



MUSICA.PERFORMANCE.MEDIA
PLAY
1







Stefano La Via

Processo creativo e compositivo nelle canzoni di Chico Buarque

Con uno studio degli schizzi e abbozzi sonori di *Carioca*



NeoClassica





MUSICA.PERFORMANCE.MEDIA

collana interdisciplinare di studi musicali

DIRETTORE

Alessandro Cecchi (Università di Pisa)

COMITATO SCIENTIFICO

Luca Barra (Università di Bologna)
Claudio Bisoni (Università di Bologna)
Alessandro Bratus (Università di Pavia)
Maurizio Corbella (Università degli Studi di Milano)
Riccardo Fassone (Università di Torino)
Michela Garda (Università di Pavia)
Giovanni Giuriati (Sapienza – Università di Roma)
Massimo Locatelli (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Marco Lutz (Università di Cagliari)
Paolo Magauda (Università di Padova)
Ilario Meandri (Università di Torino)
Elena Mosconi (Università di Pavia)
Emilio Sala (Università degli Studi di Milano)
Emanuele Senici (Sapienza – Università di Roma)

STEFANO LA VIA

PROCESSO CREATIVO E COMPOSITIVO NELLE CANZONI DI CHICO BUARQUE CON UNO STUDIO DEGLI SCHIZZI E ABBOZZI SONORI DI *CARIOCA*

ISBN 978-88-9374-078-4

I edizione: ottobre 2024

©NeoClassica Srl, 2024

via Latina 110
00179 – Roma

Tutti i diritti riservati – All rights reserved
Stampato in Italia – Printed in Italy

info@neo-classica.com
www.neo-classica.com

Le fotografie contenute nel volume sono state scattate durante l'ultimo concerto della tournée di Chico Buarque "Que tal um samba?", Lisbona, Campo Pequeno, 3 giugno 2023 (©Stefano La Via).

L'illustrazione di copertina è di Daniele Simonelli.





La collana

musica.performance.media nasce per intercettare e incoraggiare la ricerca sui fenomeni e sulle pratiche musicali in senso lato, senza alcuna restrizione di oggetto e di metodo di indagine; per conquistare alla ricerca musicale territori inesplorati, zone di confine, aprire nuovi orizzonti, pur senza scoraggiare il ripensamento e la revisione di ambiti di ricerca consolidati; per favorire approcci interdisciplinari e transdisciplinari, disponibili all'ascolto di altre voci, nel tentativo di approdare a una conoscenza integrata dei fenomeni, pur rispettosa della loro irriducibile complessità.

I tre termini che formano il titolo della collana sono tutti parimenti complessi, stratificati, polisemici; il titolo stesso ne vuole mettere in luce i momenti di continuità, i punti di intersezione, le aree di embricatura. Questo vale anche per le relative discipline: il campo delle musicologie e delle etnomusicologie contemporanee è incoraggiato a sconfinare negli studi sulla performance considerata nelle sue molteplici significazioni come negli studi sui media, sulle tecnologie e sulle culture del suono; questi a loro volta intersecano gli studi sulle pratiche sociali e sui dispositivi culturali, che vengono intercettati dalle più svariate discipline.

In tutti i casi, la collana vuole mettere al centro i momenti di indecisione e di indistinzione, i nodi problematici, che offrono la possibilità di mettere in gioco le certezze disciplinari, di problematizzare metodologie e categorizzazioni, di spiazzare dicotomie oppostive che hanno a lungo orientato la riflessione sulle pratiche creative (autonomo/eteronomo, artistico/commerciale, colto/popolare, autoriale/collaborativo, autentico/apocrifo) ma che intralciano lo studio di un numero crescente di pratiche e di fenomeni.

La collana prevede tre tipologie di progetti editoriali:

- PLAY progetti pensati per un target specifico, per l'adozione in corsi di studio accademici e non, di carattere non strettamente divulgativo, ma aperti a diversi livelli di esplorazione;
- REC progetti basati sulla raccolta e sulla discussione di fonti inedite, senza vincoli rispetto alle forme di presentazione dei materiali;
- MIX miscellanee di saggi specialistici di ampio respiro derivanti da convegni, seminari, progetti e attività di ricerca di carattere interdisciplinare.





I materiali multimediali sono disponibili all'indirizzo internet:
neo-classica.com/multimedia.





Sommario

PREMESSA

- 10 Antefatto
- 13 Ringraziamenti

PARTE PRIMA. METODI DI LAVORO E FASI DEL PROCESSO CREATIVO: IL PUNTO DI VISTA DELL'AUTORE

- 16 1.1 Creazione «spontanea» *vs.* «in *parceria*»
- 18 1.2. Creazione «per altri contesti»: stimoli visivi (e letterari)
- 22 1.3. Gradi di «piacere» del comporre chitarristico; generazione armonica della melodia
- 23 1.4. «Endometrica» e «parola prima»: fasi di messa a fuoco del testo verbale
- 25 1.5. Processo compositivo come ricerca del giusto «equilibrio». Il ruolo dell'arrangiatore
- 28 1.6. «Dettaglio» (rifinibile) *vs.* «elemento strutturale» (immodificabile)
- 31 1.7. Autorialità e processo creativo. Analogie e divergenze col modello «cinematografico»
- 36 1.8. La «scaletta» dell'*album* come fase finale di strutturazione autoriale dell'*opera*
- 39 1.9. Excursus: il «grande mistero» dell'atto creativo (da Buarque a Duchamp e ritorno)
- 42 1.10. Prime conclusioni: livelli e fasi cicliche del processo creativo (tabella sinottica)





PARTE SECONDA. «CHICO COMPÕE CARIOCA»: GENESI E MUTAZIONI DI UNA CANZONE METAMORFICA

- 53 2.1. Natura e tipologia degli schizzi e abbozzi sonori di *Carioca*
- 63 2.2. Forma, contenuti ed equilibri poetico-musicali della canzone
(CD *As cidades*, traccia n. 1)
- 77 2.3. Sulle tracce compositive di *Carioca*: stadi progressivi di una
metamorfosi poetico-musicale
- 77 2.3.1. Discrepanze e idee germinali del primo “abbozzo continuativo” (A1)
- 86 2.3.2. Dalla svolta del *pregão* alla prima definizione
della struttura musicale (A3-A10)
- 93 2.3.3. Scrittura vocale del testo verbale
e suo adattamento alla musica (B1-B4, C1, D1)
- 107 2.3.4. Questioni di cronologia: necessità mnemonica *vs.* istintualità (ri-)creativa
- 113 2.3.5. Un ultimo sguardo comparativo alle due “partiture” di *Carioca*
- 127 Conclusioni

APPENDICI

- 135 Appendice 1. Descrizione delle cinque audio-cassette contenenti
gli schizzi e abbozzi sonori di *Carioca* (1998)
- 139 Appendice 2. *Carioca* (Chico Buarque 1998): schede riassuntive dei 24
schizzi e abbozzi sonori
- 149 Appendice 3. Esempio 10. Trascrizione dell’incisione discografica di
Carioca (CD *As cidades*, traccia n. 1)

- 153 BIBLIOGRAFIA
- 157 SITOGRAFIA (CHICO BUARQUE)
- 159 DISCOGRAFIA E VIDEOGRAFIA

- 161 INDICE DEI NOMI





Premessa

Fra l'inverno e la primavera del 2009 ebbi l'occasione unica di trascorrere cinque mesi a Rio de Janeiro, a stretto contatto con il cantautore e romanziere Francisco Buarque De Hollanda, meglio noto come Chico Buarque, del quale avevo da tempo iniziato a studiare e a tradurre il monumentale canzoniere (a tutt'oggi vivissimo e in corso di espansione). Il Maestro carioca non solo mi accolse, con la sua consueta cordialità, ma si mise generosamente a disposizione – fra una partita di calcio e l'altra – permettendomi di penetrare assai più in profondità nei meandri linguistici, tematici e compositivi della sua grande opera poetico-musicale. Senza il suo costante incoraggiamento e prezioso aiuto, ad esempio, non avrei mai potuto portare a termine la traduzione prosodica di 215 canzoni; le stesse poi raccolte in un volume monografico, comprendente anche la trascrizione delle nostre conversazioni pomeridiane, svoltesi nell'appartamento dello stesso Chico Buarque.¹ Quel che ebbe modo di emergere da quei dialoghi, in particolare le testimonianze e riflessioni del cantautore brasiliano sui propri “metodi di lavoro”, costituisce la

¹ Stefano LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, traduzione con testo a fronte, saggio introduttivo, appendici documentarie, schede critiche (CD-rom) e incisioni inedite (CD-audio), Pavia, Pavia University Press, 2014.



principale ma non unica base documentaria della prima parte di questo nuovo saggio, dedicata appunto ai processi creativi e compositivi in riferimento all'intero Canzoniere buarquiano.

Ci furono però anche altri incontri, nella stessa occasione, per lo più conviviali e mai registrati, di cui non è rimasta traccia se non nella mia (ancora oggi incredula) memoria; il più importante dei quali, rivelatosi indispensabile premessa al più specifico studio filologico-analitico contenuto nella seconda parte del presente lavoro, merita di essere qui di seguito rievocato.

Antefatto

Rio de Janeiro, 25 marzo 2009. Sediamo a un tavolino appartato del Ristorante Giuseppe Grill, nel cuore del quartiere di Leblon. L'atmosfera è piacevolmente allegra, come al solito, e i piatti di mare eccellenti; c'è però una richiesta un po' delicata che non trovo il coraggio di rivolgere al mio pur gentilissimo commensale. Aiutato da un ultimo bicchiere di bianco, riesco infine a vincere gli ultimi timori, e gliela butto giù più o meno così: «Stando al tuo biografo più attendibile,² sin dagli anni Settanta hai iniziato a raccogliere, in un ampio scaffale del tuo studio, quello che è diventato un vero e proprio archivio di *rascunhos sonoros*: centinaia di audiocassette, contenenti niente meno che gli "abbozzi sonori", appunto, di molte tue canzoni. Puoi bene immaginarti quanto un materiale del genere possa riuscire utile a chi è interessato a studiare il tuo processo compositivo...».

Nella delicata pausa di preparazione alla domanda fatale, con parole tanto cortesi quanto ferme, Chico mi anticipa la sua risposta negativa: «Sì, è proprio così, ma si tratta di scarabocchi indecenti, frammenti inascoltabili, di cui mi vergogno profondamente. Credo che prima o poi li brucerò tutti, finalmente, in un grande falò». Minaccia non poi così sorprendente, che in realtà ribadisce quanto già confidatomi, per iscritto, quattro anni prima.³ Non so con quale faccia tosta, tuttavia, mi permetto di insistere: «Capisco, Chico, ma prima di bruciare tutto, non potresti

2 Humberto WERNECK, «Gol de letras», in Chico BUARQUE, *Letra e música*, a cura di Humberto WERNECK, San Paolo, Schwarcz – Companhia das Letras, 1989, vol. I, pp. 257-9; ed. rivista e ampliata in un solo volume: Chico BUARQUE, *Tantas palavras. Todas as letras & Reportagem biográfica de Humberto Werneck*, San Paolo, Schwarcz – Companhia das Letras, 2007, pp. 106-9.

3 «Não escrevo minhas músicas. Tenho ainda muitas fitas gravadas, músicas sendo compostas, caminhos tortos, besteiras, coisas absurdas – tudo começa por algum erro – às vezes penso em tocar fogo em tudo aquilo!» [“Non scrivo le mie musiche. Ho ancora molte cassette registrate, musiche ancora in corso di composizione, cammini tortuosi, sciocchezze, assurdità – tutto comincia sempre da qualche errore – a volte penso di bruciare tutto quanto”]: estratto dalla email di Chico Buarque a Stefano La Via, in data 30 marzo 2005.



INTRODUZIONE

farmi almeno ascoltare qualcosa, in modo che io mi faccia una pur vaga idea?». Ed ecco che, per la prima (e unica) volta, lui mi risponde in tono decisamente contrariato: «E no, questo no. Significherebbe violare la mia privacy. Niente da fare, non è possibile». Il colpo è micidiale, e per qualche istante rimango rintronato.

Ma è proprio in quel momento critico che mi salta in mente la più folle, eppur risolutiva, delle contromosse: inizio a canticchiargli «Amami Alfredo, / amami quanto io t'amo, / *a-ma-mi* Alfredo, / quanto quanto quanto io t'amo, addio» (dalla *Traviata*, Atto II, quadro II, inizio della scena di Violetta). Mi soffermo sul terzo «amami» (qui evidenziato) per fargli notare come, passando dallo schizzo (di cui ho appena riportato i versi originali) alla versione definitiva, Verdi si sia limitato ad invertire un intervallo (dal semitono discendente *si*, > *la* a quello ascendente *la* > *si*), con l'effetto però macroscopico di mutare completamente il senso complessivo della melodia, accrescendone al contempo la bellezza.⁴ Chico, grande ammiratore di Verdi, rimane così colpito dall'esempio, che inizia anche lui a intonare l'una e l'altra versione di quello che è sempre stato – mi confessa – uno dei suoi motivi operistici preferiti. «Ecco, vedi? – non manco di fargli notare – questo è solo uno dei tanti risultati ottenuti dallo studio degli schizzi e abbozzi compositivi, in questo caso scritti, lasciatici dai grandi compositori classici del passato, a partire da Beethoven e Verdi. In ambito musicologico, esiste ormai da tempo un filone ampiamente consolidato di studi sul processo compositivo. Niente del genere è invece mai stato anche solo avviato nell'ambito della canzone d'autore... Perché non iniziare da te? Dai tuoi *rascunhos sonoros*? A me sembra un'occasione da non perdere».

Neanche una mezz'ora dopo, eccomi nello studio di Chico Buarque. Lui è inginocchiato davanti a un grande cassettoncino stracolmo di nastri; basta che io gli proponga un titolo, e lui mi porge sorridendo la relativa cassetta: *O que será, De volta ao samba, Futebol, Carioca...* sono i primi che mi vengono in mente, e non oso aggiungerne altri. Una decina di cassette, con quei titoli, sono molto più di quanto io abbia mai potuto sognare! Così le dispongo nell'ampio tavolo da cucina, dove ci siamo spostati per un caffè, prendo carta e penna e inizio a buttar giù un elenco dettagliato, con titoli e tutto; ma lui mi interrompe, divertito: «Che fai?» – «È la lista delle cassette che sto prendendo in prestito, te la lascio come promemoria...» – «Ma no, non c'è bisogno. A me non servono... tienile pure, sono tue,

⁴ Cfr. Fabrizio DELLA SETA, *Giuseppe Verdi, La Traviata: Schizzi e abbozzi autografi. Autograph sketches and drafts*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2000, p. 156 (N. 6. *Scena Violetta ed Aria Germont*); Fabrizio DELLA SETA, *Giuseppe Verdi, La Traviata: Schizzi e abbozzi autografi. Autograph sketches and drafts Commento critico. Critical commentary*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2002, pp. 49-51. Nella versione definitiva la ripetizione di «quanto quanto quanto io t'amo» è stata sostituita con «quant'io t'amo, quant'io t'amo».





LA VIA

fanne quel che vuoi». Rimango sbigottito (in realtà non smetterò mai di esserlo). E non è ancora finita. Mi viene in mente, d'un tratto, che non saprei proprio come ascoltarli, quei nastri antiquati, almeno finché rimango in Brasile. Ma ecco che Chico, assentatosi per un minuto, ricompare tutto contento con la soluzione in mano: «Anche di questo non so più che farmene, da tempo ormai faccio tutto col computer. Credo funzioni ancora benissimo. Tieni, è tuo». E mi porge, ennesimo dono inestimabile, il suo piccolo registratore Panasonic, Model no. RQ-L10, lo stesso con cui, almeno fino alla fine degli anni Novanta, ha continuato a fissare gran parte delle sue idee chitarristiche e vocali, di certo tutte quelle più complesse, meno facilmente memorizzabili. Inclusive quelle che sin dai primi ascolti, nei giorni successivi, mi sembreranno di gran lunga le più interessanti; ad esse, non a caso, è dedicata la seconda parte del presente contributo.





INTRODUZIONE

Ringraziamenti

Nel corso dell'ultimo ventennio, a partire dal nostro primo incontro, il mio debito di riconoscenza nei confronti di Chico Buarque non ha fatto altro che crescere, in maniera esponenziale, fino a raggiungere l'apice, come si potrà sin da ora immaginare, proprio nelle circostanze appena rievocate. Incapace come sempre di trovare parole realmente adeguate, ancor più che in passato sento la necessità di unire il mio ringraziamento a quello dell'intera comunità scientifica e artistica, come a quello di qualsiasi altro lettore, magari meno competente ma non meno curioso e appassionato; nella convinzione che la ricca messe di stimoli intellettuali e materiali privati, così generosamente messi a disposizione da Chico, costituisca di per sé – al di là delle mie personali letture e analisi – un contributo fondamentale alla nostra conoscenza dei processi compositivi cantautorali, anzitutto ma non solo buarquiani.

Il mio più sentito ringraziamento va anche a Luiz Cláudio Ramos, più volte citato in questo volume per il suo insostituibile ruolo di arrangiatore-capo (talora ai limiti della coautorialità), al quale devo la condivisione, altrettanto prodiga, di idee, ricordi e nozioni teoriche, esecuzioni chitarristiche, nonché di preziose partiture autografe d'arrangiamento (da lui preparate per alcuni concerti dal vivo degli anni '90).

Ringrazio di cuore, inoltre, il collega Alessandro Bratus, anzitutto per aver realizzato l'immediata conversione (su CD) e masterizzazione (in formato MP3) delle cassette audio originali, duplice operazione che ha senza dubbio agevolato il mio lavoro di ascolto e trascrizione; non meno utile è stato il confronto intellettuale, scientifico, metodologico che ho avuto il piacere di avviare e sviluppare con Alessandro negli ultimi anni, soprattutto durante i corsi seminariali comunemente ideati e organizzati per il Dottorato cremonese (2019-2020 e 2020-2021): senza questi incontri, senza dubbio, la mia conoscenza del punto di vista dei *popular music studies* in materia di processi creativi e produttivi sarebbe rimasta a dir poco superficiale e lacunosa.

Sono molto grato anche al supporto logistico e intellettuale ricevuto, sempre in questi ultimi anni (a partire dal 2020), dall'intero gruppo di ricerca cremonese DALM (Dialogic Approaches to Living Music), in particolare dalla vulcanica e sempre disponibile coordinatrice Ingrid Pustijanac. È anche grazie ad una delle giornate di studio da lei organizzate (il seminario online *Approcci dialogici intorno all'atto creativo*, Cremona, 21 aprile 2021) che ho potuto sia ampliare le mie conoscenze su questo ormai vasto campo di studi (nelle varie prospettive e sfaccettature via via messe in luce dai colleghi Gianmario Borio, Fulvia Caruso, Alessandro





Bratus e Ingrid Pustijanac, dai non meno preziosi discussant Ulrich Mosch e Ilario Meandri, nonché dagli allora dottorandi Alessandro Mazzacane, Nico Mangifesta e Nicoletta Andreuccetti), sia condividere e sottoporre a discussione le mie stesse idee ed esperienze dialogiche in ambito cantautorale (ivi riassunte in un intervento dal titolo *Conversazioni con Chico Buarque: il processo creativo dal punto di vista dell'autore*).

Il mio lavoro ha fatto tesoro, spero non troppo indegnamente, dei preziosi strumenti teorici e metodologici offerti anche da altri autorevoli colleghi. Fra questi non posso non menzionare, in particolare, Fabrizio Della Seta e Vincenzo Caporaletti: da alcuni loro importanti studi, dedicati rispettivamente ai processi compositivi verdiani e ai fondamenti delle musiche audiotattili, mi sono permesso di trarre alcuni principi e termini chiave, anche per provare a sperimentarne la rivisitazione e malleabile applicazione a un genere ben diverso, aperto e trasversale, come quello della canzone d'autore; un genere che proprio nel Canzoniere di Chico Buarque, a partire dai processi compositivi che lo hanno generato, trova uno dei suoi più alti modelli di transculturalità.

Ringrazio infine Francesco Bruno per la grande cura e pazienza con cui ha portato a termine la delicata operazione di digitalizzazione delle mie trascrizioni in forma di esempi musicali, e Alessandro Cecchi, che nelle ultimissime fasi redazionali ha contribuito in modo decisivo allo scioglimento di alcuni importanti nodi formali e concettuali.

I materiali multimediali sono disponibili all'indirizzo internet:
neo-classica.com/multimedia.





Parte prima

Metodi di lavoro e fasi del processo creativo: il punto di vista dell'autore

Prima di concentrarmi sui *rascunhos sonoros* della canzone *Carioca* (1998), proverò anzitutto a riassumere il processo creativo buarquiano nel suo insieme, così come esso sembra delinarsi dalle dichiarazioni stesse dell'autore.¹ Ne emergerà un'inedita prospettiva autoriale i cui tratti essenziali cercherò infine di raccogliere non certo in uno schema rigido e unilineare, ma in una tabella sinottica per quanto possibile aperta e flessibile (quella appunto proposta nel capitolo finale di questa prima parte). Il passo successivo, naturalmente, dovrebbe essere quello di verificare fino a che punto questa personale concezione creativa rientri o meno in una più vasta e consolidata tradizione, rimanendo pur sempre nell'ambito della canzone d'autore; su questo piano, per più d'una ragione, a partire dall'ancora embrionale stato dell'arte, potrò solo limitarmi a qualche saltuario accenno comparativo.

¹ Dichiarazioni tratte soprattutto da LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, pp. 461-501 («Appendice 1», *Conversazioni con Chico Buarque – Rio de Janeiro, aprile-maggio 2009*), più saltuariamente dal nostro carteggio privato (via email, 2005-2022), e da altri saggi e interviste, fra cui WERNECK, «Gol de letras», cit., e WERNECK in BUARQUE, *Tantas palavras*, cit.; Regina ZAPPA, *Chico Buarque: Para todos*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999 (Lisbona, Dom Quixote, 2001²); Fernando de BARROS E SILVA, *Chico Buarque*, San Paolo, Publifolha, 2004; e Wagner HOMEM, *Chico Buarque – Histórias de canções*, San Paolo, Leya, 2009.



1.1. Creazione «spontanea» vs. «in *parceria*»

Diversamente, ad esempio, da un Paolo Conte (per sua affermazione, quello da lui impiegato in fase di composizione «non è un metodo come un altro»),² Chico Buarque precisa sin dalle premesse che «non c'è un metodo solo, ce ne sono vari, che mutano a seconda del contesto, della natura della canzone».³ In tal senso, in termini ancora abbastanza generali, egli individua due tipologie basilari, le sole in cui afferma di potersi identificarsi pienamente. Musica e testo verbale [*letra*], prevalentemente in questo ordine cronologico, vengono create: (1) ora «spontaneamente» da un solo autore; (2) ora «in collaborazione [*parceria*] con altri artisti», per lo più su loro stessa richiesta. Se è vero che il testo verbale viene «quasi sempre» composto su «musica preesistente»,⁴ quel che inevitabilmente muta – in modo radicale – passando da una tipologia all'altra, è appunto la «natura» stessa di un'esperienza non certo solo creativa ma, più ampiamente e profondamente, umana: la pressoché totale libertà d'immaginazione e azione concessa dal primo “metodo” (più propriamente contiano) viene meno quando Buarque si trova impegnato a tradurre in parole [*letrar*] la musica composta da chi non potrà mai considerare soltanto un collaboratore o coautore, trattandosi semmai di un *parceiro*, intraducibile termine chiave, che rimanda a un ben più intimo, coinvolgente, fraterno, per certi versi anche amoroso, rapporto di amicizia creativa.

Ecco perché il cantautore arriva a sostenere che il secondo “metodo”, a sua volta, tende inevitabilmente a mutare col mutare stesso dell'amico, del complice creativo, del *parceiro*.⁵ Non si tratta solo di trovare le parole giuste per musiche fra loro diversissime, come possono essere quelle composte rispettivamente da Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Toquinho, Edu Lobo, Francis Hime, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Dominginhos, Cristovão Bastos, João Bosco, Jorge Helder, e altri ancora. Si tratta anche, se non in primo luogo, di ricambiare la loro amicizia, penetrare nel loro mondo, intellettuale ed emotivo, per esplorarlo

2 Paolo CONTE, «Poesia e non poesia», in Vincenzo MOLLICA e Valentina PATTAVINA (a cura di), *Paolo Conte. Si sbagliava da professionisti. Canzoniere commentato*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 101-2. Cfr. Stefano LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006, I, pp. 209-19, II (CD-rom), pp. 269-90; Stefano LA VIA, «Musica per poesia in Paolo Conte: Una rilettura di *Madeleine*», in Centro Studi Fabrizio De André (a cura di), *Il suono e l'inchiostro*, Milano, Chiarelettere, 2009, pp. 171-213; Manuela FURNARI, *Paolo Conte. Prima la musica*, Milano, Il Saggiatore, 2009; Mauro BICO e Massimiliano GUIDO, *Paolo Conte: Un rebus di musica e parole*, Roma, Carocci, 2011.

3 LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, p. 462.

4 *Ibidem*.

5 Cfr. *ivi*, p. 464.





PARTE PRIMA

e tentare di metterlo ancor più in luce, con parole adeguate; il tutto attraverso un articolato processo di immedesimazione e interscambio d'identità: «La *parceria*, infatti, mi induce a pensare come il mio *parceiro*: ad assumere la sua musica come se fosse mia, e a concepire la mia *letra* come se fosse sua». ⁶ Col mutare del *parceiro*, addirittura, può mutare anche la tavolozza fonico-timbrica di riferimento: «quando lavoro con altri compositori, ho la tendenza ad associare ciascuno di loro a un diverso repertorio di suoni verbali, inizialmente privi di senso». ⁷

Vale la pena osservare, *en passant*, quanto diverso sia questo atteggiamento da quello – solo in apparenza analogo – di Ira Gershwin nei confronti del fratello George, nonostante l'ancor più stretto ed esclusivo rapporto che legava il musicista newyorkese al suo pressoché unico *lyricist*: quest'ultimo, di fatto, ben lungi dal poter scambiare prospettive e competenze con quelle del fratello, si trovò più volte a doverne subire le rigide imposizioni, soprattutto in merito alle scelte ritmico-metriche. ⁸ Un meccanismo creativo così unilaterale – in precedenza già patito, ad esempio, fra i librettisti pucciniani, dal Giacosa della *Bohème* – ⁹ si rivela paradossalmente molto più vicino all'immutabile “metodo” di lavoro del più “spontaneo” e individualista fra i nostri cantautori, il già citato Conte («le parole non devono dare fastidio» alla «pagina» musicale), ¹⁰ di quanto non lo sia rispetto a ciascuna delle ben più armoniose e bilanciate collaborazioni buarquiane; rese possibili, il più delle volte, anche dalla duplice competenza – musicale e poetica – tanto del primo autore quanto del suo *parceiro* di turno (è questo soprattutto il caso di cantautori completi quali Jobim, de Moraes, Gil o Veloso).

Il passaggio dalla creazione spontanea a quella coautoriale, in tutte le sue varie manifestazioni, non manca di avere ben precise e significative ripercussioni sul piano pratico. Quando Buarque compone da solo una canzone, pur dando sempre la precedenza a idee puramente musicali, si sente liberissimo di accogliere e mettere a fuoco parole, frasi, versi interi, sin dalle prime fasi del processo creativo (come si vedrà più avanti, è questo anche il caso di *Carioca*). A differenza di qualsiasi lavoro in *parceria*, nei suoi stessi termini,

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 465.

⁸ Cfr. Ira GERSHWIN, *Lyrics on Several Occasions*, New York, Knopf, 1959; nuova ed. con prefazione di John GUARE, New York, Limelight, 1997, p. 173, e LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*, cit., pp. 130-3, 178-88.

⁹ Cfr. Michele GIRARDI, *Giacomo Puccini: L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 110-3, e LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*, cit., pp. 174-5.

¹⁰ CONTE, «Poesia e non poesia», cit., pp. 101-2.





le parole sorgono prima nella mia coscienza; ovvero: iniziano ad apparire, a insinuarsi nella composizione, già nelle prime fasi, quando la struttura della musica non è ancora compiuta. Alcune parole possono addirittura nascere insieme alla musica, in stretta unione con la melodia. [...] Accade così che durante la creazione della musica, quando la materia musicale è ancora in fase di modellamento [*mol-dura*], posso anche modificare la melodia per meglio adeguarla al verso; e qualcosa del genere io non posso permettermi di farlo con una musica altrui: in quel caso mi sento molto meno libero di imporre la mia necessità verbale, letteraria, su quella musicale. Quando scrivo per me, al contrario, ho la possibilità di modellare a mio piacimento un impasto – musicale e verbale – che è molto più malleabile, flessibile, mutevole; sono libero di abbreviare o estendere una frase melodica per adeguarla a una parola o a un verso, e viceversa.¹¹

Può però anche accadere, più in linea col modello contiano, che Buarque inizi a scrivere il testo verbale soltanto dopo aver finito di comporre la musica nella sua interezza. Nel qual caso avviene in lui una sorta di duplice sdoppiamento, tanto di competenze quanto di personalità, talmente avanzato da portarlo a fondere consapevolmente su di un unico piano – quello della propria soggettività – l'approccio spontaneo e quello collaborativo: «in questi casi mi comporto con la mia musica esattamente come quando traduco in parole la musica di un mio *parceiro* – ovvero: mi sento come il *parceiro* di me stesso». ¹² Trattandosi però di un *parceiro* non più esterno, ma interno, rimane aperta la possibilità di tornare alla musica – anche dopo aver scritto l'intero testo verbale – per cambiarne almeno «qualche dettaglio». ¹³

1.2. Creazione «per altri contesti»: stimoli visivi (e letterari)

Una parte piuttosto cospicua del canzoniere buarquiano, tuttavia, non è nata dalla sola immaginazione creativa dell'autore, né tanto meno su richiesta di un *parceiro*, essendogli stata sin dalle premesse commissionata in «altri contesti» e «per altre finalità»: ossia sotto lo stimolo di altre categorie di artisti, soprattutto drammaturghi e registi cinematografici, per un'ampia varietà di pièce teatrali, *musical*, e film; ma anche per il repertorio vocale di altri interpreti, non di rado gli stessi impegnati – nel ruolo di attori-cantanti – in quelle medesime opere teatrali e cinematogra-

11 LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, pp. 464-5.

12 *Ivi*, p. 465.

13 *Ibidem*.





PARTE PRIMA





fiche. E dunque, in ciascuno di questi casi, «non si tratta di una composizione completamente spontanea», essendoci sempre «un punto di partenza ben definito, un piccolo nucleo da sviluppare».¹⁴

Un esempio fra tutti è quello della canzone tripartita *O que será* (1976), «concepita a partire dalle immagini del film di Bruno Barreto»,¹⁵ ossia *Dona Flor e seus deus maridos* (realizzato e uscito nelle sale nel corso dello stesso anno):

È stato lo stesso regista a chiedermi di comporre la musica per quei tre momenti specifici: all'inizio, subito dopo la morte di Vadinho e il lamento di Dona Flor; in mezzo, quando Flor richiama Vadinho col mazzo di *saudades* e rimane in sua attesa, nuda nel letto; alla fine, quando procede tenendo sotto braccio i sue due mariti, fino ai titoli di coda. *O que será*, in tutte e tre le sue parti, è nata dalla visione di quelle immagini cinematografiche, non dalla lettura del romanzo di Amado.¹⁶ E per ciascuna parte ho dovuto anche cercare di rispettare il minutaggio: per questo *Abertura* è più breve di *À flor da pele*, che è a sua volta più breve di *À flor da terra*.¹⁷

È chiaro che un dato così basilare non può non orientare, sin dalle premesse, qualsiasi lettura e analisi di questo grande capolavoro; trascurarne la primigenia natura cinematografica e dunque tripartita, così da concentrarsi unicamente sulle singole versioni discografiche separatamente incise da interpreti diversi – per di più in un ordine cronologico inverso rispetto a quello del film (Chico Buarque con Milton Nascimento [1976¹] → Milton Nascimento con Chico Buarque [1976²] → Simone [1977])¹⁸ – non può non condurre a letture a dir poco superficiali, se non totalmente fuorvianti.¹⁹

14 *Ibidem*.

15 *Ivi*, p. 478.

16 Jorge AMADO, *Dona Flor e seus dois maridos*, San Paolo, Martins, 1966.

17 LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, pp. 478-79.

18 Cfr., rispettivamente, Chico BUARQUE, *Meus caros amigos*, LP Phonogram/Philips 6349189, 1976, traccia n. 1; Milton NASCIMENTO, *Geraes*, LP, EMI/Odeon XEMCB-7020, 1976, traccia n. 5; SIMONE, *Face a face*, LP, EMI SXMOFB 3931, 1977, traccia n. 4.

19 Cfr. LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, pp. 218-22 (testo e traduzione di *O que será* I-I-I-III), pp. 478-81 (conversazione sulla canzone), e II (CD-rom): pp. 84-7 (relativa scheda critica n. 78), anche in riferimento agli studi di Charles A. PERRONE, *Letras e letras da Música Popular Brasileira*, Rio de Janeiro, ELO, 1988, pp. 89-92, e Luiz TATIT, *O cancionista: composição de canções no Brasil*, San Paolo, EDUSP, 1996, pp. 250-63, come anche all'edizione della canzone proposta in Ricardo GILLY e Paulo JOBIM, *Cancioneiro Chico Buarque*, a cura dell'Istituto Antonio Carlos Jobim, Rio de Janeiro, 2008, vol. II, pp. 174-8.





PARTE PRIMA

L'origine visiva di molte canzoni buarquiane, pur riguardando soprattutto la sfera cinematografica, può talora investire anche quella adiacente della fotografia (più raramente della pittura).²⁰ Più volte il cantautore ha dichiarato che l'animato ritmo di *cubaião* impiegato nella terza parte di *O que será (À flor da terra)* , ad esempio, gli fu ispirato da una serie di immagini fotografiche della capitale cubana («ai tempi in cui era impossibile mettere piede nell'isola»).²¹ Ma il caso in assoluto più interessante è *Assentamento* , canzone dedicata al dramma sociale dei contadini “senza terra”, la quale fu direttamente generata dagli straordinari ritratti di Sebastião Salgado (raccolti nel volume *Terra* insieme a un CD-audio contenente quattro canzoni).²² Le immagini del fotografo di Minas Gerais, a loro volta, stimolarono la rilettura delle opere narrative di un altro grande *mineiro* , lo scrittore João Guimarães Rosa, in particolare il racconto che ha infine ispirato tanto il genere musicale della canzone quanto i suoi versi.²³ Se dunque l'autore di *O que será* parte dalle immagini del film, scavalcando il romanzo di Jorge Amado cui esso è ispirato, la ben diversa, più articolata sequenza generativa di *Assentamento* può essere così riassunta: visione delle fotografie di Salgado → lettura del racconto di Rosa → composizione della musica → scrittura dei versi.

In realtà non c'è forse una singola canzone di Chico Buarque che non contenga, in forma più o meno esplicita, riferimenti a opere letterarie di ogni genere, epoca, cultura, area geografica. Sono invece piuttosto rari – non più di tre – i casi in cui una di queste opere è stata da lui scelta per essere posta in musica.²⁴ Anche nelle

20 Come nel caso della canzone *Januaria* (composta nel 1967 e incisa nell'album *Chico Buarque de Hollanda – Volume 3* , LP, Rio Gráfica Editora 5320, 1968), ispirata all'omonimo quadro del pittore modernista Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), ricevuto in dono dall'autore. Cfr. HOMEM, *Chico Buarque* , cit., p. 58.

21 LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni* , cit., I, p. 467; cfr. anche, *ivi* , II (CD-rom), p. 85, con riferimenti a WERNECK, «Gol de letras», cit., p. 249, e a WERNECK in BUARQUE, *Tantas palavras* , cit., p. 92.

22 Sebastião SALGADO – Chico BUARQUE – José SARAMAGO, *Terra* , San Paolo, Companhia das Letras, 1997 (il CD allegato, Sonopress T1001, contiene le canzoni *Assentamento* , *Brejo da Cruz* , *Levantados do chão* , e *Fantasia*). Cfr. LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni* , cit., I, pp. 134-35, e II (CD-rom), pp. 36-37.

23 Cfr. LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni* , cit., I, p. 489. Si tratta del racconto *Barra da Vaca* , incluso nella raccolta di João GUIMARÃES ROSA, *Tutaméia. Terceiras Estórias* (1967), 8ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, pp. 58-62.

24 Rispettivamente: il poema *Morte e vida Severina* di João Cabral de Melo Neto (1956), parzialmente posto in musica per la pièce teatrale del 1965 (le cui canzoni furono poi incise nel primissimo album di Buarque, *Morte e Vida Severina* , LP, Philips P632900L, 1966); il *Romanceiro da inconfidência* di Cecília Meireles (il cui tema principale fu inserito nell'album *Chico Buarque de Hollanda – No4* , LP, Polygram/Philips 8120911, 1970); e la poesia *Chão de Esmeraldas* di Hermínio Bello do Carvalho, omaggio alla Scuola-di-samba di Mangueira (intonata nel 1997 per l'album *As cidades* , CD, RCA/BMG/Ariola 74321-632332 1998). Cfr. LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni* , cit., I, p. 462.





canzoni interamente composte dal cantautore – a suo dire – non vi è un singolo testo poetico che sia stato scritto prima della musica, o che ne abbia almeno in parte generato la struttura. È vero che il ben preciso impianto metrico-versale di certe canzoni, come ad esempio *Construção* (1971) e *Soneto* (1972a), sembrerebbe decisamente smentire tale postulato;²⁵ rimane il fatto che l'autore tende in generale, e con molta convinzione, a non riconoscersi in un terzo “metodo” di lavoro, fondato appunto sull'intonazione musicale di un testo verbale già compiuto, non importa se proprio o altrui.²⁶

1.3. Gradi di «piacere» del comporre chitarristico; generazione armonica della melodia

In effetti, come emerge da ogni sua dichiarazione a riguardo, «comporre una canzone» significa per lui anzitutto imbracciare il proprio strumento, la chitarra classica (*violão*), e trovare gli accordi e i giri armonici che in quel momento più di altri soddisfano le esigenze del suo orecchio come anche delle sue dita sulla tastiera.²⁷ «Faccio musica con le mani prima che con la bocca. Se decido di comporre qualcosa, il mio primo gesto è di prendere il *violão* e iniziare a suonarlo».²⁸ «L'atto compositivo in sé è spontaneo: compongo al *violão*, per il semplice piacere di farlo».²⁹ È ben comprensibile che, nell'arco di mezzo secolo, la specifica «natura» di questo «piacere» sia mutata in proporzione al graduale affinarsi delle «competenze tecniche», ovvero alla

25 Cfr. *ivi*, I, pp. 129-30, 378, 462-3, e II (CD-rom), pp. 31-3, 178-9.

26 Sotto questo aspetto, quanto emerge dalle nostre conversazioni (in particolare *ivi*, I, pp. 462-3) non fa che confermare quanto già dichiarato dal cantautore in più d'una precedente intervista.

27 Un simile approccio compositivo-esecutivo, come si vedrà meglio nella seconda parte del presente saggio, è per sua natura riconducibile alla dimensione estetica delle musiche “audiotattili”, così come esse sono state definite e studiate, in particolare, da Vincenzo CAPORALETTI, in almeno tre importanti saggi: *La definizione dello swing. I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Teramo, Ideasuoni, 2000; *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005; *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014. Per una prima applicazione di tale concezione teorico-analitica all'ambito della *Música Popular Brasileira*, cfr. Fabiano ARAÚJO COSTA, «Musica popolare brasiliana e il paradigma audiotattile: una introduzione», trad. it. di Vincenzo Caporaletti, *Rivista di Studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, 1, Quaderno in Italiano, CRIJMA – IreMus – Sorbonne Université, aprile 2018, pp. 1-19. È bene chiarire sin da ora, tuttavia, che nel mio studio specifico degli abbozzi e schizzi sonori di *Carioca* mi concentrerò soprattutto sugli aspetti armonico-melodici dell'approccio compositivo audiotattile buarquiano, in stretta relazione con la scrittura verbale, meno in dettaglio sugli aspetti più propriamente ritmici (swing e groove) su cui Caporaletti ha fondato tanto il suo sistema estetico e teorico, quanto la sua specifica metodologia analitica.

28 LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, p. 473.

29 *Ivi*, p. 465.





crescita della propria «familiarità con lo strumento»: dall'iniziale piacere «naturale e spontaneo» del comporre «musica semplice» (tale almeno per l'autore), si è via via passati, nelle fasi successive, a un piacere di natura «anche intellettuale», e dunque ancora più «intenso», come quello prodotto dall'incessante ricerca di un «linguaggio musicale» sempre più «elaborato e complesso»;³⁰ se il primo e più istintivo tipo di godimento è per sua natura immediato, coincidendo col primigenio sbocciare dell'idea musicale, il secondo tende a sopraggiungere solo nelle fasi finali di un ben più articolato percorso, culminante proprio nella conquista – tanto faticosa quanto entusiasmante – di «soluzioni armoniche e melodiche originali».³¹

Tutt'altro che casuale, in quest'ultimo passaggio come in tanti altri, la precedenza assoluta riservata all'armonia, rispetto alla melodia come ad ogni altro parametro. È infatti sempre «l'armonia» che «spinge [*puxa*] la melodia. [...] Non ho una melodia, qui in testa, che a un tratto appare, e allora prendo il *violão* per armonizzarla. No, questo non succede mai. Non ho mai armonizzato una melodia preesistente».³² Già, ma come avviene esattamente questo fenomeno di “generazione armonica della melodia”, e che ruolo vi svolge l'elemento temporale, agogico, metrico-ritmico? In assenza di dichiarazioni a riguardo, soltanto le registrazioni private, che, come vedremo meglio in seguito, Buarque considera alla stregua di abbozzi, possono aiutarci a dare risposte un minimo fondate: da quelli che mi è stato possibile studiare emergono almeno tre livelli (più che fasi) di definizione delle durate, coinvolgenti i nuclei armonici di partenza (1), le conseguenti soluzioni melodiche (2), nonché il loro mutuo incontro e adattamento, indispensabile al loro cristallizzarsi nella struttura complessiva finale (3).

1.4. «Endometrica» e «parola prima»: fasi di messa a fuoco del testo verbale

In tale processo di definizione metrico-ritmica, come è per altro già emerso in precedenza,³³ la messa a fuoco del testo verbale svolge, inevitabilmente, un ruolo tutt'altro che secondario. Gli accenti di singole parole, e di interi versi, non sempre ricalcano quelli melodici di partenza; determinate parole chiave, o segmenti versali, possono ripercuotersi sul metro e sul ritmo della melodia, e ciò non soltanto nelle fasi più avanzate del processo. In un'altra intervista, risalente alla fine degli anni

30 *Ibidem.*

31 *Ibidem.*

32 *Ivi*, p. 473.

33 Cfr. cap. 1.1., alla luce di quanto dichiarato *ivi*, I, pp. 464-5.



Novanta, Buarque ha usato un termine ben preciso, *endométrica*, in riferimento al «ricorrere» mentale «di uno specifico modulo [ritmico-] musicale», a sua volta strettamente associato alle pulsazioni e attività ritmico-motorie del proprio corpo in movimento: «mentre sto camminando sulla spiaggia, posso comporre più versi diversi basati sulla stessa endometrica: e alla fine della stessa passeggiata posso anche ritrovarmi con l'intero testo verbale nella sua versione definitiva». ³⁴ In altre sue dichiarazioni, persino nei versi di alcune sue canzoni, l'autore insiste spesso sull'importanza del suono verbale in sé, a prescindere dal significato, tale da poter orientare sin dalle primissime fasi creative il suono e il senso – non solo dunque gli accenti ritmico-melodici – di un'intera composizione poetico-musicale.

Suoni verbali primordiali [...] a un certo punto diventano parole sensate, un po' come nuvole nel cielo, che da massa informe, in un momento ben preciso, assumono dei lineamenti ben definiti e riconoscibili. Il più delle volte accade proprio che tali immagini verbali primordiali finiscono per dare un significato non solo a se stesse ma all'intera canzone. ³⁵

Oltre al caso di *Carioca*, su cui ci soffermeremo più avanti, si possono qui citare quelli non meno emblematici di *Cambaio* (arcaismo che ha dato il titolo non solo a una canzone ma a un'intera pièce musicale composta nel 2001 insieme a Edu Lobo), ³⁶ e della più “spontanea” canzone *Uma palavra* (1989), ³⁷ di cui vale la pena citare i versi iniziali e finali (affiancati dalla mia traduzione): ³⁸

Palavra prima
Uma palavra só, a crua palavra
Que quer dizer
Tudo
Anterior ao entendimento, palavra.
[...]

[Parola prima,
una parola sola, cruda parola
che vuole dire
tutto,
prima di ogni intendimento, parola.]

³⁴ ZAPPA, *Chico Buarque*, cit. (2001²), p. 72 (la traduzione in italiano è mia); cfr. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*, cit., pp. 202-3, e LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, pp. 464-5.

³⁵ LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, p. 466.

³⁶ Edu LOBO – Chico BUARQUE, *Cambaio* (interpreti vari), CD, RCA/BMG 74321-873722, 2001.

³⁷ *Chico Buarque*, LP, RCA/BMG/Ariola 1500008 (CD: M10061), 1989, traccia n. 8; riproposta con un arrangiamento più sobrio nell'album *Uma palavra*, CD, RCA/BMG/Ariola 74321-265942, 1995, traccia n. 15.

³⁸ Tratta da LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, p. 205; la stessa versione italiana della canzone, *Una parola*, è interpretata da Buarque (sul mio accompagnamento chitarristico) nel CD audio allegato al volume (traccia n. 1).





PARTE PRIMA

Palavra boa
 Não de fazer literatura, palavra,
 Mas de habitar
 Fundo
 O coração do pensamento, palavra.

Parola buona,
 non è per far letteratura, parola,
 ma per abitare
 in fondo
 al cuore del nostro pensiero, parola.]

Di fronte a tutto questo insieme, davvero interessante, di testimonianze e tematizzazioni autoriali mi riesce difficile separare nettamente l'*endométrica* buarquiana dalla *palavra prima*, ovvero la pulsazione ritmica in sé (inizialmente soltanto musicale, ossia melogenica?) dal suono verbale primordiale (in tutto e per tutto logogenico?). Il caso di *Carioca* porterà più conferme che smentite all'impressione, più volte avvalorata dallo stesso cantautore, che non sia poi così facile tracciare dei confini ben precisi tra composizione della musica, in tutte le sue componenti, e scrittura del testo verbale.

1.5. Processo compositivo come ricerca del giusto «equilibrio».

Il ruolo dell'arrangiatore

Non bisogna sottovalutare, a questo proposito, l'importanza che Buarque ha sempre attribuito alla natura tridimensionale delle sue canzoni: «melodia e parola devono e possono formare un sol corpo», il motto programmatico che già accompagna l'uscita del primo album di canzoni (di poco successivo alle musiche per la già citata pièce *Morte e vida Severina*),³⁹ trova di fatto piena applicazione nell'intero suo canzoniere. Ieri come oggi, ogni sua composizione poetico-musicale, dalla più semplice alla più complessa, può considerarsi compiuta soltanto dopo aver raggiunto il giusto «equilibrio» – per l'appunto tridimensionale – fra i due elementi in gioco.⁴⁰ Una simile ricerca non può non prevedere anche un'ultima fase di confronto, di vicendevoli concessioni e compromessi, fra parola e musica, durante la quale le esigenze dell'una possono imporsi su quelle dell'altra, e viceversa.

39 *Chico Buarque de Hollanda*, LP, Rio Gráfica Editora 5303, 1966: nota dell'autore stampata sul retro di copertina. All'inizio del secondo paragrafo si legge: «É preciso confessar que a experiéncia com a música de "Morte e vida Severina" deve muito do que aí está. Aquêlê trabalho garantiu-me que *melodia e letra devem e podem formar um só corpo*». («Bisogna confessare che questo lavoro deve molto all'esperienza delle musiche composte per "Morte e vida Severina". Quel lavoro mi ha garantito una volta per tutte che *melodia e parola devono e possono formare un sol corpo*»); in entrambe le versioni, il corsivo è mio.

40 Questo stesso principio di fondo è alla base della mia teoria generale sui rapporti fra poesia e musica, e del conseguente approccio analitico: cfr., in particolare, LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*, cit.; Stefano LA VIA, «Principi e modelli formali della canzone d'autore», in Enrico CARERI e Giorgio RUBERTI (a cura di), *Le forme della canzone*, Lucca, LIM, 2014, pp. 3-43. Anche per il solo fatto di averlo consapevolmente e lucidamente formulato, sin dagli esordi della sua carriera, nei termini di un autentico programma estetico, Chico Buarque si distingue, a livello internazionale, da gran parte dei suoi colleghi cantautori.





