicedomini. I curatori desiderano inoltre ringraziare gli altri componenti del Comitato Scientifico del Workshop «Musica e Territorio» (Sergio Conti, Fabio Amato, Filippo Celata, Giulia de Spuches, Giuseppe Muti, Sergio Zilli) per il loro prezioso contributo.

© 2016 Società Geografica Italiana
Via della Navicella, 12 – 00184 Roma

www.societageografica.it

ISBN 978-88-88692-98-2



Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

In copertina

L'immagine è un'elaborazione grafica che vede in primo piano una *performance* dei Camachofones (Porto, 27 luglio 2016), sulla quale è innestata la *Nova totius Terrarum Orbis geographica ac hydrographica tabula* di Hondius (1630), ampiamente modificata per essere metaforicamente integrata in una nota musicale evocando, sia per la musica sia per la cartografia, la funzione di «visioni» del mondo. La fotografia della *performance* e l'elaborazione sono a cura di Massimiliano Tabusi.

FABIO CARBONE e GIAN LUIGI CORINTO (*)

CHORO, MAXIXE, SAMBA: DA MUSICA PER GENTE DI MALAFFARE A FONDAMENTO DELL'IDENTITÀ NAZIONALE BRASILIANA

Musica e immagine del Brasile

Musica, carnevale e calcio fanno parte dell'immagine stereotipata del Brasile. La musica ha avuto successo nel mondo in epoche diverse, contemporaneamente come *brand* nazionale ed elemento in grado di influenzare la cultura di altri paesi (McGowan e Pessanha, 1998). La prima esportazione di ritmi brasiliani si ebbe nel periodo 1914-1922, quando il *maxixe*, nome sia di un genere musicale, chiamato tango dai musicisti brasiliani colti, sia di una danza molto sensuale, si diffuse in Europa con un successo simile a quello della *lambada*, iniziato nell'estate del 1989 (Peixe, 1954; Sandroni, 2005). Negli anni Quaranta, il *samba* «colonizzò» prima gli Stati Uniti e poi il mondo, con la canzone di Ary Barroso *Aquarela do Brazil*, usata da Walt Disney nell'omonimo film di animazione (Jackson, 1942), cantata in altri film hollywoodiani da Carmen Miranda, emigrata bambina con la famiglia dal Portogallo in Brasile. La cantante attrice, vestita di colori smaglianti e coperta di gioielli, sfoggiava come cappello un cesto di frutta esotica. Nel film del 1995 *Carmen Miranda: bananas is my business*, la regista Helena Solberg ha affrontato il fenomeno divistico della Miranda, che sublimava lo stereotipo dell'immagine internazionale del Brasile dell'epoca (Rist, 2014).

Nel 1959, il film *Orfeo Negro* di Marcel Camus, tratto da *Orfeu da Conceição*, di Vinicius de Moraes con musiche di Antônio Carlos Jobim (de Oliveira, 2012), vinse il festival cinematografico di Cannes e, nel 1960, Golden Globe e Oscar come miglior film straniero (Bayman e Pinazza, 2013). Il susse-

(*) Il lavoro è stato ideato da Gian Luigi Corinto e progettato dai due autori. Gian Luigi Corinto ha steso il testo dei paragrafi terzo e quarto, Fabio Carbone i paragrafi primo, secondo e quinto.



guente successo della *bossa nova* negli USA fu travolgente in forma di *jazz-samba*, incrementando la popolarità della musica, dei musicisti e dell'immagine internazionale del Brasile. Al di fuori del Brasile, *samba* e carnevale appaiono la rappresentazione dell'eredità culturale africana, mentre all'interno sono percepiti come metafora della mescolanza (*mestiçagen*) razziale e culturale della popolazione (Vianna, 1999).

Questo lavoro tratta del contributo dato dalla musica alla mescolanza culturale del Brasile e di come, pur nata tra gente di malaffare in quartieri urbani fortemente degradati, sia diventata fondamento stesso dell'identità nazionale.

Razze e musica

Tra i colonizzatori che nel 1549 si stabilirono in Brasile c'erano anche sei preti gesuiti (Brooks Greenlee, 1995), tradizionalmente contrari alla musica (Jesuit non cantat) (Cohen, 2009). Nella nuova colonia, invece, ne fecero strumento di evangelizzazione e di educazione degli indios, che usavano strumenti «diabolici», flauti, corni, sonagli fatti di ossa e teschi umani, e praticavano danze rituali e attività sociali ritenute lascive (O'Malley, 1995). Le tradizioni *indie* si offuscarono, anche per le intense deportazioni da una regione all'altra del territorio (Appleby, 1983) tanto che il contributo della musica nativa alla formazione del patrimonio nazionale è ritenuto quasi nullo (Kiefer, 1982), tranne che per alcune danze, *cateretê*, *caboclinhos* e *caiapó*, confuse però in una indistinta identità sudamericana (Abreu, 2007; Mariz, 2005). Diversa è stata la resistenza dei figli d'Africa contro la dominazione culturale degli europei. La schiavitù era cruciale per l'economia del paese e venne abolita solo nel 1888 anche se bianchi, neri e indigeni si andavano mescolando da tempo (Klein e Vidal Luna, 2010). Forse il basso numero di donne arrivate dal Portogallo poteva esser causa del mescolamento tra razze, anche se autori anglosassoni (Agassiz e Cary Agassiz, 1969) ne danno un'interpretazione diversa e razzista:

[...] the free blacks compare well in intelligence and activity with the Brazilians and the Portuguese. But it must be remembered, in making the comparison with reference to our own country, that here they are brought into contact with a less energetic and powerful race than the Anglo-Saxon [*ibidem*, p. 129] (1).

(1) «[...] i neri liberati hanno uguale intelligenza e capacità dei brasiliani e dei portoghesi. Ma si deve tener ben presente, nel fare un paragone col nostro paese, che sono messi a contatto con una razza meno energica e meno potente di quella anglosassone».

Gli stessi proprietari terrieri brasiliani, volontariamente o a seguito di un riscatto, liberavano gli schiavi (Bethencourt, 2015) e la popolazione presto divenne una miscela di bianchi, neri, *mulattos* (padre bianco e madre nera), *caboclos* o *mamelucos*, cioè feroci come arabi (padre bianco e madre *india*) e *cafuzos* (padre nero e madre *india*) (*ibidem*).

Gli africani deportati in Brasile, provenienti in maggioranza dal centro dell’Africa e appartenenti alle nazionalità *bantu* e *jeje-nagô* (Biancardi, 2000; Prandi, 2002; Skidmore, 1992), si ritrovarono a vivere forzatamente nelle *senzalas* o «case dei negri» (Freyre, 2003; Klein e Vidal Luna, 2010). Nonostante le dure condizioni di vita, riuscirono a mantenere una propria identità grazie a solide radici culturali fondate sulla ritualità della danza e di una musica ritmicamente molto più complessa di quella europea (Appleby, 1983; Biancardi, 2000; Nishida, 2003).

Il contributo della musica alla costruzione dell’identità e il caso del Brasile

Sociologi (Durkheim, 1915) e storici (McNeill, 1995) hanno ipotizzato che la connessione tra azione collettiva e creazione della comunità sia mediata anche dai movimenti che gli individui compiono in gruppo:

So it is the homogeneity of these movements that gives the group consciousness of itself and consequently makes it exist. When this homogeneity is once established and these movements have once taken a stereotyped form, they serve to symbolize the corresponding representations [Durkheim, 1915, pp. 230-231] (2).

La coesione di un gruppo che all’unisono si muove, ripete le stesse frasi o canta è stata definita *muscular bonding* (McNeill, 1995), «legame muscolare» che fa crescere l’euforia di stare in gruppo e rafforza i sentimenti condivisi, facendo dell’intero corpo un «organo sensoriale» che partecipa a riti collettivi, ricorrenze festive, danze ricreative o formali (*ibidem*). La musica che guida i movimenti, di gruppo o di coppia, è in grado di definire e manifestare la cultura e i valori degli attori coinvolti, producendo identità sociale (DeNora, 2000; Frith, 1996; Johansson e Bell, 2009; Willis, 1978). E mentre nella cultura occidentale la danza ancora possiede un senso forte di «corteg-

(2) «Quindi è l’omogeneità di questi movimenti che dà al gruppo coscienza di sé e, per conseguenza, lo fa esistere. Quando si è prodotta questa omogeneità e i movimenti hanno finalmente preso una forma stereotipata, questi diventano simboli delle rappresentazioni corrispondenti».

giamento», nelle società primitive è maggiormente associata a «progetti collettivi» come caccia, coltivazione agraria e guerra (Chasteen, 2014).

Nell'ambito degli studi geografici, l'interazione tra musica, spazio e luoghi è stata affrontata negli anni Sessanta e Settanta da alcuni geografi culturali che cominciarono a stabilire relazioni tra musica, paesaggi e regioni: la musica genera «paesaggi sonori» e identità locali ed è *medium* capace di diffondere nello spazio idee e oggetti culturali (Connell e Gibson, 2003; dell'Agnese, 2015).