Ma è proprio in tale conquista ultima, come chiaramente espresso dal cantautore in un altro passaggio chiave della nostra conversazione (qui di seguito riportato), che si può individuare una prima possibile linea di demarcazione tra le fasi “compositive” private, specificamente individuali e autoriali del complessivo processo “creativo” – ascrivibili interamente a Buarque, o anche al suo *parceiro* – e quelle successive, inserite nello stesso processo ma coinvolgenti altre categorie professionali (artisti e tecnici) legate alle fasi di pre-produzione, registrazione e finalizzazione discografica:

Non appena sento che la canzone è compiuta, che l’equilibrio è raggiunto, allora ... “ciak” [batte le mani] so che posso passare alle fasi di arrangiamento e registrazione; in quest’ultima fase, certo, si può cambiare qualche dettaglio della musica o del testo: un accordo, un gesto melodico, una parola; ma si tratta di rifiniture, perché la sostanza dell’opera, il suo equilibrio fondamentale, sta già tutto lì.⁴¹

Soltanto dopo aver “composto la canzone”, ossia dopo averne definito la struttura poetico-musicale fondamentale nella sua forma visibilmente più coerente ed equilibrata, il cantautore (da solo o in collaborazione col *parceiro*) la mette finalmente a disposizione degli altri suoi collaboratori. Da un lavoro inizialmente solitario (o in *parceria*) – svolto fra le pareti domestiche o negli scenari naturali delle proprie escursioni – si passa a un più allargato e condiviso lavoro d’équipe, di cui lo studio di registrazione costituisce, sin dal principio, la nuova cornice.

In tal senso Buarque non solo parla di «lavoro di bottega», ma attribuisce alla figura professionale dell’arrangiatore la funzione primaria di «artigiano-capo», ovvero di «guida principale di questa bottega, il suo “miglior fabbro”». ⁴² Pur riferendosi nello specifico a Luiz Cláudio Ramos (Rio de Janeiro 1949), al suo fianco in tale ruolo sin dal 1989, termini simili potrebbero applicarsi anche ad altri arrangiatori dei periodi precedenti,⁴³ nessuno dei quali tuttavia ha potuto godere di una posizione così stabile e duratura.⁴⁴ È anche molto interessante notare, per altro,

⁴¹ LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, p. 470.

⁴² *Ivi*, p. 471.

⁴³ Penso soprattutto al grande pianista-compositore Francis Hime (Rio de Janeiro 1931), una delle figure chiave della MPB, distintosi anche per i mirabili arrangiamenti di quattro fra i più importanti album di Chico Buarque: *Meus caros amigos* (LP Phonogram/Philips 6349189, 1976), *Ópera do malandro* (2 LP, Polygram/Philips 6349401 [interpreti vari], 1979, colonna sonora dell’omonima pièce teatrale), *Vida* (LP, Polygram/Philips 6349435, 1980) e *Almanaque* (LP, Ariola/Philips 201640, 1981); a Hime si deve anche la composizione musicale di nove canzoni di Buarque (in questo caso autore dei rispettivi testi verbali), fra le quali spiccano capolavori come *Atrás da porta* (1972), *Meu caro amigo* e *A noiva da cidade* (1976), *Trocando em miúdos* (1978) e *Vai passar* (1984).

⁴⁴ Suo collaboratore sin dagli anni Settanta e Ottanta, in veste di chitarrista, Ramos ha firmato gli





PARTE PRIMA

come soltanto dopo l'avvento di Ramos alla guida della sua équipe strumentale (tanto da figurare spesso nei crediti anche come “direttore artistico” o “produttore musicale”), lo stesso Buarque abbia cominciato a partecipare più attivamente alle sessioni di arrangiamento; come emerge dalla seguente dichiarazione privata, risalente al 30 marzo 2005:

La mia partecipazione agli arrangiamenti delle mie canzoni è andata modificandosi col tempo. All'inizio era nulla. Molto spesso arrivavo allo studio per registrare e trovavo già tutto pronto. Il disco registrato in Italia [*Chico Buarque de Hollanda – No 4*, 1970] è stato fatto tutto così: ho inviato le canzoni in una cassetta, Cesar Camargo Mariano ha scritto gli arrangiamenti in Brasile, ho registrato la mia voce a Roma. *Construção* [1971] è tutta di Rogério Duprat. A partire dai dischi con Francis Hime, ho iniziato ad essere più presente, in qualche misura ho partecipato alle registrazioni di base, a volte suonando la chitarra, che non di rado veniva poi sostituita (non ho una buona coordinazione motoria). Più recentemente, a partire dal disco di *Morro Dois Irmãos* [*Chico Buarque*, 1989], ho iniziato ad essere più attivo negli studi di registrazione. A volte discuto soluzioni armoniche con Luiz Cláudio Ramos; lui è testardo, io lo sono ancora di più.⁴⁵

Le ragioni di questo nuovo coinvolgimento del cantautore nelle fasi successive a quelle più privatamente “compositive”, soprattutto alla luce della frase finale, mi sembrano piuttosto evidenti: diversamente da tutti gli arrangiatori precedenti, incluso l'ottimo pianista Hime, Ramos è un chitarrista di solida formazione classica oltre che bossanovista; chi altri meglio di lui avrebbe potuto dialogare con un compositore-chitarrista come Buarque? Il cui linguaggio armonico, di

arrangiamenti degli ultimi sette album in studio di Buarque: *Chico Buarque* LP, RCA/BMG/Ariola 1500008 [CD: M10061], 1989), *Paratodos* (LP, RCA/BMG/Ariola 1500031 [CD: 74321-177882], 1993), *Uma palavra* (CD, RCA/BMG/Ariola 74321-265942, 1995), *As cidades* (CD, RCA/BMG/Ariola 74321-632332, 1998), *Carioca* (CD+DVD *Deconstrução*, Biscoito Fino BF645-646, 2006), *Chico* (CD, Biscoito Fino BF380, 2011), *Caravanas* (CD, Biscoito Fino / DiscMedi Blau DM5265-02, 2017); ai quali si possono aggiungere almeno sei cicli di tour concertistici (con arrangiamenti spesso rivisitati) con relativi CD e DVD registrati dal vivo (1990, 1999, 2007, 2012, 2018, 2023).

⁴⁵ Traduzione mia. Testo originale dalla email del 30 marzo 2005 (già citata in nota 3): «Minha participação nos arranjos de minhas canções foi se modificando com o tempo. No início era nula. Muitas vezes eu chegava no estúdio para gravar e já encontrava tudo pronto. O disco gravado na Itália foi todo assim: mandei as canções numa fita, o Cesar Camargo Mariano escreveu os arranjos no Brasil, gravei a voz em Roma. *Construção* é toda de Rogério Duprat. A partir dos discos com Francis Hime, estive mais presente, de qualquer modo participei das gravações de base, algumas vezes tocando violão, que não raro era posteriormente substituído (não tenho boa coordenação motora). Mais recentemente, desde o disco de *Morro Dois Irmãos*, tenho sido realmente atuante nos estúdios. Às vezes discuto soluções harmônicas com Luiz Cláudio Ramos; ele é teimoso, eu sou mais ainda».





pari passo con la padronanza tecnica dello strumento (nonostante le difficoltà di coordinazione motoria), proprio in quegli anni stava iniziando ad affinarsi come non mai in passato?

Da sempre attivo anche come compositore, e in tal veste persino artefice di alcune piccole perle del canzoniere buarquiano, il caso davvero esemplare di Ramos può aiutarci soprattutto a capire come i ruoli del *parceiro* e dell'arrangiatore – persino quando applicabili alla stessa persona – non possano essere confusi l'uno con l'altro. In qualità di *parceiro*, egli ha potuto avviare – e in parte concludere – il “processo compositivo” di quelle musiche che poi Buarque ha “tradotto” nelle canzoni *Outra noite* e *Cecilia*,⁴⁶ prima ancora che lo stesso Ramos le riprendesse per curarne la “vestizione” sonora (mi riferisco alla relazione tra le fasi di composizione, più private, rispetto al lavoro in studio, più di *équipe*, che emerge dalle dichiarazioni di Buarque). In qualità di arrangiatore, viceversa, il suo lavoro è sempre iniziato dopo che il “processo compositivo” buarquiano (individuale o in *parceria*) si è esaurito dando vita a strutture poetico-musicali compiute ma ancora, in un certo senso, “nude”: bisognose cioè di essere definite *anche* sul piano dei suoni strumentali di “accompagnamento”, siano essi semplicemente chitarristici, pianistici, per piccoli ensemble da camera, pienamente orchestrali, elettrici, elettronici, campionati, o anche un misto di tutto questo. Il compositore Buarque, per quanto dotato di una certa competenza teorica, non ha mai propriamente “scritto” la musica di una canzone, anche solo limitandosi alle cifre accordali o all'abbozzo della linea melodica vocale, e tanto meno ne ha mai posto “in partitura” l'orchestrazione; tutte operazioni che fanno invece parte del normale bagaglio professionale di un eccellente musicista-compositore-arrangiatore, nonché virtuoso di chitarra e finissimo teorico, quale appunto Ramos è sempre stato.

1.6. «Dettaglio» (rifinibile) vs. «elemento strutturale» (immodificabile)

Viene dunque da chiedersi fino a che punto l'apporto dell'arrangiatore – soprattutto se si chiama Luiz Cláudio Ramos – possa limitarsi alla semplice confezione dell'abbigliamento sonoro di una canzone già compiuta; è possibile, in altre parole, che esso eserciti un impatto sostanziale anche sulla struttura fondamentale della canzone, al punto da riaprirne un “processo compositivo”, in realtà, tutt'altro che concluso? Anche su questo punto, le dichiarazioni di Buarque – in particolare quelle più sopra citate⁴⁷ – sembrano abbastanza chiare: non solo in fase di «arrangiamento»,

⁴⁶ Incise rispettivamente negli album *Paratodos* (1993, traccia n. 6) e *As cidades* (1998, traccia n. 10).

⁴⁷ LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, p. 470.





PARTE PRIMA

ma anche in quella concomitante della «registrazione», un certo spazio è riservato anche a «rifiniture», musicali e verbali, che possono tutt'al più incidere su alcuni «dettagli» dell'opera, non però sulla sua «sostanza» complessiva, sul suo «equilibrio» d'insieme: su una struttura fondamentale, in altre parole, che in quanto tale risulta immutabile. Poco oltre,⁴⁸ il cantautore sottolinea la natura collettiva di una simile «rifinitura e messa a punto dell'opera finale», alla quale partecipano «attivamente» non solo l'arrangiatore-capo, ma «anche tutti gli altri musicisti. Ciascuno di loro si sente libero di dire la sua, talvolta di cambiare qualche particolare; diventa davvero un lavoro collettivo». Dal quale possono sorgere anche discussioni intorno a «dettagli tecnici», in merito ai quali Buarque – convinto di non possedere un'adeguata «competenza teorica» – evita sempre «d'interferire». Quando tuttavia qualcuno «propone di cambiare qualcosa di strutturale, come la linea del basso o lo stato di un accordo – come ad esempio da terzo rivolto a fondamentale – allora sì che intervengo».⁴⁹

Quest'ultima frase, oltre a denotare un grado di competenza teorica non poi così scarso, ci dà un'idea ben precisa di cosa possa distinguere un dettaglio (rifinibile) da un elemento strutturale (immodificabile). Una cosa è arricchire o semplificare, in senso verticale, l'interna qualità armonica di un accordo (per esempio diminuendo una quinta, aggiungendo o togliendo una sesta, una nona, una undicesima, una tredicesima). Altra cosa è mutare lo stato dell'accordo, a prescindere dalla sua complessità e funzione, in modo tale da modificare – in senso anche orizzontale – uno degli elementi cardine dell'intera struttura musicale, ossia il complessivo «cammino del basso»;⁵⁰ nella cui coerenza melodica, conseguente propulsività armonica, e funzionalità espressiva, fra l'altro, si può riconoscere una delle cifre stilistiche, di ascendenza jobimiana,⁵¹ più tipicamente buarquiane (a partire almeno dalla canzone giovanile *Umas e outras*, 1969).⁵² Il caso di *Carioca* ci consentirà di mettere ancora più

⁴⁸ *Ivi*, p. 471.

⁴⁹ A una situazione analoga, evidentemente, Buarque alludeva alla fine del già citato passaggio tratto dalla email del 30 marzo 2005 (cfr. cap. 1.5 e nota 45).

⁵⁰ LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, p. 472.

⁵¹ Nello stesso passaggio di riferimento (*ibidem*) emerge tutta la gratitudine nei confronti del «maestro sovrano», Antonio Carlos (Tom) Jobim, e della sua principale lezione: «Ma sin dall'inizio mostravo le mie cose, i miei accordi e giri armonici, a Tom [Jobim]; e lui mi dava sempre lo stesso consiglio: di preoccuparmi, sopra ogni cosa, della linea del basso – «è lì che sta il segreto della musica», mi diceva sempre, «sta nel cammino del basso»; è così, grazie a lui, che ho acquisito maggiore consapevolezza di questo aspetto».

⁵² In proposito, a partire proprio dal caso di *Umas e outras* (*Chico Buarque de Hollanda*, EP, Rio Gráfica Editora CD80266, 1969, traccia n. 2) – caratterizzato dall'uso espressivo di settime di prima specie in terzo rivolto – rimando al mio intervento in LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, pp. 471-2.





a fuoco questo come altri aspetti cruciali, al contempo, dello “stile” e del “processo” compositivo di Buarque (due piani, evidentemente, inscindibili e interdipendenti).

Parlando di un'altra sua canzone piuttosto importante, *Morro Dois Irmãos* (1989),⁵³ il cantautore ci offre un altro esempio concreto di scelta compositiva strutturale (immodificabile), riguardante questa volta la linea melodica vocale e la definizione delle sue durate:

C'è quella nota lunga, insolitamente tenuta, alla fine di ciascuna strofa, che non può assolutamente durare di meno [canta fino a *movimeeeento*]; prova a dimezzare la lunghezza, vedrai che non funziona; perché rappresenta il movimento della montagna, come risulta chiaro soprattutto alla fine dell'ultima strofa [canta ancora:] *Ou então, como uma música parada / Sobre uma montanha em movimento* [qui accompagna la nota lunga tenendo la mano alzata, e poi la lascia cadere giù insieme alla discesa dell'ultima nota]... Se dimezzi la durata, musicalmente può anche funzionare, ma con le parole no: sarebbe come tradire il significato dei versi. [...] Sta come “scritto nel contratto”: per cantare questa canzone bisogna rispettare tutte le durate, con molta precisione, altrimenti salta tutto il senso poetico-musicale. Altrove le mie durate sono più flessibili, si prestano a un margine più ampio di variazione. Qui no.⁵⁴

Il passaggio, fra le altre cose, esemplifica nel modo più efficace un punto fondamentale già emerso in precedenza (l'«equilibrio» poetico-musicale di cui al cap. 1.5) rendendolo ora inequivocabile: per Buarque la struttura fondamentale di una canzone non riguarda mai la musica in se stessa, quanto il modo in cui essa interagisce con le parole, contribuendo ad esprimerne i contenuti. Se alla fine di ciascuna strofa la melodia vocale si sofferma oltremodo (due battute in 4/4) sulla stessa altezza di Fa#, per poi ricadere molto più brevemente di un tono (semiminima sincopata a Mi), tale soluzione acquista status di elemento “strutturale” – dunque immodificabile – nella misura in cui essa, e solo essa, è in grado di rappresentare l'ossimoro poetico-musicale della «montagna in movimento». Si potrà allora immaginare che una nota così lunga sia stata infine determinata dall'immagine verbale; quando invece, un po' come in tanti altri casi di «madrighalismo al contrario»,⁵⁵ è

53 Traccia iniziale del già citato LP *Chico Buarque*, 1989 (cfr. nota 37).

54 LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, p. 469.

55 Cfr. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*, cit., p. 200, in riferimento alla testimonianza di Edu Lobo sulla canzone *Beatriz* (1983) riportata in ZAPPA, *Chico Buarque*, cit., p. 73; cfr. anche LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, p. 470, anche in merito alla canzone *O futebol* (1989, traccia n. 6, e 1995, traccia n. 7).





accaduto esattamente l'opposto: «La musica era così», sin dall'inizio, «e le parole si sono adeguate». ⁵⁶

Piuttosto significativo, nello stesso passaggio, è anche l'avvertimento «sta come “scritto nel contratto”», qui implicitamente rivolto non tanto all'arrangiatore-capo e ai suoi musicisti, quanto ad eventuali cantanti-interpreti. Svolgendo anche questo ruolo, in fase di registrazione Buarque potrà lui stesso controllare che il “contratto” sia rispettato, in ogni dettaglio, anzitutto dalla propria voce, non certo da quella di altri performer suoi colleghi. Potrà forse sorprendere, ma di norma è a questi ultimi, non all'arrangiatore, che egli concede un margine di libertà talmente ampio da poter sconfinare persino nella riscrittura vocale della canzone (pur sempre entro i limiti, naturalmente, di quella non sempre così rigida struttura fondamentale che ne garantisce l'identità stessa). ⁵⁷

1.7. Autorialità e processo creativo.

Analogie e divergenze col modello “cinematografico”

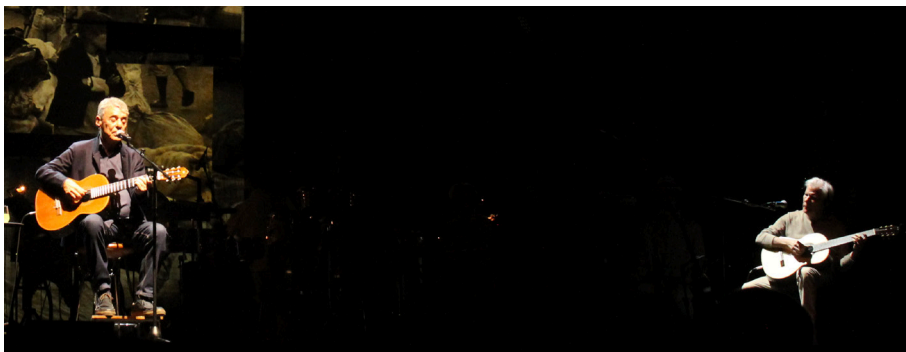
Anche questa distinzione – di contesti e funzioni – è cruciale, rimandando inevitabilmente alla delicata questione del rapporto fra “autorialità” e “processo creativo”. In tutte le fasi di tale processo, pur passando da una dimensione ristretta (individuale o di coppia) a una decisamente collettiva, dalla propria stanza a uno studio affollato di collaboratori, è pur sempre l'autore a mantenere il pieno controllo della propria opera poetico-musicale; anche nelle ultimissime fasi, più propriamente “produttive”, di un processo che non esaurisce mai la sua natura e funzionalità “creativa”, l'autore si rapporta alla sua équipe un po' come un regista alla sua troupe cinematografica. ⁵⁸

⁵⁶ LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, p. 469.

⁵⁷ La nozione di “struttura fondamentale”, impiegata qui ed altrove in questo saggio, coincide nella sostanza con il livello ideale del concetto di “song”, come definito in Allan MOORE, *Song Means. Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham, Ashgate, 2012. Fra i tanti esempi possibili di riscrittura, c'è *Qualquer canção* (1980, traccia n. 6) nella mia libera versione italiana, *Il mio canto* (2014), incisa nel CD audio allegato a LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit. (traccia n. 2: Chiara Morucci, voce – Stefano La Via, chitarra); nonostante avessi osato riscrivere interamente la musica della terza strofa, dopo aver chiesto perdono all'autore per una così plateale «licenza poetico-musicale» (email del 19 gennaio 2014 – 18:25), poco dopo ricevetti da lui la seguente risposta: «Sei perdonato. E veramente bello, parceiro» (email del 19 gennaio 2014 – 21:52).

⁵⁸ Il primo a proporre una simile analogia, non a caso, è stato il più “collaborativo” fra i nostri cantautori, Fabrizio De André, il quale giunse a paragonare esplicitamente il proprio ruolo a quello di un regista cinematografico, con argomenti non dissimili da quelli già avanzati negli anni Cinquanta dai critici dei *Cahiers du Cinema*, sostenitori della “Politique des Auteurs”: cfr. Luigi VIVA, *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 200; LA VIA, «Principi e modelli formali della canzone d'autore», cit., pp. 4, 8 (e note 4-5, 18-9).





Le due situazioni, ovviamente, sono equiparabili solo in linea di principio. Da un lato, il ruolo di supervisione e coordinamento tipico del regista cinematografico, con la concessione di spazi più o meno ampi di autonomia ai collaboratori artistici e ai tecnici per singoli segmenti produttivi, calza piuttosto precisamente con quello che Buarque continua a ritagliarsi nel momento del lavoro in studio, con il coinvolgimento di una équipe di collaboratori (dagli arrangiatori, ai musicisti, ai tecnici). Dall'altro lato è chiaro che sul piano pratico-logistico del rapporto fra creazione e performance le cose stanno diversamente: un autore-regista, persino nei casi in cui svolga anche il ruolo di attore protagonista, non potrà mai concepire e realizzare il proprio film senza disporre di un cast attoriale di norma anche piuttosto nutrito; laddove un autore-cantante potrà tutt'al più accogliere nel proprio album l'episodico apporto, del tutto eccezionale e in genere assai limitato, di una *co-star* vocale. In tal senso la "voce" di Buarque – intesa non solo fisicamente ma anche come espressione della sua posizione – oltre a svolgere un ruolo importante in tutto l'arco del processo creativo (dalle prime fasi compositive, alla fase dell'arrangiamento, alla post-produzione), assurge a elemento primario di definizione e rappresentazione dell'identità autoriale.

Tornando al rapporto, sempre e comunque creativo, fra *autore*-chitarrista-cantante e *arrangiatore*-chitarrista-orchestratore (non di rado, come anche nel caso di Ramos, sconfinante nel ruolo più ampio di "direttore artistico" o "produttore musicale"), qualche altro esempio può dare un'idea di quanto varia e mutevole, per certi versi anche ambigua e sfuggente, sia di fatto la sua fenomenologia.

1. Può accadere, ad esempio, che l'autore non riesca a risolvere da solo la chiusura armonico-tonale di una canzone particolarmente complessa, come *Vai passar* (1984), e che sia proprio un arrangiatore, come il già citato Francis Hime, a sciogliere definitivamente l'enigma, conquistandosi





a pieno merito il titolo di co-autore. Non si è trattato, in questo caso, né di rifinire un dettaglio, né di modificare un singolo elemento strutturale, ma addirittura di rimodellare la macrostruttura dell'intera composizione; il che evidentemente travalica le normali mansioni di un arrangiatore per sconfinare ampiamente nella *parceria*.⁵⁹

2. Nel caso poi di *As Atrizes* (2005-2006) – al cui processo compositivo ho in parte potuto assistere di persona –⁶⁰ esistono almeno tre versioni della stessa canzone: (a) una sorta di “provino” completo, per voce e chitarra, registrato in studio subito dopo le ultimissime fasi di composizione (Roma, 10 febbraio 2005);⁶¹ (b) una seconda versione, prontamente arrangiata da Ramos nei giorni successivi, e inserita nella colonna sonora del documentario di Roberto De Oliveira *Chico Buarque-À flor da pele* (2005);⁶² (c) una terza e forse “definitiva” versione, incisa nel già citato CD *Carioca* (2006, traccia n. 6), nella quale Ramos, accanto all'autore, ha avuto tutto il tempo di perfezionare ulteriormente il suo arrangiamento. Quel che emerge dall'ascolto di queste tre diverse *Atrizes* – passando cioè dalla canzone nuda a quella via via sempre più elegantemente abbigliata – è in sostanza il permanere non solo del testo verbale ma anche della struttura armonico-melodica fondamentale (già chiaramente definita nel provino) nel variare dei colori orchestrali, via via sempre più tesi a mettere in luce, potenziare, esaltare, ogni singolo dettaglio della composizione. Ecco perché, persino in questo caso, Buarque è disposto a conferire a Ramos il titolo di «artigiano-capo», e «guida principale» di un «lavoro di bottega», non però quello di coautore-*parceiro* a tutti gli effetti.

59 Cfr. WERNECK, «Gol de letras», cit., pp. 257-8 e WERNECK in BUARQUE, *Tantas palavras*, cit., pp. 106-7, HOMEM, *Chico Buarque*, cit., pp. 231-2, e LA VÍA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., II (CD-rom), p. 18.

60 Il 10 febbraio 2005, Max de Tomassi (storico conduttore del programma “Brasil” su Rai-Radio Uno), mi chiamò dal Rock Studio di Roma per dirmi che Chico Buarque aveva urgente bisogno di una buona chitarra classica; doveva finire di comporre e registrare una sua nuova canzone, da inviare entro la notte all'arrangiatore. Mi trovai così nello studio di registrazione di fronte al solo cantautore, che con in braccio la mia Contreras, scrivendo ogni tanto su un foglio, stava mettendo a punto gli ultimi accordi e versi della canzone, dal titolo ancora provvisorio di *Trilha sonora* (“colonna sonora”, appunto, del DVD *À flor da pele*, regia di Roberto de Oliveira, seconda parte della serie *Chico Buarque Especial*, 12 DVD, EMI/RWR 3369309-3694209, 2005-2006, DVD n. 2).

61 Provino che ho potuto ascoltare più volte, sia in fase di realizzazione (cfr. nota precedente), sia nel file-audio mp3 prontamente inviatomi dal Rock Studio, col consenso dell'autore: duplice esecuzione, impeccabile e cristallina in ogni sua componente, della canzone nella sua mai più mutata struttura fondamentale.

62 Cit. in nota 60.





3. Non sempre, infine, l'autore si ritrova pienamente d'accordo con le soluzioni orchestrali del suo pur raffinatissimo arrangiatore, e questo ci riporta al tipo di supervisione e controllo che il cantautore continua a esercitare anche nelle fasi più collaborative del processo; come nel caso di uno dei suoi più recenti capolavori, *As Caravanas* (2017), del quale ho potuto ascoltare anche le versioni subito antecedenti all'incisione definitiva. L'autore contesta, a quanto pare non per la prima volta, l'eccessiva invadenza degli archi; la cui «dolcezza», in questo caso, mal si accorda con la veemente e indignata denuncia sociale espressa dalla canzone. Argomento che alla fine s'impone su quello diametralmente opposto dell'arrangiatore, che a quegli stessi suoni violinistici aveva attribuito semmai un effetto di «angoscia».

È questo, in buona sostanza, quel che emerge da un fitto scambio di email (dal 12 al 27 maggio 2017), del quale riassumo qui di seguito soltanto i momenti salienti.

- *12 maggio 2017*. L'invio di una prima versione arrangiata di *As Caravanas* è accompagnato, fra l'altro, dalle seguenti parole di Buarque (qui tradotte in italiano con testo originale in nota): «Ho la sensazione che in *As Caravanas* ci siano degli archi di troppo. È una mia vecchia questione con Luiz Cláudio Ramos. La tua opinione a riguardo sarà ben accolta». ⁶³
- *14-15 maggio 2017*. Dopo aver espresso ed argomentato le mie impressioni, in sostanziale accordo con la posizione di Buarque, ⁶⁴ ricevo da lui queste parole: «Mi prenderei la libertà di usare i tuoi argomenti nel mio dibattito con Luiz Cláudio. Non differiscono molto da quel che penso.

⁶³ «Tenho a sensação de que em *As caravanas* há cordas em demasia. É uma velha questão minha com o Luiz Cláudio Ramos. A tua opinião a respeito será muito bem acolhida».

⁶⁴ Email, 14 maggio 2017, da cui traggio solo un passo relativo all'orchestrazione: «Gli archi, di per se stessi, suonano molto bene: danno un senso di eleganza, dolcezza, aerea spaziosità (legata anche all'azzurro del cielo e alla luminosità del sole). Ma molto di questo c'è già nella tua voce, che - come spesso succede - controbilancia la concretezza, durezza, asperità, la più o meno implicita drammaticità dei significati e delle immagini verbali (a loro volta in perfetta sintonia con le percussioni!). Il rischio è dunque risolvere tutte le tensioni (proprio verso la fine, in prossimità della climax!) con una sonorità d'insieme un po' troppo... "patinata", come in una cartolina comunque "bella" e "rassicurante"... E non credo sia questo l'intento della tua canzone. Un effetto più equilibrato, forse (e sottolineo forse!), lo si potrebbe ottenere levando qualche arco e aggiungendo qualche fiato: come un clarinetto e/o una più ampia sezione di fiati (che in parte già ci sono, ma molto in disparte). Un esempio di quel che intendo - sul piano essenzialmente timbrico - lo si può trovare, più o meno, proprio in *Caravan* di Ellington [...]». Composizione, quest'ultima, volutamente presa come primario germe ispirativo della canzone di Buarque, insieme al romanzo di Albert Camus, *L'Étranger* (1942).





PARTE PRIMA

Laddove io parlavo letteralmente di “dolcezza”, lui ribatteva con la “angoscia” degli archi». ⁶⁵ «Mi sa che sto riuscendo a piegare il Maestro. Grazie a te, al quale anche devo le preziose osservazioni sulla genesi musicale di *As Caravanas*». ⁶⁶

- 26-27 maggio 2017. Ricevo una nuova versione della canzone, rivelatasi poi definitiva, accompagnata da queste parole (scherzosamente) trionfali: «Ecco la versione finale (?) dell’arrangiamento. A Luiz Cláudio mancava solo che si mettesse piangere». ⁶⁷ Nella mia replica noto con piacere che la presenza degli archi è stata alleggerita (fra 02:14 e 02:22), e che in compenso, subito dopo (all’esclamazione «ah!»), è stato messo in primo piano quello che definisco «lo sfregio della chitarra elettrica», che suggerisco anche di non lasciare isolato. ⁶⁸ Anche questo suggerimento viene accolto dall’autore (non però dall’arrangiatore, evidentemente, che lascerà tutto così): «La idea di ripetere lo sfregio mi piace assai. Ci penserò un po’ [*sic*] e ne parlerò con Luiz. In questo caso lui non piangerà, anzi, è lui il chitarrista [*in italiano nel testo*]». ⁶⁹

Quest’ultimo esempio non può non stimolare una domanda cruciale, destinata almeno in queste pagine a rimanere aperta (ciascun lettore potrà liberamente dare la sua risposta): se la semplice scelta del giusto volume e colore strumentale, limitata a un segmento abbastanza breve della composizione poetico-musicale, ha potuto generare una discussione così animata fra autore e arrangiatore, non sarà forse che anche su questo piano – quello cioè della pura e semplice orchestrazione – sia in gioco la «sostanza», l’«equilibrio» strutturale complessivo della composizione poetico-musicale?

⁶⁵ Email, 14 maggio 2017: «Tomarei a liberdade de usar teus argumentos no meu embate com o Luiz Cláudio. Não diferem muito do que eu penso. Onde eu falei literalmente de doçura, ele rebateu com a “angústia” das cordas».

⁶⁶ Email, 15 maggio 2017: «[...] acho que estou conseguindo dobrar o maestro. Graças a você, a quem também devo as preciosas observações sobre a gênese musical de *As caravanas*». Nell’email precedente (cit. in nota 64) avevo in effetti tracciato un’ipotetica linea genealogica che dal motivo cromatico di *Caravan* (Duke Ellington, 1937), attraverso quello analogo di *Aquarela do Brasil* (Ari Barroso, 1939), avrebbe condotto – più o meno inconsciamente – all’idea centrale di *As caravanas*. Buarque, consapevolmente ispiratosi alla composizione di Ellington, fu ben lieto di ammettere la parentela con l’altrettanto celebre canzone di Barroso, di cui non si era accorto durante il processo compositivo.

⁶⁷ «Ecco la versione finale (?) dell’arrangiamento [*sic, in italiano nel testo*]. O Luiz Cláudio só faltou chorar».

⁶⁸ Email, 26 maggio 2017.

⁶⁹ Email, 27 maggio 2017.





1.8. La «scaletta» dell'*album* come fase finale di strutturazione autoriale dell'*opera*

L'arrangiamento della singola canzone e la sua registrazione definitiva – cui si è fin qui fatto cenno – non bastano certo ad esaurire un processo creativo che di norma riguarda un intero album (sia esso in formato di LP, audiocassetta, CD, download digitale ecc.). Il termine “album”, nel caso di Chico Buarque come di tanti altri cantautori, va ben oltre il significato puro e semplice di collezione o antologia, riferendosi semmai a un insieme organico di incisioni, più o meno coerentemente organizzate. Le singole canzoni, in altri termini, dopo essere state composte e fissate una volta per tutte sotto forma di tracce sonore, devono necessariamente confluire, secondo un ordine ben preciso, in quello che di fatto costituisce l'*opera* (poetico-musicale) complessiva, alla cui realizzazione finale è orientato l'intero lavoro creativo del cantautore-regista (singolo o in *parceria*) e della sua équipe (di musicisti e tecnici del suono). Anche in quest'ultimissima fase, nel suo complesso definita col termine *mastering*, e sempre più attinente all'ambito della “produzione” (e post-produzione), l'autore Chico Buarque continua a svolgere un ruolo primario: è sempre lui, infatti, a decidere la scaletta delle canzoni, ovvero la struttura definitiva dell'album. Soltanto dopo questo suo ultimo intervento autoriale, attuato ancora una volta in solitudine, i fonici potranno definire altri e più propriamente tecnici dettagli d'ingegneria sonora (per esempio, le pause fra un'incisione e l'altra, il livellamento dei volumi sonori, l'ottimizzazione della resa sonora a seconda dei supporti audio ecc.).

In merito Buarque sembra avere le idee piuttosto chiare; e dalle sue riflessioni, ancora una volta lucide e puntuali, continuano a emergere scenari tutt'altro che scontati o prevedibili.⁷⁰ A più riprese, ad esempio, egli insiste sulla “non progettualità” persino dei suoi album più oggettivamente “coerenti”:

Un album può assumere un aspetto più o meno coerente a prescindere dalle mie intenzioni di partenza. [...] Non parto mai da un progetto complessivo, da un tema, o da un programma da svolgere; ogni canzone sorge dall'altra, come per un processo spontaneo; non c'è una concezione intellettuale di partenza, ma un mondo che si va via via creando attorno a quel disco, finché, a mio modo di vedere, quelle canzoni finiscono per formare un insieme [*conjunto*] armonioso.⁷¹

⁷⁰ Cfr. soprattutto LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., pp. 484-8, da cui sono tratte tutte le citazioni seguenti in questo capitolo.

⁷¹ *Ivi*, p. 487.





PARTE PRIMA

Accade così che una canzone come *Dura na queda*, composta durante la lavorazione al CD *As cidades* (1998), risulti “stonata” rispetto all’«armonia complessiva» di quell’album;⁷² motivo per cui, con grande dispiacere di Ramos (che ne aveva già ultimato l’arrangiamento), Buarque decide di escluderla,⁷³ per recuperarla soltanto otto anni dopo nel CD *Carioca* (2006, traccia n. 4).⁷⁴ E ancora:

Se esistono canzoni per il cinema o per il teatro, o per altri contesti, possono anche esistere canzoni concepite per un album, funzionali al completamento della sua propria forma, al perfezionamento della sua armonia interna. Quando poi il mosaico è compiuto, tendo a dimenticarmi che in origine non lo era affatto, proprio perché quell’ultimo tassello vi ci si è incastrato – incastonato – perfettamente. Questo tassello mancante può essere anche un tema, un argomento – qualcosa che rimane da dire – oppure un genere musicale, un ritmo che dia varietà... Mi vengono in mente pensieri del tipo: questo disco mi piace, sì, ma c’è ancora qualcosa che manca... magari *uma valsa*, ecco, con un valzer sarebbe perfetto... e mi metto a scrivere un valzer.⁷⁵

Implicita è qui la distinzione fra: (1) album che raccolgono canzoni scritte per il teatro o per il cinema – per esempio *Morte e vida severina*, *Quando o carnaval chegar*, *Calabar*, *Gota d’água*, *Ópera do Malandro*, e *Para viver um grande amor* (più aperti, fra l’altro, alla partecipazione di altri cantanti);⁷⁶ e (2) studio-album

72 «Per qualche motivo, che non so spiegare, *Dura na queda* non si accordava in alcun modo, stonava con l’armonia complessiva del CD *As cidades*» (*ibidem*); «non mi sembrava adatta a quel disco [*não cabia naquele disco*]» (*ivi*, p. 484).

73 «La cosa buffa è che io, misteriosamente, chissà perché mai, non l’ho voluta incidere in *As cidades*; Luiz Cláudio [Ramos] ci rimase così male, gli piaceva così tanto quell’armonia, ci aveva lavorato un bel po’... ma non c’era niente da fare, fui irremovibile... *aquela canção não cabia esse disco*» (*ivi*, p. 485). A conferma di tali dichiarazioni, la canzone, ancora senza titolo, figura nella stessa audiocassetta fra le prove di registrazione di altre quattro canzoni, poi accolte – diversamente da *Dura na queda* – nell’album del 1998 (cfr. più avanti la seconda parte di questo saggio, cap. 2.1, e appendice 1, descrizione della cassetta D).

74 «E allo stesso modo non so spiegare perché l’abbia trovata adattissima al disco successivo, *Carioca*» (*ivi*, p. 487). «Solo dopo l’incisione di Elza [Soares 2002] mi sono deciso a registrarla anch’io, [...] convinto che fosse più adatta al nuovo disco» (*ivi*, p. 485).

75 *Ivi*, p. 487.

76 Cfr. i rispettivi LP e CD: *Morte e Vida Severina* (1966), cit.; *Quando o carnaval chegar*, LP, Phonogram/Philips 6349038, 1972; *Chico canta [Calabar]*, LP, Phonogram/Philips 6349093, 1973; Bibi FERREIRA, *Gota d’água (Chico Buarque e Paulo Pontes)*, LP, RCA/Victor 103 0212, 1977; *Ópera do malandro – trilha sonora da peça teatral* (interpreti vari), 2 LP, Polygram/Philips 6349401, 1979; *Para viver um grande amor – trilha sonora do filme*, LP, CBS 138259, 1983; *Ópera do malandro – trilha sonora do filme* (interpreti vari), LP, Barclay/Polygram/Philips 8296091, 1986.





«fini a se stessi», più individualmente cantautorali (tali da poter accogliere anche personali reinterpretazioni di canzoni teatrali o cinematografiche). Soltanto nel primo caso Buarque ammette che vi possa essere la pur vaga attinenza con la categoria del *concept album*; ma ciò solo per via dell'inevitabile impatto coesivo esercitato dalla struttura drammaturgica o narrativa originaria sulla struttura del disco. Niente di tutto ciò si può riscontrare nel secondo caso, laddove la coerenza dell'album è sempre il risultato finale di un graduale e per lo più istintivo processo di "armonizzazione", mai l'applicazione di un progetto concettuale precostituito.

Tanto è vero che, nella situazione più tipica, Buarque si presenta nello studio di registrazione senza avere ancora composto tutte le canzoni: a volte, addirittura, «non più di quattro o cinque canzoni son già pronte; dall'esecuzione di queste canzoni, e dalla frequentazione costante con gli altri musicisti e strumentisti, via via vengono fuori le altre canzoni». ⁷⁷ È chiaro che ciascun musicista della sua équipe, non solo l'arrangiatore capo, contribuisce attivamente – anche solo sul piano della performance, della concreta resa sonora delle proprie composizioni – a incarnare e mettere via via a fuoco il carattere stesso, la personalità, la tinta, dell'album, alla quale dovranno via via "armonizzarsi" le restanti canzoni. Anche sotto questo aspetto, tuttavia, dal punto di vista di Buarque è importante non confondere i due piani rispettivi del processo "creativo" – in queste fasi aperto a tutta l'équipe – e della visione "autorale", cui tale processo continua fino all'ultimo ad essere subordinato.

Non a caso il cantautore sottolinea a più riprese anche il carattere individuale, solitario, ancora una volta più istintivo che intellettuale, nonché piacevole, del suo ultimissimo intervento creativo, ossia la definizione della già menzionata "scaletta":

Di certo provo sempre molto gusto a decidere la sequenza dei brani, sia in un album, sia nella scaletta di un concerto. Non c'è mai stato qualcun altro – sia esso un produttore, un arrangiatore, un direttore artistico, un regista teatrale – che mi abbia dato suggerimenti in proposito. ⁷⁸

Faccio tutto da solo, ma senza seguire criteri precisi. Vedo che alcune canzoni sono adatte ad aprire il disco, altre a concluderlo, altre ancora a riempirne i buchi... e in effetti, sì, a volte, certe canzoni nascono per completare l'armonia dell'album – mi è chiaro che senza di esse il disco risulterebbe come *capenga*, zoppo, incompleto. ⁷⁹

⁷⁷ LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., p. 487.

⁷⁸ *Ivi*, p. 488.

⁷⁹ *Ivi*, p. 487.





PARTE PRIMA

Persino l'organizzazione finale dell'album, tuttavia, non è sempre separata dall'atto compositivo propriamente detto. Può ad esempio accadere che, a disco apparentemente concluso e a scaletta già definita, Buarque senta la mancanza di un'adeguata canzone d'apertura: di quella che chiama «la faccia» dell'album, la cui funzione non sia solo introduttiva ma più ampiamente rappresentativa. È questo il caso del già citato CD *Carioca* (2006), sin dal titolo dedicato alla propria città, Rio de Janeiro:

mancava proprio il tassello iniziale, che ho riempito solo alla fine, componendo *Subúrbio*; mancava da dire qualcosa su Rio de Janeiro – mancava la cosa principale – perché il disco potesse essere compiuto. È forse per questo che delle altre canzoni non mi ricordo altrettanto bene. Penso al disco *Carioca* con la faccia di *Subúrbio*, che pur non essendo la mia canzone preferita, nell'album, è quella che meglio lo rappresenta.⁸⁰

In altri casi, per esempio il LP/CD *Paratodos* (1993), la prima traccia dell'album corrisponde alla canzone primogenita, nella quale sin dall'inizio l'autore ha riconosciuto il volto più rappresentativo di un'opera ancora tutta da immaginare.⁸¹ Tuttavia la possibilità, in sé e per sé, «che la canzone d'apertura sia anche l'ultima ad essere composta»,⁸² mi sembra ancor più emblematica di un processo creativo di natura tendenzialmente circolare: tale cioè, almeno dal punto di vista dell'autore, da non poter mai rinunciare completamente, fino all'ultimo istante, alla sua dimensione propriamente compositiva.

1.9. Excursus: il «grande mistero» dell'atto creativo (da Buarque a Duchamp e ritorno)

Non sempre, naturalmente, le dinamiche creative e le scelte compositive di Buarque risultano essere così consapevoli, ponderate, razionali. È il cantautore stesso a sottolineare, a più riprese, tanto il carattere “intuitivo” e persino “inconscio” di molte sue specifiche invenzioni – soprattutto musicali – quanto l'indubbia componente di “mistero” che avvolge il processo creativo nel suo complesso, dalle primissime scintille all'incisione finale. Quest'ultima verità gli è ben chiara, probabilmente, anche prima della seguente dichiarazione, risalente al 1980:

⁸⁰ *Ivi*, p. 488.

⁸¹ Cfr. *ibidem*.

⁸² *Ibidem*.





Il processo creativo è un grande mistero. Se potessi decifrare questo mistero... non solo, se potessi trasmetterlo ad altri, come sarei felice! Perché un piacere pari a quello di comporre musica io non lo conosco. È un piacere, una felicità incredibile.⁸³

Si noti come trent'anni prima delle nostre conversazioni un Buarque ancora giovane ma in realtà già piuttosto avanzato sul piano della scrittura poetico-musicale ponga tutto l'accento sulla "piacevolezza" pura e semplice di un atto compositivo tanto "misterioso" quanto – evidentemente – ancora privo di particolari "complessità" e risonanze "intellettuali" (comparabili, almeno, a quelle emerse nel cap. 1.3).⁸⁴ Un atteggiamento, questo, che tuttavia continua a riaffiorare anche trent'anni dopo, appunto, laddove Buarque tende sistematicamente ad escludere l'intenzionalità di alcune delle sue più notevoli scelte poetico-musicali. È il caso, ad esempio, del già citato «madrigalismo al contrario» di *Beatriz* (segnalato dal *parceiro* Edu Lobo) e delle mie osservazioni analitiche su *O que será*.⁸⁵

Edu descrive qualcosa che, in effetti, avviene nella canzone. Ma io, mentre scrivevo il testo, non ne ero così consapevole; è venuto così, da sé, naturalmente; non c'era un momento in cui ho pensato: "Ah! Che bell'idea! dà, facciamo così!"⁸⁶ Perfetto, come si suol dire [*Está perfeito, como se diz*]. Ma quello che hai appena descritto, questa logica, non è stata pensata a tavolino; è il frutto di una creazione intuitiva, cui poi ha contribuito in parte anche l'arrangiatore [Francis Hime].⁸⁷

Non posso fare a meno di notare una sostanziale sintonia fra questa posizione e quella assunta da Marcel Duchamp nel suo breve quanto celebre scritto in-

83 «O processo criativo é um grande mistério. Se eu pudesse decifrar esse mistério, não só, passar adiante, como eu seria feliz! Porque um prazer igual ao de compor a música eu não conheço. É um prazer, uma felicidade, incrível». Dichiarazione (da me tradotta nel testo) tratta dal documentario di Maurício Berú, *Certas palavras com Chico Buarque*, sceneggiatura di Maurício Berú e Chico Buarque, produzione di Thomaz Farkas, Rio de Janeiro, 1980, disponibile in YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=YzZLX8Zprj8>> (01:04:41-55).

84 Cfr. anche le interessanti dichiarazioni raccolte, vent'anni dopo, da ZAPPA, *Chico Buarque*, cit., pp. 151-69. Qui Buarque, echeggiato da Marieta Severo (prima moglie dalla quale si era da poco separato), riafferma non solo il *mistério da criação* ma anche la necessità che esso rimanga tale; in una fase ancor più avanzata della propria ricerca poetico-musicale (rappresentata da canzoni della complessità di *Carioca*), inoltre, il piacere di comporre viene vissuto più drammaticamente, spesso dovendo attraversare lunghe notti insonni, come l'apice risolutorio di un *tormento* creativo inevitabile, necessario, in ultima analisi *bendito* (benedetto).

85 Cfr. più sopra, rispettivamente: cap. 1.6 e nota 55; cap. 1.2 e note 18-9.

86 LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., p. 470.

87 *Ivi*, p. 481.





PARTE PRIMA

titolato *The Creative Act* (1957), dal quale traggio, qui di seguito, solo i passi più rilevanti:⁸⁸

Secondo ogni apparenza, l'artista agisce come un essere medianico che, dal labirinto al di là del tempo e dello spazio, cerca la sua strada verso una radura. Se accordiamo dunque all'artista gli attributi di un medium, dobbiamo allora rifiutargli la facoltà di essere pienamente cosciente, sul piano estetico, di quel che fa o del perché lo fa – tutte le sue decisioni nell'esecuzione artistica dell'opera restano nel campo dell'intuizione e non possono essere tradotte in un'autoanalisi, parlata o scritta o perfino pensata. [...] Durante l'atto creativo, l'artista procede dall'intenzione alla realizzazione passando per una catena di reazioni totalmente soggettive. La lotta verso la realizzazione è una serie di sforzi, di dolori, di soddisfazioni, di rifiuti, di decisioni che non possono né devono essere pienamente coscienti, almeno sul piano estetico.

Sebbene la poliedrica opera visiva del grande artista francese (già naturalizzato statunitense ai tempi dello scritto qui citato) non abbia molto a che fare con quella poetico-musicale del cantautore brasiliano, le loro rispettive riflessioni – per quanto emerse in tempi e contesti ben diversi – rivelano un grado ugualmente alto, mi viene da dire, di “consapevolezza dell'inconsapevolezza”: consapevolezza, nel caso di Buarque, di quanto inconscie, improgrammabili e imprevedibili possano essere molte scelte compositive, e con esse – di conseguenza – la forma e il senso che l'effetto concreto di tali scelte finisce con l'assumere nella percezione del fruitore. È proprio su questo piano che si può riconoscere lo «scarto», di cui parla poco dopo Duchamp, «tra l'intenzione e la sua realizzazione, scarto di cui l'artista non è per nulla cosciente»; sorta di «coefficiente d'arte» personale» comparabile a «una relazione aritmetica tra “ciò che è inespresso ma era progettato” e “ciò che è espresso non intenzionalmente”». ⁸⁹ Ne deriva così che «l'importante ruolo dello spettatore», più in generale del fruitore dell'opera, sia proprio quello di colmare/risolvere tale «cesura»/«scarto», o di «raffinare» una simile «espressione naturale di “arte allo stato grezzo”», giungendo a «determinare il peso dell'opera sulla bilancia estetica». ⁹⁰

88 Marcel DUCHAMP, «The Creative Act» (lecture in Houston, April 1957), *Art News*, LVI/4, 1957, pp. 28-9; qui citato nella traduzione di Maria Rosaria D'Angelo (nel complesso adeguata, a eccezione del titolo): Marcel DUCHAMP, «Il processo creativo», in *Id.*, *Scritti*, a cura di Michel SANOUILLET, trad. it. di Maria Rosaria D'Angelo, Milano, Abscondita, 2005, pp. 161-2.

89 *Ivi*, p. 162.