Nel Brasile che, a cavallo tra XIX e XX secolo, era alla ricerca di un'identità nazionale, le classi sociali «vedevano» paesaggi sonori diversi e non era facile individuare un *unicum* riconosciuto da tutti. Le classi popolari amavano una «danza proibita», ballata al ritmo del *maxixe*, una «danza sporca», mal vista dalla classe al potere, come le coeve *milonga* argentina e la cubana *danzón*, tutti balli per «gente di malaffare» (Chasteen, 2014). Il nuovo ballo evolveva da danze europee tradizionali, valzer e polca, per opera di musicisti di origine africana, che introducevano rispetto alla notazione scritta variazioni improvvisate e ritmi sincopati (*ibidem*).

Il *maxixe* nasceva spontaneamente negli spazi sociali instabili ed emarginati della *Cidade Nova* di Rio de Janeiro, che si allargava senza regole per ospitare schiavi liberati, europei e brasiliani poveri provenienti dalle province. Le sontuose abitazioni dei ricchi, che si trasferivano nel lungomare di Botafogo e Copacabana, furono divise in piccoli appartamenti e circondate da costruzioni fitte, denominate *cortiços* (piccionaie), dove promiscuità e illegalità erano altissime (*ibidem*). Anche la classe media in espansione chiedeva più musica, diversa da quella dei salotti borghesi, delle chiese e dei teatri d'opera (Abreu e Zuleika, 1992; Kiefer, 1982) per ballare con movimenti più liberi, come nei bassifondi della città (Chasteen, 2014).

Nessa época existiam, pelas bandas da cidade nova, uns clubes clandestinos, estabelecidos em casas térreas de duas janelas e porta com rótula. Eram grêmios dançantes freqüentados por gente guedelhuda e pernóstica. Chamavam-se esses clubes maxixes, nome que depois designou a dança característica local e que hoje tem foros de civilização, a ponto de ser adotada nas grandes capitais, nos grandes salões e nos grandes casinos [...]. Esses clubes maxixes eram famosos pelo desenfreado das danças e provocavam comentários severos de grêmios tidos em conta de comedidos e escravos dos preconceitos políticos, sociais [Efegê, 1974, p. 35] (3).

(3) «All'epoca, dalle parti della Cidade Nova, esistevano club clandestini, con sede in case ad un piano, con finestre a gelosia. Erano ritrovi per danzare, frequentati da gente di malaffare. Si chiamavano club *maxixe*, nome che in seguito ha indicato la caratteristica danza locale e che ora ha una re-

Il musicologo Jota Efegê (1974) dedica attenzione all'origine del termine *maxixe* – nome della pianta del cetriolo – e ricorda che musicologi a lui precedenti pensavano che tra questo e la danza non ci fosse relazione. La sua proposta è di usare la grafia *machiche*, visto che il ballo era un'energica «danza del *macho*» (*ibidem*, p. 35). Egli inoltre scrive:

Segundo uma versão, propagada por Villa-Lobos, que a teria colhido de um octogenário, o maxixe tomou esse nome de um sujeito apelidado Maxixe que num Carnaval, na sociedade Estudantes de Heidelberg, dançou um lundu numa maneira nova. Foi imitado e toda a gente começou a dançar «como o Maxixe». E afinal o nome teria passado pra dança [*ibidem*, p. 37] ⁽⁴⁾.

La danza libera e sensualmente sfrenata aveva un crescente successo presso la gente ed era il ritmo del carnevale già sul finire del secolo XIX. Il *lundu* rinvenibile nella citazione e la *modinha* erano forme originali di musica brasiliana, già diffuse durante il XVII secolo (Lesser, 2013; Tinhorão, 1991) citate da musicisti educati (Nepomuceno e Pignatari, 2004).

Per comprendere come la musica, espressione della cultura popolare al pari del calcio e del carnevale, abbia giocato un ruolo importante nella costruzione (*construção*) dell'identità del Brasile (Fiorin, 2009), si possono prendere le mosse da un evento, *A Semana de Arte Moderna*, organizzato nei giorni dall'11 al 18 di febbraio del 1922 da un gruppo di intellettuali guidati da Mário de Andrade, non casualmente un musicologo (Fraser e Béhague, 2015).

L'evento è da considerare come miliare perché fu una occasione voluta per discutere il futuro e la promozione di tutte le espressioni artistiche (Krueger, 1974). La forma d'arte unificante fu individuata nel genere musicale popolare denominato *choro* (Livingston e Caracas Garcia, 2005), «madre» di ogni altro genere o sottogenere successivo. La ricerca folclorica condotta da musicisti classici brasiliani come Heitor Villa-Lobos ha prodotto risultati artistici riconosciuti, ma non sembra aver dato un contributo altrettanto determinante alla costruzione identitaria nazionale (*ibidem*).

Il periodo storico in cui si svolse l'evento era delicato, perché dopo la crisi del 1929, il Brasile in piena espansione industriale e urbana doveva af-

putazione accettabile, dopo che è stata adottata nelle grandi città, in grandi sale e locali d'intrattenimento [...]. Questi club *maxixe* erano noti per le danze sfrenate erano visti come ritrovi molto modesti, a causa di preconcetti politici, sociali».

(4) «Il termine, secondo una versione del musicista Heitor Villa-Lobos, che l'ha raccolta da un vecchio di ottanta anni, ha preso il nome da un personaggio, chiamato Maxixe, della Società del carnevale Estudantes de Heidelberg, che danzava il *lundu* in una maniera del tutto nuova. Fu imitato e tutta la gente iniziò a ballare «come il Maxixe». Alla fine il nome passò alla danza».

frontare lo scontento dei possidenti terrieri, potente oligarchia rurale decentrata rispetto alla capitale. Il 24 ottobre 1930, Getúlio Vargas, perdente alle elezioni, fu portato al potere come Presidente *ad interim* da un colpo di stato incruento condotto dai militari. Cinicamente usò la rottura culturale della *Semana de Arte Moderna* come legittimazione sia della «rivoluzione» sia della politica di compromesso tra oligarchie urbane e rurali (Napolitano e Wasserman, 2000). Intellettuali come Mário de Andrade e oligarchi si ritrovarono dalla stessa parte nel promuovere un orgoglioso nazionalismo, oggettivando la cultura e il folclore musicale popolare (Suárez e Tomlins, 2000).

Il regime usò molto la radio per diffondere la musica come elemento unificante nazionale (Fraser e Béhague, 2015) e numerosi artisti divennero famosi, come lo stesso Ary Barroso autore di *Aquarela do Brasil* e voce della radio nazionale (McCann, 2004). Gli anni Cinquanta e Sessanta videro declinare il fenomeno, che riprese vita negli anni Settanta, per interesse della dittatura allora al potere, per poi declinare nuovamente (Livingston e Caracas Garcia, 2005).

Cannibalismo culturale

George Lang in *Cannibalizing Bossa Nova* (Lang, 2002) ci dà preziose suggestioni, ricordando che il Brasile ha un nome imposto da non nativi, che però deriva da un elemento nativo, l'albero *Pau Brasil* (Silva, 2014). Dal suo legno si estraeva un colorante rosso destinato all'esportazione e si produceva «brace», con tutta evidenza origine del nome Brasile (*ibidem*). Lang ci avverte anche che un altro de Andrade, Oswald, avanzava idee critiche rispetto all'importazione entusiastica di tutti gli *-ismi* artistici di origine europea, cubismo, futurismo e primitivismo, auspicata da Mário de Andrade nella *Semana de Arte Moderna*.

«Oswald hungered for native Brazilian fare» (Lang, 2002, p. 198) ⁽⁵⁾. E per soddisfare questa fame, scelse intenzionalmente l'Albero del Brasile come simbolo della cultura nazionale perché forniva materie prime da esportare. Nel 1925 concepì la *Poesia Pau Brasil* come prodotto da vendere all'estero, con lo scopo preciso di combattere la storica imitazione della cultura europea, ritenendo paradossale forgiare l'autenticità brasiliana su modelli alieni (*ibidem*).

Tre anni dopo, con l'icastico *Manifesto Antropófago* (Andrade, 1928) proponeva di risolvere il problema della convivenza con il «diverso da sé» demistificando l'intento nazionalistico basato su una cultura europeizzante e for-

(5) «Oswald era affamato di nutrimento brasiliano nativo».

mando invece un movimento identitario capace di vendere «oggetti culturali» agli europei, considerandone i gusti non come modelli ma come *target* di mercato (Mauter Wasserman, 1994). Come i cannibali nativi che avevano mangiato i primi colonizzatori, la cultura brasiliana avrebbe dovuto «digerire» le idee europee per produrre una cultura completamente nuova (de Andrade, 1928; Mauter Wasserman, 1994).