90 *Ivi*, pp. 162-3. In merito cfr. le posizioni più estreme assunte, alla fine del decennio successivo, da pensatori quali Roland Barthes e Michel Foucault. Cfr. Roland BARTHES, «La mort de l'auteur» [“1968, Manteia”], in Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Parigi, Seuil,





Sono parole che, di certo, mi hanno permesso di comprendere ancor meglio, e quanto mai apprezzare, il duplice atteggiamento di fondo con cui Buarque, nel corso delle nostre conversazioni, ha reagito alle mie continue domande e proposte di lettura: agli sforzi a dir poco generosi di razionalizzazione e autoanalisi si alternavano momenti di sospensione, apertura e ascolto; la volenterosa messa a fuoco di dati oggettivi, perfettamente chiari e condivisibili, cedeva talora il passo non solo all'incapacità di dare risposte o conferme, ma anche alla curiosità, se non al desiderio di riceverle – quelle possibili risposte – proprio dall'altro, dall'interlocutore.⁹¹ Ne è risultata, come si è in parte già visto in questa prima parte del lavoro, la raccolta di molti dati importanti sul processo compositivo del cantautore, grazie alla disponibilità del tutto eccezionale di documenti che contribuiscono indubbiamente almeno a scalfire il suo mistero di fondo.

1.10. Prime conclusioni: livelli e fasi cicliche del processo creativo (tabella sinottica)

Nessun tipo di processo creativo, in effetti, può essere realmente “ricostruito” da cima a fondo e in profondità;⁹² neanche quello di una singola canzone – come si vedrà bene nella seconda parte di questo saggio – di cui è stato possibile raccogliere la più ricca messe di schizzi e abbozzi sonori. Che senso ha, allora, ridurre una fenomenologia così fluida, variabile, a tratti opaca ed elusiva, a un immobile schema, al quale magari attribuire il valore di un modello normativo? Più comprensibile e legittima, forse anche utile, mi sembra invece l'esigenza di riassumere le specifiche informazioni e riflessioni di prima mano, sin qui raccolte e analizzate, in una più

1984, pp. 61-9; Michel FOUCAULT, «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, LXIII/3, 1969, pp. 73-104; trad. it. di Cesare Milanese «Che cos'è un autore?», in Michel FOUCAULT, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 1-21.

91 Un simile atteggiamento di totale apertura e disponibilità, nei confronti dell'interlocutore (ancor più se si tratta, come in questo caso, di uno studioso-analista), è risultato piacevolmente inatteso anche in quanto diametralmente opposto a quello emerso dalle testimonianze raccolte da ZAPPA, *Chico Buarque*, cit. (cfr. nota 88), con particolare riferimento alle parole di Marieta Severo riportate *ivi*, p. 157.

92 Come da tempo compreso anche nell'ambito classico-musicologico degli *sketch studies*, ed espresso con particolare chiarezza da Fabrizio DELLA SETA, *Beethoven: Sinfonia Eroica. Una guida*, Roma Carocci, 2004, p. 34, nota 63: «Naturalmente gli schizzi sono la traccia visibile solo di una parte del lavoro di composizione, che [...] è da un lato prevalentemente mentale – e perciò inattuabile –, dall'altro continua nelle diverse revisioni cui è sottoposta la partitura [...]. Lo studio degli schizzi non è perciò una chiave magica per entrare nella testa del compositore, ma un supporto di estrema importanza alla capacità dell'analista di formulare ipotesi sul *perché* una composizione è fatta in un certo modo e non in un altro». Sono parole che terrò bene a mente nella seconda parte di questo saggio, dedicata allo studio degli schizzi e abbozzi sonori di *Carioca*.





PARTE PRIMA

flessibile tabella sinottica:⁹³ il cui intento, cioè, tutt'altro che rigidamente schematico e modellizzante, sia quello di permettere una visione d'insieme per quanto possibile rapida e sostanziale di quel particolare processo, tale però da considerarne anche le zone d'ombra, gli sconfinamenti, le sovrapposizioni tra una "fase" e l'altra.

La tabella prodotta da questo primo sforzo sinottico, rispecchiando il punto di vista privilegiato dell'*autore*,⁹⁴ non può certo pretendere di risultare completa ed esauriente. Tuttavia, proprio in virtù di questo limite, essa può rappresentare un radicale, del tutto inedito mutamento di prospettiva: a quanto mi risulta, infatti, nessun autore di canzoni, prima di Chico Buarque, ha mai riflettuto così a fondo sui più vari aspetti del proprio processo creativo – a partire dalle sue fasi compositive – né tanto meno ha accettato di fornirne una così ampia documentazione sonora. È un punto cruciale, questo, che forse risulterà ancora più chiaro nelle battute finali di questa prima parte.

Nelle righe seguenti mi riferirò più che altro alle tre colonne a sinistra della tabella; quelle cioè rappresentanti (da sinistra verso destra) le linee verticali corrispondenti ai tre livelli del processo (creativo complessivo, compositivo/autorale, tecnico/produttivo), la loro interna suddivisione in momenti specifici (colonna 2), che a loro volta vengono ulteriormente caratterizzati lungo il percorso individuale della "creazione spontanea" (colonna 3). È in quest'ultima colonna (unita alle due precedenti) che sono riassunti i dati essenziali, sostanzialmente validi anche per le altre due tipologie ("creazione in *parceria*" e "creazione per altri contesti", colonne 4 e 5), in entrambe le quali l'unico elemento variabile è rappresentato dal possibile contributo del co-autore, responsabile della composizione musicale.

A una prima occhiata, sembra abbastanza facile suddividere l'intero processo *creativo* in due blocchi ben distinti: (1) una fase iniziale, tendenzialmente chiusa in sé, propriamente definibile come *compositiva*, la quale nasce, cresce e si esaurisce in una dimensione individuale, solitaria e privata; e (2) una fase posteriore, tendenzialmente aperta alla collaborazione, più orientata verso la *produzione*, che ha inizio nel momento stesso in cui l'autore si sposta dal proprio spazio privato a quello condiviso di uno studio di registrazione (ossia di

⁹³ A scanso di equivoci, l'aggettivo "sinottico" è qui inteso semplicemente nella sua accezione di "riassuntivo", "riepilogativo", "tale da consentire una rapida e completa visione d'insieme".

⁹⁴ Concetto e categoria estetica che continuo ad associare al macro-genere della canzone e ad intendere in modi e a fini alternativi a quelli proposti, per fare un esempio autorevole e rappresentativo, da Keith NEGUS, «Autorship and the popular song», *Music & Letters*, XCII/4, 2011, pp. 607-29. Cfr. LA VIA, «Principi e modelli formali della canzone d'autore», cit., e Stefano LA VIA, «La canzone d'autore come terreno d'incontro tra "colto" e "popolare" (con annotazioni critiche su alcune tendenze della *popular musicology*)», *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, XII/1-2, 2016, pp. 73-104.





Processo creativo complessivo

Processo compositivo



<p><u>Composizione musicale</u> singole canzoni (chitarra/voce)</p>	<p>Creazione "spontanea" [CB per se stesso] [stimolo musicale proprio]</p>	<p>Creazione "in <i>partecita</i>" [partecito > CB] [stimolo musicale altrui]</p>	<p>Creazione "per altri contesti" [CB da e per teatro, cinema, foto, etc.] [stimolo visivo + narrativo/drammatico]</p>
<p>+ <u>Messa a fuoco testo verbale</u></p>	<p>Registrazione privata (CB) di schizzi preliminari brevi / lunghi → abbozzi (più o meno completi)</p>	<p>[processo compositivo altrui]</p>	<p>Registrazione schizzi e abbozzi (se la musica è di CB)</p>
<p>= <u>Conquista dell'equilibrio poetico-musicale</u> (=struttura fondamentale)</p>	<p>Emergente da schizzi → abbozzi: a composizione finita, o anche durante la composizione (modificabile fino all'ultimo) Abbozzo finale → "provino" autoriale della canzone "nuda" completa</p>	<p>Scrittura verbale, a composizione musicale compiuta (immodificabile) [idem, insieme al <i>partecito</i>]</p>	<p>Emergente da schizzi → abbozzi [idem, da solo o con <i>partecito</i>]</p>
<p>Arrangiamento + <u>Esecuzione</u> (in studio) + Registrazione (in studio)</p>	<p>"Vestizione" strumentale + rifinitura dettagli (modificabili): [équipe=arrangiatore, musicisti, CB] <u>Produzione</u> di uno o più "provini" fino alla traccia definitiva [équipe=tecnici del suono]</p>	<p>[idem, se album proprio]</p>	<p>[idem, da solo o con <i>partecito</i>]</p>
<p><u>Definizione "scaletta" dell'intero "album"</u> (=struttura dell'opera)</p>	<p>[CB da solo] [con possibilità fino all'ultimo di comporre nuove canzoni]</p>	<p>[idem, se album proprio]</p>	<p>[idem, da solo o con <i>partecito</i>]</p>
<p>Curting/Mastering (in studio)</p>	<p><u>Post-produzione</u> [tecnici del suono] [+CB ed équipe]</p>		

Tabella 1. Fasi del processo creativo in Chico Buarque [=CB] dal punto di vista dell'autore



PARTE PRIMA

produzione a tutti i livelli: artistico, sonoro, logistico, grafico, editoriale). Entro un tale percorso bipartito, dunque, ogni singola “canzone nuda”, esito finale di un processo compositivo del tutto individuale, nella seconda fase viene via via sottoposta a varie sessioni di arrangiamento, esecuzione, registrazione, fino alla fissazione fonografica di ciascuna traccia e all’edizione finale dell’album, grazie al lavoro – ora collettivo – di un intero team di musicisti e tecnici del suono, sotto la supervisione di un arrangiatore-capo e di un produttore artistico (ruoli non di rado coincidenti) oltrech  dell’autore stesso.

In realt ,   proprio la costante permanenza fisica dell’autore-cantante-chitarrista a rendere meno netta la separazione del blocco compositivo/solitario da quello produttivo/collettivo. Non dimentichiamoci che Chico Buarque – come tanti altri suoi colleghi – non potrebbe essere “autore” senza essere anche “performer”, a tutti gli effetti, dall’inizio alla fine. La dimensione compositiva-autoriale – responsabile di un testo di natura tendenzialmente musicale prima ancora che verbale –   sin dalle premesse intimamente legata a quella esecutiva, strumentale-auditattile prima ancora che vocale-intonativa. I due mezzi concreti e imprescindibili della personale scrittura poetico-musicale buarquiana, chitarra e voce, sono gli stessi che continuano a risuonare, passando attraverso le prove di registrazione in studio, nelle tracce fonografiche definitive dell’album. Un simile autore-performer, per di pi , continua a comporre anche in studio, per il sopravvenire di nuove idee (pi  spesso verbali che musicali), o sotto lo stimolo di idee altrui (soprattutto musicali); talora egli lotta per difendere quegli elementi strutturali che uno dei suoi collaboratori (arrangiatore in primis) vorrebbe modificare; nei casi pi  estremi, abbandona lo studio e “torna a casa” per comporre canzoni ex novo (dopo essersi reso conto, in studio, di una tale necessit ); ed   sempre lui, l’autore, a stabilire, in totale solitudine, la scaletta dell’intero album, ovvero la struttura complessiva dell’opera.

Gli unici aspetti su cui il cantautore non pu  mantenere il controllo totale sono quelli che esulano dalle proprie competenze tecniche: la messa in partitura dell’arrangiamento, la copiatura e distribuzione delle parti agli strumentisti, la loro stessa direzione nelle varie prove di esecuzione e registrazione preliminare; la cura di ogni minimo dettaglio inerente alla resa e alla fissazione del suono nelle non meno articolate fasi di registrazione, *cutting* e *mastering*; persino gli aspetti grafici, fotografici e audiovisivi riguardanti da un lato le caratteristiche fisiche dell’album (LP fino al 1993, affiancato dal CD a partire dalla fine degli anni Ottanta e da esso poi sostituito), dall’altro la concezione, produzione e distribuzione di canzoni singole in formato di videoclip (spesso funzionali al lancio stesso dell’album).





Tutti questi aspetti, insieme ad altri, non possono essere certo relegati in una sfera “tecnica” da considerarsi come meramente ausiliaria, laterale, di rilievo secondario; ciascuno di essi, operante su piani ben distinti, è di fatto parte integrante del complessivo *processo creativo*: che infatti, nel lato estremo sinistro della nostra Tabella, corrisponde a una linea verticale continua e onnicomprensiva. Al suo interno si colloca, soprattutto ma non solo nelle fasi iniziali, tutto ciò che rientra più propriamente nella sfera autoriale (individuale) del *processo compositivo*:

1. Nella metà superiore della tabella, corrispondente alla scrittura poetico-musicale di ciascuna canzone “nuda” – ossia alla messa a fuoco e cristallizzazione del suo definitivo equilibrio strutturale – tale linea “compositiva” procede in parallelo a quella, altrettanto continua, del processo “creativo”; fin qui, in altre parole, la sfera *creativa* coincide esattamente con quella *compositiva*.
2. Nella metà inferiore, invece, con l’emergere delle fasi e dei livelli più *produttivi* del processo creativo, la stessa linea compositiva interrompe la sua continuità per divenire in alcuni punti più o meno tratteggiata: si attenua, dunque, ma non scompare, visto che l’autore rimane nello studio, continua a verificare i risultati del lavoro attuato da arrangiatore, strumentisti e tecnici del suono, ossia dal team di esperti che lui stesso, in primis, ha delegato in quelle funzioni. Solamente nella fase ultima di definizione della scaletta dell’album, ossia dell’organizzazione macrostrutturale dell’opera, la linea compositiva torna ad essere continua; ma subito dopo, nella fase estrema della post-produzione, diviene ancor più tratteggiata di prima, sin quasi a scomparire (è questo il senso delle parentesi quadre).

La sinossi qui proposta, è questo il punto, non va intesa in senso esclusivamente unilineare e progressivo: tutto quel che avviene *prima* della post-produzione, nel corso di un primo ciclo creativo, ha la possibilità di riattarsi, retrocedendo alle fasi iniziali, per dar vita a uno o più cicli successivi; e ciò nel momento stesso in cui l’autore sente la necessità di comporre una nuova canzone, o di ritoccare elementi strutturali di un’altra canzone che credeva già risolta, o di modificare insieme all’arrangiatore certe tinte strumentali e soluzioni timbriche che non lo convincono, o di riorganizzare la scaletta dell’album, e così via. Per questo mi sembra corretto parlare non tanto di fasi consecutive di un tragitto a senso unico, ma di “fasi cicliche” di un percorso potenzialmente invertibile, se non circolare, a loro volta corrispondenti a ben precisi, ma anche sovrapponibili “livelli” creativi. Il più





PARTE PRIMA

alto di questi livelli rimane senza dubbio quello autoriale, riguardante in primis ciascuna fase del processo compositivo, in certa misura anche il controllo per così dire “registico” di tutte le altre scelte di arrangiamento e produzione; anche gli altri livelli – incluso quello rappresentato dalla figura intermedia dell’arrangiatore-capo – hanno la loro indubbia importanza, ma rimangono comunque subordinati al controllo dell’autore-compositore-performer. In un caso come questo, infatti, chi “firma” l’opera e personalizza il prodotto anche con la presenza della fotografia in copertina, corrisponde al responsabile della maggior parte delle decisioni; senza certo mancare di esprimere tutta la sua riconoscenza per il lavoro prezioso di ognuno dei suoi insostituibili collaboratori.

Da questa tabella, insomma, e ancor più da tutte le considerazioni che l’hanno preceduta, emerge una prospettiva autoriale che si smarca in buona parte dal modello produttivo di tipo più “industriale”, basato su un lavoro d’équipe di collaboratori che si svolge quasi esclusivamente nello studio di registrazione; un modello che risulta essere stato molto più esplorato nell’ambito dei *popular music studies*.⁹⁵ Un modello in cui il concetto stesso di “produzione” è assimilato sin dalle premesse a quello di “creazione”. L’intero «iter creativo», almeno in una delle più recenti interpretazioni di tale modello, tende ad essere suddiviso nelle tre fasi, così tipicamente denominate (e numerate), di «pre-produzione» (1), «produzione» (2) e «post-produzione» (3); tutto ciò che possa riguardare la «composizione», ossia la scrittura verbale e musicale delle canzoni e la loro organizzazione in un album, unitamente ad altri momenti iniziali di «progettazione», finisce così per

⁹⁵ Cfr. Phillip McINTYRE, «Paul McCartney and the creation of “Yesterday”: the systems model in operation», *Popular Music*, XXV/2, 2006, pp. 201-19; Phillip McINTYRE, «Rethinking creativity: record production and the systems model», in Simon FRITH e Simon ZAGORSKI-THOMAS (a cura di), *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 149-61; Allan MOORE, «Beyond a musicology of production», *ivi*, pp. 99-112; Joe BENNETT, «Constraint, collaboration and creativity in popular songwriting teams», in Dave COLLINS (a cura di), *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*, Farnham, Ashgate, 2012, pp. 139-69; Paul LONG e Simon BARBER, «Conceptualizing creativity and strategy in the work of professional songwriters», *Popular Music and Society*, 40/5, 2017, pp. 556-72; Jason TOYNBEE, «The labour that dare not speak its name: musical creativity, labour process and the materials of music», in Eric F. CLARKE e Mark DOFFMAN (a cura di), *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, New York, Oxford University Press, 2017, pp. 37-51; Nicholas COOK, *Music as Creative Practice*, New York, Oxford University Press, 2018, pp. 37-51, 71. Per gli studi sulla pratica altamente collaborativa di Fabrizio De André, cfr. Errico PAVESE, «Situare lo stile nel suono di De André», in Centro Studi Fabrizio De André (a cura di), *Il suono e l’inchostro*, Milano, Chiarelettere, 2009, pp. 221-48; Errico PAVESE, «Lo stile nello studio di registrazione: composizione e interpretazione nella produzione di Fabrizio De André e Ivano Fossati», *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, 19, 2013, pp. 89-109; Vera VECCHIARELLI, *Riunire le teste dell’idra: una rilettura della produzione di Fabrizio De André attraverso i suoni*, tesi di dottorato, Università di Roma “La Sapienza”, 2018-2019.





essere relegato in una presunta «fase 0»: intesa evidentemente come una sorta di implicita, più o meno nebulosa, non ben documentabile premessa ai momenti realmente “creativi” (=“produttivi”) dell’«iter» complessivo (sintomatica in tale contesto è anche l’equiparazione concettuale del termine “processo” al più neutro e burocratico “iter”).⁹⁶

Due possono forse essere le ragioni principali di un così radicale sbilanciamento a favore della sfera produttiva: (1) lo spazio privilegiato che in questo filone di studi viene riservato al parametro del *sound* in tutte le sue possibili fenomenologie, declinazioni, modalità tecnologiche (al di là della legittima aspirazione a restituire dignità artistica tanto ad arrangiatori e strumentisti quanto alla non meno nutrita e importante categoria dei tecnici del suono); (2) la scarsa se non nulla reperibilità documentaria di quei concreti materiali compositivi, schizzi e abbozzi sonori di contenuto poetico-musicale (e dunque non solo verbale), nonché pertinenti alla sfera privata dell’autore (e dunque non ancora condivisi né registrati in studio),⁹⁷ che risultano di fatto indispensabili ai fini di un approfondito studio del processo creativo, in grado per lo meno di metterne a fuoco le cruciali fasi di scrittura. I due piani, in realtà, non sono poi così slegati fra di loro: non di rado, infatti, un maggior interesse per gli autori e per la parte più personale del loro processo compositivo – da affiancare all’interesse per gli aspetti tecnici e produttivi – in molti casi avrebbe probabilmente contribuito a salvare dall’oblio almeno una parte dei materiali e dei documenti più privati. Si veda per converso, in ambiti disciplinari completamente diversi eppur tutt’altro che indifferenti al mondo della canzone d’autore, l’imponente patrimonio documentario, di natura esclusivamente verbale

⁹⁶ Cfr. il per altri versi assai valido studio di VECCHIARELLI, *Riunire le teste dell'idra*, cit., pp. 59-66, nel quale il modello produttivo è applicato al caso di Fabrizio De André. I termini da me citati nel testo, e la relativa numerazione delle «fasi», sono tratti dalla tabella ivi proposta (p. 65), la quale – ci avverte per fortuna l’autrice – «deve essere letta quale indicazione di una situazione tipo, utile a una razionalizzazione per fini di studio, ma che non può ritenersi valida per ogni singolo caso. La suddivisione in fasi è puramente orientativa, l’ordine delle azioni è variabile e non è da intendersi in maniera così netta: è possibile, infatti, che azioni localizzate in un dato momento venissero completate in uno successivo (o viceversa)» (*ibidem*).

⁹⁷ A tale tipologia documentaria non appartengono, ad esempio, i pur preziosi *tapes* registrati in studio da Bob Dylan e i suoi musicisti, via via raccolti ed egregiamente studiati, talora anche trascritti e analizzati, da Clinton HEYLIN, *Bob Dylan: The Recording Sessions, 1960-1994*, New York, St. Martin's Press, 1995; Sid GRIFFIN, *Million Dollar Bash: Bob Dylan, The Band, and the Basement Tapes*, Londra, Jawbone, 2007; Alessandro BRATUS, *I "Basement Tapes" di Bob Dylan & The Hawks: trascrizione e analisi*, tesi di dottorato, Facoltà di Musicologia (Cremona), Università di Pavia, 2008/2009; Alessandro BRATUS, «Guardate qui, mucchio di casinari da cantina»: Bob Dylan al lavoro sottoterra», *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 1/1, 2010, pp. 1-20; Mario Gerolamo MOSSA, *Bob Dylan & Like a Rolling Stone: Filologia, composizione, performance*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.





PARTE PRIMA

e scritta, raccolto e studiato dai colleghi letterati, filologi e linguisti;⁹⁸ le cui conclusioni, tuttavia, riguardando inevitabilmente i processi scritturali del solo testo verbale, sono fino ad oggi risultate a dir poco parziali.

Non posso dunque non chiudere questa prima parte del lavoro con l'auspicio che altri autori, sulla scia di Chico Buarque, superino la loro pur comprensibile ritrosia e si risolvano ad aprire le porte dei loro privati laboratori di creazione poetico-musicale. Ma perché ciò avvenga, anche gli studiosi – musicologi *in primis*⁹⁹ – dovranno trovare il modo più adeguato per avvicinarsi a quegli autori e conquistare la loro fiducia: non parlo necessariamente dell'esperienza rievocata in apertura di questo saggio – di natura dialogica a un tempo verbale e chitarristica, razionale ed emotiva – ma di qualunque approccio che, sulle basi di una solida competenza storica, teorica e analitica, sia animato da un interesse reale nei confronti degli aspetti propriamente autoriali e compositivi che hanno reso possibile il concepimento stesso – prima ancora che la produzione – di quella canzone, di quell'album, di quel canzoniere. Allora sì che sarà possibile non solo elaborare tabelle sinottiche un po' più flessibili ed equilibrate, ma soprattutto iniziare a individuare, mettere a fuoco, interpretare, se possibile anche codificare sul piano teorico, la pur varia fenomenologia dei processi creativi che caratterizzano un macro-genere poetico-musicale come quello della canzone d'autore.

98 Mi riferisco soprattutto ai fondamentali studi dedicati ai testi verbali delle canzoni di Fabrizio De André, resi possibili e incoraggiati, a partire dal 2003, dall'istituzione dell'Archivio Fabrizio De André (Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Siena) e dalle successive iniziative promosse dal Centro Studi Fabrizio De André in collaborazione con la Fondazione Fabrizio De André onlus: fra i quali spiccano, in particolare, Marianna MARRUCCI, «Il "mosaicista" De André. Sulla genesi e la composizione dei testi di un cantautore», in *Il suono e l'inchiostro*, a cura del Centro Studi Fabrizio De André, Milano, Chiarelettere, 2009, pp. 104-21; Marianna MARRUCCI, «Dalla carta alla voce. Fabrizio De André, la poetica del "saccheggio" e il caso di *Smisurata preghiera*», *Per leggere*, 16, primavera 2009, pp. 175-87, Marta FABBRINI e Stefano MOSCADELLI, *Archivio d'Autore: le carte di Fabrizio De André*, Siena, Cantagalli, 2012 (inventario introdotto da un importante saggio di Moscadelli e integrato da ricchi riferimenti bibliografici), e Alessandro BIOTTI, *Un viaggio nell'officina del Faber. Analisi degli avantesti e commento a La domenica delle Salme di Fabrizio De André*, Bologna, Patron, 2020.

99 Per limitarci ai *popular music studies*, approcci alla creatività in contesti collaborativi con una valorizzazione della dimensione dialogica – rispettivamente nella formazione degli autori e nello studio di registrazione – sono stati proposti da Pamela BURNARD, *Music Creativities in Practice*, New York, Oxford University Press, 2012, e Paul THOMPSON, *Creativity in the Recording Studio: Alternative Takes*, New York, Palgrave Macmillan, 2019.







Parte seconda

«Chico compõe Carioca»: genesi e mutazioni di una canzone metamorfica

La canzone cui è dedicata questa seconda parte del saggio, prima traccia dell'album *As cidades* (1998), mi colpì sin dal primissimo ascolto per la sua complessità, anzitutto armonico-tonale e metrico-ritmica; il cui possibile senso avrei potuto iniziare a mettere a fuoco soltanto in un secondo tempo, dopo aver più volte riascoltato e via via eseguito, tradotto e analizzato il complessivo testo poetico-musicale di quello che ancora oggi considero come uno dei capolavori di Chico Buarque.

Non a caso, in una delle nostre prime conversazioni, l'autore citò spontaneamente proprio questa canzone per esemplificare lo sforzo piacevolmente laborioso – non più solo «spontaneo» ma anche «intellettuale» – richiesto dall'elaborazione di un «linguaggio musicale» progressivamente «più elaborato e complesso»:

È uno sforzo che mi può costare anche giorni e giorni di studio ossessivo (come nel caso di *Carioca*), ma quando poi mi capita di trovare quel che ho così a lungo cercato, beh, allora sì, provo una soddisfazione ancora più intensa che in passato. Chiudere un “cammino armonico”, oggi, mi dà un piacere mille volte più intenso rispetto a quando, agli inizi, aprivo tanti “cammini armonici” – anche più semplici – che poi non riuscivo realmente a chiudere bene. L'intensità del piacere – più



che il piacere in sé – è aumentata in proporzione al valore, alla complessità, alla novità, dell'invenzione, soprattutto armonica.¹

Da questo passaggio emergono almeno tre punti di notevole interesse: (1) l'accento posto non tanto sul *piacere / soddisfazione*, in sé e per sé, quanto sul suo grado di *intensità*, la cui crescita dipende proprio dall'innesto della nuova componente *intellettuale / complessa* su quella *spontanea / semplice*: due dimensioni che, ben lungi dall'escludersi a vicenda, possono evidentemente compenetrarsi e rinforzarsi l'un l'altra, così da neutralizzare sin dalle premesse i rispettivi poli estremi dell'edonismo e dell'intellettualismo; (2) l'assimilazione del concetto di *valore* a tre qualità estetiche tutt'altro che scontate come la *complessità*, la *novità* e l'*invenzione*; (3) nell'ambito di quest'ultima qualità, l'invenzione, il ruolo primario attribuito al parametro – alla dimensione compositiva e linguistico-espressiva – dell'*armonia*.

Qui, forse più che altrove, un cantautore comunque “popolare” come Chico Buarque – sin dagli esordi assunto a *popstar* da un pubblico vastissimo, non certo solo brasiliano – rivela un approccio mentale, ancor prima che creativo, non poi così lontano da quello di un musicista della tradizione “classico-colta”. Su questo piano la principale differenza, almeno rispetto a un qualsivoglia compositore propriamente “d'avanguardia”, consiste appunto nell'aspirazione a sperimentare “piacevolmente” soluzioni linguistiche (soprattutto armoniche) che siano, sì, relativamente “nuove” e “complesse” – almeno rispetto ai codici della moderna canzone d'autore – ma anche “piacevolmente” fruibili da un pubblico quanto mai vasto ed eterogeneo. Non è irrilevante ricordare come Buarque, sulla scia soprattutto del “maestro sovrano” Jobim,² anche in ciò si inserisca in una ben precisa e consolidata tradizione storico-culturale, quella della *Música Popular Brasileira*, che sin dalle origini ha fondato la sua specifica cifra identitaria sull'incontro e sulla commistione di elementi eterogenei – di assai varia derivazione, appunto, non solo *popular* ma anche *erudita* (nelle rispettive accezioni brasiliane dei termini).³

1 LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., p. 465.

2 Buarque ha da sempre riconosciuto in Antônio Carlos Brasileiro De Almeida Jobim, più comunemente noto come Tom Jobim (Rio de Janeiro, 25 gennaio 1927 – New York, 8 dicembre 1994), il proprio indiscusso *maestro soberano* nell'arte della canzone; mi basti qui citare, fra le testimonianze più eloquenti, i due versi con cui si chiude la prima strofa della canzone *Paratodos* (traccia n. 1 dell'omonimo album del 1993): «Meu maestro soberano / foi Antônio brasileiro»; laddove l'omaggio a Jobim, ulteriormente messo a fuoco nell'intera strofa successiva, precede quelli via via rivolti ad altri 24 importanti nomi della *Música Popular Brasileira*. Cfr. LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, pp. 207-8, II (cd-rom), pp. 77-8.

3 Su questo punto cruciale, cfr. in particolare quanto emerge, a più riprese, dagli scritti pionieristici di Mário DE ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira*, San Paolo, Vila Rica, INL, [1928] 1972, e





2.1. Natura e tipologia degli schizzi e abbozzi sonori di *Carioca*

È anche il caso di ribadire che Buarque, diversamente da un qualsiasi compositore “classico-colto” (ma diversamente anche dal maestro Jobim), non ha mai letteralmente “scritto” una sola nota di musica. Pur dimostrando, come si è già accennato, un certo grado di competenza teorica soprattutto in materia di armonia, per fissare le sue idee chitarristico-vocali più complesse e difficilmente memorizzabili si è sempre servito non certo di carta e penna ma di un semplice registratore a cassette (prima di passare al computer).⁴ Nel caso davvero laborioso di *Carioca*, anche in ciò esemplare, il processo propriamente compositivo della canzone è documentato da ben 24 tracce sonore, contenute in cinque audiocassette, qui denotate rispettivamente dalle lettere **A** (1-10: lato A), **B** (1-4: lato A; 5: lato B), **C** (1-4: lato A), **D** (1-2: lato A), ed **E** (1-3: lato B).⁵

Come si può evincere, più in dettaglio, dai dati più avanti riportati nell'Appendice 1, ciascuno di questi appunti sonori è stato fissato su cassette tutt'altro che vergini, in origine contenenti per lo più registrazioni di altri, più o meno noti, autori e interpreti: il celeberrimo compositore e cantautore panamense Rubén Blades (**A**), la raffinata cantante carioca Olivia Byington, a sua volta rimpiazzata da un intero album del maranhense Vicente Telles (**C**), i grandi sambisti Nelson Cavaquinho (**D**) e Cartola, entrambi di Rio, quest'ultimo in compagnia dello stesso Buarque di *Estação Derradeira* (1987) ma anche di altri autori poco noti (in certi

Mário DE ANDRADE, *Aspectos da Música Brasileira*, San Paolo, Martins, [1936-41] 1965 (sulla *Música Brasileira* in un'ottica identitaria transculturale di stampo modernista), e dai più recenti studi di Antonio RISÉIRO, *Caymmi: Uma utopia de lugar*, San Paolo, Perspectiva, 1993 e Stefano LA VÍA, «Il mare nel *Cancioneiro* bahiano di Dorival Caymmi (e nel romanzo *Mar Morto* di Jorge Amado)», in Enrico CARERI e Simona FRASCA (a cura di), *La canzone, il mare*, Atti del Convegno (Università di Napoli “Federico II”, 3 giugno 2011), Lucca, LIM, 2012, pp. 143-252 (entrambi incentrati sulla figura emblematica del cantautore bahiano Dorival Caymmi), Stefano LA VÍA e Claudio Costi, *Bossa Nova Canção: Prospettive teoriche e analisi poetico-musicali*, Lucca, LIM, 2017 (sulle radici e premesse teoriche della prima Bossa Nova e sul caso specifico di Jobim, analizzato anche in rapporto ai valori modernisti già affermatasi in Brasile nella prima metà del Novecento).

4 In tal senso Chico Buarque, anzitutto sul piano della personale prassi compositiva, si presta ad essere facilmente inquadrato nello «statuto epistemologico distintivo e specifico» delle «musiche audiotattili», dipendente proprio dalla «interazione» – nel suo caso particolarmente evidente anche in quanto documentabile – «di principio audiotattile (PAT) e codifica neo-auratica (CNA)»: CAPO-RALETTI, *Swing e Groove*, cit., pp. 208-10. Anche le successive riflessioni dello studioso (cfr. *ivi*, pp. 215-8) trovano in gran parte applicazione al caso di Buarque; nel quale, tuttavia, il PAT sembra agire «promuovendo» non tanto «il predominio del gesto sul testo» (*ivi*, p. 219), quanto semmai la tendenziale identificazione o assimilazione di testo (sonoro registrato) e gesto (creativo-improvvisativo e compositivo, comunque autoriale).

5 Le lettere maiuscole qui riferite alle cassette sono sin da ora evidenziate in grassetto (**A-B-C-D-E**), così da poter essere chiaramente distinte dalle stesse lettere più avanti usate in tondo (A, B, C) a denotare le sezioni della canzone.





casi non identificabili) (**E**). Cosa può aver portato Buarque a fissare le sue invenzioni su nastri preregistrati, così da cancellare le opere di altri, per lo più stigmatissimi, amici e colleghi (incluso se stesso)? Forse l'ansia, in (colpevole) mancanza di cassette vergini, di catturare ogni volta, in quel preciso istante, l'idea allo stato nascente, nel timore di lasciarsela sfuggire per sempre? Per quanto verosimile e suggestiva, si tratta solo di una ipotesi (l'unica, per la verità, che mi è stato possibile azzardare).

Nel caso unico della cassetta **B**, la spina del cartoncino interno reca la promettente scritta a penna blu «Chico Buarque – Copia de Monitor» (calligrafia non dell'autore,⁶ forse dell'arrangiatore Ramos), seguita da una lista di ben sette titoli dell'album *As cidades*, con rispettiva data di registrazione (a partire dal «16/9/1998»). Subito preceduto da *Cecilia*, il titolo di *Carioca* figura in coda alla lista con la stessa data, «21/9/98»; è dunque probabile che anche in questo caso, a conferma di quanto dichiarato dall'autore, la prima traccia dell'album sia stata fra le ultime – se non l'ultimissima – ad essere composta, nonché registrata in studio.⁷ Potrebbe essersi trattato di “belle copie”, o se si vuole “provini”, di canzoni già sottoposte ad arrangiamento (come le quattro rimaste nella cassetta **D**, fra cui purtroppo non troviamo *Carioca*); di fatto, però, nessuna di esse è sopravvissuta, almeno in questa cassetta (**B**), contenente soltanto i pur preziosissimi abbozzi compositivi più sopra citati: i primi quattro all'inizio del *lato A*, il quinto (come si vedrà, completamente diverso) curiosamente alla fine del *lato B*. Quel che accomuna tutte e cinque le cassette nella loro confezione esterna, così da renderne subito riconoscibile l'effettivo contenuto, è la scritta in stampatello «CHICO COMPÔE CARIOCA»: aggiunta sulla spina esterna del cartoncino, dalla stessa mano e con la stessa penna nera (nonostante l'uso della terza persona singolare, attribuibile con più probabilità allo stesso autore che non all'arrangiatore o ad altri suoi collaboratori).⁸

Se si esclude la prima cassetta (**A**), che senza dubbio rappresenta la fase iniziale dell'intero processo, le lettere alfabetiche qui applicate alle restanti quattro (**B-C-D-E**) ne riflettono il rispettivo grado d'importanza (sul piano della creazione e fissazione

6 Diversamente dalle altre scritte, in stampatello nero, queste in maiuscolo blu non corrispondono – almeno a mio parere – alla calligrafia degli autografi buarquiani che ho potuto esaminare; mi riferisco ai titoli (in stampatello) pubblicati in Chico BUARQUE, *A Banda: Manuscritos de Chico Buarque de Hollanda*, Rio de Janeiro-San Paolo, Livraria Francisco Alves, 1966, e al ricco materiale oggi disponibile, online, nell'Archivio dell'Istituto Antonio Carlos Jobim (<<https://www.jobim.org/chico/>>): si vedano in particolare, nella sezione *Textos*, i *Cadernos/Notebooks* (1956-1972) e le *Letras/Lyrics* (anni '60-'70-'80, testi di canzone in forma dattiloscritta e manoscritta, non di rado anche in stampatello).

7 Come nel caso di *Subúrbio* (2006), già citato a esempio nella prima parte di questo saggio, cap. 1.8.

8 Cfr. quanto già osservato nella nota 6.





PARTE SECONDA

sonora del complessivo testo poetico-musicale), non necessariamente l'effettivo ordine cronologico. Come sarà possibile illustrare soltanto dopo un attento esame di ciascuna traccia, non sempre gli apparenti percorsi evolutivi della scrittura verbale – che quell'ordine sembrerebbero seguire – vanno di pari passo con quelli della composizione musicale (strumentale e vocale). Considerando anche il grado abbastanza alto di complessità formale e difficoltà tecnico-esecutiva, tuttavia, non è affatto escluso che l'autore-performer, passando da una fase all'altra, abbia alternato momenti decisamente progressivi ad altri più regressivi; come ad esempio, in quest'ultimo caso, il riproporsi di un nodo compositivo, magari già sciolto in passato, o di una difficoltà anche solo tecnica, di cui è passata di mente la risoluzione. Procedendo da una cassetta all'altra, presumibilmente dalle “prime” due (A-B) alle tre “successive” (C-D-E), si ha insomma la netta impressione che l'atto propriamente compositivo, pur rimanendo tale, tenda via via a ridurre la propria carica “inventiva” per lasciare sempre più spazio non solo a ulteriori affinamenti e perfezionamenti della scrittura, ma anche ad esercizi puramente tecnico-esecutivi e mnemonici. Laddove, e qui sta uno dei punti più interessanti della questione, una netta distinzione fra i piani del “comporre” (dello scrivere suonando la chitarra, fischiando, vocalizzando, intonando parole) e dell’“eseguire” (quegli accordi, quei giri armonici, quei ritmi, quelle melodie vocali) in modo sempre più “corretto”, è semplicemente impossibile.

Il termine portoghese-brasiliano che viene solitamente impiegato per definire questo materiale sonoro, nel suo insieme, è *rascunhos*, equivalente ai nostri “abbozzi” (*drafts* in inglese); è questa in effetti la tipologia predominante, in un quadro complessivo che si rivela però abbastanza variegato, anzitutto sul piano delle durate: si spazia da frammenti di pochi secondi a ben più estese e strutturate registrazioni di oltre sei minuti. Sin dai primi ascolti, dunque, ho dovuto affrontare il problema della caratterizzazione e definizione tipologica di ciascuna traccia, essenziale per poter riconoscerne la rispettiva funzione e collocazione in seno all'itinerario compositivo di *Carioca*. Per provare a far luce su una questione non certo solo terminologica, in assenza di reali precedenti nell'ambito dei *popular music studies*,⁹ mi sono inevitabilmente rivolto all'ormai più che consolidato filone musicologico

⁹ Come si è già accennato nella Prima Parte di questo saggio, cap. 1.10, in riferimento ai pur importanti studi citati nelle note 99 e 101. Persino il recente e assai apprezzabile studio filologico-interdisciplinare di MOSSA, *Bob Dylan & Like a Rolling Stone*, cit., dedicato a un caso diversissimo da quello di qualsiasi canzone buarquiana (e di *Carioca* in particolare), si sofferma più che altro sulle varie fasi di scrittura del testo verbale, dando nuovo spazio anche al cruciale apporto creativo della voce, in assenza però di trascrizioni (in forma di esempi musicali) e dunque di analisi propriamente poetico-musicali che possano far luce anche su altri aspetti essenziali del processo compositivo (a partire dagli inscindibili rapporti voce-melodia e strumento/i-armonia).





degli *sketch studies*, in particolare nelle sue applicazioni al già citato caso di Verdi (con inevitabili riferimenti anche a precedenti o concomitanti studi beethoveniani).¹⁰ Nell'impossibilità di trasferire alla lettera gli stessi termini, e relative funzioni, a procedimenti di composizione e fissazione testuale di provenienza e natura così diversa – scritta *vs.* sonora registrata, nonché musicale *vs.* poetico-musicale complessiva, nei rispettivi ambiti e generi storici dell'opera (ancor più che della sinfonia) ottocentesca e della moderna canzone d'autore – ho ritenuto più opportuno riprendere comunque i principi di fondo elaborati dagli studiosi verdiani (e beethoveniani) per adeguarli però, con la dovuta flessibilità, al nuovo contesto della *canção* buarquiana. Fra gli esiti di questo esperimento di rielaborazione e riformulazione – più che trasposizione – terminologica, concettuale e metodologica, credo vi sia anche la identificazione e messa a fuoco di fenomenologie e tipologie compositive fino ad oggi non contemplate dagli studiosi di entrambi i fronti.

Come si vedrà meglio nei successivi capitoli analitici (anche in riferimento alle schede proposte nell'Appendice 2), il complessivo materiale sonoro che Chico Buarque ha sentito il bisogno di appuntarsi nelle sue audiocassette, durante la composizione di *Carioca*, è riconducibile, in linea di principio, alla categoria dello schizzo (*sketch*, *esboço* in portoghese), in ciascuna delle sue più tipiche declinazioni, qui il più delle volte sconfinanti nell'abbozzo (*draft*, *rascunho* propriamente detto).¹¹ Non ho forse bisogno di ribadire (rispetto a quanto già accennato più sopra) che un *cancionista* come Buarque, diversamente da un'operista come Verdi (specializzato nella pur "drammaturgica" messa in musica di libretti altrui), è qui impegnato nella composizione non solo musicale ma anche verbale dell'intera canzone. Volendo poi spostare l'asse del discorso dal piano della fenomenologia dell'atto compositivo in sé (principale oggetto del presente studio) a quello delle sue più ravvicinate finalità pratiche, coinvolgenti anche le modalità di esecuzione, fruizione e ricezione del prodotto finale (suscettibile di altri e più ampi studi), è chiaro che il divario fra

10 Cfr. i due citati studi di DELLA SETA sulla *Traviata* di Verdi (2000 e 2002), e Barry COOPER, *Beethoven and the Creative Process*, Oxford, Oxford University Press, 1990; DELLA SETA, *Beethoven: Sinfonia Eroica*, cit.

11 I seguenti tentativi di caratterizzazione tipologica prendono direttamente spunto dalle specifiche definizioni, particolarmente chiare, formulate rispettivamente da DELLA SETA, *Giuseppe Verdi, La Traviata*, cit., pp. 35-7, 41-8 e da DELLA SETA, *Beethoven: Sinfonia Eroica*, cit., pp. 33-6; cfr. anche COOPER, *Beethoven and the Creative Process*, cit., pp. 104-19, utilissima sintesi delle definizioni proposte in altri importanti studi precedenti. Si veda anche Friedemann SALLIS e Patricia HALL (a cura di), *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, e il più recente Friedemann SALLIS, *Music Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015. Per una discussione del concetto di abbozzo sonoro si veda LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*, cit., pp. 197-8, dove si rimanda anche alla prima occorrenza del termine in WERNECK, «Gol de letras», cit., pp. 257-9.





PARTE SECONDA

le due casistiche tende via via ad ampliarsi ulteriormente, senza per questo creare – a dire il vero – una così netta separazione: se ad esempio, dal punto di vista di Verdi, gli schizzi e abbozzi della *Traviata* hanno tra i loro obiettivi primari quello di rendere possibile una performance dell'opera, gli altrettanto privati *esboços* e *rascunhos* di Buarque sono anzitutto finalizzati alla realizzazione di un prodotto – in questo caso fonografico – che sia fruibile all'ascoltatore.¹²

Anche di questi elementi differenziali, a partire dalla basilare dicotomia testuale – “scritto” *vs.* “sonoro” – dobbiamo tener conto nel seguente, primo tentativo di categorizzazione e definizione terminologica. Dal quale emergono, in sostanza, tre poli tipologici fondamentali, in quanto tali aperti a un certo grado di variazione e articolazione interna:

1. Idee germinali di natura puramente musicale, in genere brevi spunti ritmico-melodici e/o armonici, suscettibili di ulteriori sviluppi, in quanto tali definibili come *schizzi preliminari* (*preliminary sketches*). Non sempre – lo si è già accennato – questi possono essere così nettamente distinti da altri appunti sonori, di durata più variabile (in certi casi anche brevissimi), in apparenza più simili a esercizi, o prove tecnico-esecutive, volte alla risoluzione di specifici problemi vocali, chitarristici, ma anche di coordinamento metrico-ritmico fra parole intonate e corrispondente accompagnamento strumentale.
2. Appunti compositivi più estesi e organici, assimilabili non tanto a *schizzi sinottici* (*synopsis sketches*) – schemi formali complessivi fatti più di parole e simboli che di note – quanto semmai ad *abbozzi completi di singole sezioni* (*complete drafts of single sections*): abbastanza ampi e articolati, cioè, da poter rappresentare chiaramente una parte in sé compiuta della composizione.
3. Ancor più estese porzioni compositive, prodotte dal coerente assemblaggio di più o meno brevi o lunghe idee precedenti, in quasi la metà dei casi (almeno 11 su 24) assai prossime alla categoria classico-musicologica degli *abbozzi continuativi* (*continuity drafts*). Soprattutto in questi casi, tuttavia, più si procede in avanti e più l'invenzione pura e semplice lascia il campo

¹² Fermo restando che le due esigenze possono di per sé riguardare, seppure in misura diversa, l'uno e l'altro compositore: (1) sin dal processo compositivo, in ogni sua fase, Buarque è interessato anzitutto (a) alla performance della sua canzone, e continuerà ad esserlo in ogni sua tournée concertistica, oltre che (b) a fissarla in un prodotto commerciabile e fruibile all'ascoltatore, come è appunto la registrazione fonografica di quella canzone. (2) Verdi, a sua volta, è interessato non solo (a) a rendere possibile la performance della sua opera, ma anche (b) a fissarla in un prodotto (sin da allora) commerciabile e fruibile, come è nel suo caso la partitura scritta di quell'opera.





all'affinamento di specifiche soluzioni armoniche e melodico-vocali, e allo scioglimento di relativi nodi tecnico-esecutivi. Se in ambito verdiano un abbozzo del genere, di stadio così avanzato, può in certi casi fornire anche una delle basi della partitura autografa,¹³ in ambito buarquiano un *rascunho* sonoro non meno esteso e organico – comprendente non solo la musica ma anche buona parte del testo verbale (se non la sua versione integrale e definitiva) – può già arrivare a rappresentare, ma solo dopo essere stato lungamente rivisitato e limato, una forma compiuta, pienamente autoriale e ancora “nuda”, della canzone: pronta, a sua volta, per essere “rivestita” dall'arrangiatore-capo e dai suoi strumentisti, pur sempre sotto il vigile controllo dell'autore (in una fase che differisce da quella classica della “strumentazione” soltanto per via dello sdoppiamento di competenze).¹⁴

Di fatto, però, se è possibile distinguere un abbozzo continuativo dall'altro in base all'apparente stadio evolutivo della complessiva scrittura poetico-musicale, persino nel più avanzato di essi – come si vedrà in sede analitica – è impossibile riconoscere pienamente la forma definitiva della canzone quale emerge dal lavoro compositivo per lo più individuale del cantautore (diciamo pure la canzone “nuda” autoriale). Soltanto in linea di principio quest'ultimo momento di relativa completezza della canzone, tale da tradursi già nella fissazione di un testo sonoro (al contempo musicale e verbale), può essere differenziato dai precedenti, in base a due semplici fattori, tra loro concomitanti: l'atteggiamento di chiusura *vs.* apertura – proporzionale alle rispettive esigenze di riservatezza *vs.* condivisione – che anima l'autore-esecutore nel momento in cui, durante l'atto compositivo, sente il bisogno di accendere il registratore; e dunque la specifica natura, qualitativa e quantitativa, del soggetto fisico ascoltante cui è sin dall'inizio rivolta – o per cui è stata resa necessaria – quella registrazione: esclusivamente lo stesso autore-compositore-performer, in una dimensione ancora individuale e privata, o *anche* l'arrangiatore-capo e la sua équipe, nel contesto più allargato ed inclusivo (ma non ancora pubblico) della sala d'incisione.

13 Cfr. DELLA SETA, *Giuseppe Verdi, La Traviata* (2000), cit., p. 45, con applicazione a Verdi (*Rigoletto*) della definizione di COOPER, *Beethoven and the Creative Process*, cit., p. 105.

14 Se ad esempio Verdi provvede da sé alla «strumentazione» e alle «rifiniture» (cfr. DELLA SETA, *Giuseppe Verdi, La Traviata*, cit., pp. 36-7), Buarque deve comunque delegare, a tale scopo, un collaboratore di lui più tecnicamente preparato e musicalmente alfabetizzato, pur mantenendo fino alla fine il controllo di così delicate, e pur sempre creative, operazioni. Cfr. anche i tre casi esaminati nella Prima Parte di questo volume, cap. 1.7, con particolare riferimento alla discussione sorta intorno alla strumentazione della canzone *As Caravanas* (2017).