Lo scambio intellettuale tra brasiliani ed europei era intenso; molti di questi, compreso l'italiano Filippo Tommaso Marinetti (Barros, 2010), visitavano il paese per trarre idee «esotiche», ritenute più autentiche. L'ammirazione europea verso oggetti culturali primitivi era diffusa, specialmente a Parigi, ancor prima che i modernisti brasiliani vedessero nel proprio folclore la radice identitaria nazionale. Rientrando dai tropici, gli intellettuali europei, immancabilmente, riportavano oggetti e idee e i musicisti non si sottrassero alla moda. Tra questi, il musicista francese Darius Milhaud, tra il 1917 e il 1919 segretario del ministro plenipotenziario Paul Claudel (Miller, 2003), insieme al quale aveva riempito l'ambasciata di Rio de Janeiro con piante e animali esotici, producendo un immaginario utopico brasiliano secondo la propria percezione. Milhaud era profondamente attratto dal paesaggio sonoro del Brasile, di cui stimava musica e compositori (Appleby, 2002; Coelho e Koidin, 2005). Non si peritò a «rubare» (non pagò mai nessun diritto d'autore) il nome di una canzone-tango, *O Boi no Telhado* del musicista Zé Boiadeiro (Thompson, 2002), per intitolare una sua opera tuttora eseguita, *Le boeuf sur le toit*, che ricuciva e mescolava – rubando nuovamente (Siquera, 1967) – una trentina di temi di *choro* e *maxixe*, molti dei quali attribuiti ad Ernesto Nazareth (*ibidem*) a cui, del resto, tributava la propria comprensione dell'anima brasiliana (Appleby, 2002).

L'opera andò in scena a Parigi nel febbraio 1920, con testi di Jean Cocteau, scene di Raoul Dufy e costumi di Guy-Pierre Fauconnet, membri del parigino *Le Groupe de Six* (Gullentops e Haine, 2005; Miller, 2003). L'immagine della cultura musicale brasiliana era utopica come la colorata rappresentazione inscenata nell'ambasciata di Rio de Janeiro, ma piacevole: le sponde dell'Atlantico «narrated an imaginary Brazil with colourful landscapes, like land of utopia [...] the Brazilians who went to Paris on their vacations began to like that “cordial” Brazil in all its primitive freshness» (Bopp, 1966, citato in Mauter Wasserman, 1994, p. 225) ⁽⁶⁾. I brasiliani rientravano da Parigi avendo visto che i caratteri nazionali di sensualità e vicinanza con

(6) «hanno raccontato un Brasile immaginario, con paesaggi colorati, come la terra di utopia [...] ai Brasiliani che andavano in vacanza a Parigi iniziò a piacere quel Brasile “cordiale” che mostrava tutta la propria primitiva freschezza».

la natura, ritenute da alcuni la causa di fondo dell'arretratezza del Brasile, erano invece visti positivamente all'estero (*ibidem*).

Il caso di Milhaud descrive bene il cannibalismo tra musica europea e brasiliana, in cui i confini tra furto, plagio, imitazione, ibridazione, ammirazione erano mobili. D'altro canto, l'evoluzione dei generi musicali originari del Brasile verso forme a loro volta capaci di colonizzare il mercato e le culture europea e nordamericana, è l'altra faccia del cannibalismo culturale, attuato dalla *bossa nova*, esempio eclatante di quanto promulgato dal *Manifesto Antropófago* di Oswald de Andrade (Lang, 2002).

Il choro, madre della musica identitaria brasiliana

La «cannibale» *bossa nova* ha dietro le spalle il *choro*, originato dall'improvvisazione di suonatori riuniti in gruppo (*conjunto*) e genere riconosciuto tra la fine del XIX e i primi due decenni del XX secolo. L'esecuzione era tradizionalmente affidata al *terno*, tre chitarre, cui si aggiungevano *cavaquinho*, piccola chitarra a quattro corde, flauto e *pandeiro* (tamburello) (Coelho e Koidin, 2005). Gli esecutori erano dilettanti molto abili che, nel tempo libero, suonavano a pagamento in occasioni danzanti. Il nome letteralmente significa «lamento» ma secondo alcuni non identifica lo stile di esecuzione ma la formazione musicale, in cui il solista (flauto, *cavaquinho* o il *bandolim* (mandolino brasiliano) esegue la melodia mentre il resto degli strumentisti improvvisa accompagnamento ritmico e contrappunto (Livingston-Isenhour e Caracas Garcia, 2005). Una diversa interpretazione fa ritenere che il «lamento» fosse quello dei suonatori che «piangevano» per essere pagati e di chi pagava che «piangeva» nel farlo (*ibidem*).

La melodia era europea, il ritmo complesso e sincopato di origine africana, con una vera e propria sfida di bravura tra esecutori (Livingston-Isenhour e Caracas Garcia, 2005). Parente stretto del *choro* è il *maxixe*, cui si sono dedicati innumerevoli compositori brasiliani (Coelho e Koidin, 2005; Efege, 1974), tra i quali sono da segnalare musicisti formati al Conservatorio di Rio de Janeiro, come Tupynambá, Chiquinha Gonzaga, prima donna compositrice di questo genere, ed Ernesto Nazareth (de Andrade, 1963).