PARTE SECONDA

Senza escludere, naturalmente, in ciascuna fase, la “presenza” implicita dell’ascoltatore-destinatario ultimo dell’opera. «L’artista non è il solo a compiere l’atto della creazione», ci ricorda ancora Duchamp: con lui c’è anche «lo spettatore», il quale «stabilisce il contatto fra l’opera e il mondo esterno».¹⁵ Anche se le sue parole si riferiscono, più che altro, a tutto quel che segue l’atto creativo vero e proprio (nella sua dimensione autoriale), l’impatto dello “spettatore” sul concepimento dell’opera si può avvertire sin dagli esordi dell’intero processo. Nel caso di Buarque, tutt’altro che isolato, parlerei di una presenza essenzialmente mentale, fluttuante nella coscienza ma per lo più giacente nei suoi strati più profondi, che inizia a venire a galla, a profilarsi in forma sempre più ravvicinata, soltanto passando dalla dimensione compositiva individuale, relativamente autonoma e libera, a quella più condivisa e vincolante della creazione (e ri-creazione) collettiva. I collaboratori stessi dell’autore, di fatto i suoi primi ascoltatori reali, prima ancora di contribuire alle ultime fasi del processo creativo, svolgono una non meno importante funzione connettiva e transitoria: sin dal momento in cui “si mette in ascolto”, ciascuno degli arrangiatori, strumentisti, fonici, produttori e assistenti, inizia a gettare le fondamenta comuni di un vero e proprio ponte, il più possibile solido e continuo, tra l’ascoltatore implicito / mentale / virtuale delle prime fasi e quello esplicito / fisico / reale, non ancora fisicamente presente in studio, al quale il prodotto ultimo è indirizzato. Se è vero che Buarque scrive anzitutto per se stesso, per raggiungere un equilibrio – tra musica e parole – che lo soddisfi pienamente (come ampiamente emerso nella prima parte di questo saggio), altrettanto importante è la sua esigenza di comunicare col pubblico: in particolare quello a lui più prossimo, rappresentato dal “popolo brasiliano”, con cui è costantemente in dialogo.

Il postulato di Duchamp può trovare applicazione anche al nostro caso, dunque, soltanto se il concetto di per sé fluido di “spettatore” (nel caso di Buarque più precisamente corrispondente ad “ascoltatore”) viene inteso in almeno tre accezioni sufficientemente distinte, in riferimento ad altrettante categorie: non è solo lo spettatore mentale dell’autore, ma anche quello intermedio e collettivo dell’équipe di studio a differenziarsi dal ben più fisico – ma anche molteplice, indistinto e sfaccettato – spettatore vero e proprio; il quale agisce, di fatto, al di fuori dell’una e dell’altra dimensione propriamente creativa, fra i poli estremi di un ascolto casuale o distratto e quelli della più scientificamente accurata esegesi critica, filologica, analitica. Altrimenti il nostro autore-performer non avrebbe alcun

¹⁵ DUCHAMP, *Il processo creativo*, cit., p. 163. Cfr. anche la «Parte Prima» di questo saggio, cap. 1.9, e le corrispondenti note 88, 89 e 90.





problema a mettere a disposizione del pubblico – inteso come destinatario finale – quelle registrazioni private che è invece più portato a distruggere. Mentre invece buona parte del lavoro di arrangiamento e produzione, pur contribuendo senza dubbio al processo creativo, risponde alla necessità sostanzialmente “commerciale” di rendere il materiale grezzo di partenza non solo più perfetto e rifinito, ma anche il più possibile fruibile e comprensibile – in tutti i sensi “ascoltabile” – da uno spettatore ultimo, per l’appunto, sempre più ampiamente “pubblico” (in primis contemporaneo, certo, ma non per questo necessariamente precluso alla posterità).

Tornando alla questione della caratterizzazione tipologica, insomma, una cosa sono quegli schizzi e abbozzi propriamente compositivi, di variabile estensione e natura, che sono stati necessariamente registrati e ascoltati dal solo autore, nei tempi e spazi, intimi ed esclusivi, della propria vita privata; altra cosa sono quegli abbozzi, tendenzialmente più estesi e completi, attraverso i quali lo stesso autore è potuto approdare a qualcosa di sempre più prossimo al cosiddetto “provino”, o “traccia guida”: ovvero a una versione della propria canzone nuda così soddisfacente da poter essere finalmente proposta fisicamente – *anche* – all’ascolto degli altri artisti suoi collaboratori, coinvolti nelle ultime fasi del complessivo processo creativo. Questa distinzione, tutt’altro che scontata, può forse contribuire in futuro a rendere un po’ più preciso e circostanziato l’impiego di termini quali “provino”, “demo”, e simili.

Nel caso specifico di *Carioca*, per di più, se da un lato si può cautamente ipotizzare che Buarque abbia fatto ascoltare qualche suo abbozzo continuativo (se non qualche più breve schizzo) anche ad altri, a partire da Luiz Cláudio Ramos, non si può invece dimostrare che anche uno solo di essi – magari quello in apparenza più compiuto – sia stato selezionato come provino, e in quanto tale portato in sala di registrazione. È molto probabile, in altre parole, che il provino propriamente detto – di fatto non reperibile fra le tracce di un materiale sonoro che rimane privato – sia stato realizzato *successivamente*, insieme all’intera équipe, in sala di registrazione. Lo fa pensare, fra le altre cose, anche il fatto che gli abbozzi continuativi in cui si può verosimilmente riconoscere lo stadio più avanzato della scrittura verbale (B2-3-4) non corrispondono ancora perfettamente al testo definitivo della traccia fonografica; pur mancando solo la riorganizzazione prosodica di appena cinque segmenti versali su 28, la loro definizione ultima – provino o meno – non può non essere avvenuta in sala di registrazione, e a ridosso dell’incisione (forse proprio a partire da quella *Copia de Monitor* di cui purtroppo, nella stessa cassetta **B**, non è rimasta traccia).

Tali impressioni, basate essenzialmente su quanto emerso dallo studio del materiale compositivo, trovano piena conferma nelle dichiarazioni rilasciate dall’autore





PARTE SECONDA

nel corso di una nostra più recente conversazione,¹⁶ di cui riassumo qui di seguito i punti fondamentali:

1. L'intero materiale propriamente compositivo raccolto nelle cassette è rigorosamente privato, e dunque nessuno, al di fuori dell'autore, lo ha mai ascoltato;
2. si tratta esclusivamente di *esboços*, *rascunhos* ed esercizi tecnici (chitarristici e/o vocali) di natura comunque autoriale; tali non possono considerarsi le citate "copie di monitor" (forse non a caso cancellate), né gli appena quattro provini di arrangiamento (rimasti in coda alla cassetta **D**) evidentemente registrati in studio;
3. solo in casi davvero eccezionali, come sembrerebbe essere quello particolarmente complesso di *Carioca*, può capitare che l'autore senta la necessità di fare ascoltare l'ultimissimo abbozzo (continuativo) – non ancora identificabile come la forma definitiva della canzone nuda autoriale – al solo arrangiatore-capo (che forse, in **B5**, come vedremo, si è limitato a registrare un proprio esercizio chitarristico);
4. anche in tali circostanze speciali, non a caso, Buarque continua a parlare di *rascunho*, non di "provino" e tantomeno di "demo". Termine, quest'ultimo, corrispondente al portoghese *maquete* (dal francese *maquette*), a lui senza dubbio familiare, non però in ambito musicale, riferendosi al modellino o plastico, in legno o in altro materiale, in grado di riprodurre in scala gli elementi di una struttura architettonica.¹⁷

Non mi è sembrato il caso, come si capirà meglio più avanti, di proporre in questa sede una sistematica trascrizione di tutti i 24 schizzi e abbozzi sonori di *Carioca* – impresa tanto ardua quanto non poi così utile. Va infatti chiarito, in primo luogo, che il testo scritto complessivo di una trascrizione non potrà mai ambire a rappresentare compiutamente, e tanto meno a sostituire, il testo sonoro di qualsivoglia registrazione: in modo particolare quella casalinga di uno schizzo

¹⁶ Collegamento Skype fra Roma e Itapauva (Petropolis) avvenuto il 18 aprile 2021, ore 21:31-22:40.

¹⁷ Questo tipo di precisazione terminologica non deve sorprendere, se si considerano gli studi giovanili di Buarque presso la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) di San Paolo, nonché l'importante ruolo svolto, nella propria formazione e crescita artistica, dall'architetto brasiliano Oscar Niemeyer; il cui modello costruttivo-formale ed estetico ha lasciato evidenti tracce nel Canzoniere buarquiano, almeno sin dai tempi di *Construção* (1971). Cfr. LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, pp. 15-8, II (cd-rom), pp. 31-3.





o abbozzo compositivo, il cui suono risulta assai meno nitido rispetto a quello di una traccia fonografica, o anche solo di un provino registrato in studio. In linea con quanto è stato già ampiamente illustrato da Vincenzo Caporaletti, principalmente in riferimento a repertori audiotattili di ambito jazz, le trascrizioni qui proposte non potranno costituire altro che «“traduzioni” a posteriori in notazione musicale del brano».¹⁸ Per quanto imperfette, tuttavia, esse si riveleranno indispensabili ai fini della ricostruzione, illustrazione e analisi delle strutture armoniche e melodiche via via messe a fuoco dal compositore, sulla sua chitarra ancor prima che attraverso l'intonazione vocale. Laddove saranno più che altro le strutture metriche e ritmiche (del canto, dell'accompagnamento strumentale e della loro interazione), con tutte le loro inafferrabili *nuance*,¹⁹ a rendere vana ogni pretesa di millimetrica «quantizzazione delle durate».²⁰

Trattandosi, inoltre, soltanto di “tracce”, pur preziosissime, che il cantautore ha lasciato dietro di sé in alcuni momenti chiave del suo – non sempre lineare ed anzi decisamente altalenante – tragitto d'invenzione poetico-musicale, in quanto tali esse non potranno mai consentirci di ricostruire il processo creativo nella sua interezza; non solo per i motivi di fondo già sottolineati in precedenza,²¹ ma pure per il semplice fatto che tale processo, non dimentichiamolo, si è avviato e sviluppato anche, se non soprattutto, lontano dal registratore, in più casuali, meno prevedibili e circoscrivibili anfratti temporali del vivere quotidiano.²² Più sensato mi è parso provare a riassumerne gli essenziali e via via cangianti elementi strutturali, non prima di aver ben inquadrato il punto d'arrivo dell'intero percorso, ossia la complessiva articolazione formale e semantica della canzone nella sua versione definitiva (cap. 2.2). In tal modo, nei capitoli successivi, sarà possibile seguire, passo passo, il graduale emergere, ramificarsi e trasformarsi di una struttura anzitutto musicale come quella di *Carioca*, non mancando di documentare, in modo anche più completo, le varie fasi attraverso cui il testo verbale è venuto via via alla luce, adattandosi a una pagina musicale preesistente, sì, ma tutt'altro che immobile, a

18 CAPORALETTI, *Swing e Groove*, cit., p. 202. Cfr. anche *ivi*, pp. 197-222 (cap. 2.2.3, «Il principio audiotattile»), pp. 202-3, 215-7.

19 Cfr. *ivi*, pp. 201-3.

20 *Ivi*, p. 216. L'organizzazione metrica e ritmica delle durate, rispetto a quella armonica e melodica delle altezze, costituisce per altro la dimensione audiotattile di gran lunga privilegiata da Caporaletti, tanto sul piano teorico quanto su quello pratico-analitico; cfr. anche *ivi*, p. 234.

21 Cfr., nella Parte Prima del presente volume, l'intero cap. 1.9.

22 Il che, pur nella disparità di generi, contesti, situazioni e modalità pratiche, mi sembra perfettamente in linea con le altrettanto caute parole di DELLA SETA (*Beethoven: Sinfonia Eroica*, cit., p. 34, nota 63) già citate nella prima parte, nota 92, di questo saggio.





tratti decisamente malleabile (capp. 2.3.1-2.3.5); solo in alcuni momenti particolarmente significativi varrà la pena procedere, negli stessi capitoli, alla trascrizione e analisi vera e propria dei relativi abbozzi.

2.2. Forma, contenuti ed equilibri poetico-musicali della canzone (CD *As cidades*, traccia n. 1)

Degno di nota è anzitutto lo specifico contesto storico-culturale e biografico in cui nasce la canzone *Carioca*.²³ Tra il 20 e il 28 febbraio del 1998 (sette mesi prima della presumibile data di registrazione in studio),²⁴ in occasione del Carnevale di Rio de Janeiro, la Scuola di Samba di cui Chico Buarque ha sempre fatto parte (sulla scia di altri grandi poeti-musicisti suoi concittadini, da Cartola a Jobim), ossia la Estação Primeira de Mangueira, celebra il suo *sambista* prediletto dedicandogli l'intero *enredo* (il tema cioè della sfilata e del relativo samba) e conferendogli ufficialmente il titolo di *Carioca de gema* (Carioca vero).²⁵ Pur essendo nato a Rio de Janeiro (19 giugno 1944), Buarque è di fatto cresciuto a San Paolo – stabile residenza della sua famiglia – dove si è formato, ha compiuto i suoi studi universitari (Architettura), e all'alba degli anni Sessanta ha avviato, con immediato successo, la sua stessa carriera di cantautore. È dunque la comunità paulista che per prima lo omaggia ufficialmente, consegnandogli le chiavi della città, e al contempo ne rispetta i natali attribuendogli il soprannome *Carioca*. In seguito, a partire dagli anni Settanta, pur continuando a far la spola tra le due metropoli brasiliane (senza contare i prolungati soggiorni in Europa, fra Roma e Parigi), Buarque si trasferisce a Rio in pianta stabile (con la moglie Marieta Severo e le tre figlie, Sílvia, Helena e Luísa). Deve attendere però quel fatidico Carnevale del 1998, appunto, per recuperare definitivamente la sua reale cittadinanza; in qualcosa di simile a un

23 Sulla canzone e il suo contesto cfr. ZAPPA, *Chico Buarque*, cit., pp. 187, 191-3; José Miguel WISNICK, «O artista e o tempo», in A. CHEDIACK (a cura di), *Songbook Chico Buarque*, Rio de Janeiro, Lumiar, 1999, vol. II, pp. 15-6; WERNECK, *Chico Buarque*, cit., pp. 127, 131; HOMEM, *Chico Buarque*, cit., pp. 286-7, 290-1; BARROS e SILVA, *Chico Buarque*, cit., pp. 127-8, LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., II (cd-rom), p. 97. Dagli stessi saggi sono stati variamente tratti i dati biografici qui di seguito riassunti.

24 21 settembre 1998, data indicata nella già citata scaletta della dispersa «Copia de Monitor» (cfr. cap. 2.1 e Appendice I: Cassetta B).

25 Titolo che campeggia anzitutto nel relativo Samba de Enredo, *Chico Buarque da Mangueira* (opera collettiva dei sambisti della Estação Primeira de Mangueira), al culmine del secondo e più significativo ritornello: «É o Chico das artes, o gênio / Poeta Buarque, boêmio / A vida no palco, teatro e cinema / Malandro sambista / Carioca de gema» (È Chico delle arti, il genio / Poeta Buarque, bohémien / Una vita sul palco, in teatro, nel cinema / Malandro sambista / Carioca vero).





rito d'iniziazione, quasi battesimale, è finalmente il vero *Carioca*, non più paulista ma *de gema*, che può ora sveltare, felicemente danzante e in abito di *malandro*, sull'ultimo e più importante carro allegorico di Mangueira (contribuendo con la sua stessa presenza alla vittoria di quella edizione).

Da un'esperienza del genere, a così alto tasso emotivo, nasce l'idea di dedicare non solo alla propria Scuola di Samba, ma all'intera città di Rio de Janeiro, anzi tutto il titolo di quella che non a caso, pochi mesi dopo quella sfilata, diventerà la prima traccia del nuovo album di Buarque (*As Cidades*). Come si può capire già da una prima lettura del testo verbale (qui proposto con traduzione a fronte), non si tratta esattamente di un solenne tributo alla città che lo ha appena accolto a braccia aperte e festeggiato. La parola chiave *Carioca*, che dà il titolo alla canzone senza mai più riemergere nei versi, ne stabilisce però il nucleo semantico – e l'assetto tematico – di fondo, destinato via via ad espandersi e diramarsi in varie direzioni, per acquistare un senso tutt'altro che univoco. Passando da una strofa all'altra, emerge sempre più chiaramente il punto di vista soggettivo di chi, più che celebrare la conquista di una città, e con essa di un'identità, si interroga via via sul significato che quel familiare paesaggio urbano – e tutto ciò cui esso via via rimanda – ha col tempo acquisito ai suoi occhi, ma anche a tutti gli altri sensi, fino a toccare profondamente l'insieme della propria sensibilità e coscienza critica. Ne viene fuori un'appassionata dichiarazione d'amore, i cui toni prevalenti di affettuosa e commossa dolcezza risultano tuttavia incrinati da un'altrettanto evidente ironia di fondo, veicolo tutt'altro che rassicurante di un crescente sentimento di amarezza, indignazione umana, preoccupazione sociale (estendibile in realtà ben oltre i limiti della città di Rio de Janeiro).

Dapprima (strofa 1) è il paesaggio sonoro della città a farsi udire, come in presa diretta, in un crescendo di voci via via discordanti: all'antico e melodioso urlo mattutino del venditore di *tapioca* (tradizionale dolce a base di fecola di manioca e cocco macinato), perfettamente assonante con la parola chiave del titolo, subito si sovrappone il ben più violento e scomposto frastuono moderno del *baile funk*;²⁶

²⁶ Per *baile funk* (o *funk carioca*) si può intendere sia un genere di musica *dance*, originatosi a Rio già fra gli anni '60 e '70 e poi affermatosi nei due decenni successivi, variamente influenzato dal funk come da altri stili pop d'importazione nordamericana (fra cui R&B, soul, electro funk, free style, hip hop, Miami bass), sia il tipo di festa all'aperto in cui tale musica – particolarmente rumorosa e non di rado sfondo di orge sessuali e violente risse – si è via via imposta nel paesaggio sonoro della città. Cfr., per un inquadramento generale, Chris MCGOWAN e Ricardo PESSANHA, *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova and the Popular Music of Brazil*, Philadelphia, Temple University Press, 1998, pp. 203-6; per studi più approfonditi si rimanda invece a Frederick MOHEN, *Contemporary Carioca: Technologies of Mixing in Brazilian Music Scene*, Durham, Duke University Press, 2012 e Alexei MICHAÏLOWSKY, «Shaping the *pandação*: Improvisation and Study Creativity on Rio Funk





PARTE SECONDA

<p>“Gostosa Quentinha Tapioca!” O pregão abre o dia Hoje tem baile funk Tem samba no Flamengo O reverendo num palanque Lendo o Apocalipse</p>	<p>[“Gustosa, ben calda <i>tapioca!</i>” è l’urlo che apre il mattino. Oggi c’è il <i>Baile Funk</i>, c’è samba nel <i>Flamengo</i>, e come legge il reverendo la sua Apocalisse!</p>
<p>O homem da Gávea criou asas Vadia Gaivota Sobrevoa a tardinha E a neblina da ganja O povaréu sonâmbulo Ambulando Que nem muamba Nas ondas do mar</p>	<p>L’uomo di <i>Gávea</i> ha messo le ali, gabbianella vagabonda vola sulla serata su una nebbia di fumo; il popolo sonnambulo ambulando come merce in bando fra le onde del mare.</p>
<p>Cidade maravilhosa És minha O poente na espinha Das tuas montanhas Quase arromba a retina De quem vê</p>	<p>Tu, città meravigliosa, sei mia; il ponente nel fianco delle tue montagne sfonda gli occhi allibiti di chi guarda</p>
<p>De noite meninas Peitinhos de pitomba Vendendo por Copacabana As suas bugigangas Suas bugigangas</p>	<p>di notte bambine, tettine di <i>pitomba</i>, che vendono a <i>Copacabana</i> i loro gioiellini, i loro gioiellini.</p>
<p>“Gostosa Quentinha – quem vai Tapioca”... (<i>etc.</i>)</p>	<p>“Gustosa, ben calda – ne vuoi? <i>tapioca!</i>” ... (<i>ecc.</i>)</p>
<p>“Gostosa Quentinha... ah”</p>	<p>“Gustosa, ben calda... ah.”]</p>

a sua volta contrapposto al *samba*, il più radicato e identitario fra i generi di musica e danza afro-brasiliana, che continua imperturbabile a risuonare nello storico quartiere di Flamengo. A queste tre diverse voci – comunque musicali, comunque capaci di convivere e persino armonizzarsi a vicenda – se ne aggiunge una quarta, ben più stridente e inquietante: quella del presunto reverendo, rappresentante

Independent Recordings from the Early 1990s», in Julia MERRILL (a cura di), *Popular Music Studies Today. Proceedings of the International Association for the Study of Popular Music*, Wiesbaden, Springer, 2017, pp. 203-12.





delle sedicenti “chiese evangeliche brasiliane”, che nelle false vesti di un profeta illuminato, si aggira per le strade di Rio, col suo palchetto, declamando i versi più cupi e minacciosi dell'*Apocalisse* con urla di senso diametralmente opposto rispetto a quelle del venditore di tapioca. Alla polifonia eterogenea che ha appena dato comunque voce al popolo, in tre sue manifestazioni a loro modo autentiche e per lo più gioiose, si contrappone ora la voce – artefatta e ingannevole – di chi quello stesso popolo, quella stessa cultura, quello stesso patrimonio di energia vitale e creativa, vuole solo manipolare, controllare, dividere, annichilire. Se si pensa alla crescita esponenziale un po' in tutto il Brasile di tali movimenti evangelici pentecostali,²⁷ nel ventennio successivo alla composizione di *Carioca*, e ai suoi esiti più deleteri – culminanti nell'elezione stessa del presidente Bolsonaro – i versi di Buarque acquistano davvero il senso di un monito, quasi profetico, rimasto purtroppo inascoltato da buona parte dei suoi conterranei.

Nel secondo e più visivo quadro della canzone (strofa 2) Buarque rappresenta se stesso, in terza persona, nell'atto di contemplare la propria città dall'alto, nel corso di un volo immaginario (ma forse, almeno in parte, fondato su alcune sue esperienze col deltaplano).²⁸ È lui l'alato «uomo di Gávea» e al contempo la «gabbianella vagabonda» – in una tipica fusione di generi – che sorvola un paesaggio ora velato non solo dalle prime ombre della sera, ma anche da una «nebbiolina» di natura non proprio meteorologica: trattandosi infatti della densa cortina fumogena di marijuana (*ganja*) emessa da un popolo sempre più distratto, stordito, alienato; il cui sonnambulistico

²⁷ Cfr. l'aggiornato quadro storico-sociale, denso anche di riferimenti bibliografici, offerto da Michele LIPORI, «Evangelici in Brasile. Un'irresistibile ascesa», *WE*, 3 (31 maggio 2020): *Samba, Bibbia e Populismo*: <https://mailchi.mp/confronti.net/brasil-samba-bibbia-e-populismo?fbclid=IwAR0t-vXQoAM0wUBMB5J6Yrk1GwgAYDp5wfxDyuoLodm5WgkxDt_Cu12q3iPQ>.

²⁸ Nel corso di una conversazione privata, avvenuta sull'altissima terrazza dell'appartamento di Leblon (aprile 2009), Buarque mi confidò di aver superato un'atavica sindrome da vertigini proprio decidendosi a lanciarsi in deltaplano da uno dei *morros* di Rio de Janeiro.





PARTE SECONDA

deambulare – in un virtuosistico gioco anche percussivo di allitterazioni (sonàmbulo / ambulando / que *nem muamba*) – è paragonato al fluttuare della merce scaricata nella baia di Rio dai contrabbandieri, in attesa di essere prelevata dai narcotrafficienti. Piuttosto esplicito è qui il riferimento alla piaga, anch'essa nel frattempo aggravatasi a dismisura, del traffico di droga pesante (cocaina e crack in particolare) e delle sue tragiche conseguenze soprattutto per le comunità delle favelas di Rio.²⁹

Lo stesso procedimento di graduale problematizzazione della realtà urbana in chiave ironica e toni agrodolci, comune ai primi due quadri, è ripreso anche nel terzo in forma ancor più estesa e articolata (tanto da corrispondere, come si vedrà più avanti, all'unione delle strofe 3 e 4). Si noti, per inciso, non solo l'irregolarità metrica e rimica di ciascuna strofa (primo sintomo di precedenza della musica rispetto alle parole) ma anche l'aumento progressivo del numero di versi passando dall'una all'altra (8→9→11 [6+5]). In questo più ampio quadro finale, l'io lirico si rivolge in prima persona a Rio de Janeiro nella sua veste più tradizionale e allegramente carnevalesca, in passato decantata e osannata da generazioni di scrittori e musicisti: *Cidade maravilhosa* è, soprattutto, il titolo della celeberrima *marchinha* composta da André Filho nel 1934, incisa lo stesso anno da Aurora Miranda (sorella di Carmen), riproposta per il Carnevale del 1935, e in seguito (1960) eletta a inno ufficiale di Rio de Janeiro.³⁰ «Città meravigliosa», dunque, via via sempre più sospesa fra mito e realtà, fra icona identitaria e stereotipo da cartolina turistica, che Buarque stesso, nonostante tutto, considera ancora tale; tanto da rivendicarne, con una punta di orgoglio e compiacimento, il possesso (*és minha*). Le raffiche di ponente che s'incuneano nel fianco dei *Morros* di Rio per investire con violenza il volto del volatile osservatore, fin quasi a sfondargli la retina, non gli impediscono tuttavia di assistere – in bilico fra «trauma e meraviglia», malizia e innocenza, piacevole apprezzamento e tenera compassione – allo spettacolo delle «bambine del commercio notturno» di Copacabana.³¹ È a loro che è rivolto l'ultimo e più dolceamaro degli sguardi: a queste quasi mitologiche

29 Cfr. ad esempio Antonio Rafael BARBOSA, «Il commercio di droghe a Rio de Janeiro e l'avvento delle unità di polizia pacificatrice», *Cartografie Sociali. Rivista di sociologia e scienze umane*, 6, novembre 2018, pp. 73-90.

30 Cfr. Edigar de ALENCAR, *O carnaval carioca através da música*, Edição comemorativa do IV Centenário do Rio, 2 voll., Rio de Janeiro-San Paolo, Freitas Bastos, 1965, vol. I, pp. 38, 223; Zuza Homem de MELLO, «Cidade maravilhosa. Os 50 anos da marcha que virou hino», *O Estado de S. Paulo*, 19 febbraio 1985, riedito in Zuza Homem de MELLO, *Música com Z. Artigos, reportagens e entrevistas (1957-2014)*, San Paolo, Editora 34, 2014, pp. 29-31; Jairo SEVERIANO e Zuza Homem de MELLO, *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*, 2 voll., San Paolo, Editora 34, 1997, vol. I, p. 130.

31 Le parole qui citate fra virgolette sono tratte da WISNIK, *O artista e o tempo*, cit., p. 16.





meninas, il seno non ancora sviluppato (*peitinhos de pitomba*),³² evidentemente minorenni, che offrono ninnoli, gioiellini e chincaglierie (forse anche altro, e chissà sotto quale forma di sfruttamento) nelle stesse strade da cui si è levato l'urlo del venditore di tapioca. Così da permettere, nel modo più naturale possibile, il ritorno all'inizio della canzone e l'avvio di un nuovo ciclo; a sua volta destinato a esaurirsi in una versione più frammentaria e aperta – su entrambi i piani formale e semantico – di quell'urlo primordiale: *Gostosa, / quentinha...* con la semplice aggiunta di un'interiezione vocale, *ah*, che riassume in sé il fulcro ossimorico – inscindibile commistione di dolore e piacere, destata da «così tanta violenza e così tanta tenerezza»³³ – dell'intera canzone.

Se naturalmente questo effetto di fluida concatenazione, di ciclica chiusura e apertura di un percorso circolare che non vorrebbe avere mai fine, caratterizza anzitutto la musica, ad ogni livello strutturale, sono però i versi a conferirgli quel senso, al contempo specifico e sfuggente, che José Miguel Wisnik ha riassunto meglio di ogni altro esegeta:

Onde, suoni, parole, corpi, commerci, luoghi, paesaggi, scambi leciti e illeciti, festa, religione, lavoro, sesso, traffico, piacere: tutto si intreccia in un tessuto di vita a fior di pelle, dinnanzi al quale la coscienza sospende la demarcazione morale dei limiti fra trauma e meraviglia, violenza e purezza, innocenza e shock dell'esperienza. Nel corpo della città e di questa canzone, fra ogni eccesso e smodatezza, quelli della bellezza e della grazia parlano a voce più alta. Ovvero, in altre parole, la vita concreta ha il potere di rimescolare le carte, riportando i giochi a una sorta di punto zero (dal quale essi avranno sempre e comunque modo di ripartire).³⁴

A questo punto, senza bisogno di proporre una dettagliata analisi poetico-musi-

³² *Pitomba* è un piccolo, polposo e succulento frutto tropicale (*Talisia esculenta*), originario del Nordest brasiliano.

³³ Mi sono qui permesso di parafrasare, senza mutarne il senso, l'originaria frase di BARROS E SILVA (*Chico Buarque*, cit. p. 127): «Essa ambivalência entre tanta violência e tanta ternura, a canção mostrará o tempo todo» (Questa ambivalenza tra tanta violenza e tanta tenerezza, la canzone continuerà a mostrare per tutto il tempo).

³⁴ WISNIK, *O artista e o tempo*, cit., p. 16: «Ondas, sons, palavras, corpos, mercadorias, lugares, paisagens, trocas lícitas e ilícitas, festa, religião, trabalho, sexo, tráfico, prazer, tudo se interliga num tecido de vida à flor da pele diante do qual a consciência suspende a demarcação moral dos limites entre o trauma e a maravilha, a violência e a singeleza, a inocência e os choques da experiência. No corpo da cidade e dessa canção, entre todas as desmedidas e excessos, os da beleza e da graça ainda falam mais alto. Ou, por outra, a vida concreta tem o poder de rembaralhar as cartas, devolvendo os jogos a uma espécie de ponto zero (de onde eles terão sempre que, de algum modo, partir)».





PARTE SECONDA

cale di *Carioca*, uno sguardo alle Tabelle 2 e 3 basterà a illustrare quegli elementi strutturali che in seguito (cap. 2.3) ci aiuteranno via via a orientarci nella fitta selva degli schizzi e abbozzi sonori, nonché a distinguere tutto ciò che, nel corso del processo creativo, è rimasto perfettamente intatto da quel che ha invece subito modifiche sostanziali.

Il principio compositivo che informa la canzone – in entrambi i suoi cicli – è quello di una variazione strofica via via così espansa e diversificata da sconfinare nella mutazione continua (principio analogo ma, in questo caso, non esattamente equivalente a quello proprio del *Lied durchkomponiert*, visto che la musica è stata composta prima di essere rivestita di versi, e non viceversa).³⁵ Se ci si limita a leggere il solo testo verbale in una prima trascrizione – come quella appena proposta – che provi a considerare la ciclica articolazione sintattica del discorso senza tener conto della sua effettiva intonazione musicale, è possibile individuare quattro strofe ben definite, fra loro nettamente separate, eppure altamente differenziate sia nella quantità dei versi (8-9-6-5) sia nella loro tipologia metrica (per lo più a terminazione parossitona ma liberamente spazianti dal binario all’ottonario, con due isolati versi ossitoni – quinario e ternario – alla fine delle strofe II e III),³⁶ in pressoché totale assenza di ricorrenti moduli rimici. Tutti sintomi evidenti non solo di una versificazione melogenica, che si è cioè dovuta adeguare a scansioni ritmico-musicali preesistenti, ma anche di una stroficità apparente che in realtà non corrisponde all’effettiva segmentazione del testo poetico-musicale. Il che forse spiega anche perché, nell’ufficiale edizione a stampa, tutti i versi di *Carioca* appaiono insolitamente disposti l’uno di seguito all’altro, senza alcuna delimitazione strofica.³⁷

³⁵ Su questo principio formale, particolarmente diffuso nell’ambito della *canção* brailiana, cfr. LA VIA, «Principi e modelli formali della canzone d’autore», cit., pp. 33-43.

³⁶ Va qui ricordato che nel sistema metrico portoghese – come in quello francese e diversamente da quello italiano – il computo si ferma sempre e comunque sull’ultima sillaba tonica del verso (un ottonario portoghese, ad esempio, corrisponde a un novenario italiano).

³⁷ Mi riferisco anzitutto alla versione stampata sulla prima pagina interna del libretto che accompagna il CD (1998), poi fedelmente riproposta da WERNECK, *Chico Buarque: Tantas palavras*, cit., p. 413, e da Ricardo Gilly e Paulo Jobim, curatori del *Cancioneiro Chico Buarque*, cit., vol. III, p. 59, un po’ meno da HOMEN, *Chico Buarque*, cit., p. 290 (che anticipa all’inizio del primo ciclo il «quem vai?» aggiunto solo nel secondo). Nelle prime e più affidabili edizioni, le tre parole dell’urlo iniziale, separate e non virgolettate, sono prive di punteggiatura, come tutti i restanti 26 segmenti versali, che si susseguono senza soluzione di continuità fino al conclusivo «Suas bugingangas»; rispetto alla mia trascrizione, dunque, oltre alla suddivisione strofica, mancano anche l’accento alla ripetizione (secondo ciclo) e la relativa chiusa (laddove l’urlo iniziale è abbreviato e seguito dal sospiro finale). Va sottolineato il fatto che, nel libretto dello stesso CD, quasi tutti i restanti testi verbali sono chiaramente distinti in strofe (l’unica eccezione, non a caso, è la quasi “durchkomponierte *canção*” *Chão de esmeraldas*, con cui si chiude l’album).





Se si passa infatti a rileggere lo stesso testo verbale ascoltandone l'intonazione, non sarà più possibile tracciare confini netti tra una strofa e l'altra; e ciò soprattutto a causa delle due frasi vocali di raccordo che permettono di concatenare fra di loro, senza soluzione di continuità, le prime tre strofe. Come si è cercato di illustrare nella Tabella 2 il primo *raccordo* (a) corrisponde solo in parte al presunto "primo verso" della "strofa 2" («O homem da Gávea criou...»), la cui terminazione («asas») sancisce l'effettivo inizio della seconda strofa poetico-musicale; in forma ancor più estrema, il secondo *raccordo* (a') produce l'inevitabile rottura interna non solo del

	Frasi	Sezioni
		[1° ciclo]
«Gostosa, / <u>quentinha</u> , / tapioca!» O pregão abre o dia. Hoje tem baile funk, tem samba no Flamengo, o reverendo num palanque lendo o Apocalipse.	a ¹ b ¹ b ² 	} A
<i>O homem da Gávea criou</i>	↓	[raccordo a]
asas, / vadia / gaivota sobrevoa a tardinha e a neblina da ganja; o povaréu sonâmbulo ambulando / que nem muamba nas ondas do mar.	a ¹ b ¹ b ² 	} A'
<i>Cidade maravi-</i>	↓	[raccordo a']
lhosa, és minha, o poente na espinha das tuas montanhas quase arromba a retina de quem vê	a ² c 	} [A''] → B
↓ de noite meninas, peitinhos de pitomba, vendendo por Copacabana as suas bugigangas, suas <u>bugigangas</u> .	a ³ b ³ 	} [A'''] → C
		[2° ciclo]
<u>Gostosa</u> , / <u>quentinha</u> , quem vai, / tapioca... (etc.) [ripetizione integrale lievemente variata]		
<u>Gostosa</u> , / <u>quentinha</u> ... ah.	a ^{1*}	[ripresa parziale <i>incipit</i> (sf-1) in funzione di chiusa]

Tabella 2. Macrostruttura e articolazione fraseologica di *Carioca* (CD *As cidades*, 1998, traccia n. 1)





PARTE SECONDA

“verso” ma anche della sua, ora più estesa, parola finale: «Cidade maravi-» (raccordo) «-lhosa» (inizio della terza strofa). Soltanto la quarta strofa poetico-musicale sembra coincidere con quella del testo puramente verbale; in assenza di raccordo, tuttavia, questa strofa conclusiva risulta ancor più fortemente connessa alla precedente, di cui costituisce – anzitutto ma non solo sul piano sintattico – una sorta di culminante appendice, per di più mutevole e tutt’altro che (musicalmente) conclusiva; ecco perché, nella tabella, la fluida transizione dalla terza strofa («de quem vê») alla quarta strofa («de noite meninas») è stata resa con una semplice freccetta verticale. Internamente alle strofe, inoltre, i singoli “versi” del testo verbale tendono ad essere più brevi dei singoli segmenti di frase melodico-vocale; ne deriva, soprattutto all’inizio delle prime due strofe, il ciclico raggruppamento di quelle brevi unità versali in più estesi segmenti poetico-musicali (rispettivamente di 10, 9 e 5 sillabe): a partire dall’*incipit* («Gostosa, / quentinha, / tapioca!»), e via via diminuendo nelle strofe successive («asas, // vadia / gaivot», e «-lhosa // és minha»).

Non è un caso che la nuova organizzazione e resa grafica del testo verbale – con suddivisione in più lunghi “versi poetico-musicali” ed esclusione dei due raccordi dagli spazi propriamente strofici – abbia per conseguenza il riequilibrio delle proporzioni tra una strofa e l’altra, almeno riguardo al numero dei versi (6-6-5-5). Quel che muta via via, in modo graduale ma inesorabile, è la specifica conformazione ritmico-melodica (o se si vuole motivica) delle frasi vocali, che nella colonna centrale della tabella è denotata da lettere minuscole (a, b, c); il cangiare dei rispettivi numeretti in apice (come ad esempio in a¹, a², a³) rappresenta la successiva variazione, se non rielaborazione, dello stesso materiale di partenza. La prima frase (a¹) corrispondente ai primi due versi (e a sua volta scomponibile in due semifrasi) ricorre tale e quale, con un minimo di variazione dovuta al mutare delle parole, soltanto nelle due prime strofe; lo stesso vale per le due frasi successive (b¹ + b², la seconda costituendo una più estesa e articolata rielaborazione del motivo “b” di partenza). Nella colonna a destra, dunque, l’uso di una stessa lettera maiuscola (A) per entrambe le strofe ne evidenzia l’identità sul piano della struttura musicale, mentre l’aggiunta dell’apostrofo per il secondo blocco poetico-musicale (A’) rimanda in sostanza a tutto ciò che in esso varia, inevitabilmente, col mutare del testo verbale.

Il permanere della lettera A (pur fra parentesi quadra) anche in relazione ai due ultimi blocchi strofici segnala più che altro la conferma del motivo “a”, per quanto variamente sviluppato (rispettivamente in a² e in a³), come ciclico punto di partenza di entrambi i discorsi poetico-musicali – per altro, come si è già accennato, intimamente legati fra di loro. Quel che muta, rispetto alle due strofe gemelle





precedenti, è il grado dell'elaborazione motivica, tale da permettere l'emergere dapprima di un'idea del tutto nuova ("c") e infine l'approdo finale di "b" nella sua forma estrema (si confronti il b¹ di «Hoje tem baile funk» e «e a neblina da ganja», già variato e sviluppato nel b² di «o povareu sonambulo... etc.», con il b³ a partire da «vendendo por Copacabana»). Per questo, in entrambi i casi, l'aggiunta di nuovi apostrofi (A", A''") non basta a segnalare una mutazione divenuta ora strutturale, in quanto coinvolgente non solo il testo verbale ma anche ogni singolo parametro musicale; e tale dunque da suggerire il cambio della lettera maiuscola: pur mantenendo un certo grado di parentela, insomma, A" e A''" tendono via via a trasmutarsi, rispettivamente, in B e in C.

Un primo sguardo alla Tabella 3 – con un occhio anche alla trascrizione integrale più avanti proposta come Appendice 3 (Es. 10)³⁸ – può iniziare a darci un'idea della canzone nella sua organizzazione armonico-tonale (colonne a destra rispetto al testo verbale), oltre che dei suoi specifici percorsi motivici (lettere minuscole entro le graffe disposte sulla sinistra accanto al testo). L'introduzione strumentale ne stabilisce in appena otto battute (le prime due essendo iterate altre due volte senza alcuna variazione) le coordinate basilari:

1. Tempo di 2/4, ben marcato e di media velocità (140 bpm, corrispondente all'*Allegro* del metronomo), e scansione metrico-ritmica che rivisita liberamente la classica *batida* della bossa-nova (a partire dal modulo base di João Gilberto).³⁹ Come illustrato nell'Esempio 1a/b,⁴⁰ e più in dettaglio nell'Esempio 10 dell'Appendice 3 (bb. 1-8), i due livelli ritmici degli attacchi accordali superiori (*ataques de acorde*) e del basso (*bordão*), originariamente prodotti dalle corde medio-acute e gravi della chitarra (*violão*), vengono ora suddivisi tra il pianoforte e il basso elettrico, in un'inedita variante che da un lato ne complica ulteriormente l'articolazione e il gioco di sincopi, dall'altro la riconduce all'archetipo del samba tradizionale. Negli *ataques*,

³⁸ Cfr. le precedenti partiture sintetiche edite rispettivamente da Almir Chediak (*Songbook Chico Buarque*, cit., vol. III, pp. 70-2), e da Ricardo Gilly e Paulo Jobim (*Cancioneiro Chico Buarque*, cit., vol. III, pp. 60-1). La prima, privilegiato punto di riferimento della mia personale trascrizione, mi è parsa più fedele alla struttura fondamentale del testo sonoro, nonché più idiomatica e corretta riguardo alle posizioni e cifrature accordali.

³⁹ Cfr. Stefano LA VIA, «La *canção* brasiliana al tempo della Bossa Nova», in LA VIA e COSI, *Bossa Nova Canção*, cit., pp. 41-57 (cap. I.2.3:3: Ritmo: codificazioni teoriche della *batida* di João Gilberto).

⁴⁰ Lo schema iniziale (Es. 1a) ripropone quello già offerto *ivi*, p. 47 (Es. 10): per meglio visualizzare e distinguere le singole unità binarie e ternarie del *pattern*, i valori ritmici sono stati privati di legature e numerati (in termini di sedicesimi), secondo il sistema di Béla Bartók; lo stesso criterio è stato applicato alla più intricata variante iniziale di *Carioca* (Es. 1b).





PARTE SECONDA

- (a) Base della *batida* di *bossa nova*
(João Gilberto):

(Violão) *Ataques de acorde* $\frac{2}{4}$ |

Bordão $\frac{2}{4}$

- (b) Struttura ritmica della Intro di *Carioca*
(Chico Buarque):

(Piano) *Ataques de acorde* $\frac{2}{4}$ |

Bordão ⁽¹⁾ $\frac{2}{4}$

(Basso) *Bordão* ⁽²⁾ $\frac{2}{4}$

+
 (Surdo)

Esempio 1.

la base della *batida* gilbertiana (2-3-3 nella sintetica notazione bartókiana), inizialmente ancora riconoscibile, a partire dalla seconda battuta subisce un graduale processo di intensificazione e trasfigurazione, al quale partecipano, a tratti, anche le note più gravi del pianoforte, per lo più impegnate a raddoppiare o a ornare il *bordão* vero e proprio: quello cioè affidato al suono ben più voluminoso e incisivo del basso elettrico, rafforzato dalla cassa della batteria (se non direttamente dal *surdo*, tamburo grave del samba tradizionale), ma di per sé reso ancor più contundente dalla troncatura in battute della semiminima originaria (ora sostituita da croma e pausa di croma). Quel che sin da ora suona più che mai “sambistico” è proprio lo sbilanciamento in avanti dell’accento ritmico, dal primo quarto (croma del basso) al secondo quarto (croma del basso intensificata e prolungata





PARTE SECONDA

	[iv ^{vv} V ^{vv} V ^v]	[*(sost.V) > I]	V > i	V ^{iv} > iv	-VI]
a ³ De noite me- nnas Petinhos de pitom- ba		[*Si7(° #11)] → Sib7M	Fa7/Do > Sibm/Reb - Sib7/Re	→ Mibm7	Solb7/Reb
b ³ Vendendo por Copaca- bana As suas bu- gigangas Suas bu- gigangas	Fam7/Do → Sol7(b13)/Si → Do7(9) → *Si7(9)				Fa7/Do
[2° ciclo]			[I ii VII]		
Gostosa Quentinha – quem vai ... (etc.)			Sib7M - Dom6 Sib7M/Re La7/Mi		
[chiusa] (a) Gostosa Quentinha... ah.			[...] Sib7M - Dom6 Sib7M/Re La7/Mi ₂ → Sib/Fa		

Tabella 3. Struttura armonico-tonale di *Carioca* (CD *As cidades* 1998, traccia n. 1).



dal colpo rimbombante del *surdo*); un effetto analogo, in quasi tutte le 83 battute cantate (40+40+3 contando la ripetizione del ciclo e la chiusa), è ottenuto dal solo basso elettrico tramite il prolungamento, nel secondo quarto di battuta, della croma in semiminima (come reso nell'Esempio 10 dell'Appendice 3, bb. 9-51).

2. Tonalità di Si_b maggiore, giro armonico per il momento saldamente ancorato alla tonica d'impianto, con oscillazione di I e V (Si_b e Fa) nel basso ($Si_b7M - Si_b6/Fa$ | $Si_b7M - Si_bm7 - Si_bm6/Fa$ [tre volte] | $Si_b7M - Si_b6/Fa$ | $Dom7 - Si7$); l'ultimo accordo (qui e nella sottostante Tabella 4 segnalato tramite asterisco) va inteso, enarmonicamente ($Do_b7=Si7$), come sostitutivo della dominante. Nelle successive 40 battute ripetute, cui va aggiunta la chiusa di tre battute, l'autore intona il proprio testo nella sua interezza, quasi in apnea (riprendendo fiato solo in pause per lo più di semicroma e mai superiori alla croma), in totale assenza di altri episodi strumentali; è infatti alla melodia vocale, come si è in parte già visto, che sono affidati anche i segmenti di raccordo e di chiusura (senza bisogno di interludi né di postludio).

A parte l'introduzione, dunque, è l'intonazione continua e reiterata delle quattro strofe (più chiusa) – su altrettanto costante accompagnamento strumentale – a produrre lo schema macroformale di cui sopra: [Intro] ||: $A \rightarrow A' \rightarrow B \rightarrow C$: || $\rightarrow a$ [chiusa]. Integrando tale schema, nella sintetica Tabella 4, con i numeri di battute (colonna sinistra) e i macro-orientamenti armonico-tonali di ciascuna sezione (nel riquadro sormontati dai relativi segmenti fraseologico-vocali), il senso di variazione tendente alla mutazione continua diviene ancora più evidente.

La graduale metamorfosi ritmico-melodica dei due motivi di partenza ($a + b$ con isolato affiorare di c) va di pari passo con un decorso armonico sin dall'inizio erratico, fluidamente modulante, a trazione per lo più cromatica,⁴¹ propenso ad abbandonare ciclicamente la tonica d'impianto (Si_b) per attraversare il circolo delle quinte in senso discendente, fino a toccare gli estremi di La_bm (A e A'), Re_b (B) e Mi_bm (C). Tutto ciò contribuisce già di per sé a riflettere, su vasta scala, tanto il volo evocato nei versi della canzone (proprio a partire da A') quanto il conseguente ampliarsi e diversificarsi della visuale ($B \rightarrow C$) di un io lirico ora assimilabile, semmai, a un sempre più

⁴¹ Per una dettagliata analisi armonica di *Carioca*, volta a mettere in luce quel «labirinto cromático» (BARROS E SILVA, *Chico Buarque*, cit., p. 128) di cui è responsabile anzitutto il movimento del basso, cfr. Claudio COSÌ, *La funzione espressiva del cromatismo nella Bossa Nova della prima e della seconda generazione: Tom Jobim e Chico Buarque*, tesi di laurea, Università di Pavia, Dipartimento di Musicologia, Cremona, 2006-2007, pp. 41-54.





	(V>) ^(sost.) I	IV	vi	ii (vi ^{iv})	-vii	[iiⁱⁱⁱ > -III	ii (vi ^{iv})	[V iv^{viv} > V^{viv} > V^v]
Intro (1-8)	Sib							
	(Si7) [*]							
	\ [a ¹]							
	[b ¹] [b ²]							
A :(9-13 14-19) [Raccordo α] (20)	Sib Mib (Re7>) <u>Solm</u> <u>Dom</u> <u>Labm</u> Do7 >							
	(Fa7)							
	\							
A' (21-25 26-31) [Raccordo α'] (32)	Sib Mib (Re7>) <u>Solm</u> <u>Dom</u> <u>Labm</u> Do7 >							
	(Fa7)							
	\ [a ²]							
B (33-37 38-40)	Sib Mib (Re7>) ----->Mibm > Reb <u>Dom</u> [c]							
	(Si7) [*]							
	\ [a ³]							
C (41-44 45-48):	Sib Mibm [b ³] Fa7 Fam7 > Sol7 > Do7 >							
	(Si7) [*]							
Chiusa (α) (49-51)	\ Sib							

Tabella 4. Sintesi della macrostruttura tonale di *Carioca* (CD *As cidades* 1998, traccia n. 1)

mobile e divagante occhio lirico-contemplativo. È già la complessiva architettura di *Carioca*, dunque, a rivelarne l'«equilibrio» poetico-musicale, a un tempo formale ed espressivo, tanto caro all'autore. Per raggiungere il quale, però, Buarque ha dovuto anche arginare gli slanci motivici e armonici delle sue impennate, picchiate e volute aeree, garantendo sia il ciclico ritorno alla base (motivo “a” e tonalità di Si_b, ora per sbalzi ora risalendo più gradualmente lungo il circolo delle quinte), sia un certo grado di simmetria e proporzione tra le due coppie strofiche (11 battute [5+6] + 1 di raccordo per A e A'; 8 battute per B [5+3] e C [4+4]).

Come sarà mai riuscito in questa impresa? Nell'impossibilità di rispondere compiutamente a un quesito del genere, lo studio degli schizzi e degli abbozzi sonori, in più ravvicinato riferimento alla traccia fonografica definitiva dell'album, ci aiuterà per lo meno a farcene un'idea, tutto sommato, abbastanza precisa.

2.3. Sulle tracce compositive di *Carioca*: stadi progressivi di una metamorfosi poetico-musicale

2.3.1. DISCREPANZE E IDEE GERMINALI DEL PRIMO

“ABBOZZO CONTINUATIVO” (A1)

Il primissimo appunto sonoro di *Carioca* (A1), di contenuto quasi esclusivamente musicale e non-verbale, non può non cogliere di sorpresa l'ascoltatore: anzitutto





per la sua scarsa somiglianza con la canzone incisa nel 1998, ma anche per la sua notevole durata (03:22), organicità e compiutezza formale. Niente a che fare, insomma, con la breve e frammentaria idea germinale propria di uno “schizzo preliminare”; in virtù della sua estensione, si potrebbe forse parlare di “abbozzo completo di singola sezione”, se non fosse che in esso possiamo riconoscere la forma articolata, multisezionale, di un’intera canzone. Non rimane dunque che considerarlo alla stregua di un “abbozzo continuativo”, anche se, stando almeno alla definizione classica, un abbozzo del genere dovrebbe scaturire dal coerente assemblaggio di idee precedenti; non essendo in questo caso sopravvissuta alcuna documentazione sonora antecedente all’abbozzo, si possono tutt’al più formulare due ipotesi:

1. l’autore ha cominciato a elaborare alcune idee sparse – come di consueto armoniche prima ancora che melodiche – per poi sentire l’esigenza di registrarle, tutte insieme, soltanto una volta assemblate in una forma coerente e compiuta;
2. senza bisogno di fissare un’idea dopo l’altra in momenti successivi, l’autore ha registrato l’abbozzo di canzone subito dopo averlo composto, di getto, nella sua interezza.

Anche se il confine fra i due scenari non è poi così netto, il primo appare decisamente più verosimile, alla luce di almeno tre fattori di eguale importanza: se è vero che Buarque, come si è già visto, compone sempre «con le mani prima che con la bocca», anche in questo caso il suo primo gesto sarà stato quello di «prendere il *violão* e iniziare a suonarlo»,⁴² così da produrre anzitutto suoni e successioni accordali, e solo in un secondo tempo le corrispondenti frasi melodiche (qui fischiate e poi via via vocalizzate); a ciò si aggiungano sia i tratti macrostrutturali più sopra menzionati – estensione, coerenza dell’articolazione, compiutezza formale – sia la natura non proprio elementare delle specifiche idee armoniche e ritmico-melodiche: difficile pensare che Chico Buarque le abbia concepite una di seguito all’altra, in un solo gesto creativo, che gli abbia permesso di organizzarle in un tutto già perfettamente organico e in sé concluso.

Alla base di questo primo schizzo preliminare esteso, per me sconfinante in abbozzo continuativo, vi è infatti un ben preciso principio formale: quello cioè strofico-contrastivo del cosiddetto *chorus-bridge*, nell’articolazione quadripartita, AABA, che è poi la

42 LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., p. 473.





più tradizionale e a tutt'oggi più ampiamente diffusa.⁴³ Va da sé che un simile modello formale, proprio in virtù della sua quadratura e chiusura, si pone quasi agli antipodi di quello fluido, mutevole e aperto poi affermatosi nella traccia discografica.

Come illustrato nell'Esempio 2 (trascrizione melodico-armonica dell'abbozzo A1),⁴⁴ Buarque esegue la prima strofa (A¹), di 10 battute (suddivise in quattro segmenti di 3+2+2+3 battute), limitandosi a fischiarne la melodia sull'accompagnamento della chitarra, in un tempo lento di 4/4, nella tonalità di Sol maggiore. La seconda strofa (A²), pressoché identica alla prima, se ne diparte soltanto nella soluzione melodico-armonica finale, la cui sospensione modulante (Fa#m7₍₁₁₎ – Fa7₍₅₎ = ii^{VI} – sost. V^{VI}) – tesa verso un relativo minore (Mim) destinato ad essere evitato a favore del IV grado (Do) – funge da introduzione alla terza strofa (B). Quest'ultima, più breve e quadrata delle precedenti (4+4 battute), è anche tonalmente più movimentata: Do > Lam > Rem, sospensione dominantica (Lam6 inteso come Re7₍₉₎ senza fondamentale, sostituita dal La nel basso). Anche la quarta e ultima strofa (A³) ripercorre l'originario tragitto di A¹ per variarne le battute finali, ora però in senso più che mai risolutivo, tale da confermare ripetutamente, a mo' di chiusa, non solo la tonica d'impianto (Sol maggiore) ma anche la corrispondente e in precedenza solo fuggevolmente toccata altezza melodica (sol₄): questa viene dapprima conquistata tramite una ripida scala ascendente di crome, e poi ribadita, nella direzione opposta, dalla triplice iterazione di una più assertiva formula cadenzale discendente (terzina di crome con sincope finale); l'accordo di sostegno, in tutti e quattro i casi, rimane quello ancora aperto e tutt'altro che conclusivo di Sol6/Re (Sol maggiore in 2° rivolto con 6^a aggiunta), tale da consentire il più naturale e fluido ritorno all'*incipit*.

Quel che infatti si rivela essere il primo ciclo della canzone (00:00 - 01:59), viene ripetuto una seconda volta (02:00 - 03:22), con tre lievi eppur significative novità: graduale accelerazione del tempo di 4/4 (scandito in modo assai irregolare e senza oltrepassare i 120 bpm di un quasi *Allegro moderato*), con conseguenti intensificazioni del ritmo chitarristico-accordale e del movimento oscillatorio del basso; passaggio dal fischio alla vocalizzazione della melodia, con episodico emergere dei primi frammenti verbali nei rispettivi *incipit* di A² e A³: «Moça, dentro do meu coração» («Ragazza, dentro il mio cuore»), tipica «mascherina» destinata, nella seconda occorrenza, a regredire in vocalizzo nonsense, da «Olha» (guarda)

⁴³ Cfr. LA VIA, «Principi e modelli formali della canzone d'autore», cit., pp. 26-33.

⁴⁴ Essendo la melodia prima fischiata e poi vocalizzata un'ottava sotto, passando da un intero ciclo all'altro, si è scelto di impiegare la chiave di violino ottavizzata nel grave (per la voce) invece di quella semplice (da considerare implicitamente per il fischio). La mascherina verbale («Moça dentro do meu coração»), essendo intonata una volta sola, nel secondo ciclo, è stata posta fra parentesi quadre.





[A¹]
+
[A²]

[Mo - ça den-tro do meu co-ra-ção]

III Sol6 Lam6 VI Fa#(9)/La# VII Sol7M/Si Rem6/Fa IV Mi7/Sol#

[1]

V La7 VI Lam6 III Sol6 VI Lam6 VI Sib7M Re7/La

[2]

V Lam6 III Sol6 Fa#m7(11) Fa7(b5)

[B]

(1) V Sol6/Re IV Do#m7(b5) III Do7M II Mim/Si

(2) III Do7M IV Do#m7(b5) V Sol6/Re VI Si7/Re#

V Lam7 IV Mi7/Sol# III Lam/Sol Re7/Fa# Rem6/Fa VII Mi7 Sib7M V Lam6

[A³(ut supra)]
[Chiusa]*

[3]*

V Lam6 V Sol6/Re IV Do#7M(b5)

III Do7M Si(5) V Sol6/Re IV Do#m7(b5)

III Do7M Si(5) Sol7M

[3 volte]

Esempio 2. *Carioca*, abozzo A1 (trascrizione analitica). File audio: neo-classica.com/multimedia.
 a «oua-ua-ua-ua»; definitiva risoluzione melodica discendente, un'ottava sotto, a favore della tonica nella sua altezza più grave (*sol*₃), finalmente sorretta da un accordo decisamente conclusivo (Sol7M, pur caratterizzato dall'assenza della quinta [*re*] e dal raddoppio della terza [*si*], tramite corda 2 a vuoto).
 Fra le più evidenti discrepanze, rispetto alla canzone definitiva, spicca anzitutto la tonalità di Sol maggiore, destinata a rimanere immutata – si badi bene – in tutti





PARTE SECONDA

i restanti schizzi e abbozzi sonori. La sua successiva trasposizione una terza minore sopra (Si_b), evidentemente, può essere avvenuta soltanto nelle ultimissime fasi di arrangiamento e registrazione in studio, e in risposta a esigenze timbrico-sonore strumentali (del quartetto d'archi in particolare) più che vocali (considerata anche l'ampia tessitura di Buarque). Come ci spiega lo stesso cantautore, in specifico riferimento a *Carioca*,

La canzone definitiva, quella incisa per il CD, è sempre il risultato del confronto fra la mia concezione di partenza e le idee di Luiz Cláudio, come anche degli altri strumentisti e collaboratori. La trasposizione, l'impiego di tonalità più acute, è spesso necessaria sia per ragioni tecniche, di orchestrazione, sia per esigenze di brillantezza sonora, timbrica; ma ovviamente si tratta sempre di trasposizioni compatibili con la mia tessitura vocale.⁴⁵

Queste parole, in effetti, trovano piena applicazione in almeno due altre canzoni, fra quelle di cui ho potuto ascoltare gli schizzi e abbozzi sonori: *Tempo e artista* e *De volta ao samba* (tracce n. 3 e 4 del CD *Paratodos*, 1993), la cui originaria tonalità maggiore è stata elevata rispettivamente di un tono (da Si_b a Do) e di una terza maggiore (da Mi_b a Sol). Nei rimanenti due casi, tuttavia, *Trapaças* e *O futebol* (entrambi risalenti, forse non a caso, all'album precedente, *Chico Buarque*, 1989, tracce n. 2 e 6), la tonalità è rimasta esattamente quella di partenza (rispettivamente Re/Sol e Mi).

Che le ragioni della scelta tonale originaria, nel caso di *Carioca*, siano essenzialmente idiomatiche, chitarristiche, e dunque legate a un approccio compositivo tipicamente audiotattile, lo si può già evincere chiaramente dai cinque accordi compatti, tipicamente bossanovisti, che accompagnano il primo segmento melodico (cfr. Es. 2, bb. 1-3 e le rispettive griglie accordali): partendo da un gilbertiano Sol maggiore con sesta aggiunta (Sol6), dapprima le quattro dita della mano sinistra scivolano dolcemente sulla tastiera cambiando posizione ma continuando a premere le stesse corde (6-4-3-2 partendo dal basso); il dito medio, in particolare, si muove per gradi congiunti lungo la corda grave – premendo via via i tasti III→V→VI→VII – in modo da garantire la continuità melodica di questo primo “cammino del basso”; ne deriva un gesto armonico ascendente che, pur non allontanandosi dalla tonica, da soavemente diatonico (Sol6 – Lam6) si fa via via cromatico e dissonante (Fa#9/La# > Sol7M/Si) per poi retrocedere e smorzarsi in un più grave e riposante, ma tutt'altro che risolutivo, accordo dominantico minore, in 1° rivolto, con sesta aggiunta (Rem6/Fa).

⁴⁵ LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, p. 474.





Quest'ultimo accordo (b. 3) ha certamente contribuito, insieme ad altri, a motivare la scelta tonale di Buarque, visto che sin da ora esso rende possibile la graduale germinazione di quel gioco oscillante del basso, sorta di *riff* appena accennato, che più avanti (a partire dall'abbozzo **B1**) verrà definitivamente associato ai persistenti echi mattutini della festa funk (v. 3, «[hoje tem baile] funk»). Per ottenere un tale effetto, basta infatti premere con l'indice la corda 6 sul primo tasto (*fa*), passare alla corda 5 a vuoto (*la*), tornare alla corda 6 a vuoto (*mi*) per poi premerla sul *fa* iniziale, questa volta però prolungato con effetto di sincope – e così via iterando più volte la stessa figura (*fa^{la} mi fa^{la} mi fa^{la}*). Inizialmente, per la verità, Buarque si limita ad eseguire l'accordo (Rem6/Fa) mantenendo l'indice ben premuto su *fa*; a partire da A², senza ancora alzare l'indice, comincia almeno ad alternare ritmicamente le due note strutturali di *fa* e *la*; soltanto in A³ lo sentiamo aggiungere, ma ancora timidamente, la corda a vuoto di *mi*; è infine l'accelerazione del tempo, nel secondo ciclo, a rendere possibile la messa a fuoco e cristallizzazione del pattern ritmico-melodico in una forma sempre più prossima a quella definitiva (raggiunta in **B2**, e più avanti illustrata nell'Esempio 6, bb. 14-16). Niente del genere – semplice azione oscillante di un solo dito e vibrazione di due corde a vuoto – sarebbe stato possibile in qualsiasi altra tonalità; men che meno in quella di Si_b in seguito prescelta, evidentemente, dall'arrangiatore: laddove, infatti, il barré dell'indice sul terzo tasto, indispensabile al corrispondente accordo di Fam6/La_b, non solo rende più faticoso e meno agile il movimento del dito (ora medio), ma produce un suono percussivo ben più debole e opaco (si rimanda il lettore chitarrista alla relativa griglia accordale riportata nell'ultima pagina dell'Esempio 10, Appendice 3). La soluzione più naturale ed efficace, nell'incisione del 1998, è stata ovviamente





PARTE SECONDA

quella di affidare l'intero passaggio al solo basso elettrico, con effetto sonoro ben più clamorosamente *funky* (cfr. Es. 10, bb. 14-19, 26-31).

La frase melodica corrispondente a questi primi cinque accordi, per quanto distante dal futuro “motivo a”, ne costituisce una sorta di germe primigenio, non ancora sviluppato. Nella prima battuta lenta di 4/4, suddivisa in due minime, lo stesso $fa\#_3$ è ribattuto in modo da – rispettivamente – aggiungere una 7^a maggiore al sottostante accordo di Sol6, e raddoppiare la sesta aggiunta del successivo Lam6; se consideriamo anche l'ascesa di un tono del basso, l'intero avvio di frase si rivela già abbastanza simile a quello della futura canzone in Si_b (laddove è il la_3 ad essere ribattuto in raddoppio alla settima maggiore di Si_b7M e alla sesta di Dom6), se non fosse per la diminuzione dei valori in ritmo sincopato, nel contesto di un più animato – per così dire “sambossanovistico” – metro di 2/4 (cfr. Es. 10, bb. 9 e seguenti). La pur lieve somiglianza si dirada però immediatamente, nelle due battute successive dell'abbozzo, laddove la risalita cromatica del basso (destinata a divenire diatonica) corrisponde a un'ampia e ondulata figura ritmico-melodica in crome (destinata a scomparire sin dall'abbozzo A3) che ci riporta agli stilemi – strumentali e in particolare flautistici – più tipici dello *choro* brasiliano; nel suo sincopato gesto conclusivo, per di più, la stessa figura si riposa su un re_3 ancor più prolungato (rispetto alle minime iniziali), in corrispondenza del già descritto smorzamento armonico di Rem6/Fa, tale da interrompere il cammino ascendente del basso e anticiparne (di quattro battute rispetto alla canzone in Si_b) un ancora sfocato effetto “funk”.

Nelle restanti sette battute della sezione A¹, il secondo germe motivico (danza di crome demarcata da nota lunga finale e pausa) è sviluppato in modo da generare altri tre segmenti fraseologici – lungo il già descritto decorso armonico – che a tratti (bb. 4-5 e 8-9, queste ultime appena variate in A² e A³) rivelano un'evidente parentela sia con le future ricorrenze del motivo b¹ (cfr. Esempi 7 e 10: «Hoje tem baile funk», «E a neblina da ganja», bb. 14-15, 26-27), sia con quello che avrà modo di emergere – sempre nelle rispettive versioni finali in Sol e Si_b (Ess. 7 e 10) – come il definitivo innesto fra il raccordo a e la testa del motivo a¹ («O homem da Gávea criou > asas», bb. 20-21).

La sezione contrastante (B) non fa che riprendere in forma più breve e semplificata il modulo motivico dell'*incipit*: le due minime ribattute, ora trasferite un tono sotto (mi_3) – proprio come nella futura sezione B della *Carioca* in Sol (cfr. Es. 7, bb. 33-34 e seguenti) – sono ripetutamente alternate a figurezioni ascendenti di minime legate (in forma di terzina poi estesa a quintina) non più riconducibili al modello choristico. È però soprattutto in questa sorta di *bridge* che Buarque inizia





a sperimentare giri accordali, e movimenti discendenti-ascendenti del basso, ancor più decisamente orientati verso il cromatismo di *Carioca*.

Anche in questo caso si tratta di una messa a fuoco graduale, che da tentativi a dir poco timidi e incerti, non sempre ben percepibili (omessi nella trascrizione), soltanto nel secondo ciclo giunge a cristallizzarsi in soluzioni armoniche più precise e strutturate (quelle inserite nella sezione B dell'Es. 2). Inizialmente, nel primo ciclo, l'opacità e discontinuità dei primi quattro accordi (Sol6⁽⁹⁾/Re - Sol/Fa - Do7M - Mim7/Si, quest'ultimo sostituito da Si7/ Si7/Re# nella ripetizione) è sintomatica di un orientamento armonico ancora non ben definito; i quattro successivi (ripetizione armonicamente variata delle due battute precedenti), risultano più nitidi e sensati, almeno nel movimento cromatico ascendente del basso (Do7M - Do#m7₍₅₎ - Sol6/Re - Si7/Re#). Soltanto nel secondo ciclo, ancora una volta, Buarque giunge a mettere a fuoco una soluzione coerente e bilanciata, anche per via dell'estrema compattezza di ciascun accordo (con impiego esclusivo delle quattro corde interne): è ora infatti un iniziale segmento cromatico discendente - Sol6/Re - Do#m7₍₅₎ - Do7M - Mim/Si - ad essere ribaltato in quello altrettanto cromatico, ma ascendente, più sopra descritto (Do7M - Do#m7₍₅₎ - Sol6/Re - Si7/Re#). Si noti l'arco melodico quasi perfetto (*re-do#-do-si* → *do-do#-re-re#*) che viene in tal modo delineato dal basso, tramite il semplice spostamento del dito indice sulla quinta corda, lungo i tasti *V-IV-III-II-III-IV-V*, nel permanere delle restanti tre dita nella stessa identica posizione (sulle corde 4-5-3=*sol/si/mi*); un così equilibrato rapporto fra movimento cromatico del basso e stasi della corrispondente sonorità armonica superiore viene interrotto soltanto dall'ultimo accordo, Si7/Re# (laddove è il dito medio a spostarsi sulla corda 5, all'altezza del tasto *VI*, mentre le altre dita si dispongono sulle corde 4-5-3).

Le prime quattro battute della sezione B, di cui si è appena ricostruita la graduale messa a fuoco idiomatichitarristica e audiotattile, sono apprezzabili anche sul piano della complessiva strutturazione sintattico-periodica. Dopo una così insistita e tutto sommato statica ondulazione cromatica, infatti, corrispondente all'iterazione dello stesso identico motivo vocale, il successivo segmento di frase (B: bb. 5-8) - sin dal primo ciclo, ma più chiaramente nel secondo - acquista il senso di un più mobile e arioso "conseguente distensivo": in grado appunto di sbloccare quella sorta di stallo armonico, risolvendolo in una più convinta e lineare ridiscesa verso il basso. Accordi più dilatati (con impiego della 6^a corda) scorrono lungo un più grave cammino del basso (*la-sol#-sol-fa#*), fino a distendersi appunto, dolcemente, su una formula cadenzale preparatoria all'innesto della sezione A³ (bb. 7-8) rispettivamente, da Lam7 - Mi7/Sol# - Lam/Sol - Re7/Fa# (bb. 5-6) a Rem6/Fa - Mi7 - Si₇M - Lam6 (bb. 7-8).





PARTE SECONDA

Anche sul piano delle scelte temporali, relative cioè all'agogica, alla scansione metrica e all'organizzazione ritmica delle durate, il divario rispetto alla canzone dell'album è notevole. Sorprende, soprattutto, nel primo ciclo dell'abbozzo, il passo lento e quadrato delle battute in 4/4, in cui note lunghe (minime a coppie o singole puntate, rispettivamente a inizio o a fine frase) si alternano alle già citate figure di *choro* (per lo più gruppi di crome, ma anche terzine e quintine di semiminime); il che naturalmente ha ben poco a che fare con il più spedito e internamente sincopato quasi-*Allegro* in 2/4 dell'incisione finale. Nel secondo ciclo, tuttavia, una graduale accelerazione del tempo (fino a ca. 120 bpm) permette sin da ora al chitarrista di sperimentare, in una scansione comprensibilmente incerta e metricamente irregolare, il modulo di accompagnamento ritmico (otto crome per battuta) di quella che lo stesso cantautore chiamerà "bossa nova in quattro quarti":

Ho provato così tanto a creare quel ritmo di "bossa nova in quattro quarti"; l'ho studiato tanto, ma non sono riuscito a realizzare davvero quel che avevo in testa – la soluzione finale è quella del CD, ma in realtà non corrisponde a quella originale. Non sono riuscito a trasmettere a Luiz Cláudio il ritmo che mi ha ossessionato per tanto tempo, durante la composizione.⁴⁶

In effetti, sullo stesso modulo ostinato, intralciato dai continui mutamenti di posizione della mano sinistra, Buarque continuerà a lavorare ancora a lungo, passando anche attraverso appositi schizzi ed esercizi (A7 e A8), raggiungendo i risultati più convincenti nell'abbozzo B2 (si rimanda sin da ora alla trascrizione delle prime due frasi (a¹+b¹ con un accenno di b²: Es. 6, bb. 9-17). La graduale quanto faticosa risoluzione del problema tecnico-esecutivo, chiaramente percepibile traccia dopo traccia, non dev'essere però bastata a convincere l'arrangiatore-chitarrista Ramos, che soprattutto su questo piano ha contribuito a "tradire" – per così dire – l'originaria volontà dell'autore.

Eppure, già nel secondo ciclo del primo abbozzo, quell'inedito ostinato ritmico in 4/4 (consapevolmente distinto dal 2/4 più tipico della bossa nova) aveva il pregio di mettere in pieno risalto, a mo' di pulsazione continua,⁴⁷ «grosso modo isocrona»⁴⁸

⁴⁶ *Ivi*, p. 473.

⁴⁷ Il concetto chiave di *continuous pulse*, o pulsazione continua, punto d'incontro fra *swing* e *groove*, emerge a più riprese nell'intera trattazione di CAPORALETTI, *Swing e Groove*, cit., fino a culminare nella definizione ivi proposta a p. 296: «La *continuous pulse* costituisce il riferimento costante attraverso cui valutare le sottili variazioni temporali-dinamiche che associamo al concetto di *swing* e di *groove*. Nei termini gestaltici della psicologia della percezione, si configura come *sfondo* rispetto alla *figura* rappresentante i concreti investimenti formali, le inflessioni micro-ritmiche, dello *swing-idioletto*».

⁴⁸ Cfr. *ivi*, pp. 297-8.





– per contrasto più che per omoritmia – la linea melodica vocale, ora nelle sue note lunghe ribattute, ora nelle sue danzanti figurazioni choristiche. Non è forse un caso che questa importante modificazione agogica e metrico-ritmica, sempre nel secondo ciclo, si accompagni anche a un primo accenno di verbalizzazione vocale (cfr. la prima scheda dell'Appendice 2): pur trattandosi di una semplice e isolata mascherina, la scelta istintiva di parole come le già citate «Moça, dentro do meu coração... Olha» sembra suggerire che in origine Buarque avesse in mente una sorta di *choro-canção* di carattere intimistico, se non amoroso, dapprima dolcemente lenta e malinconica, poi via via più energica, marcata, eroticamente coreutica.

Nella sua evidente e per certi versi sorprendente diversità, insomma, questo primo abbozzo continuativo lascia trasparire fra le sue righe anche più d'una idea – sia essa melodico-armonica o puramente ritmica – tutt'altro che infeconda, e anzi, a suo modo, profondamente germinale: essendo infatti destinata a riemergere, in forma via via più sviluppata e definita, nel contesto di una struttura completamente nuova. Ma è proprio questo il punto: sin dall'inizio abbiamo a che fare non con idee sparse, bensì con una composizione musicale già a suo modo strutturata; quel che è sorprendente non è soltanto la diversità dell'architettura di partenza rispetto a quella d'arrivo, ma anche la progressiva rigenerazione e ricollocazione di idee, presenti sin dall'inizio, che inevitabilmente finiscono per acquisire funzioni e significati ben diversi da quelli originali. A un tale processo di graduale metamorfosi, coinvolgente a un tempo la forma e il senso della canzone, contribuirà naturalmente anche l'inizialmente opaca e poi sempre più nitida messa a fuoco verbale di concetti, immagini ed emozioni. Prima di rivolgere tutta la nostra attenzione a questo affascinante fenomeno (cap. 2.3.3), sarà però necessario rendere conto, nel prossimo capitolo, sia del cruciale punto di svolta da cui ha preso le mosse la nuova canzone (A3), sia delle susseguenti fasi compositive, essenzialmente preverbalì (A4-A10), che ne hanno reso possibile la compiuta strutturazione musicale (si rimanda sin da ora il lettore alle relative schede dell'Appendice 2, e agli Esempi 3-4).

2.3.2. DALLA SVOLTA DEL *PREGÃO* ALLA PRIMA DEFINIZIONE DELLA STRUTTURA MUSICALE (A3-A10)

La seconda traccia della prima cassetta (A2) ripercorre dall'inizio alla fine lo stesso tragitto (||:A¹ A² B A³:||) già ben delineato nel primissimo abbozzo continuativo (A1), ora con uso esclusivo della voce (senza più fischio), quasi totale assenza di parole (a parte gli isolati «osa» e «olha»), tempo sin dall'inizio moderatamente animato, e consolidamento del (quasi) *riff funk* nel basso. Il fatto stesso che l'autore abbia voluto ripetere lo stesso abbozzo, nel tentativo in parte anche riuscito



PARTE SECONDA

di perfezionarlo e fissarlo con più precisione, fa pensare che egli fosse già piuttosto soddisfatto di questa prima idea di canzone, e che avesse tutte le intenzioni di portarla a termine in una seconda fase incentrata – più che altro – sulla messa a fuoco dei contenuti attraverso la scrittura verbale.

Già a partire dalla traccia successiva (A3), tuttavia, un evento sonoro esterno gli viene in soccorso, a quanto pare casualmente, per imprimere una svolta cruciale all'intera canzone. È piuttosto significativo che sia proprio questo il primo esempio di «immagine primordiale» – non solo verbale ma anche melodica, tale da «dare un significato non solo a se stessa ma all'intera canzone» – rievocato da Buarque nel corso del nostro dialogo sul processo compositivo:

Mi viene in mente *Carioca* [1998]. La sua prima immagine verbale, che tale è rimasta, non è altro che il *pregão*, l'urlo del venditore di tapioca: *gostosa, quentinha, tapioca* [gustosa, ben calda, tapioca]; nell'*incipit* della mia canzone l'ho semplicemente riprodotto, tale e quale, sia nelle parole, sia nel profilo melodico ripetuto e poi lievemente calante [canta l'urlo del venditore, e poi l'*incipit* della canzone, praticamente identico]. Ma anche più avanti, la parola *gaivota* è sorta sia per assonanza fonico-verbale con *tapioca*, sia per via dell'analogo gesto melodico discendente, cromatico, che a sua volta, in qualche modo, mi ha suggerito l'idea stessa del volo.⁴⁹

Non si tratta soltanto del primo verso, in effetti, ma anche della melodia con cui l'urlo del venditore di tapioca viene sin da ora intonato: primordiale immagine poetico-musicale che Buarque, dunque, dev'essersi affrettato a memorizzare, imitare (forse ritoccandolo, ma solo sul piano ritmico) e infine appuntare nel suo taccuino sonoro (A3), non a caso in una forma completamente diversa rispetto a quella abbozzata nelle due tracce precedenti, ora più prossima allo “schizzo preliminare breve” (un'unica idea messa a fuoco in poco più d'un minuto).

Tutto lascia davvero credere – coerentemente con quanto dichiarato allora dall'autore, e da lui più di recente confermato⁵⁰ che egli abbia imbracciato la chitarra e acceso il registratore poco dopo avere ascoltato il *pregão*, quel fatidico mattino, proprio sotto la sua abitazione nei pressi del Jardim Botânico (non lontano dal quartiere di Gávea e dall'omonima *pedra* montagnosa). Non prima, forse, di essersi reso conto che la nuova idea poteva anche essere innestata su quella dell'*in-*

⁴⁹ LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, p. 466.

⁵⁰ Mi riferisco all'email privata, datata 14 febbraio 2022, da cui è tratta la dichiarazione più avanti citata integralmente all'inizio del cap. 2.3.3 (alla quale rimando sin da ora il lettore).





cipit precedente (comune agli abbozzi **A1** e **A2**), almeno nelle due battute iniziali, come qui illustrato nel raffronto dell'Esempio 3 (livelli 1 e 2). La stessa altezza di partenza, $fa\#_3$, è ora semplicemente ribattuta in valori diminuiti e sincopati (con pausa di croma seguita da due semiminime e semiminima puntata), per dare adeguato spazio metrico-ritmico alle prime due parole dell'urlo – *gostosa* e *quentinha* (bb. 1-2). A tal fine Buarque rinuncia all'originaria animazione ondulata in stile di *choro* (b. 2), per sostituirla appunto con l'iterazione della stessa figura sincopata in note ribattute, mantenendo però intatta l'armonia di accompagnamento; che dunque, in entrambe le battute, rimane esattamente la stessa dei primi due abbozzi: Sol6 – Lam6 | Fa#(9)/La# [o anche La#^o]⁵¹ – Sol7M/Si.

Alla terza parola dell'urlo, *tapioca*, corrisponde invece una discesa cromatica ($fa\#_3-fa_3-mi_3$) – evidentemente strutturale – che impone una sostanziale deviazione dal decorso armonico originario (cfr. Es. 3, livello 2, bb. 3-5). Il primo tentativo di soluzione, [Sol7M/Si -] Si₇(6) – Do7M (bb. 3-4), conduce però a una sorta di stallo armonico (Do7M – Do7M(♯5)), che si riflette anche sul piano melodico e verbale (bb. 4-5): alle nuove sillabe nonsense (*musturi boo*) corrisponde infatti un ampio saliscendi vocale inteso forse a recuperare l'originaria altezza strutturale di *si2* (non però la dominante secondaria già rappresentata dall'accordo Mi7/Sol#). Se in tutto il resto dello schizzo Buarque ritorna più volte sullo stesso nodo critico, per tentare invano di scioglierlo, rimane però il fatto che l'*incipit* della canzone *Carioca*, nella sua specifica struttura verbale e melodica, risulta sin da ora fissato in modo definitivo.

Nelle quattro tracce successive, due schizzi preliminari estesi (**A4-A5**) seguiti da altri due schizzi di più breve durata (**A6-A7**) – per ciascuno dei quali si rimanda sin da ora alle relative schede dell'Appendice 2 – l'autore inizia ad esplorare i nuovi possibili cammini melodico-armonici aperti dal *pregão*, cercando però anche di reintegrare alcune idee emerse nei primi due abbozzi.

Il primo impulso, per così dire “evolutivo”, è particolarmente evidente in **A4**, anzitutto sul piano armonico (cfr. Es. 3, livello 3): invertendo, nell'*incipit*, il precedente ordine degli accordi 3 e 4, con finale regressione cromatica del cammino del basso – Sol6 – Lam(6) – **Sol7M/Si** > **Fa#(9)/La#** sui tasti *III* – *V* – *VII* > *VI* — il chitarrista fissa sin da ora il decorso armonico iniziale di tutti gli schizzi e abbozzi successivi (come si vedrà più avanti, non esattamente corrispondente, nella sua struttura

⁵¹ L'accordo Fa#(9)/La# (triade maggiore in primo rivolto con nona [sol] ma senza la settima [mi]) può talora essere percepito in una forma più prossima alla settima diminuita, La#^o (per via del semplice spostamento da $fa\#$ a mi sulla corda 2); tenendo conto anche della melodia vocale (incentrata sul $fa\#_3$), la soluzione armonica complessiva rimane pressoché la stessa.





A1

A3

A4

A6

A9

B1

B2

Gos-to - sa quen - ti - nha, ta-pi-o - ca mu-stu - rí - bo do-bo - dó-da Ba - hi - a o - a - ui - o i - o uncushcul - ta Ba - hi - a o pre-gão abre o di - a

Sol6 Lam6 Fa#(9)/La# Sol7M/Si Rem6/Fa Mi7/Sol#

Sib7(6) Do7M Do7M(#5)

Sol7M/Si Fa#(9)/La# Si7 Mi7

Sol7M/Si Do#7(b5) Do7M

Sol7M/Re Do#7(b5) Do7M Si7(b9) Mim6/Si Sib° Lam7

Esempio 3. Messa a fuoco armonica, melodica e verbale dell'*incipit* di *Carioca* (abbozzi **A** 1-3-4-6-9, **B** 1-2).

trasposta, a quella definitiva della traccia discografica). Sul piano ritmico-melodico, inoltre, il cantante giunge a prefigurare alcuni segmenti motivici destinati ad essere ripresi nella canzone; rispettivamente: (1) la seconda semifrase di *a*¹ (*sf*-2), più volte vocalizzata come «dobodó da *Bahia*», mascherina già rimante col futuro verso «o pregão abre o *dia*» (cfr. Es. 3, livelli 3 [**A4**] e 7 [**B2**]); (2) e i germi più o meno sfocati di *b*¹, *a*³+*b*³ (sillabazione nonsense orientata verso «de noite meninas + vendendo...»). Persino dal testo verbale, ancora ridotto a pochi frammenti sparsi, emergono dettagli tutt'altro che irrilevanti. Nel secondo tentativo di *incipit*, anzitutto, la parola *tapioca* è momentaneamente sostituita con *carioca*; è dunque assai probabile che il termine





chiave del *pregão* abbia direttamente generato non solo il successivo *gaivota* (assonante e melodicamente suggestivo del volo),⁵² ma anche, per estemporanea associazione rimica, quasi paronomasica, la parola stessa che darà il titolo alla canzone, se non anche il suo stesso soggetto poetico. Prima di essere recuperato nel quarto tentativo, inoltre, l'*incipit* definitivo viene ulteriormente variato, con inserimento di due parole non proprio casuali: *meninha* e *vai*, destinate a riemergere, rispettivamente, nella parte finale di *Carioca* (al plurale, *meninas*) e nella concatenazione d'avvio del secondo ciclo («Gostosa, quentinha, quem *vai*...»).

Il secondo schizzo preliminare esteso, **A5**, costituisce non solo un'ulteriore messa a punto di **A4** (vedi, oltre all'*incipit*, l'unione di b^1 con l'inedito b^2 , e il consolidamento del già sperimentato $a^3 + b^3$), ma anche un duplice tentativo di recuperare la sezione contrastiva (*B*) già emersa negli abbozzi **A1-A2** (ora come nuovo antecedente di $a^3 + b^3$), e con essa qualcosa di più simile all'originario impianto formale a mo' di *chorus-bridge* ($A^1-A^2-B-A^3-A^2-B-a^1$). In tal senso si può dire che la precedente spinta "evolutiva" sia qui almeno in parte controbilanciata da una più "regressiva" esigenza di rivalutare non solo una singola idea del primo abbozzo ma anche il suo principio formale di fondo. Sul piano verbale, ancora limitato al solo *incipit*, colpisce soprattutto il significativo ritorno della variante *carioca* (ancora una volta nella seconda ricorrenza, corrispondente alla sezione A^2), oltre alla conferma del *vai* (ancor più chiaramente collocato all'inizio del nuovo ciclo rappresentato dalla sezione A^3).

Nei due successivi e più brevi schizzi, pressoché privi di parole, Buarque compie più d'un notevole passo in avanti sul piano dell'elaborazione armonica e melodica. Già in **A6** (cfr. l'Es. 3 e la relativa scheda nell'Appendice 2), una volta confermati i primi quattro accordi definitivi dell'*incipit*, egli può risolvere il problema creatogli dalla discesa cromatica di *tapioca*, ora solo vocalizzata, ma finalmente armonizzata come Sol7M/Si - Do#7_(b5) - Do7M; una soluzione, questa, che differisce da quella definitiva solo nel basso del primo accordo, riguardo alla struttura armonica, oltre che, sul piano audiotattile, nelle specifiche posizioni e diteggiature della mano sinistra (si confrontino nell'Esempio 3, i livelli 4 e 7). Va però anche notato che la melodia dell'*incipit* (di cui vengono intonate solo le due prime parole) prende avvio non più da $fa\#_3$, ma da mi_3 , come nella definitiva frase a^2 di *Carioca* (trascritta più avanti nell'Esempio 7, bb. 33-34): potrebbe anche trattarsi di un errore d'intonazione (tipico di chi è concentrato sulla risoluzione di un problema armonico); fattostà che subito dopo, sospinta dall'accordo di Dom6, la melodia

52 Cfr. la già citata testimonianza di Buarque tratta da LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, p. 466.





PARTE SECONDA

accenna al segmento finale di a^2 (che corrisponderà a «das tuas montanhas»), a sua volta collegato a quello iniziale di a^3 («De noite, meninas, peitinhos...») (cfr. Es. 7, bb. 36-37, 40-44). Questo primo accenno di metamorfosi motivica, che sia stato o meno casualmente ingenerato da una distrazione del cantante, viene ripreso e quasi interamente sviluppato nello schizzo successivo (A7), laddove, in assenza dell'*incipit*, assistiamo alla cristallizzazione pressoché integrale delle sezioni [Aⁿ]B (a^2+c) e [A^m]C ($a^3 + b^3$, quest'ultima frase incompleta), e persino a una pur parziale e non verbale ripresa di a^1 in funzione di chiusa (cfr. relativa scheda nell'Appendice 2).

Segue un brevissimo esercizio sillabico-vocale, di appena otto secondi (A8), durante il quale Buarque sembra voler chiarirsi ancor meglio il modulo metrico-ritmico chitarristico d'accompagnamento, assimilabile per certi versi al già citato principio di pulsazione continua (*continuous pulse*) proprio dello *swing groove*:⁵³ «*ci-ca-ta-ca ci-ca-ta-ca*», una croma per sillaba, iterato quattro volte in una scansione quasi perfettamente metronomica. Tale esercizio è chiaramente propedeutico al successivo sforzo di coordinamento fra melodia vocale e accompagnamento ritmico-accordale (A9, anch'esso riassunto nell'Appendice 2).

Quel che più impressiona, in quest'ultima traccia, è però il primo coerente assemblaggio di tutte le idee precedenti, che risultano ora tanto pienamente sviluppate quanto fra loro fluidamente articolate e connesse, anche tramite l'innesto di segmenti di frase del tutto nuovi (quali soprattutto i raccordi *a* e *a'*). Si può dunque parlare del primo abbozzo continuativo di *Carioca*, in assoluto il più esteso (6':17"), nel quale l'autore è finalmente riuscito a fissare una volta per tutte la struttura musicale, pressoché completa, della canzone. Quel che manca, almeno rispetto all'incisione definitiva, è soltanto la cornice, ossia l'Introduzione strumentale e il ritorno dell'*incipit* in funzione di chiusa (rispettivamente di otto e tre battute); sottraendo dal computo questi due segmenti, infatti, l'estensione del singolo ciclo (A - A' - [Aⁿ] B - [A^m]C) risulta essere esattamente quella, identica, di 40 battute. L'insolita durata dell'abbozzo dipende più che altro dal fatto che lo stesso ciclo viene eseguito nella sua interezza per ben tre volte (con aggiunta finale della sola strofa A), e in un tempo ancor più lento del solito; le due ripetizioni servono non solo a confermare il risultato della prima esecuzione ma anche a perfezionarlo, soprattutto negli accordi di accompagnamento. Curiosamente, l'unica parola che emerge dal flusso costante della sillabazione nonsense, *vadia*, è sin da ora collocata nello stesso punto in cui ritornerà – definitivamente – a partire dall'abbozzo B2 (Es. 7, bb. 21-22). Altre due

53 Cfr. più sopra le note 47 e 48.





parole in realtà, non intonate ma sussurrate con una certa emozione in coda alla traccia – «É isso!» (Ecco! Ci siamo! È fatta!) – trasmettono tutta la soddisfazione, tutto il piacere, tutto l'entusiasmo, di chi si è appena reso conto di aver finalmente trovato, dopo «giorni e giorni di studio ossessivo [...] quel che» ha «così a lungo cercato». ⁵⁴ Se non proprio tutto, sicuramente l'intero «cammino del basso» (ancora da perfezionare sul piano accordale), la forma armonico-melodica complessiva, il ritmo di accompagnamento della chitarra, l'intero *incipit* poetico-musicale, da cui è sorta anche la parola del titolo (e con essa, forse, il tema stesso della canzone).

Nel breve schizzo successivo (A10, di appena 38 secondi) – qui trascritto per intero (Es. 4) – la sola voce di Buarque irrompe con la tipica ansia di chi non vuole lasciarsi sfuggire di mente un'idea melodica (implicitamente anche armonica) pressoché nuova, destinata in realtà a non lasciare più traccia negli abbozzi successivi. Si tratta, come il successivo accompagnamento chitarristico chiarisce ancor meglio, di una progressione discendente che da Si_♭ maggiore conduce alla tonica d'impianto, Sol maggiore, passando attraverso il relativo minore: [Si_♭:] ii -V > I - [sol:] i - ii - V > I [Sol:]. Subito dopo quelle prime quattro battute puramente vocali, il tempo d'imbracciare in fretta e furia la chitarra, l'intenzione dell'autore sembra essere quella di creare un nuovo collegamento fra il segmento finale di a² (già fissato in A9, ma ancora senza le parole «o poente na linha / das tuas montanhas») e l'intera frase a³ (anch'essa in attesa di essere tradotta nei versi «de noite, meninas, / peitinhos de pitomba»). In effetti la progressione discendente – Dom7 - Fa7 > Si_♭7M-Solm7 - Lam7(♭5) - Re7 > Sol7M – si innesta perfettamente fra le due frasi: dapprima evitando diversamente l'attesa cadenza sul vi grado, Si7(♭9) [>Mim], ossia non più scivolando (>Mi_♭= -VI) ma risalendo di semitono [>Dom = iv di Sol / ii di Si_♭]; infine approdando puntualmente all'accordo di tonica (con settima maggiore) da cui prende avvio la frase a³. Con tutti i suoi pregi, tuttavia, il nuovo segmento presenta una struttura ritmico-melodica talmente diversa da quella già ben fissata nell'abbozzo precedente (frase c, destinata al verso «quase arromba a retina de quem vê») da non poterla di fatto sostituire. Anche considerando l'alto grado di soddisfazione espresso da Buarque alla fine dell'abbozzo A9, più che a un'idea alternativa si potrebbe quasi pensare a un primo, interessante quanto effimero, tentativo di Preludio strumentale.

Ma quel che all'autore rimane da “scrivere”, nella sua quasi interezza, è più che altro il testo verbale, per il momento fermo al solo *incipit* e allo stranamente isolato

⁵⁴ Cfr. la dichiarazione di Buarque, tratta da LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., p. 465, già citata più sopra, all'inizio del cap. 2.





PARTE SECONDA

[progressione]
(voce sola)

[a²]
(segmento)
(finale)

Lam7 Do(9) Si7(b9)

[progressione]

Dom7 Fa7 Sib7M Solm7 Lam7(b5) Re7

[a³]

Sol7M Re7/La Solm/Sib Sol7/Si Dom7 Dom6 Rem/Fa

Esempio 4. Schizzo A10 (trascrizione integrale).

aggettivo *vadia*, ancora ben lontano dall'essere associato alla gabbianella (*gaivota*), per l'appunto vagabonda, di *Carioca*. A questa ulteriore fase creativa, concentrata non solo sull'affinamento della scrittura armonica e melodica, ma anche e soprattutto sulla definizione dei contenuti stessi della canzone, e dunque sulla scelta di parole e versi adeguati su entrambi i piani semantico e metrico-prosodico, mi accingo a rivolgere la mia attenzione nel capitolo seguente.

2.3.3. SCRITTURA VOCALE DEL TESTO VERBALE E SUO ADATTAMENTO ALLA MUSICA (B1-B4, C1, D1)

Non ricordo come scrissi il testo di *Carioca*, ma so che nacque dall'urlo di un venditore di tapioca che passava con un carretto sonoro ambulante sulla via in cui abitavo, al Jardim Botânico. Cercai di riprodurre in musica quel che lui ripeteva: *gostosa, quentinha, tapioca*. È una melodia quasi parlata. A partir dalla quale ho sviluppato la musica, e lì il processo è sempre lo stesso: le parole vengono dopo, o quasi allo stesso tempo. Ripetevo più volte ogni passaggio, di modo che finivo per memorizzare le parole. È possibile che anche in questo caso, come di consueto, io abbia finalmente trasfe-





rito il testo verbale sulla carta, per dargli qua e là un ultimo ritocco “letterario”.
Son queste le carte che abitualmente finiscono nella spazzatura.⁵⁵

Anche alla luce di questa recente dichiarazione di Buarque, sulla quale ritorneremo più avanti, non è poi così sorprendente constatare come persino il testo verbale di *Carioca*, oltre alla musica, non abbia lasciato dietro di sé alcuna traccia compositiva propriamente scritta.⁵⁶ Come emergerà chiaramente dall’analisi dei restanti abbozzi, si può semmai parlare di “scrittura vocale”, nel corso della quale la continua iterazione del testo complessivo (non solo verbale ma poetico-musicale), non certo scevra di ripensamenti, aggiustamenti e modifiche, tende via via a svolgere una funzione “mnemonica” ancor più che propriamente “compositiva”.

Non poco significativo è anzitutto il fatto che i versi della canzone (a parte solo quello dell’*incipit* preso in prestito dal venditore di tapioca) cominciano ad essere intonati soltanto a partire dalla prima traccia della seconda cassetta (**B1**), e in quantità tale da configurare, già nella traccia successiva (**B2**), il testo quasi integrale della canzone nella sua forma definitiva. Va qui osservato, per di più, come fra i primi tre abbozzi di **B**, ad un ascolto attento, non si percepisca quasi alcuna soluzione di continuità: in mancanza del consueto rumore di scatto prodotto dalla pressione sul tasto Stop (e poi sul tasto Play), ben percepibile invece fra **B3** e **B4**. Non si può dunque escludere persino l’ipotesi che Buarque, nel corso di un’unica registrazione tripartita, avesse sotto gli occhi un testo verbale già scritto (poi evidentemente cestinato), che si sia semplicemente limitato – via via – a leggere, cantando, in una forma sempre più completa; in tal caso l’apparente progresso nella scrittura verbale – in particolare nel passaggio da **B1** a **B2** – si rivelerebbe essere soltanto il frutto di una performance strumentale, oltre che vocale, sempre più fluida, sicura, priva d’incertezze tanto compositive quanto tecnico-esecutive: tale appunto da consentire (anche nella seconda parte della canzone) la lettura integrale di versi già scritti in precedenza.

⁵⁵ Dichiarazione, da me tradotta in italiano, tratta dall’email privata del 14 febbraio 2022 (già citata in nota 50): «Não me lembro bem como escrevi o texto de Carioca, mas sei que nasceu do prego de um vendedor de tapiocas que passava com um carro de som na rua em que eu morava no Jardim Botânico. Procurei reproduzir em música o que ele repetia: gostosa, quentinha, tapioca. É uma melodia quase falada. A partir daí fui desenvolvendo a música, e aí o processo é sempre o mesmo, a letra vai atrás, ou quase ao mesmo tempo. Eu repetia cada trecho muitas vezes, de modo que eu acabava por memorizar as palavras. É possível que nesse caso, como de hábito, eu passasse finalmente a letra para o papel a fim de dar um ou outro retoque “literário”. São esses papéis que costumam parar no lixo».

⁵⁶ Dei versi di *Carioca* non è rimasta traccia neanche nell’Archivio dell’Istituto Antônio Carlos Jobim (cfr. nota 6): le non poche *Letras/Lyrics* ivi reperibili, risalenti soprattutto agli anni ’60 e ’70, non vanno oltre la fine del decennio successivo; se ne può forse dedurre che l’abitudine di gettar via simili abbozzi, o copie rifinite, si sia affermata proprio a partire dagli anni ’90.