Ernesto Júlio de Nazareth (1863-1934) iniziò poco più che quattordicenne a suonare in bar, caffè, sale da ballo, feste private e sale cinematografiche, eseguendo al pianoforte brani di *maxixe*. Rifiutando del tutto l'influenza popolare sulla propria musica, di cui invece trovava ascendenti nella musica europea e nel *ragtime*, preferiva l'espressione «tango brasiliano» (Appleby, 1983).

Occorre ricordare che «tango» all'epoca doveva avere un'accezione diversa di quella odierna, indicando molti e vari sottogeneri diffusi nei paesi dell'America Latina (Chasteen, 2014).

Nonostante l'ammirazione di Darius Milhaud, il riconoscimento come compositore colto non fu tributato a Nazareth dai contemporanei, visto che era definito *pianeiro*, musicista per occasioni sociali, e non *pianista*, cioè interprete di musica d'arte (Appleby, 1983; Carvalho, 2011). Anche il prolifico Fernando Álvares Lobo firmava le composizioni di tango con lo pseudonimo di Marcelo Tupynambá, non potendo figurare che un ingegnere professionista ricavesse successo e denaro come autore di musica da svago (*ibidem*).

Il contributo all'identità musicale nazionale dato da Nazareth, Gonzaga e Tupynambá è stato irrobustito in seguito da Alfredo da Rocha Vianna Filho, noto come Pixinguinha, autore non istruito che fin dagli anni Venti cercò di definire uno stile unitario a partire dal *choro*, innestando sulla tradizione ritmica le armonizzazioni tipiche del *jazz* del tempo. Il suo gruppo musicale *Os Oito Batutas* (Gli Otto Straordinari Musicisti) era composto da suonatori bianchi e neri e lui stesso era di colore. Il *mood* della formazione rispondeva perfettamente alla richiesta nazionalista della *upper class* di avere un genere tipicamente brasiliano (Livingston-Isenhour e Caracas Garcia, 2005) tanto che il gruppo aveva in patria un successo straordinario, ripetuto in Europa e negli Stati Uniti. La *tournee* in Francia nel 1922 fu finanziata dal milionario Arnaldo Guinle, un bianco che vedeva nel nero Pixinguinha l'ambasciatore perfetto della cultura brasiliana (*ibidem*). Il successo era pari alle polemiche suscitate dall'*élite* bianca di Rio de Janeiro (Crook, 2008), sulla scia di una controversia avviata dal musicista Catulo da Paixão Cearense sull'opportunità che il capo dello Stato, Epiácio Pessôa, accogliesse la visita della coppia reale del Belgio nel 1920 con la musica di un nero invece che con la propria (Livingston-Isenhour e Caracas Garcia, 2005).

Pixinguinha e il suo stile sono il punto di svolta per la nascita di un'identità musicale brasiliana per come ancora oggi la possiamo percepire. La sua influenza sulla musica di Antônio Carlos «Tom» Jobim e di João Gilberto è fondamentale per la prosecuzione, l'evoluzione e la definizione contemporanea dell'identità musicale brasiliana (Jobim, 2011). Alla coppia erede di Pixinguinha va il merito della diffusione nel mondo, a partire dagli Stati Uniti, della *bossa nova*, *sound* evoluto del *samba* e discendente di *choro* e *maxixe* (*ibidem*).

Soprattutto Tom Jobim possedeva una cultura musicale classica e aveva il chiaro intento di fondere armonizzazioni complesse, studiate nell'opera di Igor Stravinskij, con ritmi *afro-jazz*, appresi da artisti musicalmente quasi illetterati (Jobim, 2011; Mawer, 2014). Le sue composizioni fondono cultura