Comunque siano andate le cose, l'atto stesso di estrarre dal registratore la prima cassetta (nonostante sia stato sfruttato solo un terzo della sua durata, ossia 20':13" su 60'), per poi inserirne una nuova e ricominciare tutto da capo, suggerisce una separazione abbastanza netta fra i due momenti creativi: da un lato la composizione quasi esclusivamente musicale (**A**), dall'altro la scrittura del testo verbale in applicazione a quello musicale e il loro reciproco adattamento (**B**). Si può persino pensare a due ben distinte sessioni di registrazione, inframezzate da un iato temporale più o meno esteso, durante il quale Buarque possa avere non solo perfezionato la composizione musicale, e insieme ad essa il livello tecnico della sua performance vocale e strumentale, ma anche iniziato a canticchiare e scrivere i tanti versi mancanti, magari anche sulla carta, senza bisogno di registrarli. Quest'ultima ipotesi, in tono con quella profilata nel paragrafo precedente, sembrerebbe trovare più conferme che smentite anche nei contenuti stessi, verbali oltre che musicali, della prima traccia.

Quello che possiamo forse considerare come il secondo abbozzo continuativo (**B1**) della nuova canzone rappresenta infatti, rispetto al precedente (**A9**), uno stadio ancora più avanzato e compiuto, anche solo sul piano puramente musicale (cfr. la relativa scheda riassuntiva nell'Appendice 2). Al chitarrista rimangono ormai solo pochi nodi armonici da sciogliere, fra i quali spicca l'ultimo accordo della prima frase della sezione finale ([A³]C: a³, ancora in attesa di essere versificata come «De noite, meninas, peitinhos de pitomba»: cfr. Es. 7, bb. 40-42). Per ora il cammino discendente avviato dai due accordi precedenti, Dom7 - Mi^b/Si^b («peitinhos de pito-») è bruscamente interrotto da un Sol6 («-omba»), appesantito dal rimbombo del basso funk; una soluzione questa, per la verità, ancor meno convincente di quella appena proposta in **A10** (cfr. ultime due battute dell'Esempio 4: Dom7 - Dom6 - Rem/Fa), e destinata ad essere felicemente sostituita, a partire dalla traccia **B2** (Esempio 7), con un ben più fluido e dolcemente sospensivo slittamento cromatico su Rem7/La (altra soluzione definitiva negli abbozzi, ma non proprio corrispondente a quella della traccia discografica: cfr. Es. 10, bb. 40-42).

Per la prima volta, inoltre, la canzone risulta essere incorniciata da una sorta di preludio - completamente diverso dal breve schizzo di **A10** - e da una chiusa quasi identica a quella definitiva. Nelle prime otto battute (inclusa quella finale di pausa) - qui trascritte nell'Esempio 5 - Buarque dapprima armonizza alla chitarra sola (bb. 1-3) e poi vocalizza a bocca chiusa (bb. 3-7) una nuova melodia - per lo più in semiminime scandite in un tempo nuovamente rilassato - a tratti con giri accordali (b. 2) reminiscenti dell'abbozzo primigenio (cfr. traccia **A1**, sezione B, bb. 1-2, e chiusa di A³: cfr. Es. 2) più che della successiva sezione A (dalla traccia



LA VIA

[chitarra sola]-----[da qui voce e chitarra]

Sol7M/Si La#° Sol7M/Si La#° Sol/Re Do#m7(b5) Do7M Si7/Fa# Mim6/Si Lam7 Re7(9) Sim7(b5)

Mi7(↔b9) La7(↔9) Lam7 Mi7/Si Lam/Do Re7(9)

Esempio 5. Abbozzo **B1**, bb. 1-8 (Preludio)

A3 in poi). Ne risulta nel complesso un percorso armonico tanto piacevole, nel suo andamento lento e dolcemente ondulatorio, quanto perfettamente adatto a fungere da introduzione strumentale al canto: ||: Sol7M/Si – La#° :|| Sol/Re – Do#m7(5) – Do7M – Si7/Fa# | Mim6/Si – Lam7 – Re7(9) | Sim7(5) ||: Mi7(9) – Mi7 :|| La7(9) – La7:|| Lam7 – Mi7/Si – Lam/Do – Re7(9) |.⁵⁷ Non a caso lo stesso preludio verrà riproposto nell’abbozzo successivo, con evidente perfezionamento della melodia (bb. 3 e 5-6) e ancor più dell’armonia, come illustrato nell’Esempio 6 (trascrizione integrale delle prime 16 battute e mezzo di **B2**, contenenti la versione autoriale definitiva sia del Preludio sia delle prime nove battute cantate): in effetti, come nella migliore delle introduzioni strumentali, nelle prime quattro battute di questa nuova versione ritroviamo, in un tempo più lento ma in un ritmo armonico raddoppiato (quattro accordi per battuta invece di due) una sequenza accordale (dal Sol6 di partenza al Rem6/Fa di arrivo) pressoché identica a quella che accompagnerà l’*incipit* (frase a¹, bb. 9-13: «Gostosa, quentinha, tapioca / O pregão abre o dia») e il successivo segmento b¹ (bb. 14-15: «Hoje tem baile funk»).

Tornando all’abbozzo **B1**, alla fine della traccia il compositore sente invece di poter chiudere il cerchio ritornando all’*incipit* in una forma parziale pressoché identica a quella conclusiva dell’incisione: «Gostosa, quentinha...» è infatti seguito da un’interiezione diversa nel suono («wow» vs. «ah»), non però nel patogenico senso di soddisfazione, di piacere anche fisico, che essa esprime (già ben reso dall’esclamazione «È isso!», poco prima sussurrata in coda alla traccia **A9**, ma solo ora ammesso all’interno della canzone, in funzione appunto di chiusa). Il corrispondente accordo finale, Sol/Si – triade di tonica, sì, ma allo stato di primo rivolto – di per sé non sembra essere particolarmente indicato per sancire la conclusione di un’intera com-

⁵⁷ Il sesto accordo (considerando l’iterazione dei primi due) può essere interpretato in due modi, il primo dei quali si è qui privilegiato: Do#m7(b5), senza la terza (mi) ma implicitamente minore; oppure [La]9/Do# (nona maggiore senza fondamentale).





PARTE SECONDA

posizione; lo diviene forse un po' di più, tuttavia, se si prova a considerarlo dalla prospettiva, audiotattile, del chitarrista: l'intera successione armonica della chiusa, Sol6 – Lam6 > o Fa#⁽⁹⁾/La# [o La#⁰] > Sol7M/Si – Sol/Si (a «Gostosa, quentinha... wow»), corrisponde infatti alla graduale ascesa del basso, col solo dito medio della mano sinistra che rimane premuto sulla corda grave, percorrendo le posizioni III, V, VI e VII della tastiera (si rimanda ai diagrammi accordali in coda all'Esempio 7: rispettivamente i primi due, il terzo e quarto in ordine inverso, e il penultimo). È interessante notare come la fluida continuità di un simile scivolamento digitale (discendente sulla tastiera e dunque ascendente nelle altezze) sia qui ottenuta ritornando ai quattro accordi iniziali del primissimo abbozzo (A1), non a quelli del nuovo e definitivo *incipit* (reso tale, a partire da A4, tramite l'inversione degli originari accordi 3 e 4, già illustrata nell'Esempio 3). Ancor più agevole, addirittura elementare, è il gesto di chiusura, corrispondente al passaggio dal quarto al quinto e ultimo accordo: ossia da Sol7M/Si, con tutte e quattro le dita premute, a Sol/Si, quest'ultimo ottenuto, molto semplicemente, mantenendo il solo dito medio sulla corda 6 (*si*), senza muoversi dal tasto VII, e alzando le restanti tre dita dalle rispettive corde 4-3-2; le quali possono così risuonare a vuoto (sulle altezze di *re/sol/si*) in modo da rendere più chiara, intensa, in un certo senso anche conclusiva, la vibrazione armonica complessiva con cui si chiude la canzone. Anche in questo caso (come in quello del *riff funk*) la successiva scomparsa, nella traccia discografica, di una soluzione tecnica così naturale, legata a una logica esecutiva prettamente idiomatichitarrista, è solo l'inevitabile conseguenza della trasposizione a Si_b. Su questo punto si avrà modo di tornare, più approfonditamente, nelle fasi conclusive dell'analisi (cap. 2.3.5).

È comunque all'interno della cornice appena descritta (formata da un Preludio effimero e da una Chiusa pressoché definitiva) che sin da ora trova posto l'intonazione, iterata per ben quattro volte, di quasi la metà del testo verbale – definitivo – della canzone *Carioca*. Come illustrato nella relativa scheda (Appendice 2), passando dal primo ciclo ai tre successivi di B1, Buarque non solo ripete le stesse parole ma ne aggiunge anche altre (tre delle quali definitive), dando così la netta impressione che queste ultime gli siano venute in mente in quei precisi istanti. Considerando che le tre rimanenti tracce del Lato A, nella stessa cassetta (B2-B3-B4), contribuiscono *in primis* all'aggiunta di quasi tutte le parole mancanti – insieme a pochissime altre destinate ad apparire soltanto in due tracce delle due cassette presumibilmente successive (C1 e D1) – siamo a questo punto in grado di rappresentare, in una sola tabella, se non l'intero processo di scrittura vocale del testo verbale di *Carioca*, per lo meno quello documentabile a partire dagli schizzi





e abbozzi sonori più rilevanti, a sua volta destinato a chiudersi definitivamente soltanto con l'incisione del 1998 (Tab. 5).

L'evidente stacco fra **A3-A4, A9** (uniche tracce in parte anche verbali della cassetta precedente) e **B1** non è però così radicale, considerando il permanere di pochi ma significativi elementi di continuità: oltre al *pregão* dell'*incipit* e alla già citata parola-titolo della canzone, infatti, Buarque ripropone la mascherina "bahiana" di **A4** (ivi iterata nei primi tre cicli) variandola appena, ma mantenendone intatta la collocazione (nel secondo verso), come anche la terminazione rimica, da «dobodó da *Bahia*» a «uncashcultu *Bahia*» – pur mediata, in **A9**, dal vocalizzo «o-a-uí-o-i-í-o» (cfr. Es. 3, livelli 3, 5 e 6). Insistere su questa parola, evidentemente, risponde a un'esigenza puramente prosodica, totalmente estranea alla sfera semantica: quel che gli interessa mettere a fuoco non è certo il paesaggio urbano di riferimento (sin dalle premesse *carioca* appunto, di Rio de Janeiro, e non *bahiano*, ossia di Salvador da Bahia), bensì la specifica soluzione fonico-timbrica con cui dovrà terminare il secondo verso della canzone. Soluzione che infatti caratterizza subito, nello stadio immediatamente successivo (**B2**), la forma definitiva dello stesso verso, «o *pregão* abre o dia» (cfr. Es. 3, livello 7): tale non solo da definire la natura e provenienza dell'*incipit*, ma anche da conferirgli il senso di una formula d'apertura, mattutina, riferibile tanto alla canzone quanto alla giornata che, nei suoi versi, la voce cantante sta iniziando a raccontarci. Come si può constatare dando un'ultima occhiata complessiva all'Esempio 3, è questo solo l'ultimo tassello di un graduale quanto laborioso e altalenante processo di messa a fuoco, armonico-melodica e verbale: tale da legare, insomma, in un unico flusso compositivo i più rilevanti schizzi e abbozzi delle pur distinte cassette **A** (1-3-4-6-9) e **B** (1-2).

Il risultato finale di tutto questo lavoro, raggiunto per l'appunto soltanto nell'abbozzo **B2** (bb. 9-13), è lo stesso illustrato nella seconda parte dell'Esempio 6: l'aggiunta del tassello verbale/vocale mancante (il secondo verso) ha infatti permesso anche l'esecuzione/composizione definitiva (negli abbozzi) dell'accompagnamento chitarristico; solo ora, a sua volta, trascrivibile nella sua interezza (specificando cioè altezze e scansione metrico-ritmica di ciascun accordo).

È però curioso notare (sempre alla luce della Tabella 5) come già in **B1**, prima di approdare a un verso così importante («o *pregão* abre o dia»), Buarque abbia concepito quello seguente: «hoje tem baile funk», terzo verso definitivo, è infatti perfettamente consequenziale al secondo, nella sua ulteriore caratterizzazione di tempo (alba → oggi) e di paesaggio sonoro (*pregão* → *funk*). Non è improbabile che l'esplicita tematizzazione verbale del *baile funk* sia stata originata proprio dalla relativa figura ritmico-melodica di basso già ampiamente sperimentata, alla chitarra,



<p>[A3:] Gostosa, <u>quentinha</u>, <u>tapioca</u> [A4: Jobodô da Bahia</p>	<p>[B1:] Gostosa, <u>quentinha</u>, <u>tapioca</u> <i>uncaschula Bahia</i> hoje tem baile funk <i>samba na apoteose,</i> <i>tem palavra de Jesus</i> <i>no megafone.</i></p>	<p>[B2 (=B3):] Gostosa, <u>quentinha</u>, <u>tapioca</u> o prego abre o dia, hoje tem baile funk <i>samba na apoteose,</i> <i>apito-e-o-bicho Apocalipse</i> <i>no megafone.</i></p>	<p>[D1:] o reverendo</p>	<p>[CD 1998 (traccia 1)] <u>tem samba no Flamengo,</u> <u>num palanque</u> <u>lendo o Apocalipse.</u></p>	<p>A</p>
<p>[A3:] Gostosa, <u>quentinha</u>, <u>tapioca</u> <i>uncaschula Bahia</i> hoje tem baile funk <i>samba na apoteose,</i> <i>tem palavra de Jesus</i> <i>no megafone.</i></p>	<p>[B1:] O homem da Gávea criou <u>assas, tardinhas, gaivota</u> <i>contornando a montanha</i> <i>[temunapô/empaciá] da ganja.</i> o povaréu sonâmbulo <i>ambulando e tomou</i> → <i>feito muamba</i>⁽⁴⁾ nas ondas do mar.</p>	<p>O homem da Gávea criou assas, vadia, gaivota sobrevoa a tardinha e a neblina da ganja; o povaréu sonâmbulo ambulando <u>feito muamba</u> → <u>que nem</u> nas ondas do mar.</p>	<p>[B4:] <u>que nem</u> <i>muamba</i></p>	<p>[a'] A'</p>	<p>B</p>
<p>[A4:] Gostosa, <u>quentinha</u>, <u>yai</u>, <u>tapioca</u> [A4:] Gostosa, <u>quentinha</u>, <u>yai</u>, <u>tapioca</u></p>	<p>[B1:] Cidade maravi- <u>lhosa, a minha,</u> <i>nanoua...</i> [<i>tronsense</i>]</p>	<p>Cidade maravi- lhosa, <u>és minha,</u> o <u>poente na linha</u> das tuas montanhas quase <u>arromba a retina</u> de quem vê</p>	<p>na <u>espinha</u> os olhos</p>	<p>[a'] B</p>	<p>C</p>
<p>[A4:] Gostosa, <u>quentinha</u>, <u>garioca</u>* Gostosa, <u>quentinha</u>, <u>yai</u>, <u>tapioca</u></p>	<p>[B1:] Gostosa, <u>quentinha</u>, <u>quem vai</u>, <u>tapioca</u>⁽⁶⁾ Gostosa, <u>quentinha</u> ... <u>wow</u></p>	<p>de noite <u>meninas,</u> <u>peitinhos de pitomba,</u> <u>vendendo por Copacabana</u> <u>as suas bugiangas,</u> <u>suas bugiangas.</u></p>	<p>andando/gingando pelo calçadão vendendo suas bugiangas, bugiangas.</p>	<p>[C1:] ... <u>ah</u></p>	<p>C</p>
<p>[A4:] Gostosa, <u>quentinha</u>, <u>garioca</u>* Gostosa, <u>quentinha</u>, <u>yai</u>, <u>tapioca</u></p>	<p>[B1:] Gostosa, <u>quentinha</u>, <u>quem vai</u>, <u>tapioca</u>⁽⁶⁾ Gostosa, <u>quentinha</u> ... <u>wow</u></p>	<p>Gostosa, <u>quentinha</u>, <u>quem vai</u>, <u>tapioca</u>⁽⁶⁾ Gostosa, <u>quentinha</u> ... <u>wow</u></p>	<p>[C1:] ... <u>ah</u></p>	<p>[C1:] ... <u>ah</u></p>	<p>chiusa</p>

Tabella 5. Processo di scrittura verbale di *Carioca* (dagli abbozzi sonori alla traccia discografica)



LA VIA

[fischio]

Chord diagrams for the whistling part:
 Sol6, Lam6, Sol7M/Si, La#6, Sol/Re, Do#m(b5), Do7M, Si7/Fa#, Mim/Si, Si7, Lam7, Re7/Fa#, Rem6/Fa

Chord diagrams for the second part of the whistling section:
 Mi(9), Mi, Mi(9), Mi, Mim6/Si, La7, La/Sol, La7/Mi, Lam7, Mi/Si, Lam/Do, Re (vuoto)

[voce]

Lyrics: Go - sto - sa quen - ti - nha ta - pi - o - ca O pre-gão abre o

Chord diagrams for the first vocal phrase:
 Sol6, Lam6, Sol7M/Si, Fa#(9)/La#, Sol7M/Re, Do#7(b5), Do7M, Si7(b9)

Lyrics: di - a Ho-je tem baile fun - k(y) Sam-ba na A-po te-o se

Chord diagrams for the second vocal phrase:
 Mim6/Si, Sib°, Lam7, Re7/Fa#, Rem6/Fa, Mi7/Sol#

Esempio 6. Abbozzo B2, bb. 1-8 (Preludio), 9-17 (frasi a¹, b¹, inizio di b²). File audio: neo-classica.com/multimedia.





PARTE SECONDA

nella cassetta **A**; solo dopo aver attribuito la giusta collocazione, concettualizzazione e versificazione a quella sorta di *riff funk* (verso 3), Buarque dev'essere passato a fare altrettanto (verso 2) con l'urlo primigenio dell'*incipit* (che solo dopo essere stato citato alla lettera, viene appunto definito in quanto tale). In entrambi i casi è comunque l'idea musicale, di cui non può essere mutata la struttura di partenza, a definire non solo la specifica immagine verbale ma anche la sua altrettanto precisa disposizione nella strofa.

Se dunque la prima metà della strofa A (vv. 1-3) emerge nella sua forma definitiva già nell'abbozzo continuativo **B2**, la seconda metà (vv. 4-6) appare invece del tutto irrisolta, e non solo nella stessa traccia ma anche in ciascuno dei nove analoghi abbozzi successivi (da **B3** a **E2**). L'immagine d'insieme, per la verità, è già tratteggiata abbastanza chiaramente in **B1**, ancor meglio che in **B2**: in entrambi gli abbozzi si affaccia il *samba*, terzo elemento stabile del paesaggio sonoro, in ravvicinato contrasto con la fittizia *apoteose* di un ancora implicito predicatore di fede evangelista (v. 4), la cui voce allarmante è infine amplificata *no megafone* (v. 6); quel che muta è invece l'oggetto della sua predica (v. 5): da un verso ben strutturato e di senso compiuto, come «tem palavra de Jesus» (c'è la parola di Gesù) (**B1**), si passa ad una mascherina («apito-e-o-bicho» significa letteralmente fischio-e-la-bestia), culminante tuttavia nella parola chiave *Apocalypse* (**B2**), destinata non a caso a sopravvivere, seppur in altra e più strategica posizione. Il passo successivo, a rigor di logica, consiste nella sostituzione della mascherina nonsense con il soggetto della predica, *o reverendo* (ancora associato ad *Apocalypse / no megafone*); il che però avviene in un abbozzo, come **D1**, per altri versi non poi così avanzato (come si vedrà più avanti). Soltanto nella traccia fonografica dell'album (*Carioca* 1998) possiamo udire i tre versi mancanti nella loro versione ultima; la quale ha, in effetti, il molteplice pregio di caratterizzare un po' meglio il genere del già citato *samba* (quello cioè tradizionale del quartiere di *Flamengo*), separarlo dalla ben distinta e a sua volta più definita immagine del reverendo che nel suo panchetto (*num palanque*) sta leggendo (*lendo*) appunto, *o Apocalypse*: parola che ora risuona, sì, in tutta la sua inquietante forza prosodica, fonico-timbrica e semantica, senza bisogno di *megafone*, alla fine della strofa.

Quella appena descritta (strofa A, vv. 4-6) è dunque l'unica porzione di testo verbale di cui non appaiono tracce sufficientemente nitide e compiute nelle registrazioni private del cantautore; i tre versi definitivi hanno evidentemente preso corpo in una fase ulteriore, più avanzata, del processo creativo; forse addirittura – non è affatto escluso – durante i lavori di arrangiamento e registrazione in studio, secondo una prassi, a detta dello stesso Buarque,





tutt'altro che infrequente.⁵⁸ Il testo delle tre strofe successive (nell'ultima colonna della Tabella 5 sinteticamente denotate dalle lettere A', B e C), raccordi e chiusa compresi, appare invece ben definito già all'inizio della fase di scrittura verbale, e per di più nel giro di due soli abbozzi (B1-B2); l'unica parola mancante (*espinha*) appare anch'essa (come già *o reverendo*) esclusivamente nell'abbozzo **D1**.

La graduale messa a fuoco della seconda strofa (A': vv. 7-13), passando da **B1** a **B2**, è molto simile a quella appena osservata riguardo alla strofa precedente; anche se ora Buarque, sin dal principio, mostra di avere le idee più chiare non solo sui concetti e le immagini da rappresentare ma anche, in buona parte, sulle specifiche parole da scegliere e organizzare in versi.

Già in **B1** trovano posto tre versi definitivi su sette (vv. 7, 11, 13), gli altri quattro risultando quasi completi (vv. 8, 10, 12) o effimeri (v. 9); si tratta comunque di versi interamente cantati, in cui fanno il loro esordio, rispettivamente, l'alato uomo di Gávea paragonato alla gabbianella (vv. 1-8), il popolo sonnambulo e ambulante (vv. 11-12), a sua volta assimilato alla merce di contrabbando (*muamba*) fluttuante nelle onde del mare (vv. 12-13). Due altre parole di un certo peso semantico oltre che fonico-timbrico, *ganja* (fumo di marijuana) e la stessa *muamba*, compaiono in forma più slegata ma nella giusta posizione (terminazione dei vv. 10 e 12); la seconda, in particolare, emerge sin da ora per consentire l'efficace gioco di allitterazioni – non certo fine a se stesso – risonante negli ultimi tre versi: *sonâmbulo / ambulando [...] muamba / nas ondas*. Particolarmente degna di nota è la prima apparizione, già in questo abbozzo, della parola *gaivota*, di cui lo stesso Buarque ci ha segnalato la diretta derivazione fonico-timbrica e melodica da *tapioca*.⁵⁹ Si tratta, evidentemente, di un importante sintomo di continuità fra la prima cassetta (a partire da **A3**) e la seconda (sin dalla sua primissima traccia, **B1**). Ma su questo punto il cantautore ritorna in un altro non meno importante passaggio della nostra conversazione, per precisare come alla rappresentazione poetico-musicale di quel volo abbia contribuito non solo il profilo melodico-vocale, ma anche l'armonia e persino il ritmo dell'accompagnamento originario:

⁵⁸ Prassi così descritta da Buarque in LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., I, p. 468: «In questo [*Futebol* (1989)] come in altri casi mi è capitato di cambiare singole parole, o interi versi, all'ultimissimo momento, in fase di registrazione – perché a volte è solo eseguendo la canzone, insieme all'arrangiatore e agli altri musicisti, che ci si rende conto se certe parole suonano bene o no. A volte sono i suoni stessi degli altri strumenti, in fase di registrazione, a suggerire idee, immagini, parole: come nel caso della canzone *Leve* [1996] su musica di Carlinhos Vergueiro; lì è stato il pianoforte – suonato nel registro grave – a suggerire un'immagine cupa come quella del cimitero (*Na lagoa, no cemitério*)».

⁵⁹ Cfr. la già citata dichiarazione *ivi*, p. 466.





PARTE SECONDA

Il volo è nella melodia, e nelle parole, nel passaggio da *tapioca* a *gaivota*, come si diceva prima; ma quel volo, a sua volta, è stato generato dall'armonia, dal cammino del basso, sottolineato nell'incisione dal basso elettrico, anche ritmicamente... l'effetto può essere quello di una camminata [...]. Ma non è quello il ritmo a cui avevo pensato io, mentre componevo da solo, al *violão*.⁶⁰

Se consideriamo il fatto che l'ostinato chitarristico in crome, cui fa qui riferimento il cantautore, appare già in **A1**, e dunque prima dello stesso *pregão* (**A3**), se ne può dedurre che il suo primo e unico sperimentatore lo abbia via via trovato particolarmente adatto – anche – come ideale sostegno di un “volo”, cromaticamente sinuoso, tanto melodico-vocale quanto armonico-strumentale; tra gli effetti del posteriore arrangiamento in studio, dunque, vi è anche la tendenziale trasformazione di quel lieve, arioso “volo” primigenio in qualcosa di più simile a una ponderosa, decisamente terrena “camminata”.

Tornando alla scrittura vocale della seconda strofa, quanto si è appena osservato in **B1** permane nell'abbozzo successivo, **B2**, con l'aggiunta delle sostituzioni, integrazioni e limature – poche ma decisive – necessarie al completamento definitivo della sezione A': ecco dunque che una gabbianella finalmente *vadia* (vagabonda) può ora davvero spiccare il volo sulla *tardinha* carioca e sulla rimante *neblina* di fumo che da essa si leva (versi 9-10); mentre la successiva catena di allitterazioni è ulteriormente intensificata tramite la graduale sostituzione di *feito* (“come”) col sinonimo *que nem*, prima di *muamba* (v. 12). Va infine segnalato il recupero e più logico ricollocamento di due parole già emerse in precedenza alla stessa altezza (v. 8): le già citate *vadia* (apparsa in **A9** ma isolata e a fine verso) e *tardinha* (già in **B1** ma al plurale); nella soluzione finale (**B2**) Buarque recupera l'una (*vadia*) per sostituirla all'altra (*tardinhas*), che viene a sua volta trasferita, al singolare, alla fine del verso successivo (v. 9).

Diversamente dalle prime due strofe, la terza e la quarta, fra loro ancor più strettamente legate (B → C: vv. 14-19 → 20-24), nascono quasi per intero nel secondo abbozzo (**B2**). Il primo (**B1**) si limita infatti a introdurre la vera protagonista della canzone, la città di Rio de Janeiro, sin da ora rievocata tramite l'universalmente noto epiteto di *Cidade maravilhosa*. È questo però, come si è già accennato, anche il titolo dell'ancora attuale inno carioca (composto nel 1934 da André Filho, inciso nel 1935 e ufficializzato nel 1960),⁶¹ una *marchinha* carnevalesca il cui ritornello

⁶⁰ *Ivi*, p. 473.

⁶¹ Cfr. più sopra, cap. 2.2 e nota 30.





iniziale, ben noto a Buarque, potrebbe anche aver lasciato un segno profondo nella sua memoria poetico-musicale. Se si ascolta infatti la prima incisione storica, affidata alle voci di Aurora Miranda e dello stesso autore,⁶² e in particolare l'intonazione dei primi due versi – «Cidade maravilhosa / cheia de incantos mil» («Città meravigliosa / piena di mille incanti») – si noterà una certa somiglianza con almeno tre elementi strutturali della prima versione di *Carioca* (quella cioè emergente dagli abbozzi): la tonalità di Sol maggiore, l'iniziale giro armonico (Sol6 – Lam6 – Sol7M/Si), il parallelo gesto ascendente della linea vocale (*re* | *re* > *mi*--- *mi-mi-re* | *mi* > *fa#*--- *mi* | *mi* > *fa#*--- *fa#-fa#-mi* | *fa#* > *Sol*---). All'evidente riferimento intertestuale non corrisponde una vera e propria citazione (anche musicale oltre che verbale), quanto semmai una sorta di reminiscenza, tutt'altro che vaga ed anzi ben connotata, ma non necessariamente consapevole.⁶³ I primi tre accordi, con cammino ascendente del basso, sono gli stessi che aprono *Carioca* («Gostosa, quen-[tinha]»), ma vengono ripresi, a partire appunto dall'abbozzo **B1**, anche in avvio della sezione B («[Cidade maravi]-lhos, és mi-[nha]»); sul piano melodico, ciò produce uno spostamento di enfasi da *fa#* (ribattuto nell'*incipit*) a *mi* (anch'esso ribattuto dopo la risalita cromatica del raccordo *a'*), che è in realtà riscontrabile sin dal primissimo abbozzo (**A1**), pur in assenza di parole e in un ben diverso quadro formale (cfr. Es. 2, i rispettivi *incipit* delle sezioni A¹ e B). Trattandosi delle due altezze strutturali attorno a cui ruota l'*incipit* dell'inno, *fa#* e *mi* appunto, di volta in volta iterate sulla stessa risalita accordale (almeno nell'abbozzo **B1** e in tutti i successivi), viene spontaneo porsi almeno due domande:

1. È possibile che, sin dall'inizio (abbozzo **A1**), Buarque avesse in mente il ritornello della celebre *marchinha* di André Filho (nella versione da lui intonata con la Miranda), e con esso dunque il soggetto stesso, incentrato sulla città di Rio de Janeiro, della sua nuova canzone?
2. O forse quell'antico motivo ha iniziato ad agire sulla sua scrittura, consciamente o meno, soltanto in avvio della sezione B (abbozzo **B1**), come logica conseguenza delle immagini urbane già ben delineate nelle prime due strofe?

⁶² Andreas Filho e Aurora Miranda, *Cidade Maravilhosa*, 78 giri, Odeon 11154, lato A (lato B: *Toda*), 1935.

⁶³ Meno consapevole, probabilmente, della pur libera rivisitazione attuata dallo stesso Filho nei confronti di un fuggevole ma ben strutturato motivo pucciniano, di contenuto tutt'altro che lieto e festoso, tratto dalla *Bobème*: Terzo Quadro, Rodolfo a Marcello (con Mimì nascosta), alle parole «Una terribil tosse / l'esil petto le scuote / e già le smunte gote...».





PARTE SECONDA

Considerando anche il fatto che nelle sue dichiarazioni, incluse quelle rilasciate nel corso delle nostre conversazioni, il cantautore non ha mai accennato all'inno carnevalesco (in alcuna delle sue varie interpretazioni), è probabile che il motivo portante di *Cidade maravilhosa* abbia fatto capolino, anche abbastanza presto, nella sua memoria inconscia, per venire a galla, nel modo più evidente, solo in fase di scrittura verbale, e precisamente nell'ultimo – e forse più importante – dei nuovi versi registrati nella traccia **B1**. Il che non significa affatto che il soggetto della canzone non fosse ben chiaro sin dall'inizio, per lo meno – se non anche prima – a partire dagli abbozzi **A3** (trascrizione del *pregão*) e **A4** (emergere isolato ma sintomatico della parola del titolo, *Carioca*).

La messa a fuoco del verso in un certo senso più "identitario" della canzone, sul quale ci siamo appena soffermati, si rivela decisiva ai fini della scrittura di entrambe le strofe conclusive (corrispondenti alle sezioni B e C). È infatti da quello snodo centrale, conquistato nell'abbozzo **B1**, che Buarque riprende la narrazione per svilupparla e portarla praticamente a compimento, si direbbe di getto, nel solo abbozzo immediatamente successivo (**B2**). Qui egli marca ancor più chiaramente il possesso («*a minha* → *és minha*» [*la mia* → *sei mia*]) di quella che nel bene e nel male continua ad essere la "città meravigliosa" di sempre, ma alla quale l'io biografico – qui forse più che altrove coincidente con quello lirico-cantante – si sente ora più che mai di appartenere; è con questo spirito che può infine lasciarsi andare alla fluida pittura verbale delle due ultime immagini, fortemente visive, della canzone, corrispondenti appunto alla terza e alla quarta strofa, ma fra loro sintatticamente così legate da dar l'impressione di sbocciare l'una dall'altra, senza alcuna soluzione di continuità.

La prima (sezione B) è dominata dalle *montanhas* di Rio già affacciatesi, ma al singolare, nell'abbozzo **B1** (terzo verso della strofa A') – ennesimo caso di spostamento in avanti della stessa immagine, ora addirittura da una strofa all'altra; è lungo la *linha* (profilo) – poi *espinha* (fianco) in **D1** – di quegli iconici *morros* che il vento di ponente s'incunea, in raffiche così forti da raggiungere subito e colpire, con violenza a un tempo fisica e metaforica – fin quasi a "sfondargli la retina" – gli occhi dell'io lirico-cantante-osservatore. Quel che questi occhi sono infine costretti a vedere («*quem vê*»), in una condizione di quasi cecità via via parente prossima dell'incredulità, è implacabilmente descritto nella strofa conclusiva (C): laddove, dall'isolata *moçinha* già affacciata tra i vocalizzi della traccia precedente (**B1**) – a sua volta prefigurata dalla *moça* del primissimo abbozzo (**A1**) – ecco prender forma definitiva la sfilata ormai notturna delle tante sfruttate *meninas* di Copacabana. Metamorfosi verbale, quest'ultima, che ancora una volta (come già, ad esempio,





nel caso di *montanha* → *montanhas*) sembra rispondere non solo a una specifica necessità prosodica, ma anche ad una più ampia esigenza di pluralizzazione, ovvero di estensione della prospettiva urbana – nella sua varia topografia naturalistica, socioculturale, umana – dal singolo al collettivo, se non dal particolare all’universale.

Fra le maglie di un simile quadro genealogico, nel complesso piuttosto nitido e fluido, hanno anche modo di profilarsi, tuttavia, piccole ma significative screziature, zone d’ombra, momenti di discontinuità, che non sarà qui il caso di trascurare. Mi riferisco, più che altro, all’ambivalente abbozzo **D1**: decisamente avanzato, come si è già visto, in due momenti chiave delle strofe A (*o reverendo*) e B (*espinha*), nei successivi sette versi esso si discosta sensibilmente da ogni altra lezione testuale sin qui emersa, inclusa quella finale della traccia fonografica.

Colpisce soprattutto, nel quinto verso della strofa B, un *os olhos* (gli occhi) decisamente in controtendenza rispetto al definitivo *a retina* (comune a **B2-3-4**, **C1**, **C3-4**): la superiorità di quest’ultima soluzione rispetto alla prima è talmente evidente, sui piani rimico-prosodico e metrico, che è difficile pensare a un tardivo e peraltro effimero ripensamento da parte di Buarque. Possibilità che invece rimane aperta nel caso degli ultimi tre versi, incentrati sulla descrizione del commercio notturno delle ragazze carioca: al posto di «vendendo por Copacabana / as suas bugigangas / suas bugigangas», troviamo dapprima «andando pelo calçadão» (ciclo 1) e poi «gingando pelo calçadão» (cicli 2-3), seguiti da «vendendo suas bugigangas / bugigangas». La soluzione alternativa, almeno sul piano dei contenuti, rivela almeno due elementi potenzialmente “migliorativi”:

1. sostituire il toponimo *Copacabana* col sostantivo *calçadão*, permetterebbe – ancora una volta – di allargare la visuale da uno specifico quartiere di Rio (per altro il più famoso e turisticizzato) a un ben più esteso oltre che evocativo “marciapiede”, quello meravigliosamente piastrellato dell’Avenida Atlântica, tale da abbracciare in un’unica “passeggiata” un po’ tutti i quartieri litoranei della città (da Leme a Leblon, passando anche per Copacabana);
2. posporre il gerundio *vendendo* al penultimo verso, per sostituirlo con *andando* (camminando, passeggiando) e poi ancor più convintamente con *gingando* (ancheggiando, magari a tempo di samba), avrebbe l’effetto di aggiungere un elemento coreutico, oltreché fortemente sensuale e seducente, a quella non meglio definita attività notturna.

A un simile arricchimento della tavolozza descrittiva non corrisponderebbe, tuttavia, un progresso – ancora una volta – sui piani prosodico e metrico-accentuativo:





PARTE SECONDA

«Copacabana», diversamente dall'irrelata e nasalmente chiusa terminazione di «calçada», garantisce l'assonanza aperta con i due successivi «bugigangas»; i quali a loro volta, non essendo qui separati da «suas» (come invece in **B2**), impediscono di fatto – come vedremo nel prossimo capitolo – il giusto coordinamento fra scansione metrica del testo cantato e modulo ritmico di accompagnamento.

2.3.4. QUESTIONI DI CRONOLOGIA:

NECESSITÀ MNEMONICA VS. ISTINTUALITÀ (RI-)CREATIVA

Se le complessive 14 tracce registrate nei rispettivi Lati *A* delle cassette **A** e **B** rappresentano senza dubbio le tappe più importanti del percorso compositivo di *Carioca*, meno ovvia è la loro esatta collocazione cronologica, e dunque anche funzione, in rapporto ai rimanenti 10 schizzi e abbozzi sonori; in apparenza meno rilevanti, soprattutto ma non solo sul piano della scrittura verbale, anch'essi meritano a questo punto un minimo di attenzione.

Quello in assoluto più sorprendente è senz'altro l'abbozzo **B5**: non a caso fisicamente distanziato dai quattro precedenti della stessa cassetta **B** (registrati all'inizio del *Lato A*), emergendo, misteriosamente, soltanto alla fine di un *Lato B* per il resto completamente vuoto. Si tratta, per molti versi, di un *rascunho* così fortemente discordante rispetto a tutti gli altri da interrompere di netto, quasi come un corpo estraneo, la possibile continuità fra la traccia precedente (**B4**) e quelle delle restanti tre cassette (a partire dall'abbozzo **C1**): in totale assenza di voce, la sola chitarra ripropone più volte l'accompagnamento strumentale della canzone, ancora nella tonalità di Sol maggiore, ma in una versione decisamente alternativa, sia sul piano delle specifiche soluzioni accordali, sia su quello della scansione metrico-ritmica, ora più prossima alla classica *batida* di Bossa Nova (2/4 con valori di croma in 3+3+2). Più d'una considerazione potrebbe addirittura far pensare che il chitarrista non sia più l'autore ma il suo arrangiatore: l'iniziale *batida* alla João Gilberto tende via via ad essere variata, con crescente intensificazione del gioco di sincopi, in modo da assomigliare più alla soluzione finale del 1998 (cfr. Es. 1 e Appendice 3/Es. 10) che non a quella sperimentata dall'autore in tutti i restanti abbozzi (cfr. Es. 6, bb. 9-17); nella stessa direzione, quasi bossanovistica, sembrano orientarsi le non rare varianti accordali, tendenzialmente compatte e prive di corde a vuoto; infine, il suono stesso della chitarra, e con esso lo stile esecutivo – anche nella loro cristallina nitidezza – sono completamente diversi da quelli a cui ci siamo finora abituati. Viene quasi da chiedersi, insomma, se già in questo abbozzo Luiz Cláudio Ramos, finissimo chitarrista classico e profondo conoscitore della bossa nova, non abbia cominciato a trasformare, a suo modo, l'intero rivestimento – soprattutto ritmico ma in parte anche armonico – della canzone di Chico Buarque.





Di fatto, però, in tutte le restanti tracce, a partire da **C1**, sono la chitarra e la voce dell'autore – inconfondibili – a riprendere il filo del discorso, presumibilmente, da dove l'avevano lasciato (**B4**), animate in sostanza da due esigenze parallele:

1. Fissare ripetutamente, per imprimerlo anche negli strati più profondi della personale memoria audiotattile, il complessivo testo poetico-musicale della canzone, con Preludio (**C1**, **D1**, **E1**) o senza (**C3-C4**, **E2**); e ciò non sempre in modo tecnicamente preciso, come nel caso di **D1**, più di ogni altro caratterizzato da incertezze non solo verbali (come quelle già segnalate) ma anche melodico-vocali e chitarristiche.
2. Cercare a più riprese di superare quello che emerge, soprattutto negli schizzi/esercizi **C2** ed **E3**, come l'ultimo scoglio strutturale, al contempo tecnico-esecutivo e compositivo, dell'intero lavoro: si tratta non a caso della strofa finale, e in particolare del suo segmento conclusivo, prodotto dall'intonazione sinuosa e variamente sincopata di «as **suas bugigangas / suas bugigangas**» (*si^{do}-si^{do}-| -si^{si}-la / si^{re}-la^{re}-do^{re}-do^{re}..*) sulla persistente pulsazione metronomica della chitarra (otto crome per battuta). È stato tutt'altro che facile, evidentemente, ottenere l'incastro giusto – se si vuole lo *swing* perfetto – tra la danza sincopata della voce, continuamente spiazzante (culminante nella diastole finale di *bugigán>gas*), e l'imperturbabile pulsazione strumentale di accompagnamento (come nella soluzione per altro già fissata in **B2**, più avanti illustrata nell'Esempio 7, bb. 46-48).

Quest'ultimo più specifico problema si profila già nell'abbozzo continuativo **C1**, che proprio in quel punto sembrerebbe regredire a una variante verbale – e dunque anche ritmico-vocale – anteriore a quella definitiva di **B2**: «as **suas tantas bugigangas / bugigangas**». Evidente è lo sbilanciamento metrico-ritmico prodotto dall'inserimento di quel *tantas* nel primo segmento versale, con inevitabile esclusione del secondo *suas* (9+4 sillabe, di cui 4+2 toniche sincopate, senza diastole finale, invece di 7+6 e 2+2). È appunto per superare questa impasse che, subito dopo (**C2**), Buarque si concentra sull'ultima strofa in modo quasi ossessivo, al punto da ripeterne le ultime parole – nel complesso – ben 11 volte. La prima volta – in tempo lento e con voce rauca, evidentemente spossata – addirittura s'inceppa e interrompe («**suas bu... suas bugigangas / bugigangas**»); il secondo tentativo – privo d'incertezze e in tempo più veloce – lo porta finalmente a escludere il *tantas* e a inserire una pausa fra «as **suas bugigangas**» e il secondo «bugigangas», con effetto però ancora una volta sbilanciato (7+4 e 2+2); soluzione non del tutto soddisfa-





PARTE SECONDA

cente, questa, che tuttavia ha modo di essere confermata e via via perfezionata in tutte le altre nove prove della stessa traccia. La ritroviamo infatti, puntualmente, in entrambi i susseguenti abbozzi continuativi (C3-C4) – che proprio in questo particolare si discostano da B2 (per il resto pressoché identico) – e persino, come si è già visto, nel controverso e ambivalente D1. Tutte e tre le registrazioni della cassetta E, viceversa, ripropongono – o anticipano? – la soluzione finale (già in B2): «as suas bugigangas / suas bugigangas»; che tuttavia, dopo essere emersa chiaramente negli ultimi due abbozzi continuativi (E1-E2), in E3 viene infine sottoposta all'ennesima esercitazione ossessiva: ancora una volta Buarque esegue l'ultima strofa per ben 11 volte, come già in C2, aggiungendo un'ulteriore messa a fuoco dei tre segmenti versali conclusivi, e solo ora riuscendo a ottenere, con le parole giuste, l'incastro perfetto fra ritmica vocale e strumentale.

Proprio questi ultimi dati, anche più di altri, ci impongono di tornare a riflettere, una volta per tutte, sul problema spinoso dell'ordine cronologico da attribuire agli schizzi e abbozzi di *Carioca*. Ho già più volte posto l'accento sull'assoluta preminenza, quantitativa e qualitativa, delle cassette A e B: 14 tracce in totale (10+4, escludendo l'aliena B5), fra loro in evidente rapporto di continuità (a partire dalla messa a fuoco dell'*incipit* illustrata nell'Esempio 3, ma anche in altri aspetti fra cui la diretta derivazione di *gaivota* da *tapioca*), tali da documentare le varie fasi di composizione della musica (soprattutto in A), della sua successiva poetizzazione vocale ed ulteriore elaborazione armonico-melodica (B). Se però possiamo individuare in A il punto di partenza e i primi sviluppi dell'intero percorso, è impossibile affermare con uguale certezza che il contenuto di B ne rappresenti le fasi immediatamente successive. Pochi ma significativi dettagli verbali e musicali, infatti, potrebbero anche far sorgere il dubbio che le registrazioni delle cassette C-D-E siano anteriori, e non posteriori, a quelle della cassetta B. Il più macroscopico di tutti è, per l'appunto, quello inerente alla scrittura e intonazione vocale degli ultimi tre segmenti versali della canzone, su cui mi sono già soffermato a più riprese: in sintesi, procedendo da C1 (soluzione 1) a C2-3-4 e D1 (soluzione 2) fino a E1-2 (soluzione 3 definitiva), Buarque sblocca gradualmente, con grande fatica, un'impasse – a un tempo tecnico-esecutiva e scritturale – che in realtà appare già risolta in B2. Il problema è però che nell'abbozzo subito precedente, B1, quei tre versi sono ancora assenti, come quasi tutti quelli delle ultime due strofe; risulta dunque impossibile inserire l'intero lavoro documentato in C→D→E (incentrato su «bugigangas») fra due abbozzi indubbiamente consecutivi come B1 e B2 (così legati fra di loro da dare l'impressione, come si è già visto, di essere stati registrati, insieme a B3, in un unico *take*).





Per sciogliere il dilemma, personalmente, riesco a intravedere una sola spiegazione possibile, che cercherò comunque di formulare, qui di seguito, con tutta la dovuta cautela: diverso tempo dopo aver concepito la canzone nella sua quasi interezza (in **B2-4**), avendo magari continuato a lavorare non solo su altri passaggi di *Carioca* ma anche sulla limatura ed esecuzione di altre canzoni dell'album, l'autore-performer può aver dimenticato alcuni passaggi particolarmente intricati, riguardanti non solo le parole e la linea melodico-vocale ma anche, se non soprattutto, il loro rapporto metrico-ritmico e armonico con l'accompagnamento chitarristico. Si può obiettare, naturalmente, che a tal fine egli avrebbe potuto semplicemente riascoltare quanto già registrato in precedenza (a partire da **B2**). Anche ammettendo questa ovvia possibilità, non è detto che un semplice ascolto, a distanza di tempo, pur rinfrescando la memoria, gli abbia consentito di risolvere automaticamente un problema comunque pratico, tecnico-esecutivo, tutt'altro che banale. È inoltre altrettanto possibile che egli abbia preferito ricominciare da capo (con o senza riascolto preliminare), passando attraverso le varie fasi di quella faticosa ricerca, proprio per imprimersi ancor più chiaramente nella memoria la soluzione finale; e durante una simile traversata, a dir poco perigliosa, è stato magari portato istintivamente a cercare di migliorare quegli stessi versi, variandone e arricchendone le immagini (come nel caso di **D1**).

Simili considerazioni, riguardanti in sostanza il delicato rapporto tra facoltà mnemonica e istintualità creativa (e ricreativa) estemporanea, potrebbero aiutarci a spiegare anche l'analogo andirivieni di altre e meno estese varianti, pur essenzialmente verbali:

1. «*feito muamba*» (**B1-3**), già corretto in «*que nem muamba*» (**B4**), ritorna puntualmente in **C1**, **C3-4** e **D1**, non però in **E1** (che riafferma la lezione definitiva);
2. «*a minha*» (**B1**), subito dopo corretto in «*és minha*» (**B2**), riaffiora in **D1**, che a sua volta, oltre a regredire (come in questo caso) o a inoltrarsi in vicoli ciechi (incluso gli «*olhos*» al posto di «*a retina*»), contribuisce anche all'evoluzione del testo con parole chiave quali «o reverendo» e «*espinha*»;
3. l'interiezione finale della chiusa, «*ah*», assente in **B1-4**, esordisce in **C1** per essere confermata sia in **D1-2**, sia in **E1**.

Anche solo limitandoci a considerare la scrittura vocale del testo verbale, appare dunque verosimile che a una prima fase prevalentemente inventiva, rappresentata dalla sequenza **A**→**B**, sia seguita una più frastagliata e incoerente fase rielaborativa,



PARTE SECONDA

caratterizzata dall'alternanza di ripescamenti, sostituzioni estemporanee, incertezze o omissioni dovute a vuoti di memoria (con ricorso a sillabazioni nonsense o mascherine), meri esercizi tecnico-esecutivi, più o meno fertili tentativi di modificazione, ma nel complesso orientata in modo da corrispondere all'altrettanto lineare sequenza **C**→**D**→**E**. Allargando la visuale anche alla scrittura propriamente musicale, ossia chitarristica e vocale, e soffermandoci in particolare su due fra i nuclei strutturali più rilevanti – il Preludio e il cosiddetto *riff funk* –, il quadro si fa lievemente più complicato, non però sino al punto da suggerire ipotesi cronologiche alternative che risultino altrettanto convincenti.

L'idea del Preludio, anzitutto, assente nella cassetta **A**, subito dopo fissata in **B1** (cfr. Es. 5), e poi perfezionata in **B2** (cfr. Es. 6, bb. 1-8), ricorre puntualmente in ciascuna traccia iniziale delle altre tre cassette (**C1**, **D1**, **E1**); curiosamente, essa non viene riproposta nei rispettivi abbozzi successivi (**B3-4**, **C2-3-4**) oltre che, naturalmente, nei due più concentrati schizzi **D2** e **E2**. Questo dato, pur non così decisivo ai fini della cronologia, ci fornisce più d'una significativa indicazione: ogni volta che Buarque è impegnato nella scrittura e rielaborazione complessiva del testo poetico-musicale (e dunque in tutte e quattro le cassette posteriori ad **A**), il suo punto di partenza è sempre e comunque quello stesso Preludio di otto battute, egualmente fischiato sugli accordi della chitarra; il fatto che egli non abbia bisogno di ripeterlo, nelle tracce successive di ciascuna cassetta (in particolare **B** e **C**), ne attesta l'alto grado di definizione a un tempo mnemonica e strutturale; più egli procede in avanti nella rispettiva cassetta, registrazione dopo registrazione, e più ha bisogno di provare e riprovare anche con errori e incertezze, magari anche modificare e migliorare, ciò che gli riesce assai più difficile memorizzare, e dunque anche eseguire correttamente. Colpisce, infine, che proprio uno degli elementi strutturali più stabili, fra tutti quelli emersi durante la composizione, sia stato poi escluso dalla canzone definitiva.

È questo anche il caso della fluttuante ma tutt'altro che effimera figura di *riff funk* nel basso, a sua volta inscindibile dal modulo ritmico di accompagnamento chitarristico (otto crome per ogni battuta di 4/4). La sua immediata comparsa in **A1** (già descritta nel cap. 2.3.1), sin da allora in applicazione all'accordo *Rem6/Fa*, ne attesta la primaria importanza in senso tanto cronologico quanto strutturale: fra tutti i primissimi germi ivi assemblati, in un contesto formale ancora lontanissimo da quello della canzone *Carioca*, è questo senza dubbio il più nitido e duraturo. Dopo averlo subito accennato alla chitarra, in tempo progressivamente più veloce, e dunque con crescente sicurezza, in tutti gli abbozzi successivi Buarque mostra di non poterne più fare a meno. Il che, d'altra parte, non gli impedisce certo di





variarne ed estenderne l'applicazione anche al di là dell'accordo di partenza, e in associazione a ben più d'una immagine verbale. Come avviene già nel primissimo abbozzo interamente cantato, **B1**, laddove fa il suo esordio anche il verso, per così dire, "tematizzante" «hoje tem baile funk»: è anzitutto l'ultima parola chiave, lo si è già visto, a stimolare la logica applicazione del *riff* all'accordo primigenio, Rem6/ Fa (cfr. Es. 6, bb. 14-16); non pago però di questa soluzione, ormai pienamente consolidata, il chitarrista tenta di mantenere viva l'oscillazione del basso anche negli accordi successivi, ottenendo per il momento un effetto incerto e opaco, proporzionale allo stadio ancora arretrato delle corrispondenti parole («samba na apoteose, / tem palavra de Jesus / no megafone»); la stessa sequenza di *riff*, progressivamente sfocati, è infine ripresa in associazione agli ultimi e ancora lacunosi versi della seconda strofa (a partire da «ganja»). Ancor più significativo, anche ai fini della cronologia, è però quel che accade passando da **B1** a **B2**: tanto nella prima strofa quanto nella seconda – caratterizzate rispettivamente da una regressione (A: v. 5) e da un avanzamento (A': v. 4) della scrittura verbale (cfr. Tab. 5) – Buarque continua ad eseguire il *riff funk* nel modo più corretto e nitido, in applicazione a tutti e tre gli accordi corrispondenti, come qui di seguito illustrato (in corsivo e grassetto, fra parentesi, le altezze prolungate con effetto di sincope, sottolineate le altezze iniziali e le corrispondenti sillabe cantate).

	[A]	[A']
<i>riff 1: Rem6/ Fa</i> ($\overset{la}{\underset{mi}{fa}}$)	<i>[hoje tem baile] funk / samba na apote-</i>	<i>[e a neblina da] ganja / o povareu sonam-</i>
<i>riff 2: Mi7/Sol#</i> ($\overset{sol\#}{\underset{mi}{fa\#}} \overset{sol\#}{-}$)	<i>-ose, / apito-e-o-bicho Apocalipse, / no</i>	<i>bulol/ ambulando feito muamba / nas</i>
<i>riff 3: La7⁽⁹⁾</i> ($\overset{la}{\underset{mi}{sol}} \overset{la}{-}$)	<i>megafone</i>	<i>ondas do mar</i>

Più che mai evidente, anche da questa angolazione, è il rapporto di consequenzialità che lega **B1** a **B2**, così come la non necessaria corrispondenza esistente tra i progressi della scrittura verbale (in questo caso ambivalenti nelle rispettive strofe A vs. A') e quelli della composizione musicale (in particolare chitarristica). La pur vaga ipotesi che fra questi due abbozzi si sia potuto inserire anche uno solo degli schizzi o abbozzi di **C**, **D** o **E** risulta, a questo punto, definitivamente improponibile. Se si considera, infine, che la nitida e triplice resa dei *riff* ottenuta in **B2**, ancora opaca in **B1**, caratterizza non solo gli altri due abbozzi continuativi della stessa serie (**B3-4**), ma anche i cinque registrati nelle altre tre cassette (**C1,3-4**, **D1**, **E1**), l'ordine alfabetico sin qui cautamente proposto tende ancor più decisamente ad acquisire, a questo punto, un senso anche cronologico.





PARTE SECONDA

2.3.5. UN ULTIMO SGUARDO COMPARATIVO ALLE DUE “PARTITURE” DI *CARIOCA*

Il secondo abbozzo continuativo della seconda audio-cassetta (**B2**), sul quale ci siamo più sopra soffermati, non è soltanto il primo a contenere una versione poetico-musicale interamente cantata di *Carioca*, con una definizione del testo verbale già molto prossima a quella definitiva, ma è anche quello più sicuro e preciso sul piano tecnico-esecutivo (vocale e strumentale), risultando così relativamente più intelligibile – e trascrivibile – del solito. Per tutte queste ragioni mi è sembrato naturale identificare nella sua complessiva partitura sonora il punto di partenza, il privilegiato modello testuale di riferimento, di una trascrizione poetico-musicale che potesse rappresentare la canzone effettivamente composta da Chico Buarque: o meglio, l'ultimo stadio documentabile della privata versione autoriale, ancora nuda, di *Carioca*, prima del suo trasferimento nello studio di registrazione; prima cioè di essere condivisa con gli altri musicisti, a partire da Luiz Cláudio Ramos, e insieme ad essi sottoposta – come si è già visto – a qualcosa di più d'un arrangiamento.

Considerando il fatto che nelle tracce rimanenti (inclusi gli otto abbozzi continuativi della stessa serie, **B3-B4**, **C1**, **C3-C4**, **D1**, **E1-E2**) non emergono modifiche sostanziali, a parte quelle puramente verbali e per altro minime che si è già avuto modo di segnalare (in **B4**, **C1** e **D1** – cfr. Tab. 5), è stato sufficiente proporre una trascrizione di **B2** integrata da tali varianti (gli Esempi 6-7 cui non a caso si è già avuto modo di rimandare il lettore); per motivi di spazio, come nel caso del non meno citato Esempio 10 (Appendice 3), l'Esempio 7 include le sole cifre accordali, con i relativi diagrammi aggiunti in coda. Si sarà già notato come, nell'ultima pagina di entrambi gli esempi 7 e 10, i diagrammi accordali siano stati suddivisi in tre gruppi: il primo include tutti gli accordi, fra loro consecutivi, impiegati nella sezione A (e poi iterati in A'); negli altri due gruppi sono stati aggiunti esclusivamente i nuovi accordi (non presenti in A e A') via via emergenti nelle sezioni B e C. Sulla base di questo tentativo di ricostruzione testuale, mi è ora finalmente possibile mettere a confronto la canzone nuda e quella vestita, per evidenziarne le divergenze di fondo (in parte già illustrate a partire dal cap. 2.3.1) ancor più di quelle localmente strutturali, riscontrabili più che altro sul piano – autoriale – della scrittura chitarristico-accordale.

Le differenze più macroscopiche fra le due *Carioca*, qui di seguito riassunte (principalmente ma non solo in riferimento agli Esempi 6-7 e 10), dipendono in sostanza dalla più o meno radicale trasformazione, avvenuta nelle ultime fasi dell'arrangiamento, di almeno sei parametri e/o scelte compositive di base:





1. La tonalità d'impianto: Sol maggiore *vs.* Si \flat maggiore. La trasposizione, una terza minore sopra, non appare motivata da particolari esigenze di orchestrazione (in assenza di strumenti traspositori) o di tessitura vocale (nel caso di Buarque naturalmente estesa e flessibile). L'unica motivazione possibile, per altro confermata dallo stesso autore,⁶⁴ mi sembra essere la necessità di conferire una maggiore incisività, lucentezza e trasparenza un po' a tutti i livelli della sonorità strumentale, con particolare riferimento agli energici e quasi singhiozzanti *ataques* accordali del pianoforte, nonché alle ariose armonizzazioni degli archi (e delle altre tastiere).
2. Il modulo metrico-ritmico del principale strumento d'introduzione e accompagnamento (chitarra classica *vs.* pianoforte): 4/4, otto crome per battuta (cfr. la trascrizione integrale dell'Esempio 6, bb. 9-17) *vs.* 2/4, valori sincopati che variano e intensificano la classica *batida* di bossa-nova (cfr. lo schema dell'Esempio 1b e la trascrizione dell'Esempio 10).
3. Il relativo andamento agogico: metronomo intorno ai 120 bpm *vs.* 140 bpm (più o meno corrispondenti ad *Allegro moderato vs.* un *Allegro* ai limiti del *Vivace*).
4. La riscrittura delle otto battute introduttive: il Preludio originario (cfr. Esempi 5 e 6, bb. 1-8), dolcemente oscillante nella linea melodica come nel decorso armonico, e in ciò ancora legato ai primissimi abbozzi, viene sostituito con una Introduzione decisamente più statica e percussiva, volta più che altro a stabilire il basilare modulo metrico-ritmico della nuova canzone (cfr. Es. 1b, con relativa analisi ritmica, ed Es. 10, bb. 1-8).
5. Il trasferimento del *riff funk* dal *bordão* della chitarra, corrispondente alle due corde più gravi (cfr. Es. 6, bb. 14-17), a quello del basso elettrico, nel registro medio-acuto (cfr. Es. 10, bb. 15-18, 27-30), con inevitabile modifica della struttura intervallare di partenza: nella prima occorrenza (||: la \flat , do \flat sol la \flat :||), ancor più nella seconda (|| si \flat sol la \flat , si \flat -la, la do ||), e nelle sue progressive variazioni (rispettivamente || la \flat , do \flat sol la \flat , do \flat sol la \flat , do || e || si \flat sol la \flat , si \flat -la, la si \flat :||). Tale procedimento di ristrumentazione, trasposizione e rielaborazione, in effetti, è applicato esclusivamente ai primi due *riff* originari, non al terzo: anch'esso presente, come si è già visto nello schema precedente (alla fine del cap. 2.3.4), in **B2**, alle parole «megafone» (poi sostituito da «Apocalypse») e «ondas do mar».
6. Sul piano essenzialmente timbrico-sonoro, l'arrangiamento sancisce il presoché totale annichilimento del suono chitarristico, pur emesso, sulla carta,

64 Nel già citato passaggio tratto da LA VIA, *Chico Buarque, Canzoni*, cit., p. 474.





9 Sol6 Lam6 Sol7M/Si Fa#(9)/La# Sol7M/Re Sol#7(b5) Do7M Si7(b9) Mim6/Si Sib°
 a' Gos-to - sa, quen-ti - nha, ta-pi-o - ca!___ O pregão a-bre o di - a.

14 Lam7 Re7/Fa# Rem6/Fa
 b' Ho je tem-bai-le fun - k(y),

16 (Rem9/Fa) Mi7/Sol# La7(9)
 b' Samba na A pote o - se a-pito e o bi - cho A po-ca - li-pse no me-ga-fo-ne.
 [o re - ve-ren - do] (D1)

[raccordo] α
 20 Re7(9)/La Sol#7(b5)
 O ho-mem da Gá-vea cri-ou

C a' 21 Sol6 Lam6 Sol7M/Si Fa#(9)/La# Sol7M/Re Do#7(b5) Do7M Si7(b9) Mim6/Si Sib°
 a - sas, Va - di - a Ga - i - vo - ta___ Sobre-vo-a tar - di - nha

26 Lam7 Re7/Fa# Rem6/Fa
 b' E a ne-bli-na da gan - ja

28 (Rem9/Fa) Mi7/Sol# La7(9)
 b' O po-va-réu so-nâm - bu-lo am-bu- lan - do fei - to muamba Nas on-das do mar.
 [que nem] (B4)

[raccordo] α'
 32 Re7(9)/La Sol#7(b5)
 Ci - da - de ma - ra - vi -

Esempio 7. Abbozzo B2, bb. ||:9-48:||+49-51 (con modifiche verbali tratte da B4, C1 e D1). File audio: neo-classica.com/multimedia.





B

a² Sol6 Lam6 Sol7M/Si La#° Sol6/Re Do#7(b5) Do7M Si7(9) Mi#6/Sj#

- lho - sa, és mi - nha, O po-e-nte na li - nha Das_tuas mon - ta - nhas
[espi - nha] (D1)

+ c Lam7(b5) Si#7M Si#6 Lam7(11) Sol#7(b5)

Quase ar-rom-ba a re - ti-na De quem vê De noi -

C

a³ Sol6 Re7/La Solm/Sj# Sol7/Si Dom7 Mi#7/Sj# Rem7/La

- te me-ni - nas, Pei-ti-nhos de pi-tom - ba,

+ b³ (Rem7/La) Mi7/Sol# La7(9) Sol#7(9)

Ven-den-do por Co-pa-ca - ba-na As su - as bu - gi-gan-gas, Su - as bu - gi-gan-gas

[chiusa] a¹ Sol6 Lam6 Fa#(9)/La# Sol7M/Si Sol/Si Sol7M/Re

Go - sto - sa, quen - ti - nha - [ah_].
(C1)

Esempio 7. (segue)





PARTE SECONDA

 Sol6	 Lam6	 Sol7M/Si	 Fa#(9)/La#	 Sol7M/Re	 Do#7(b5)
 Do7M	 Si7(b9)	 Mim6/Si	 Sib°	 Lam7	 Re7/Fa#
 Rem6/Fa	 Mi7/Sol#	 La7(9)	 Re7(9)/La	 Sol#7(b5)	

 La#°	 Sol6/Re	 Do#m7(b5)			
 Mib6/Sib	 Lam7(b5)	 Sib7M	 Sib6	 Lam7(11)	

 Re7/La	 Solm/Sib	 Sol7/Si	 Dom7	 Mib7/Sib	 Rem7/La
 Sol#7(9)				 Sol/Si	 Sol7M/Re

Esempio 7. (fine)





da ben due *violões* (quelli di Buarque e Ramos). Questi vengono di fatto, più che coperti, sostituiti dalle rispettive sonorità del pianoforte (per i superiori *ataques* accordali, con annesse tastiere) e del basso elettrico (per il *bordão*), a sua volta ulteriormente appesantito dalla cassa della batteria (se non direttamente dal *surdo*), non dai più lievi e raffinati ornamenti sambistici delle percussioni. Dell'una o dell'altra chitarra non rimane traccia palpabile neanche nel secondo ciclo (fatta eccezione per la seconda parte, come si vedrà alla fine di questo capitolo), che pur risulta alleggerito, a partire dalla parola chiave «*asas*», dai suoni opportunamente ariosi e trasparenti, in un certo senso volatili, del quartetto d'archi.

Tali e tante modifiche, nel loro insieme, tendono ad andare ben oltre il semplice rivestimento – sonoro, strumentale, orchestrale, più o meno elettrificato o elettronico – di una canzone in origine composta, fischiata e cantata sul solo accompagnamento di uno strumento armonico (in questo caso la chitarra). Il prodotto finale di una simile metamorfosi, anche compositiva, alla quale ha attivamente partecipato lo stesso autore-performer, è senza dubbio una *Carioca* molto più energetica e dirompente (sui piani metrico-ritmico, agogico e dinamico), chiara e penetrante nei registri acuti quanto pesante e rimbombante in quelli gravi, rispetto alla più intimistica e raffinata, per certi versi anche malinconica canzone originaria; è un po' come se il cantautore, spalleggiato da un arrangiatore decisamente creativo, avesse infine deciso di sacrificare le sfumature più interiori del proprio sentimento, per esplicitarne, per farne emergere ancor più in superficie, proprio sul piano del *sound*, tutta la forza contundente.

Possiamo dunque parlare di due canzoni diverse, accomunate più che altro dal titolo? Direi proprio di no. Quel che emerge da un più dettagliato raffronto delle rispettive partiture, infatti, è proprio il permanere, pur nel mutare di quasi tutti gli altri parametri, di quella che possiamo definire come la “struttura armonico-melodica fondamentale” di un'unica *Carioca*. Le non molte varianti che mi è stato possibile riscontrare, per di più, riguardanti essenzialmente la specifica conformazione e qualità di singoli accordi (più che la loro funzione), contribuiscono immancabilmente all'ulteriore affinamento della scrittura armonica, talora persino alla resa ancor più fluida e lineare del famoso “cammino del basso”.

Lo si può constatare anche solo alla luce dei seguenti quattro schemi comparativi – via via seguiti da osservazioni analitiche – in ciascuno dei quali ho sovrapposto, rispettivamente, le cifre accordali della canzone originaria (in Sol maggiore), la loro esatta trasposizione (in Si_b maggiore fra parentesi quadre), e le effettive cifre





PARTE SECONDA

corrispondenti della canzone definitiva (in Si_b maggiore), le cui varianti accordali ho evidenziato in grassetto:

(1)							
	<i>Go-</i>	<i>stosa</i>	<i>quen-</i>	<i>tinha</i>	<i>tapi-</i>	<i>o-</i>	<i>ca</i>
	<i>[O homen da Gávea criou]</i>	<i>a-</i>	<i>sas, va-</i>	<i>di-</i>	<i>a,</i>	<i>gai-</i>	<i>ta</i>
	<i>[Cidade maravi-]</i>	<i>lho-</i>	<i>sa, és</i>	<i>mi-</i>	<i>nha</i>		
	Sol6	Lam6	Sol7M/Si	Fa#(9)/La#	Sol7M/Re	Do#7(5)	Do7M
	[Si _b 6	Dom6	Si _b 7M/Re	La(9)/Do#	Si _b 7M/Fa	Mi7(5)	Mi _b 7M]
	Si_b7M	Dom6	Si _b 7M/Re	La7/Mi	Si _b 7M/Fa	Mi7(5)	Mi _b 7M(9)

La più significativa variante dell'*incipit*, il quarto accordo – ricorrente anche in avvio alle strofe/sezioni A' e A''(B) – rende la linea ascendente del basso ancor più gradatamente progressiva. Riproponendo alla lettera la soluzione originaria nella nuova tonalità di Si_b (come nel secondo livello dello schema), l'iniziale risalita dal I al III grado, *si_b* → *do* → *re*, sarebbe stata interrotta da una flessione cromatica discendente (^{re}\do#) seguita da salto ascendente, di quarta diminuita, al V grado (do#/^{fa}). È dunque bastato sostituire l'accordo La(9)/Do# (nona in 1° rivolto, parente stretto della settima diminuita Do#^o) col più semplice e meno dissonante La7/Mi (settima in 2° rivolto) – tale da mantenere intatta la stessa funzione dominante secondaria di passaggio (V di un III in realtà vacante) – per imprimere al cammino del basso un andamento, per gradi congiunti, inesorabilmente ascendente: *si_b* → *do* → *re* → ***mi*** → *fa*. L'unione di una così energica risalita alla successiva flessione cromatica (*fa* → *mi* → *mi_b*, destinata a planare gradatamente fino al *la_b* grave) si rivela particolarmente adeguata all'immagine del volo di gabbianella rappresentata nell'*incipit* della strofa A'; questa logica considerazione espressiva – che per altro conferma pienamente le già citate parole dell'autore –⁶⁵ può dunque aver motivato, anche più di altre, una modificazione non certo solo locale (di un singolo accordo) ma decisamente “strutturale” (dell'intera linea del basso).

(2)							
	<i>O po-</i>	<i>ente na e-</i>	<i>spinha das</i>	<i>tuas mon-</i>	<i>tanhas /</i>	<i>quase arromba a re-</i>	<i>tina</i>
	Sol6/Re	Do#m7(5)	Do7M	Si7(9)	Mi _b 6/Si _b	Lam(5)	Si _b 7M-
	[Si _b 6/Fa	Mim7(5)	Mi _b 7M	Re7(b9)	Sol _b 6/Re _b	Dom(5)	Re _b 7M
	Si _b 7M/Fa	Mi7(5)	Mi _b 7M	Re7	Sol _b 6/Re _b	Dom(5)	Re _b 7M(9)

65 Cfr. *ivi*, p. 473.





Caso pressoché opposto al precedente, nel cuore della strofa [A”]B la modifica di oltre la metà degli accordi non intacca minimamente il cammino del basso, che nel passaggio da una versione all’altra conserva lo stesso identico profilo cromatico discendente, *fa* → *mi* → *mi*_b → *re* → *re*_b → *do*: ancora una volta tutt’altro che casuale, corrispondendo puntualmente all’incunarsi delle violente raffiche di ponente dall’alto dei *morros* agli occhi dell’inerme osservatore. Le varianti, in questo caso locali e puramente qualitative, potrebbero aver soddisfatto semplici esigenze idiomatiche (o audiotattili): la soluzione originaria (in Sol), infatti, permetteva al chitarrista di scivolare facilmente, lungo la stessa corda 5, via via dal tasto *V* al *I* (fino alla corda a vuoto di La); riproporre esattamente la stessa successione accordale una terza minore sopra (in Si_b) avrebbe richiesto un meno agevole scivolamento dal tasto *VIII* al *IV* (e *III* al posto della corda a vuoto). Meglio allora, come proposto nell’edizione Chediak (e alla fine del nostro Esempio 10), scegliere come punto di partenza il *fa* della corda 4, premuta sul tasto *III*, e da lì ridiscendere fino alla corda a vuoto (*re*) – il che fra l’altro permette di “acutizzare” (rendere più acuto e al contempo acuire, intensificare) la vibrazione sonora e inasprire la dissonanza dei primi due accordi (non del quarto, che viene semmai semplificato). Diversamente dalla più naturale soluzione originaria, tuttavia, per poter concludere la discesa – fino a toccare *re*_b, *do* e infine stabilizzarsi sul *re*_b d’arrivo (a «retina») – è ora necessario spostarsi di nuovo sulla corda 5 e regredire ai tasti *IV* e *III*. Si ripropone così il problema dei due accordi finali: nella versione originale, per ottenere l’oscillazione Si_b7M - Si_b6 bastava premere ed alzare il dito medio, all’altezza del tasto *II*, sulla corda 3; per evitare di riproporre la stessa oscillazione in posizione più avanzata, a partire cioè dal tasto *IV* (con più innaturale passaggio dal medio sul tasto *V* al barré dell’indice sul *III*), non rimaneva che risolvere direttamente sul solo accordo, quanto mai bossanovistico nella sua statica compattezza, di settima maggiore con nona (Re_b7M⁽⁹⁾).

(3)

<i>De quem</i>	<i>vê</i>	<i>l</i>	<i>De noi -</i>	<i>te</i>	<i>me - ni -</i>	<i>nas</i>	<i>l</i>	<i>peitinhos de pito</i>	<i>_____mba</i>
Lam7(11)	Sol#7(5)	Sol6	Re7/La	Solm/Si _b	Sol7/Si	Dom7	Mi _b 7/Si _b	Rem7/La	_____
Dom7(11)	Si7(5)	Si _b 6	Fa7/Do	Si _b m/Re _b	Si _b 7/Re	Mi _b m7	Sol _b 7/Re _b	Fam7/Do	_____
Dom7 ⁽⁹⁾ ₁₁	Si7 ⁽⁹⁾ ₅	Si _b 7M	Fa7/Do	Si _b m/Re _b	Si _b 7/Re	Mi _b m7	Sol _b 7/Re _b	Fa7/Do	Fam7/Do

<i>Vendendo</i>	<i>por Copaca-</i>	<i>bana / as suas bu</i>	<i>- gigangas / suas bu -</i>	<i>gigangas</i>
Rem7/La		Mi7/Sol#	La7(9)	Sol#7 ⁽⁵⁾ ₉
Fam7/Do		Sol7/Si	Do7(9)	Si7 ⁽⁵⁾ ₉]
Fam7/Do		Sol7(13)/Si	Do7(9)	Do7(9)





PARTE SECONDA

Ben più equilibrato, rispetto a quanto emerso dai due schemi precedenti, è il caso riguardante l'intero decorso armonico della sezione conclusiva (A^{'''}[C]). Vi si riscontrano sei varianti (su 14), non tutte per la verità così rilevanti. Le due iniziali sono accomunate dall'inasprimento dissonante dell'accordo originale, ottenuto tramite la semplice aggiunta di una 9^a, rispettivamente, a 7^a minore con 11^a (da *Dom*7₍₁₁₎ a *Dom*7⁽⁹⁾₍₁₁₎), e a 7^a con 5^a diminuita (da *Si*7₍₅₎ a *Si*7⁽⁹⁾₍₅₎); quanto basta per drammatizzare ulteriormente la sensazione sconcertante di chi "vede" quel che mai avrebbe voluto vedere. Analogo è il caso, nel dodicesimo accordo, della 13^a minore aggiunta a 7^a in primo rivolto (da *Sol*7/*Si* a *Sol*7₍₁₃₎/*Si*): spostando l'accento dal *re* (12^a) al *mi*, (13^a), la chitarra non fa che raddoppiare l'altezza già predominante nella sincopata danza vocale (evocativa di quella tutt'altro che gioiosa delle *meninas* di Copacabana); il nuovo accordo è particolarmente apprezzabile sia per la sua naturalezza idiomatica e piacevolezza audiotattile, sia per il complessivo effetto armonico-espressivo – di intensificazione del dolore – cui esso contribuisce insieme alla melodia vocale. Altre due varianti, quasi impercettibili, si muovono invece verso la semplificazione della soluzione di partenza: nel terzo accordo, la mera sostituzione della 6^a aggiunta alla triade di tonica con una 7^a maggiore (da *Si*_b6 a *Si*_b7M) ha un tipico effetto addolcente; l'ultimissimo accordo, a sua volta, si limita ad escludere la 5^a diminuita (per altro vocalizzata) dell'originario accordo sostitutivo della dominante (da *Si*7⁽⁵⁾₍₉₎ a *Si*7₍₉₎) attenuandone appena la persistente amarezza.

Decisamente migliorativa, rimanendo nel terzo schema, è la decisione di aggiungere un nuovo tassello accordale (mancante nella versione originaria) all'accompagnamento di «pitomba / vendendo por Copaca[-bana]». L'originario passaggio da *Mi*_b7/*Si*_b a *Re*m7/*La* (al posto di *Sol*6), conquistato in **B2** e ribadito in tutti gli abbozzi successivi (cfr. cap. 2.3.3), dev'essersi rivelato non del tutto soddisfacente per almeno due ragioni: il duplice senso di vuoto, armonico e melodico, prodotto dallo slittamento cromatico, da 7^a in 1° rivolto a 7^a minore in 2° rivolto, corrispondente alla debole sospensione dominantica -VI > v (minore, appunto, non maggiore); il protrarsi dell'accordo d'arrivo, nella sua opaca indeterminatezza, per ben due battute, tale da rallentare – senza alcuna apparente motivazione espressiva – un ritmo armonico sin lì invariabilmente animato (quasi sempre due accordi per battuta). Per risolvere entrambi i problemi, evidentemente in una fase successiva a quella degli abbozzi, è bastato inserire fra i due accordi originari (divenuti *Sol*_b7/*Re*_b e *Fa*m7/*Do* nella nuova tonalità di *Si*_b) una settima di dominante (già *Re*7/*La*, ora *Fa*7/*Do*), che rendesse più gradualmente cangiante il passaggio dal sesto grado abbassato alla dominante minore: *Sol*_b7/*Re*_b → ***Fa*7/*Do*** → *Fa*m7/*Do* (= -VI > **V** > v). Ne deriva, oltre al ripristino di





un ritmo armonico più adeguato (un accordo per battuta), anche un'assai più piacevole trascolorazione cromatica, solo ora coinvolgente anche la voce per così dire “modale” (corrispondente all'intervallo di terza di ciascun accordo – ossia, nelle rispettive versioni in Sol e Si_b, la seconda e la terza voce a partire dal basso): come illustrato nell'Es. 8, sono infatti i suoi semitoni discendenti, *si_b > la > la_b* (solo ora uniti a quelli paralleli delle altre tre voci) a determinare sia l'integrale slittamento parallelo dei due primi accordi di settima (-VI⁴₆ > V⁴₆), sia il successivo addolcimento della dominante da maggiore a minore (V⁴₆ > v⁴₆). La nuova soluzione, infine, proprio in virtù della maggiore gradualità della sua trascolorazione, sfocia in modo ancor più naturale nella progressione, immediatamente successiva, con cui si conclude l'intera sezione (A'''[C]): da -VI > V > v («peitinohs de pitomba / vendendo por Copaca-») a V^{VV} > V^V > V^(sost.) > I («-bana / as suas bugugangas / suas bugugangas __ Go-[stosa]»).

a. Abbozzo **B2** (con l'aggiunta del mancante tassello accordale *):

b. Traccia fonografica (CD *As cidades*, 1998):

Esempio 8. *Carioca*, bb. 43-49, struttura armonica.

Si noti, nelle prime quattro battute del secondo sistema (Es. 8(b)), come sia sempre e unicamente la terza voce accordale a condurre fino in fondo la sua discesa cromatica (da *si_b > la > la_b* fino a *sol*), in parallelo a quella pur sincopata del canto (prevalentemente una terza sotto).





PARTE SECONDA

(4)

	<i>Go- stosa,</i>		<i>quen- tinba _____</i>	<i>__ab</i>	<i>(ah)</i>
Sol6	Lam6	Fa#(9)/La#	Sol7M/Si	Sol/Si -	(Sol7M/Re)
[Si _b 6	Dom6	La(9)/Do#	Si _b 7M/Re	Si _b /Re -	(Si _b 7M/Fa)]
Si _b 7M	Dom6	Si _b 7M/Re	La7/Mi	Si _b /Fa	

Nella chiusa della canzone, il passaggio in assoluto più altamente differenziato, ben quattro accordi su cinque vengono rivisitati al fine di rendere la linea ascendente del basso non solo più continua ma anche più dilatata. Negli abbozzi, come si è già visto, Buarque aveva finalmente deciso di distinguere la chiusa, rispetto all'*incipit*, invertendo l'ordine degli accordi 3 e 4 (tornando così alla primissima armonizzazione del *pregão*, già in **A3** sulla scia di **A1**): il rivolgimento del semitono del basso, da *si* > *la#* a *la#* > *si*, tale da riorientarne il cammino verso l'alto (*sol* – *la* > *la#* > *si*), è in effetti indispensabile per giungere gradualmente a chiudere l'intera canzone su un accordo di tonica, per quanto in 1° rivolto (Sol/Si). Che si sia trattato di una soluzione non del tutto soddisfacente sembra suggerirlo il fatto che, in **B2**, l'autore ha sentito il bisogno di aggiungere (rispetto a **B1**) un'ancor più conclusiva 7^a maggiore in 2° rivolto (Sol7M/Re), non ancora corrispondente all'interiezione «ah» (aggiunta chiaramente solo a partire da **C1**); tale accordo aggiuntivo appare per altro slegato dal precedente tanto nella sonorità (più aperta e vibrante) quanto nella posizione e diteggiatura della mano sinistra (ben tre corde a vuoto per la triade di Sol – *re/sol/si* – con la sola corda 1 premuta sul tasto *II* per la 7^a maggiore, *fa#*). Come illustrato nello schema 4, il problema è stato risolto semplicemente rinunciando al passaggio cromatico (*la* > *la#* > *si*, corrispondente a *do* > *do#* > *re*), così da sospingere l'intera linea del basso lungo un cammino interamente diatonico: quello cioè corrispondente, nella nuova tonalità, al pentacordo ascendente *si_b* – *do* – *re* – *mi* > *fa*. Si noterà che tale soluzione è pressoché identica, tranne che per l'ultimo accordo, a quella dell'*incipit* della *Carioca* definitiva (cfr. lo schema 1, livello 3): non è affatto improbabile che una modifica così importante, prima ancora di essere applicata alle prime battute della canzone, sia stata apportata proprio a partire dalla chiusa, e – per di più – quando la canzone non era stata ancora sottoposta a trasposizione.

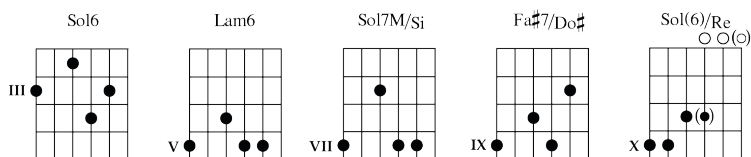
Quest'ultima impressione, ancora una volta, è fondata su semplici considerazioni di ordine pratico-esecutivo, idiomatologico-chitarristico, audiotattile. Come illustrato nell'Esempio 9(b), se eseguito nella tonalità di Si_b maggiore, l'intero passaggio rende necessario un vistoso spostamento di posizione della mano sinistra, in senso cioè non solo verticale (lungo i tasti) ma anche laterale (da una corda all'altra), così



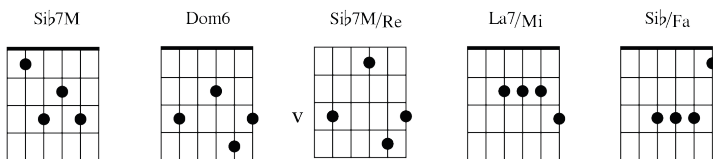


LA VIA

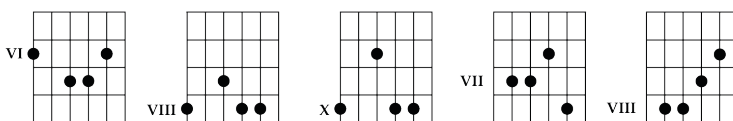
- (a) Possibile soluzione antecedente, in Sol (non negli abbozzi):



- (b) Soluzione definitiva (in Sib) dalla traccia fonografica (secondo Chediak 1999):



- (c) Posizioni alternative degli stessi accordi (in Sib) dalla traccia fonografica:



Esempio 9. Accordi della chiusa (bb. 49-51) nella versione definitiva

da separare – su entrambi i piani tattile e sonoro-auditivo – i primi tre accordi dai due successivi. Limitandoci alla linea del basso, dapprima l'indice e poi il medio scivolano lungo i tasti *I*, *III* e *V* premendo la corda 5 (*Sib*₇*M* - *Dom*6 - *Sib*₇*M*/*Re*); subito dopo l'indice passa alla corda 4 retrocedendo, in barré, sul tasto *II* (*La*7/*Mi*), seguito infine dalla risalita del medio sul tasto *III* (>*Sib*/*Fa*). Ancor meno naturale è lo spostamento laterale delle altre dita (soprattutto dal primo accordo ai due successivi, dalle corde 4-3-2 alle 3-2-1), difficilmente praticabile se si vuole mantenere costante la scansione ritmica di otto crome per battuta (semicrome se in 2/4). Il prodotto non cambia più di tanto se si prova a partire dal tasto *VI* (*Sib*₇*M* con indice premuto sulla corda 6, le altre tre dita sulle corde 4-3-2), come nell'Esempio 9 (c): solo nell'iniziale risalita ai tasti *VIII* (*Dom*6) e *X* (*Sib*₇*M*/*Re*), la soluzione è assimilabile, nella sua compattezza e continuità, a quella buarquiana originale (in Sol); gli ultimi due accordi (*La*7/*Mi* > *Sib*/*Fa*), infatti, necessitano un analogo spostamento laterale (corde 5-4-3-2), e trasversale (tasti *VII*-*VIII*). All'obliquità e scomodità del cambio di posizione (particolarmente evidente nella prima opzione esecutiva) si aggiunge (in entrambi i casi) la scarsa efficacia conclusiva





PARTE SECONDA

dell'ultimo accordo – una triade di tonica in 2° rivolto – messa ancor più in rilievo dall'acutezza della sonorità.

L'esecuzione dello stesso passaggio nella tonalità di Sol maggiore, viceversa, rivela un grado incomparabilmente più alto di fluidità, naturalezza, senso logico (cfr. Es. 9(a)). Se l'intera successione armonica (Sol6 – Lam6 – Sol7M/Si – Fa#7/Do# – Sol/Re: «Gostosa, quentina... ah») risulta ora molto più continua e legata, in ogni sua articolazione, ciò dipende anzitutto dalla possibilità di tracciare l'intero cammino ascendente del basso premendo una sola corda, la più grave (6), col medio e poi con l'anulare, lungo i livelli III, V, VII, IX e X della tastiera; lo stesso vale per le altre tre corde, che rimangono le stesse (4-3-2), con un lieve spostamento solo nell'accordo finale (5-4 + 3 a vuoto, o anche premuta sul *mi*). Quest'ultimo, reso particolarmente vibrante dal raddoppio di *sol* e *si* nelle corde 3 e 2 a vuoto (ma premendo la corda 3 sul tasto IX, in raddoppio al *mi* cantino della corda 1 a vuoto, si otterrebbe un'ancor più risonante e pervasiva sonorità di Sol6/Re), costituisce davvero il punto culminante, l'approdo ultimo, l'apice anche fisico di una risalita manuale e digitale prima ancora che sonora e armonica (almeno in rapporto a quanto emerso dagli abbozzi, mai la mano sinistra si è spinta, lungo la corda grave, fino a raggiungere il tasto X).

È dunque legittimo ipotizzare che Buarque abbia trovato la soluzione chitarristico-accordale più logica e funzionale, per concludere la sua canzone, in una fase compositiva intermedia fra quella privata (registrata nelle cinque cassette) e quella condivisa (nello studio di registrazione); anche ammettendo la possibilità che la svolta sia avvenuta interamente nella seconda fase, magari a fianco del chitarrista-arrangiatore Ramos, tutto lascia credere che la tonalità fosse ancora quella di Sol (è in omaggio a tale ipotesi che, nell'Esempio 9, si è anteposta la chiusa in Sol a quella in Si_b). Comunque siano andate le cose, non solo nella specifica chiusa di *Carioca*, ma anche nel resto della canzone, a partire dall'*incipit*, una delle principali ragioni che hanno infine portato Ramos a rinunciare all'originaria scansione metrico-ritmica della canzone, così faticosamente conquistata e messa a punto da Buarque nei suoi abbozzi, appare a questo punto evidente: l'oggettiva difficoltà, se non impossibilità, di riprodurla sulla chitarra anche nella nuova tonalità di Si_b maggiore. Un po' come nel caso già ampiamente illustrato del *riff funk*, la successiva scomparsa, nella traccia discografica, di una soluzione tecnica così naturale, legata a una logica esecutiva prettamente idiomatologico-chitarristico, è solo l'inevitabile conseguenza di quella – a quanto pare inevitabile – trasposizione. Se però, da un lato, Ramos è riuscito felicemente a trasportare il *riff funk* dalle corde gravi del *violão* (in Sol) di Buarque a quelle in realtà più acute del basso elettrico (in Si_b) di





LA VIA

Jorjão Carvaglio, in modo da acuirne la risonanza tanto fisica quanto espressiva, dall'altro lato egli ha preferito sostituire in blocco l'originaria ritmica chitarristica con gli *ataques* sincopati, quasi-sambistici, del pianoforte (più che delle tastiere elettriche); soltanto nella seconda parte del secondo ciclo, già a partire dalla fine della sezione A' (b²: «sonambulo, ambulando, feito muamba nas ondas do mar») fino alla fine (chiusa compresa), ma con l'aiuto di cuffie ad altissima fedeltà, all'ascoltatore più sensibile sarà dato percepire, negli strati più nascosti del tappeto sonoro, qualcosa di difficilmente distinguibile dal timido e legnoso tramestio di uno strumento a percussione.





Conclusioni

C'è una domanda che nel corso dell'intera ricerca, soprattutto durante le interminabili fasi di trascrizione e analisi, ha continuato a echeggiare nei fondali della mia coscienza, ma che a questo punto non posso più evitare di rivolgere esplicitamente a me stesso, prima ancora che al lettore. Ne è valsa la pena? È valsa la pena, ormai quasi 15 anni fa, di attraversare l'oceano, rincorrere il mio cantautore preferito per tempestarlo di domande sul suo processo compositivo, e tornare a casa con un ricco quanto oneroso paniere di risposte, stimoli intellettuali, materiali sonori? È valsa la pena, nei mesi e anni successivi, di interrompere quando possibile ogni attività accademica per ascoltare, eseguire e tentare di trascrivere gli schizzi e abbozzi più interessanti, e poi sottoporli a non meno impegnative analisi poetico-musicali? È valsa la pena di provare a trarre da tutto questo insieme di documenti e testimonianze di prima mano qualcosa di simile ora a un sistema teorico, ora a un più concreto modello compositivo-esecutivo, e su tali basi azzardare nuove riflessioni e proposte metodologiche, mosso soprattutto dal desiderio di gettare almeno qualche barlume di luce sui persistenti "misteri" della creatività cantautorale? Agli stessi fini, è valsa la pena ricercare qualche punto di contatto tra le galassie della musicologia storica e dei *popular music studies*?



Nonostante l'indubbia fatica che tutto questo ha comportato, nonostante la netta predominanza quantitativa delle domande via via poste rispetto alle effettive risposte ottenute, non esito ad affermare che, sì, ne è valsa ampiamente la pena. Penso anzitutto a quanto mi è stato concesso apprendere, ma spero anche condividere e divulgare, riguardo al caso specifico che ho scelto d'investigare. Sono ben consapevole del fatto che la mia personale e mai celata passione per l'intero Canzoniere di Chico Buarque, e ancor più lo stretto rapporto di amicizia e collaborazione che a lui mi lega da ormai vent'anni, possono essere visti come un serio impedimento alla necessaria "autonomia critica", "oggettività", "scientificità" dell'indagine in ogni sua fase. Eppure in mancanza di questi non poi così deplorabili requisiti – entusiastico apprezzamento dell'opera e dell'autore, conoscenza stretta della sua persona biografica – sarebbero venute a mancare, molto semplicemente, le indispensabili fondamenta documentarie e testuali dell'intera ricerca (a tal proposito rimando il lettore all'*Antefatto* introduttivo del volume). Senza quell'empatia amicale, talora quasi sconfinante in *parceria*, un artista come Chico Buarque – dai più (impropriamente) considerato ora "schivo" e "riservato", ora persino "timido" – avrebbe mai accettato di spalancare i preziosi scrigni non solo della sua sapienza e della sua memoria storica ma anche dei suoi archivi privati? E senza quella passione, inoltre, sarei mai stato capace di sottoporre me stesso, senza perdere il senno, a interminabili sessioni di ascolto e trascrizione, prima ancora che di analisi e scrittura?

Non credo per altro che il mio evidente coinvolgimento emotivo, estetico e umano mi abbia impedito di "prendere le distanze" – per lo meno nelle fasi propriamente analitiche e interpretative – dall'oggetto di studio, dall'opera così come dal suo autore. A tal proposito ho l'impressione che in ambito accademico vi sia una crescente tendenza a confondere tra di loro almeno due piani, che per me rimangono invece ben distinti: apprezzare così apertamente l'arte compositiva di Chico Buarque, anzitutto, non significa volerne dimostrare a tutti i costi il valore, soprattutto se si sceglie di basare il proprio giudizio critico su uno strumento conoscitivo, come quello dell'analisi, che per considerarsi tale deve comunque essere applicato alla realtà oggettiva, imm modificabile, del testo poetico-musicale; tanto meno dialogare così amichevolmente con il cantautore, in un'atmosfera a dir poco cordiale, significa in alcun modo prendere ogni sua parola per oro colato, condividere ogni sua riflessione, magari con la pretesa di farsene privilegiato "portavoce".¹ A supporto di quest'ultimo

1 Da un simile rischio mi metteva in guardia Ulrich Mosch, a commento del mio contributo al seminario *Approcci dialogici intorno all'atto creativo*, a cura del gruppo di ricerca DALM (Cremona, Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, 27 aprile 2021), intitolato *Conversazioni con Chico Buarque: il processo creativo dal punto di vista dell'autore*.





CONCLUSIONI

punto vi è la natura realmente dialogica del nostro carteggio, e ancor più delle nostre “conversazioni” (che non a caso evitai sin da allora di chiamare “interviste”): frutto del confronto tra due punti di vista tanto diversi quanto complementari (Duchamp *docet*). Riguardo al primo punto, invece, non mi sembra che in questo volume sia rintracciabile un solo giudizio di valore o anche un solo spunto esegetico – inevitabilmente soggettivo – che non sia stata formulato sulla base di dati testuali, sonori e scritti, via via raccolti e messi a fuoco nel corso dell’analisi.

Fra i dati più significativi emersi dallo studio sistematico dei *rascunhos* sonori della canzone *Carioca*, vi è proprio la puntuale conferma – “oggettiva” nel senso di “riscontrabile sul piano testuale” – di quanto lo stesso autore ha personalmente tentato di ricostruire, nel corso dei nostri dialoghi, facendo in gran parte affidamento sulla propria memoria. I punti in tal senso più rilevanti, ossia più chiaramente indicativi di una simile coerenza fra pensiero retrospettivo e dato di fatto testuale, possono essere così riassunti:

1. Nelle fasi iniziali del processo si è riscontrata una tendenziale precedenza non solo della composizione musicale sulla scrittura verbale (“musica *per* poesia”), ma anche dell’invenzione esecutiva chitarristica su quella intonativa vocale; logica conseguenza di tale approccio, come si è illustrato a più riprese, è l’evidente supremazia del parametro armonico su quello melodico, tale da investire anche il piano comune dell’organizzazione delle durate e della strutturazione metrico-ritmica.
2. Quel che è invece emerso nelle più prolungate e articolate fasi successive è stato soprattutto il continuo interagire tra composizione chitarristico-vocale e messa a fuoco del testo verbale, via via sempre più teso alla conquista del giusto equilibrio strutturale, ossia poetico-musicale, della canzone; il che ci dà piena conferma del fatto che nelle sue creazioni «spontanee», diversamente da quelle «in collaborazione», il compositore non si limita a scrivere le parole su strutture musicali preconfezionate e imm modificabili, ma si sente liberissimo di modellare e rimodellare incessantemente, fino all’ultimo, le une in relazione alle altre (“musica *con* poesia”).
3. In alcuni punti chiave dell’intero tragitto compositivo l’ascoltatore-trascrittore, si spera anche il lettore, non può non essere rimasto colpito dalla decisiva irruzione – ora melodica e verbale, ora ritmico-melodica – del circostante paesaggio sonoro urbano. È soprattutto il *pregão* del venditore di *tapioca* – dal cui «suono primordiale» si dispiega anche il volo in picchiata della *gaivota* – a imprimere alla canzone una svolta, una spinta creativa completamente nuova,





rivelatasi via via determinante su entrambi i piani della macrostruttura e del senso complessivo. Un ruolo tutt'altro che secondario lo ha giocato anche l'eco strumentale, prima ancora che verbale, del *baile funk*, nella forma stilizzata di un *riff* chitarristico destinato, nella traccia discografica, ad essere amplificato dal basso elettrico, e in tal modo ricondotto al suo stesso *sound* urbano originario. Diverso è il caso, non esplicitamente dichiarato da Buarque e riconducibile forse agli imponderabili processi interiori della memoria inconscia, dell'Inno di Rio de Janeiro: il cui *incipit* sembra far capolino proprio alle parole «cidade maravilhosa, es minha», su di una struttura accordale per altro già ben delineata nei primissimi abbozzi.

4. Nel complesso, la quantità stessa degli schizzi, abbozzi, esercizi strumentali e vocali, è la più palpabile riprova documentaria di come *Carioca* sia stata concepita in «giorni e giorni di studio ossessivo». Nel corso dei quali, sul piano qualitativo, il grande «piacere» audiotattile di «comporre al *violão*» - un piacere al contempo fisico-motorio e intellettuale, sensuale e razionale, psicologico-emotivo e tecnico-esecutivo - si è alternato al non meno grande «sforzo» di trovare le giuste soluzioni metrico-ritmiche (dalla pulsazione continua dell'accompagnamento al conclusivo swing vocale-strumentale di «as suas bugingagas») e armonico-melodiche (dal solo «cammino del basso» all'adeguamento dell'intonazione vocale a giri accordali complessi, sempre mutevoli, talora spazzanti, non di rado ad alto tasso cromatico). A tratti, negli ultimi istanti di alcune registrazioni particolarmente impegnative, è stato possibile persino cogliere la palpabile esultanza sonora di chi, dopo aver finalmente “trovato” quel che aveva «così a lungo cercato», stia “provando” «una soddisfazione ancora più intensa che in passato»; e insieme ad essa, un «piacere» riguardante non più solo la risoluzione di un problema specifico, ma l'equilibrio poetico-musicale dell'intera composizione.
5. Eppure - altro aspetto lucidamente rievocato da Buarque nelle nostre conversazioni - non tutte le sue invenzioni compositive sono rimaste intatte nel testo sonoro definitivo, evidentemente originatosi, anche in questo caso, dal confronto diretto tra la concezione autoriale di partenza e le esigenze, non sempre concordanti, dell'arrangiatore-capo e della sua équipe. Tre modifiche in particolare, di ordine non certo solo tecnico-compositivo, hanno finito per mutare sensibilmente il carattere stesso della canzone, oltre ad alcuni suoi specifici effetti sonori ed espressivi: la trasposizione una terza minore sopra (da Sol a Si \flat) ha comportato, fra le altre cose, l'eclissarsi della chitarra buarquiana, del suo avvolgente aroma timbrico, delle sue





CONCLUSIONI

raffinate ma sempre naturali orditure e trascolorazioni accordali, di ogni aspetto insomma della sua personale scrittura idiomatica; sul piano ancor più strettamente audiotattile, il cambiamento di tempo e metro musicale (da 4/4 a 2/4), unito al trasferimento del cammino del basso dalle corde gravi del *violão* a quelle medio-acute del basso elettrico, ha avuto fra le sue più tangibili conseguenze non solo l'annullamento dell'originaria pulsazione continua chitarristica – già sfondo di ariose e swinganti figure ritmico-melodiche vocali – a favore di un accompagnamento più voluminoso e pesante, ma anche la trasformazione del complessivo effetto di volo (perfettamente in sintonia con le immagini verbali) in qualcosa di simile, semmai, a una ben più terrena camminata.