alta e bassa, bianca e nera, in una forma di espressione musicale perfettamente identificabile con il Brasile. La digestione reciproca di culture diverse si sublima definitivamente nella capacità di scrittura ed esecuzione di Tom Jobim e João Gilberto. L'ulteriore fusione della musica brasiliana e nordamericana nel *jazz-samba* è la conferma delle ragioni «cannibali» dei modernisti brasiliani *à la* Oswald de Andrade.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABREU M., *Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920*, in *Nação e Cidadania no Império: Novos Horizontes, organizado por José Murilo de Carvalho*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007.
- ABREU M. e G. ZULEIKA, *O Piano na Música Brasileira*, Porto Alegre, Movimento, 1992.
- AGASSIZ L. e E.C. CARY AGASSIZ, *A Journey in Brazil*, Boston, Ticknor and Fields, 1969.
- ANDRADE M. DE, *Ernesto Nazareth/Flagrantes*, in «Revista Brasileira de Música», 1963, II, 6.
- ANDRADE O. DE, *Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil*, in «Revista de Antropofagia», 1928, I, (I), p. 7.
- APPLEBY D.P., *The Music of Brazil*, Austin, University of Texas Press, 1983.
- APPLEBY D.P., *Heitor Villa-Lobos: A Life (1887-1959)*, Lanham, Scarecrow Press, 2002.
- BARROS O. DE, *O pai do futurismo no país do futuro. As viagens de Marinetti ao Brasil em 1926 e 1936*, Rio de Janeiro, e-papers, 2010.
- BAYMAN L. e N. PINAZZA, *Directory of World Cinema: Brazil*, Bristol, Intellect Books - Chicago, The University Chicago Press, 2013.
- BETHENCOURT F., *Racisms: From the Crusades to the Twentieth Century*, Princeton e Oxford, Princeton University Press, 2015.
- BIANCARDI E., *Raízes Musicais da Bahia*, Salvador, Omar G. Produções, 2000.
- BOPP R., *Movimentos modernistas*, citato in R.R. MAUTER WASSERMAN, *Exotic Nations: Literature and Cultural Identity in the United States and in Brazil, 1830-1930*, NY, Cornell University Press, 1966, p. 225.
- BROOKS GREENLEE W., *Voyage of Pedro Alvares Cabral to Brazil and India*, Ottawa, Laurier Books Ltd., 1995.
- CARVALHO H. DE, *A Obra de Ernesto Nazareth: Síntese da Particularidade Histórica da Música Brasileiras*, in «Projeto História», 2011, 43, pp. 81-109.
- CHASTEEN J.C., *National Rhythms, African Roots: The Deep History of Latin American Popular Dance*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2014.
- COELHO T. e J. KOIDIN, *The Brazilian Choro: Historical Perspectives and Performance Practices*, in «The Flutist Quarterly», 2005, pp. 44-53.

- COHEN L., *The Missionary Strategies of the Jesuits in Ethiopia (1555-1632)*, KG Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2009.
- CONNELL J. e C. GIBSON, *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*, Londra, Routledge, 2003.
- CROOK L., *Music of Northeast Brazil*, Londra, Routledge, 2008.
- DELL'AGNESE E., *Welcome to Tijuana: Popular Music on the US-Mexico Border*, in «Geopolitics», 2015, 20, 1, pp. 171-192.
- DE NORA T., *Music in Everyday Life*, New York, Cambridge University Press, 2000.
- DURKHEIM É., *The Elementary Forms of Religious Life*, traduzione di J. Ward Swain, Londra, George Allen & Unwin Ltd., 1915.
- EFEĞÊ J., *Maxixe. A Dança Excomungada*, Rio de Janeiro, Conquista, 1974.
- FIORIN J.L., *A construção da identidade nacional brasileira*, in «Bakhtiniana», 2009, 1, 1, pp. 115-126.
- FRASER N. e G. BÉHAGUE, *Andrade, Mário de*, in *Grove Music Online*, Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00871/>; accesso il 26 febbraio 2015).
- FREYRE G., *Casa-grande & senzala*, 48 edição, Recife, Global Editora, 2003.
- FRITH S., *Music and Identity*, in S. HALL e P. DU GAY, *Questions of Cultural Identity*, SAGE Publications Ltd., 1996, pp. 108-124.
- GULLENTOPS D. e M. HAINE, *Jean Cocteau, textes et musique*, Sprimont, Pierre Mardada éditeur, 2005.
- JACKSON W., *Aquarela do Brasil, 1942* (<http://www.imdb.com/title/tt0034464/>; accesso il 13 gennaio 2016).
- JOBIM H., *Antonio Carlos Jobim. An Illuminated Man*, Milwaukee, Hal Leonard Books, 2011.
- JOHANSSON O. e T.L. BELL, *Sound, Society and the Geography of Popular Music*, Londra, Ashgate Publishing Ltd., 2009.
- KIEFER B., *História da Música Brasileira*, 3dr. ed. Porto Alegre, Movimento, 1982.
- KLEIN H.S. e F. VIDAL LUNA, *Slavery in Brazil*, New York, Cambridge University Press, 2010.
- KRUEGER R., *Mário e o Modernismo: entre o lirismo e a exploração irreversível da cultura nacional*, in «Mester», 1974, 13, 2, pp. 63-76.
- LANG G., *Cannibalizing Bossa Nova*, in R. YOUNG (a cura di), *Music, Popular Culture, Identities*, Amsterdam-New York, Rodopi, pp. 197-213 («Critical Studies», 19).
- LESSER J., *Immigration, Ethnicity, and National Identity in Brazil, 1808 to the Present*, New York, Cambridge University Press, 2013.
- LIVINGSTON-ISENHOOR T.E. e T.G. CARACAS GARCIA, *Choro. A Social History of a Brazilian Popular Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.
- MARIZ V., *História da música no Brasil*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.
- MAUTER WASSERMAN R.R., *Exotic Nations: Literature and Cultural Identity in the United States and in Brazil, 1830-1930*, New York, Cornell University Press, 1994.
- MAWER D., *French Music and Jazz in Conversation. From Debussy to Brubeck*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

- MCCANN B., *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*, Durham-Londra, Duke University Press, 2004.
- McGOWAN C., R. PESSANHA, *The Brazilian Sound. Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil*, Philadelphia, Temple University Press, 1998.
- McNEILL W.H., *Keeping Together in Time. Dance and Drill in Human History*, New York, Harvard University Press, 1995.
- MILLER C., *Cocteau Apollinaire Claudel et le Groupe des Six*, Sprimont, Pierre Mardaga éditeur, 2003.
- NAPOLITANO M. e M.C. WASSERMAN, *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*, in «Revista Brasileira de História», 2000, 20, 39, pp. 167-189.
- NEPOMUCENO A. e D. PIGNATARI (a cura di), *Canções para voz e piano*, São Paulo, Edusp, 2004.
- NISHIDA M., *Slavery and Identity: Ethnicity, Gender, and Race in Salvador, Brazil, 1808-1888*, Bloomington, Indiana University Press, 2003.
- O'MALLEY J.W., *The First Jesuits*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- OLIVEIRA M. DE, *A favela em Orfeu da Conceição: poetização e eurocentrismo*, in «Navegações», 2012, 5, 2, pp. 143-148.
- PEIXE C., *Variações sobre o maxixe*, in «Jornal O Tempo», 26 settembre 1954, pp. 18-22.
- PRANDI R., *Candomblé and Time: Concepts of Time, Knowing and Authority, from Africa to Afro-Brazilian religions*, in «Brazilian Review of Social Sciences», 2002, 2, pp. 7-22.
- RIST H., *Historical Dictionary of South American Cinema*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014.
- SANDRONI C., *Rediscutindo os gêneros no Brasil oitocentista – tangos e habaneras. Dans Música Popular na América Latina*, Porto Alegre, UFRGS, 2005.
- SILVA D. DA, *De onde vem as palavras: origens e curiosidades da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Lexicon, 2014.
- SQUERA B., *Ernesto Nazareth na música brasileira*, Rio de Janeiro, Gráfica Editora Aurora, 1967.
- SKIDMORE T.E., *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought*, Durham (NC), Duke University Press, 1992.
- SUÁREZ J.I. e J.E. TOMLINS, *Mário de Andrade: The Creative Works*, Londra, Associated University Press, 2000.
- THOMPSON D., *Como o Boi ganhou seu nome, e outras lendas parisienses*, in «As Crônicas Bovinas», Parte 5, 2002 (http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cron.pt.5.htm/; acesso il 5 maggio 2015).
- TINHORÃO J.R., *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*, São Paulo, Art Editora, 1991.
- VIANNA H., *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1999.
- WILLIS P.E., *Profane Culture*, Londra e Boston, Routledge & Kegan Paul, 1978.

Abstract

Studies on Brazilian music are particularly useful to understand phenomena of separation and assimilation of cultures which combination did produce a well recognizable national identity. The final mixture is a synthesis of racial/cultural identities in which traditions of each ethnic group have influenced each other by absorbing reciprocal elements. In the early 1900s, popular dances and music for questionable people, living in deprived areas of Rio de Janeiro, spread an energetic culture of life, soon contaminating the rest of Brazilian society. *Choro* is considered the historical matrix of contemporary Brazilian popular music, from *maxixe* to *samba*, and it was central for cultural discussions about nationalistic identity within intellectuals of the *Modernista* movement. This musical genre has been «cannibalized» by formally educated European composers such as Darius Milhaud and, in its turn, it has been capable of cannibalizing the European and North American musical cultures and markets. The «negro» music of *mulato* musicians had the capability to resist the European cultural colonization by imposing sensual and complicated rhythms onto traditional styles as waltz and polka imported from Europe by colonizers. The musical descendants of *choro* are today well known as *samba*, *bossa-nova* and *jazz-samba*, produced through contamination and hybridization by Antonio Carlos «Tom» Jobim and João Gilberto. This music conquered the worldwide success maintaining an indisputable cultural and geographical identity.