L'analisi dei *rascunhos* sonori di *Carioca*, naturalmente, ha permesso non solo di avvalorare ogni singola dichiarazione del cantautore sul proprio processo compositivo, ma anche di rivelare e mettere in luce altri e ancor più inediti aspetti compositivi che – diversamente da quelli appena elencati – non sembrano aver lasciato tracce consistenti nella memoria del cantautore. Alcuni di essi, ad esempio la fuggevole citazione dell'inno di Rio de Janeiro, sono già stati rievocati. Ma il più significativo di tutti, anche in virtù del suo rilievo macro-strutturale, è proprio quello documentato dalla primissima registrazione (pressoché replicata nella seconda traccia della stessa cassetta): ancor prima dell'avvento del *pregão*, infatti, ci troviamo di fronte alla musica di un'intera canzone, di per sé già compiuta e saldamente strutturata, nonché apparentemente priva di alcun legame con la prima traccia dell'album *As Cidades*. L'irruzione immediatamente successiva dell'urlo del venditore di tapioca (terza registrazione), pur avviando la scrittura di una canzone completamente nuova, solo ora riconoscibile come *Carioca*, non ha impedito affatto il riemergere, in gran parte degli abbozzi e schizzi posteriori, di alcune scelte compositive già presenti in quel primo abbozzo di canzone.

Una delle sfide più ardue e al tempo affascinanti di questo studio è stata proprio quella di identificare tali germi primigeni e coglierne via via il vario riaffiorare, rigenerarsi, ristrutturarsi – in un contesto del tutto nuovo – fino alla fine dell'intero percorso compositivo. Senza un simile lavoro analitico non si sarebbe potuto giungere, in sostanza, alla constatazione di almeno due dati di fatto tutt'altro che scontati: la scrittura sonora, registrata, di una canzone può anche nascere a partire non dalle idee germinali proprie di un breve schizzo, ma da una struttura in sé già così articolata e compiuta da poter essere assimilata – per lo meno – a un ben più esteso abbozzo continuativo; nonostante la sua consistenza e organicità formale, tale struttura di partenza può essere addirittura messa da parte e sostituita





da un'altra in apparenza completamente diversa, eppure in grado di recuperare e riconfigurare alcuni germi iniziali (soprattutto armonici) conferendo loro funzioni completamente nuove. Mi sembra abbastanza verosimile ipotizzare che, almeno in quest'ultima fase, il chitarrista-compositore abbia agito in modo parzialmente, se non del tutto, inconscio; il che contribuirebbe anche a spiegare perché Buarque, in ogni sua dichiarazione ufficiale (non solo nelle nostre conversazioni), non abbia mai fatto alcun cenno a questo particolare aspetto della sua creatività.

Non si può certo pretendere che un artista, di qualsiasi genere, conservi lucidamente nella propria memoria tutto quel che ha creato in passato; tanto meno ci si può aspettare che un cantautore come Chico Buarque, costantemente proiettato verso il futuro, possa rievocare fedelmente e in ogni dettaglio le fasi compositive di una canzone risalente a oltre un decennio prima. Ma anche calandola in una prospettiva temporale più ravvicinata, tendenzialmente sincronica, è pur sempre la memoria a rimanere al centro di quella che è forse la questione più delicata fra quelle emerse in questo studio: fino a che punto è possibile distinguere la componente poetica di un atto creativo da quella mnemonica di un esercizio esecutivo? Fino a che punto la funzione realmente compositiva, inventiva, rappresentata da uno schizzo o abbozzo propriamente detto, può essere separata dalla necessità esecutiva – e riesecutiva – funzionale semmai alla fissazione di quanto si è già composto non solo, beninteso, nella superficie esterna del testo sonoro registrato ma soprattutto nelle profondità della propria memoria? Mi riferisco a una memoria non solo mentale ma anche emotiva e corporale, psicomotoria, tale da favorire la cristallizzazione sempre più precisa di una serie di gesti – soprattutto tattili e vocali – di cui il performer-creatore riconosca la correttezza, l'adeguatezza ai propri fini espressivi. Quando il testo poetico-musicale che si vuole in tal senso memorizzare – e dunque incarnare in un sempre più familiare repertorio di gesti pratico-esecutivi fra loro intimamente legati e naturalmente consequenziali – è caratterizzato da un grado particolarmente alto di complessità, come nel nostro caso, al compositore-performer non resta altro che provare e riprovare, eseguire e rieseguire continuamente la propria canzone, sotto forma di un abbozzo continuativo mai realmente uguale a se stesso.

Il punto è che anche passando dalla fase per così dire “poetica” a quella “mnemonica”, Buarque non si limita a “provare” – per imparare meglio la nuova canzone, per “abituarsi” alla sua complessità, per scioglierne i nodi più tenaci – ma continua inevitabilmente, istintivamente, non solo a limarne alcuni dettagli ma anche a riscriverne interi passaggi. Nel far ciò, può anche accadergli di perdere di vista il testo verbale, di non ricordare certe parole, sostituendole con altre meno





CONCLUSIONI

adeguate; quando poi recupera le giuste parole originarie, per converso, può capirtagli di incappare nuovamente in già risolti problemi tecnico-esecutivi, e persino di commettere errori mai prima commessi. Soltanto alla luce di queste ed altre analoghe considerazioni, in definitiva, è stato possibile attribuire un verosimile ordine cronologico a una serie via via sempre più discontinua e sconnessa di schizzi e abbozzi, prove ed esercizi, non sempre così facilmente riconducibili a una tipologia ben precisa. Da cui anche l'impiego tutt'altro che rigido, ed anzi quanto mai flessibile, dei termini e concetti derivati dal vocabolario classico-musicologico degli *sketch studies*; la loro applicazione, nel nuovo contesto, si è rivelata in sostanza utile ed efficace, ai nostri fini, soltanto nella misura in cui essa ha tenuto conto della natura completamente diversa dei documenti esaminati (sonori registrati) oltre che del genere di appartenenza (canzone d'autore) e dei relativi approcci compositivo-esecutivi (musica per poesia, armonia per melodia, audiotattilità di matrice chitarristico-accordale coinvolgente anche ma non solo il piano metrico-ritmico).

È chiaro che quanto può emergere dallo studio sperimentale di una sola canzone – per quanto rappresentativa – non è tale da permettere alcun tipo di generalizzazione, né di sistematica codificazione, che possa applicarsi anzitutto all'immenso e assai variegato *Cancioneiro* buarquiano, tanto meno alla galassia infinita della canzone d'autore internazionale. Riunendo però le testimonianze autoriali raccolte nella prima parte del volume, riguardanti anche altre canzoni, con i più specifici risultati dell'analisi proposta nella seconda parte, si può almeno auspicare che questo lavoro costituisca nel suo complesso un primo passo verso la corretta impostazione – teorica e metodologica – di un filone di studi musicologici che fino ad oggi ha tendenzialmente trascurato, se non proprio ignorato, la dimensione propriamente compositiva, nonché autoriale, del processo creativo.

Per procedere in quella che a me sembra essere la direzione giusta, insomma, sarà anzitutto necessario, ma non certo sufficiente, studiare anche gli altri documenti sonori messi a disposizione da Chico Buarque (sempre che lo stesso, dopo aver letto questo libro, continui a permettere lo studio e la divulgazione dei suoi materiali privati). La speranza, infatti, è soprattutto quella che altri cantautori, *singer-songwriters*, *chanteurs à texte*, *cancionistas*, seguano il suo esempio, e che altri studiosi – possibilmente chitarra o pianoforte alla mano – riprendano il discorso teorico, analitico, metodologico appena avviato in queste pagine; magari anche per aggiustarne il tiro e correggerne gli errori, ancor più auspicabilmente per ampliarne a dismisura le prospettive, consolidarne o anche riprogettarne le fondamenta, aggiungendo nuovi tasselli, colori e sfaccettature ad uno scenario tanto infinitamente vasto quanto ancora sostanzialmente inesplorato.







Appendice 1

Descrizione delle cinque audiocassette contenenti gli schizzi e abbozzi sonori di *Carioca* (1998)

Cassetta A

[Cartoncino esterno:]

	Type I	Normal Bias / EQ 120 µs	
PDMagnetics	Tri-Oxide Ferro		60
DISCO RUBEN BLADES			
CHICO COMPÔE CARIOCA			
A	<i>Rubén Blades</i> <i>Com mil Bejos</i>	B	<i>Joe Malinga</i> <i>e muito carinho</i>

[spina]

[Sulla cassetta, etichetta *Lato A*:]

MACACO EM LOJA DE LOUÇA

[Contenuto nastro. *Lato A*: tracce A1-A10.]

Cassetta B

[Cartoncino interno → esterno:]

SA **CHICO COMPÔE CARIOCA** TDK [spina]

[Cartoncino esterno → interno:]

TDK SA
TDK SA [spina]
CHICO BUARQUE – COPIA DE MONITOR

A			[tracce corrispondenti nel CD <i>As Cidades</i>]
01	<i>Assentamento</i>	(16/9/98)	[7]
02	<i>Cecília</i>	(16/9/98)	[10]
03	<i>Aquela Mulher</i>	(16/9/98)	[9]
04	<i>Xote de navegação</i>	(16/9/98)	[5]
05	<i>A Ostra e o Vento</i>	(18/9/98)	[4]
06	<i>A Ostra e o Vento</i> (Trecho com opção do final)		
07	<i>Cecília</i>	(21/9/98)	[10]
08	<i>Carioca</i>	(21/9/98)	[1]





LA VIA

[Sulla cassetta
(no etichetta):]

TDK D60
IECI / TYPE I *Normal Position*

[Contenuto nastro. *Lato A*: tracce **B1**→**B2**→**B3**, **B4**. *Lato B* (fine): traccia **B5** (rovinata, poi restaurata).]

[Nota: il contenuto originario della “Copia de Monitor”, in entrambi i *Lati A* e *B*, non si è conservato.]

Cassetta C

[Cartoncino
interno →
esterno:]

CHICO COMPÔE CARIOCA

[titoli delle 11 canzoni contenute nell'album di Olivia Byington,
Corra o Risco (1978)]

[Cartoncino
esterno →
interno:]

Discos Continental 1-01-701-188
OLIVIA – CORRA O RISCO

[spina]

[Copertina dell'album, con foto di Olivia e titoli delle 11 canzoni]
Participação especial da Barca do Sol

[Sulla cassetta,
etichetta *Lato A*:]

VICENTE TELLES -507-878282 -O MAGO DA CANÇÃO
[cancellato con la scritta:]

CARIOCA

[*Lato B*:]

VICENTE TELLES -507-878282 -O MAGO DA CANÇÃO
[non cancellato]

[Contenuto nastro. *Lato A*: tracce **C1**-**C4**.]

[Seguono, in entrambi i *Lati A* e *B*, le canzoni residue dell'album di Vicente Telles, *O Mago da Canção* (1980?).]





APPENDICI

Cassetta D

[Cartoncino
esterno:]

60 Samsung
SQC **CHICO COMPÔE CARIOCA** [spina]

DO FUNDO DO ARMARIO
(Nelson Cavaquinho / P. Tapatús)
[scritto alla rovescia]

[Contenuto nastro. *Lato A*: tracce **D1-D4**.]

[Seguono, nel *Lato A*, le tracce già arrangiate di altre canzoni dell'album *As Cidades* (1998) (fra parentesi le corrispondenti tracce del CD): *Iracema voou* (2, chiusa), *A Ostra e o Vento* (4), *Assentamento* (7); infine, *Ensolarada* (scartata, per poi essere ripresa nel CD *Carioca*, 2006, traccia n. 4, col titolo *Dura Na Queda*).]

[Nota: il nastro, fuori uso al momento della consegna (aprile 2009), è stato restaurato nel maggio del 2009.]

Cassetta E

[Cartoncino
esterno:]

SONY® 60 *Type I (normal) position* SONY
60 **CHICO COMPÔE CARIOCA** [spina]

1. *As Rosas Não Falam* (Cartola)
2. *Olhos de ...ora* (Maurício Govon)
3. *Derradeira Estação*
4. *Olhos de Rubi* (Paulo C. F.)
5. *Branca Estação* (Floira Feit...)
6. *Dingha* (Maurício Govon)

[Contenuto nastro. *Lato B*: tracce **E1-E3**.]

[Nota: il resto del nastro risulta vuoto, privo anche delle sei canzoni elencate nel cartoncino; di queste, fatta eccezione per le due celeberrime canzoni di Cartola e Chico Buarque (nn. 1 e 3), non è stato possibile identificare né i titoli né i rispettivi autori (non sempre decifrabili).]







LA VIA

Gostosa, quentinha, tapioca!

musturí... boo... baa

1: A (= a¹: sf-1 definitiva [melodia])

(| sf-2 sfocata)

Gostosa, quentinha, tapioca
tapioca

[ripetizioni: messa a fuoco accordi («tapioca») e loro rapporto metrico-ritmico col canto]

Gostosa, quentinha,
Gostosa, quentinha, tapioca
o du va dii...

|
|

A4 [2:15]

[Schizzo preliminare esteso 1. Voce e chitarra. Primo passo verso la strutturazione anche armonica dell'incipit (inversione degli accordi 3 e 4 a «quentinha»); vari tentativi di sviluppo della sezione A, con primo emergere dei germi motivici delle future sezioni A' e Aⁿ.] [Cfr. Es. 3, livello 3]

Gostosa, quentinha, tapioca!

dobodó da Bahia
dedeghedé...

1: A (= a¹: sf-1 definitiva [melodia])

(| sf-2)

(b¹: germe sfocato)

Gostosa, ... carioca

dobodó da Bahia
[sillabazione nonsense]

A' (a¹: sf-1)

(| sf-2)

(a³: germe)

[→ [A''']C: a³]

Gostosa, menina, vai, tapioca

dobodó da Bahia
[sillabazione nonsense]

A'' (a¹: sf-1)

(| sf-2)

(a³+b³: più sviluppati) [→ [A''']C: a³+b³]

[→ 2:A: a¹]

«Gostosa, quentinha, tapioca»

[.....]-ia

A (= a¹: sf-1 definitiva)

(= | sf-2)

A5 [2:33]

[Schizzo preliminare esteso 2. Voce e chitarra. Completamento di A, in alternanza a un primo tentativo di sezione contrastiva operato tramite l'innesto dell'originario *bridge* ("B"), tratto degli abbozzi A1-A2, nelle nuove frasi a³+b³, già nello schizzo A4, destinate a formare la sezione [A''']C.]

«Gostosa, quentinha, tapioca!»

[sillabazione nonsense]

|

[.....] carioca

[sillabazione nonsense]

1: A (a¹: sf-1 definitiva [melodia])

(| sf-2)

(b¹+b² completi)

A' (a¹: sf-1)

(| sf-2)

[sillabazione nonsense]

|

"B" (idea dagli abbozzi A1 e A2)

+(a³+b³)

[→ [A''']C: a³+b³]





APPENDICI

« Gostosa, quentinha, vai, tapioca! » [sillabazione nonsense]	A'' (a ¹ : sf-1) (sf-2) A' (a ¹ : sf-1) (sf-2)	[→ 2:A: a ¹]
[sillabazione nonsense]	“B” (idea dagli abbozzi A1 e A2) +(a ³ +b ³)	[→ [A'']C: a ³ +b ³]
	(a ¹ : sf-1 intera)	[→non ancora chiusa]

A6 [1:02]

[Schizzo preliminare breve 2a. Voce e chitarra. Risoluzione del problema armonico causato dalla discesa cromatica di «tapioca» (parola qui sostituita da sillabazione nonsense); prima metamorfosi del motivo vocale dell'incipit, verso una migliore definizione melodico-armonica di a² e a³.] [Cfr. Es. 3, livello 4]

Gostosa, quentinha ... parapà... 1: A*(a¹: sf-1 variata [Mi invece di Fa#])

[sillabazione nonsense]	(a ²)	[→ [A'']B: a ²]
	(a ³)	[→ [A'']C: a ³]

A7 [1:01]

[Schizzo preliminare breve 2b. Chitarra più che voce. Completamento di A''(=B) + A'''(=C).]

Ua ua... [sillabazione nonsense]	(a ² + c)	[→ [A'']B: a ² +c]
	(a ³ + b ³)	[→ [A'']C: a ³ +b ³]
	(a ^{1*} : sf-1 parziale)	[→ chiusa]

A8 [0:08]

[Brevissimo esercizio. Voce sola. Esatta definizione sillabico-vocale, a scansione pressoché metronomica (4/4, 132 bpm), del modulo metrico-ritmico accordale della chitarra.]

||: [4/4] cí-ca-ta-ca cí-ca-ta-ca | cí-ca-ta-ca cí-ca-ta-ca :||

A9 [6:17]

[Abbozzo continuativo 1. Voce e chitarra. Primo assemblaggio coerente delle idee sparse precedenti, sviluppate e unite ad altre nuove (inclusi i raccordi intersezionali), da cui inizia ad emergere la struttura musicale completa della canzone (mancano solo preludio e chiusa). L'esecuzione dello stesso ciclo per ben tre volte, con finale iterazione della sola sezione A, in un tempo ancora più lento e oscillante (intorno a 112 bpm), permette di concentrarsi sul perfezionamento dell'armonia prima ancora che della melodia.] [cfr. Es. 3, livello 5]





LA VIA

[<i>sillabazione nonsense</i>]	A (= a ¹ + b ¹⁺²)	[b.]
	[<i>raccordo α</i>]	[1-11]
[.....] vadia	A' (=a ¹ + b ¹⁺² variati)	[12]
	[<i>raccordo α'</i>]	[13-22]
	[A''] B (=a ² + c)	[24]
	[A'''] C (=a ³ + b ³)	[25-32]
		[33-40]

[L'avvenuto completamento della struttura musicale sembra essere confermato dall'esclamazione finale: «É isso!»]

A10 [0:38]

[*Schizzo preliminare breve*. Voce sola (sillabazione nonsense), poi accompagnata da chitarra. Tentativo di innesto di un nuovo segmento di collegamento (in progressione discendente) tra le frasi a² e a³, alternativo al segmento c. Potrebbe forse trattarsi di una prima idea di Preludio.][cfr. Es. 4]

**B1** [5:17]

[*Abbozzo continuativo 2*. Chitarra (inizialmente sola) e voce (a bocca chiusa e poi cantante). Assemblaggio più avanzato e compiuto del primo (A9), ora anche cantato, con inedito emergere di ampie porzioni del testo verbale, eseguito quattro volte e per la prima volta incorniciato da Preludio (nuovo tentativo destinato a decadere) e Chiusa (pressoché definitiva). In un tempo relativamente veloce, più prossimo a quello definitivo (anche se ancora oscillante fra 138 e 144 bpm), gli accordi chitarristici risultano ben ritmati e con sempre meno indecisioni. Emergono, in particolare: l'incipit poetico-musicale nella sua forma definitiva non solo melodica ma anche armonica; il *riff funk* applicato a diversi accordi (e parole), sia nella sezione A («baile funk», «apoteose... megafone»), sia nella sezione A' («ganja, ambulando... muamba».)]

[Preludio: chitarra, poi (da b. 3) anche voce (bocca chiusa): cfr. Es. 5]

« Gostosa, quentinha, tapioca! »	I: A	(= a ¹ : sf-1 definitiva [melodia + armonia])
<i>uncashculta Bahia</i>	()	(= b ¹)
hoje tem baile funk	()	(= b ²)
<i>samba na apoteose,</i>	()	()
<i>tem palavra de Jesu</i>	()	()
<i>no megafone.</i>	()	[= ↓ <i>raccordo α</i>]
O homem da Gávea criou	A'	(= a ¹ : sf-1)
<i>asas, tardinhas, gaivota</i>	()	()
<i>contornando a montanha</i>	()	(= b ¹)
[<i>temumapólenapaeta</i>] da ganja	()	(= b ²)
o povareu sonâmbulo	()	()
ambulando / e tomou [feito muamba]⁴	()	(=)
nas ondas do mar.	(=)	





APPENDICI

<u>Cidade maravi-</u>		[=↓ <i>raccordo</i> α]
<u>lhosa, a minha,</u>	[A'']B	(a ²)
<i>nanouá... [nonsense]</i>		()
		(c)
↓		↓
	[A''']C	(a ³)
		(b ³)
↓		[↓ <i>raccordo</i> α''']

[Ripetizione integrale (musica e parole) altre tre volte (2/3/4), con frammenti verbali aggiunti: «*moçinha*» (2/3/4); «*quem vai*» (incipit 4); «*feito muamba*» (4); e con formula di chiusa, quasi definitiva («*wow*» al posto di «ah»):]

Gostosa, quentinha ... wow (a^{1*}: *sf*-1 parziale)

B2 [2:45]

[*Abbozzo continuativo* 3. Fischio e chitarra → voce e chitarra. Importante passo in avanti nella scrittura vocale del testo verbale (quasi completo) e nella definizione della struttura melodico-armonica complessiva (Preludio, blocco di quattro strofe ripetuto una sola volta, chiusa); soltanto il nuovo tentativo di “Preludio” verrà scartato. Da notare, in particolare: il *riff funk* è applicato in modo ancor più chiaro e sistematico a tre accordi diversi, in entrambe le sezioni A (da «funk» a «megafone» e A' (da «ganja» a «nas ondas do mar»); i due segmenti versali conclusivi della sezione [A''']C, sono già quelli definitivi, risolti anche sul piano dell'intonazione e del coordinamento metrico-ritmico con l'accompagnamento chitarristico (come nell'abbozzo E1 e nell'esercizio E3, ma diversamente dagli abbozzi C1 e C3, inframmezzati dall'esercizio C2, laddove il problema risulta semmai in fase di risoluzione).] [Cfr. Ess. 6 e 7.]

[Preludio: chitarra, poi (da b. 3) anche voce (bocca chiusa), pressoché identico al Preludio in B1.]

« Gostosa, quentinha, tapioca! »	I: A	(= a ¹ : <i>sf</i> -1)
o pregão abre o dia		(= <i>sf</i> -2)
hoje tem baile funk		(= b ¹)
samba na apoteose,		(b ²)
<i>apito-e-o-bicho Apocalipse</i>		()
no megafone.		()
O homem da Gávea criou		[=↓ <i>raccordo</i> α]
asas, vadia, gaivota	A'	(a ¹ : <i>sf</i> -1)
sobrevoa a tardinha		(=)
e a neblina da ganja;		(= b ¹)
o povaréu sonâmbulo		(= b ²)
ambulando / feito muamba		()
nas ondas do mar.		(=)





LA VIA

**Cidade maravi-
lhosa, és minha,
o poente na linha
das tuas montanhas
quase arromba a retina
de quem vê**

[= ↓ *raccordo α*]
[A"]B (= a²)
(|)
(= |)
(c)
(= |)

↓
**de noite meninas,
peitinhos de pitomba,
vendendo por Copacabana
as suas bugigangas,
suas bugigangas.**

↓
[A"]C (= a³)
(= |)
(= b³)
(= |)
(= |)

↓
«**Gostosa, quentinha, quem vai, tapioca!**» 2: A (= a¹: *sf*-1)
ecc.

[Ripetizione integrale (musica e parole) una sola volta + formula di chiusa (senza «wow» né «ah»):]

Gostosa, quentinha ... (a^{1*}: *sf*-1 parziale)

B3 [2:17]

[*Abbozzo continuativo 4.* Pressoché identico al precedente (B2). Manca solo l'idea iniziale di Preludio. La ripresa parziale dell'incipit a mo' di chiusa è di nuovo simile a quella di B1 (con «wow» ora più ritardato):]

Gostosa, quentinha ... wow (a^{1*}: *sf*-1 parziale)

B4 [2:20]

[*Abbozzo continuativo 5.* Pressoché identico al precedente (B3). Nel penultimo verso di A', sostituzione definitiva di «*feito*» con «**que nem**»:]

o povaréu sonâmbulo (= b²)
ambulando / que nem muamba (= |)
nas ondas do mar. (= |)

[formula di chiusa di nuovo come in B1 (senza «wow» né «ah»):]

Gostosa, quentinha ... (a^{1*}: *sf*-1 parziale)

[Sul piano della scrittura verbale, sembra rappresentare lo stadio più avanzato (fra quelli documentati dagli schizzi e abbozzi sonori). Lo stadio successivo corrisponde al testo definitivo della traccia fonografica, nel quale Buarque completa i seguenti frammenti mancanti:]
in A:





APPENDICI

tem samba no Flamengo, (= b²)
o reverendo* num palanque (= |)
lendo o Apocalipse. (= |)

in [A[”]]B:
 ... és minha, (= a²)
 o poente na espinha* (= |)

*[«o reverendo» e «espinha» (al posto di «*linba*» e «*apito e o bicho*») emergono già, e unicamente, in **D1**, ma nel contesto dell'esecuzione imprecisa di un testo verbale altrimenti lacunoso, incerto e a tratti ambivalente.]

B5 [4:09]

[*Esercizio* per chitarra sola. Graduale messa a fuoco di un nuovo ritmo accordale (diverso dal *groove* di crome in 4/4), seguita dall'accompagnamento dell'intera canzone (eseguita quattro volte + chiusa), sempre nella tonalità di Sol maggiore. Rispetto alle altre tracce, si distingue nettamente per la diversità di suono (più cristallino), *batida* (ora sincopata in 2/4: 3+3+2), qualità di accordi (più compatti e meno rivoltati), decorsi armonici (meno lineari nel basso, in totale assenza del *riff funk*): il tutto, insomma, in uno stile più prossimo a quello della bossa nova. Potrebbe documentare l'iniziale cambio di passo, anzitutto metrico-ritmico, che porterà dalla primigenia canzone autoriale a quella arrangiata per il CD. Viene il dubbio che il chitarrista non sia più Chico Buarque, ma lo stesso arrangiatore, Luiz Cláudio Ramos.]



C1 [2:56]

[*Abbozzo continuativo* 6. Fischio e chitarra → voce e chitarra. Primo abbozzo di cui non è facile stabilire l'esatta posizione cronologica. Nel complesso appare molto simile al terzo abbozzo continuativo (**B2**): incluso il tentativo di Preludio, ma anche l'avverbio «*feito*» (già in **B4** sostituito dal definitivo «que nem»). Ancor più colpisce, alla fine della quarta sezione ([A[”]]C), l'apparente regressione da «as suas bugigangas, / suas bugigangas» (definitivamente risolto già in **B2**) alla problematica variante: «*as suas tantas bugigangas, / bugigangas*» (causata dalla parola «*tantas*»). Più avanzata, per converso, è la chiusa, qui per la prima volta molto simile a quella definitiva (c'è «ah», anche se ritardato rispetto all'accordo finale):]

Gostosa, quentinha ... ah.

C2 [2:53]

[*Schizzo / esercizio* di messa a fuoco e scansione metrico-verbale. Voce e chitarra. Primi 11 tentativi di risoluzione del problema appena emerso in **C1**, riguardante i due segmenti versali conclusivi della quarta sezione ([A[”]]C, tramite l'esclusione di «*tantas*» e l'inserimento di una pausa fra i due «*bugigangas*»). Dapprima il tempo è lento, gli accordi non ritmati, la voce rauca, affaticata e incerta:]





**À noite, meninas / peitinhos de pitomba / vendendo por Copacabana / as suas bu...
suas bugigangas, / bugigangas**

[A partire dal secondo tentativo, in un tempo più veloce, gli accordi riprendono la consueta scansione di crome, e la voce acquista maggiore chiarezza e sicurezza:]

**De noite, meninas / peitinhos de pitomba / vendendo por Copacabana / as suas bu-
gigangas, / bugigangas**

[I restanti nove esercizi si concentrano sugli ultimi due segmenti, al fine di ottenerne la giusta scansione metrico-ritmica: la voce opta sempre più decisamente per «**as suas bugigangas / bugigangas**», con pausa fra un segmento e l'altro; soluzione, questa, migliore della precedente (C1), ma diversa da quella definitiva (già in B2).]

C3 [2:33]

[*Abbozzo continuativo 7.* Voce e chitarra. Molto simile al sesto abbozzo continuativo (C1), senza però il Preludio, e con la nuova soluzione (appena acquisita in C2) per gli ultimi due segmenti versali. Attacca subito con l'incipit, ma si ferma al verso 2 (causa accordo sbagliato); riparte daccapo ed esegue tutto come in C1 («*feito*» incluso), tranne: «**as suas bugigangas** [pausa] **bugigangas**» (come in C2). L'incipit del secondo ciclo è privo di «quem vai» (presente in B2); nella chiusa, l'«ah» finale è nuovamente sostituito da «*wow*».]

C4 [2:24]

[*Abbozzo continuativo 8.* Voce e chitarra. Identico al precedente (C3), eccetto la ripresa di «**quem vai**» nella ripetizione (presente in B2).]



D1 [4:16]

[*Abbozzo continuativo 9.* Voce e chitarra. Esecuzione sfocata e incerta dell'intera canzone, tre volte; include Preludio (mugugno a bocca chiusa) e definitiva formula conclusiva (con «**ah**» finale, come in C1). Nel testo verbale colpisce la compresenza di varianti arretrate (in corsivo e grassetto quelle nuove, in solo corsivo se già emerse) e avanzate (in grassetto sottolineato), rispetto a B2-4 e C1-4:]

[in A:]

samba na apoteose,
o reverendo *apocalipse*
no megafone.

[in A':]

ambulando / feito muamba

[in [A'']B:

Cidade maravi-

lhosa, a minha,
o poente na espinha





APPENDICI

**das tuas montanhas
quase arromba os olhos
de quem vê**

[in [A^{'''}]C]:

**de noite meninas,
peitinhos de pitomba,
andando¹ / gingando²⁻³ → pelo calçado
vendendo suas bugigangas,
bugigangas.**

[chiusa:]

Gostosa, quentinha ... ah.

[Da notare: la prima e unica apparizione di «o reverendo» e «espinha» (definitivi); altrettanto inedite e isolate, ma effimere, le varianti «a minha» (vs. «és minha»=B2), «os olhos» (vs. «a retina»=B2), «andando pelo calçado» [ciclo 1] e «gingando pelo calçado» [cicli 2-3] (vs. «vendendo por Copacabana»=B2), «vendendo suas bugigangas / bugigangas» (vs. «as suas bugigangas/ suas bugigangas»=B2). La variante «feito» è la stessa di B1-2-3 e C1, C3-4, sostituita già in B4 col definitivo «que nem».)]

D2 [0:21]

[Schizzo molto breve. Chitarra e voce. Graduale messa a fuoco della chiusa: la chitarra sola accenna agli accordi della sezione [A^{'''}]C, con *riff funk* nelle corde gravi; la voce si aggiunge dapprima con un vocalizzo nonsense, poi con l'intonazione del segmento versale conclusivo: «**Gostosa, quentinha ... ah**» (emissione vocale debole, non chiara, dell'esclamazione finale).]



E1 [3:31]

[Abbozzo *continuativo* 10. Fischio e chitarra → voce e chitarra. Esecuzione integrale ripetuta altre due volte (tre cicli in totale), con chiusa. Simile al terzo abbozzo (B2), inclusi il Preludio (fischiato), la mascherina «*apito-e-o-bicho*», ma anche i definitivi «**as suas bugigangas / suas bugigangas**», e «**quem vai**» (nella prima ripresa dell'incipit). A uno stadio più avanzato sembrano rimandare «**que nem**» (al posto di «*feito*» come in B4) e la chiusa, anch'essa definitiva (come in C1): «**Gostosa, quentinha ... ah**».]

E2 [2:36]

[schizzo preliminare esteso/quasi “abbozzo continuativo” 12: identico al precedente (E1, sul modello di B2), ma senza il “Preludio”]

E3 [3:22]

[Schizzo / esercizio di messa a fuoco e scansione metrico-verbale. Voce e chitarra. Torna al problema già affrontato in C2 (riguardante i due segmenti versali conclusivi della quarta sezione, [A^{'''}]C=frasi a³+b³), nonostante esso appaia già risolto in E1 (oltre che in B2),





LA VIA

tramite la ripetizione di «suas» anche prima del secondo «bugigangas» (al posto della pausa). Qui, oltre a confermare i versi ormai definitivi dell'intera strofa, sembra voler sperimentare, in 12 tentativi complessivi, ogni possibile soluzione d'incastro fra ritmica vocale (sincopata e accordale (quadrata: 8 crome), fino ad ottenere lo swing perfetto:]

De noite, meninas / peitinhos de pitomba / vendendo por Copacabana / as suas bugigangas, / suas bugigangas

[L'intera strofa viene intonata 11 volte, con variazioni ritmico-vocali; solo nella dodicesima, l'esercizio si concentra sugli ultimi tre segmenti versali (corrispondenti alla frase b³), per poi concludere con un fuggevole accenno dell'incipit del 2° ciclo: «**Gostosa, quentinha, quem vai, tapioca...**».]





Appendice 3

Esempio 10. Trascrizione dell'incisione discografica di *Carioca* (CD *As cidades*, traccia n. 1)

[INTRO]

Sib7M Sib6/Fa Sib7M Sibm7 Sibm6/Fa Sib7M Sib6/Fa Sib7M Sibm7 Sibm6/Fa Sib7M Sib6/Fa Dom7 Sib7

(pf.)

(Basso + surdo)

Ⓐ ⑨ Sib7M Dom6 Sib7M/Rc La7/Mi Sib7M/Fa Mi7(b5) Mi7M(9) Re7(b9) Solm6/Rc Re♭2

a¹

Go - sto - sa, que - nti - nha, ta - pi - o - ca! O pre - gão a - bre o di - a...

Ⓐ ⑭ Dom7 Fa7/La Fam6/Lab

b¹

Ho - je tem baile fun - k(y),

+ ⑯ (Fam6/Lab) Labm6/Dob Do7(9)

b²

Tem samba no Flamen - go, O re - ve rendo num palanque Lendo O A - po - ca - li - pse.

(raccordo) α ⑳ Fa7

O homem da Gávea criou





LA VIA

A (21) Sib7M Dom6 Sib7M/Re La7/Mi Sib7M/Fa Mi7(b5) Mib7M(9) Re7(b9) Solm6/Re Reb°

a'1

a - sas, Va-di - a Ga - i - vo - ta Sobre-vo-a tar din - nha

(26) Dom7 Fa7/La Fam6/Lab

b'1

E a ne-bli - na da gan - ja; -

+

(28) (Fam6/Lab) Labm6/Dob Do7(9)

b'2

O povareu sonâm - bulo Ambulando que nem muamba Nas ondas do mar.

(raccordo)

α'

(32) Fa7

α'

Ci-da-de ma-ra-vi-



APPENDICI

B

33 Sib7M Dom6 Sib7M/Re La7/Mi Sib6/Fa Mi7(#9) Mib7M₃ Re7₃ Mibm/Reb

a²

-lho - sa, És mi - nha, O poente na e - spi-nha Das tu - as mon - ta - nhas

+

c

38 Dom7(b5) Reb7M(9) Dom7(9) Si7(9)

Qua-se arro - mba a re - ti - na - De quem vê - De noi -

C

41 Sib7M Fa7/Do Sibm/Reb Sib7/Re Mibm7 Solb7/Reb Fa7/Do

a³

- te - Me - ni - nas, - Pei - ti - nhos de pi - tom - ba,

+

b³

45 Fam7/Do Sol7(b13)/Si Do7(9) Si7(9)

Vendendo por Co-pa-ca - ba-na As su - as bu - gi-gan-gas, Su-as bu - gi-gan-gas.

[chiusa]

a¹¹

49 Sib7M Dom6 Sib7M/Re La7/Mi Sib/Fa

Go - sto - sa, - quen - ti - nha - ah.





LA VIA

Sib7M 	Dom6 	Sib7M/Re 	La7/Mi 	Sib7M/Fa 	Mi7(b5)
Mib7M(9) 	Re7(b9) 	Solm6/Re 	Reb° 	Dom7 	Fa7/La
Fam6/Lab 	Labm6/Do♭ 	Do7(9) 	Fa7 		

Sib6/Fa 	Mi7(#9) 	Mib7M 	Re7 		
Mibm/Re♭ 	Dom7(b5) 	Reb7M(9) 	Dom7(9) 	Si7(9) 	

Fa7/Do 	Sibm/Re♭ 	Sib7/Re 	Mibm7 	Solb7/Re♭ 	Fam7/Do
Sol7(b13)/Si 	Si7(9) 				Sib/Fa



Bibliografia

1. Chico Buarque, *Música Popular Brasileira* (e contesti)

- ALENCAR, Edigar de, *O carnaval carioca através da música*, Edição comemorativa do IV Centenário do Rio, 2 voll., Rio de Janeiro-San Paolo, Freitas Bastos, 1965.
- ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a música brasileira*, San Paolo, Vila Rica, INL, [1928] 1972.
- ANDRADE, Mário de, *Aspectos da Música Brasileira*, San Paolo, Martins, [1936-41] 1965.
- ARAÚJO COSTA, Fabiano, *Musica popolare brasiliana e il paradigma audiotattile: una introduzione*, trad. it. di Vincenzo Caporaletti, *Rivista di studi sul jazz e sulle musiche audiotattili*, 1, Quaderno in Italiano, CRIJMA – IreMus – Sorbonne Université, 2018, pp. 1-19.
- BARBOSA, Antonio Rafael, «Il commercio di droghe a Rio de Janeiro e l'avvento delle unità di polizia pacificatrice», *Cartografie sociali. Rivista di sociologia e scienze umane*, 6 (novembre 2018), 2018, pp. 73-90.
- BARROS E SILVA, Fernando de, *Chico Buarque*, San Paolo, Publifolha, 2004.
- BUARQUE, Chico, *A Banda: Manuscritos de Chico Buarque de Hollanda*, Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro-San Paolo, 1966.
- BUARQUE, Chico, *Letra e música*, a cura di Humberto WERNECK, San Paolo, Schwarcz-Companhia das Letras, 2 voll., 1989.
- BUARQUE, Chico, *Tantas palavras. Todas as letras & Reportagem biográfica de Humberto Werneck*, San Paolo, Schwarcz-Companhia das Letras (ed. rivista e ampliata di BUARQUE, *Letra e música*, cit.), 2007.
- CAMPOS, Augusto de (a cura di), *Balanço da Bossa. Antologia crítica da moderna música popular brasileira*, San Paolo, Perspectiva, 1968.
- CHEDIAK, Almir (a cura di), *Songbook Chico Buarque*, trascrizioni per canto e chitarra/pianoforte di Almir Chediak (con revisioni di Cristóvão Bastos), Rio de Janeiro, Lumiar (4 voll.), 1999.
- COSÌ, Claudio, *La funzione espressiva del cromatismo nella Bossa Nova della prima e della seconda generazione: Tom Jobim e Chico Buarque*, tesi di laurea, Università di Pavia, Dipartimento di Musicologia (Cremona), 2006-2007.
- COSÌ, Claudio, «Il linguaggio armonico di Tom Jobim (dal 1945 al 1973)», in Stefano LA VIA e Claudio COSÌ (a cura di), *Bossa Nova Canção: Prospettive teoriche e analisi poetico-musicali*, Lucca, LIM, 2017, pp. 131-283.
- GILLY, Ricardo e Paulo JOBIM (a cura di), *Cancioneiro Chico Buarque*, a cura dell'Istituto Antonio Carlos Jobim, Rio de Janeiro, Jobim Music (voll. II-III: *Obras escolhidas*, trascrizioni per canto e chitarra di Ricardo Gilly, con la collaborazione di Paulo Jobim), 2008.
- HOMEM, Wagner, *Chico Buarque – Histórias de canções*, San Paolo, Leya, 2009.





BIBLIOGRAFIA

- LA VIA, Stefano, «Il mare nel “Cancioneiro” bahiano di Dorival Caymmi (e nel romanzo *Mar Morto* di Jorge Amado)», in Enrico CARERI e Simona FRASCA (a cura di), *La canzone, il mare*, Atti del Convegno (Università di Napoli “Federico II”, 3 giugno 2011), Lucca, LIM, 2012, pp. 143-252.
- LA VIA, Stefano, *Chico Buarque, Canzoni*, traduzione con testo a fronte, saggio introduttivo, appendici documentarie, schede critiche (CD-rom) e incisioni inedite (CD-audio), Pavia, Pavia University Press, 2014.
- LA VIA, Stefano, «La *canção* brasiliana al tempo della *Bossa Nova*», in Stefano LA VIA e Claudio COSTI (a cura di), *Bossa Nova Canção: Prospettive teoriche e analisi poetico-musicali*, Lucca, LIM, 2017, pp. 3-129.
- LIPORI, Michele, «Evangelici in Brasile. Un’irresistibile ascesa», *WE*, 3 (31 maggio 2020), *Samba, Bibbia e Populismo*: <https://mailchi.mp/confronti.net/brasil-samba-bibbia-e-populismo?fbclid=IwAR0tvXQoAM0wUBMB5J6Yrk1GwgAYDp5wfxDyuoLodm5WgxDt_Cu12q3iPQ>, 2020.
- MCGOWAN, Chris e Ricardo PESSANHA, *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova and the Popular Music of Brazil*, Philadelphia, Temple University Press, 1998.
- MELLO, Zuzana Homem de, «Cidade maravilhosa. Os 50 anos da marcha que virou hino», *O Estado de S. Paulo*, 19 febbraio 1985 (riedito in MELLO, *Música com Z. Artigos, reportagens e entrevistas (1957-2014)*, cit., pp. 29-31), 1985.
- MELLO, Zuzana Homem de, *Música com Z. Artigos, reportagens e entrevistas (1957-2014)*, San Paolo, Editora 34, 2014.
- MICHAJLOWSKY, Alexei, «Shaping the *pandação*: Improvisation and Study Creativity on Rio Funk Independent Recordings from the Early 1990s», in Julia MERRILL (a cura di), *Popular Music Studies Today. Proceedings of the International Association for the Study of Popular Music*, Wiesbaden, Springer, 2017, pp. 203-12.
- MOEHN, Frederick, *Contemporary Carioca: Technologies of Mixing in Brazilian Music Scene*, Durham, Duke University Press, 2012.
- PERRONE, Charles A., *Letras e letras da Música Popular Brasileira*, Rio de Janeiro, ELO, 1988.
- RISÉIRO, Antonio, *Caymmi: Uma utopia de lugar*, San Paolo, Perspectiva, 1993.
- SALGADO, Sebastião, Chico BUARQUE e José SARAMAGO, *Terra*, San Paolo, Companhia das Letras, fotografie di Sebastião Salgado, saggio introduttivo di José Saramago, testi e CD allegato di Chico Buarque, CD allegato (Sonopress T1001) contenente le canzoni *Assentamento*, *Brejo da Cruz*, *Levantados do chão*, e *Fantasia*, 1997.
- SEVERIANO, Jairo e Zuzana Homem de MELLO, *A *canção* no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*, 2 voll., San Paolo, Editora 34, 1997.
- TATIT, Luiz, *O cancionista: composição de canções no Brasil*, San Paolo, EDUSP, 1996.
- WERNECK, Humberto (a cura di), *Gol de letras: Partituras*, trascrizioni per voce e chitarra di Luiz Cláudio Ramos, in BUARQUE, *Letra e música*, cit., vol. II.
- WISNIK, José Miguel, «O artista e o tempo», in CHEDIAK, *Songbook Chico Buarque*, cit., vol. II, pp. 8-20.
- ZAPPA, Regina, *Chico Buarque: Para todos*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.
- ZAPPA, Regina, *Chico Buarque: Para todos*, Lisbona, Dom Quixote, 2001.

Altri repertori, filoni di ricerca, riflessioni

- BARTHES, Roland, «La mort de l’auteur», *Manteia*, 5, 1968.
- BARTHES, Roland, «La mort de l’auteur», in ID., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Parigi, Seuil, 1984, pp. 61-9.
- BENNETT, Joe, «Constraint, Collaboration and Creativity in Popular Songwriting Teams», in Dave





BIBLIOGRAFIA

- COLLINS (a cura di), *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*, Farnham, Ashgate, 2012, pp. 139-69.
- BICO, Mauro e Massimiliano GUIDO, *Paolo Conte: Un rebus di musica e parole*, Roma, Carocci, 2011.
- BIOTTI, Alessandro, *Un viaggio nell'officina del Faber. Analisi degli avantesti e commento a La domenica delle Salme di Fabrizio De André*, Bologna, Pátron, 2020.
- BRATUS, Alessandro, *I "Basement Tapes" di Bob Dylan & The Haeks: trascrizione e analisi*, tesi di dottorato, Facoltà di Musicologia (Cremona), Università di Pavia, 2008/2009.
- BRATUS, Alessandro, «Guardate qui, mucchio di casinari da cantina»: Bob Dylan al lavoro sottoterra», *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, I/1, 2010, pp. 1-20.
- BURNARD, Pamela, *Music Creativities in Practice*, New York, Oxford University Press, 2012.
- CAPORALETTI, Vincenzo, *La definizione dello swing. I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Teramo, Ideasuoni, 2000.
- CAPORALETTI, Vincenzo, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005.
- CAPORALETTI, Vincenzo, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.
- CONTE, Paolo, *Poesia e non poesia*, in Vincenzo MOLLICA e Valentina PATTAVINA (a cura di), *Paolo Conte. Si sbagliava da professionisti: Canzoniere commentato*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 101-2.
- COOK, Nicholas, *Music as Creative Practice*, New York, Oxford University Press, 2018.
- COOPER, Barry, *Beethoven and the Creative Process*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- DE ANGELIS, Enrico, «La canzone d'autore. Luigi Tenco: un utile ritorno», *L'Arena*, 13 dicembre 1969.
- DELLA SETA, Fabrizio, *Giuseppe Verdi, La Traviata: Schizzi e abbozzi autografi. Autograph sketches and drafts*, Parma, Istituto Studi Verdiani, 2000.
- DELLA SETA, Fabrizio, *Giuseppe Verdi, La Traviata: Schizzi e abbozzi autografi. Autograph sketches and drafts. Commento critico. Critical commentary*, Parma, Istituto Studi Verdiani, 2002.
- DELLA SETA, Fabrizio, *Beethoven: Sinfonia Eroica. Una guida*, Roma, Carocci, 2004.
- DUCHAMP, Marcel, «The Creative Act (lecture in Houston, April 1957)», *Art News*, 56/4, 1957, pp. 28-9.
- DUCHAMP, Marcel, «Il processo creativo», trad. it. Maria Rosaria D'Angelo, in Id., *Scritti*, a cura di Michel Sanouillet, Milano, Abscondita, 2005, pp. 161-3.
- FABBRINI, Marta e Stefano MOSCADELLI, *Archivio d'Autore: le carte di Fabrizio De André – Inventario*, Siena, Cantagalli, 2012.
- FOUCAULT, Michel, «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, LXIII/3, 1969, pp. 73-104.
- FOUCAULT, Michel, «Che cos'è un autore?», in Id., *Scritti letterari*, trad. it. Cesare Milanese, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 1-21.
- FURNARI, Manuela, *Paolo Conte. Prima la musica*, Milano, Il Saggiatore, 2009.
- GERSHWIN, Ira, *Lyrics on Several Occasions*, New York, Knopf, 1959.
- GERSHWIN, Ira, *Lyrics on Several Occasions*, New York, Limelight, 1997.
- GIRARDI, Michele, *Giacomo Puccini: L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995.
- GRIFFIN, Sid, *Million Dollar Bash: Bob Dylan, The Band, and the Basement Tapes*, London, Jawbone, 2007.
- HEYLIN, Clinton, *Bob Dylan: The Recording Sessions, 1960-1994*, New York, St. Martin's Press, 1995.
- LACASSE, Serge, «Voice and Sound Processing: Examples of Mise en Scene of Voice in Recorded Rock Music», *Popular Musicology on line*, <<http://www.popular-musicology-online.com/issues/05/lacasse.html>>, 2000.





BIBLIOGRAFIA

- LA VIA, Stefano, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006.
- LA VIA, Stefano, «Musica per poesia in Paolo Conte: Una rilettura di *Madeleine*», in CENTRO STUDI FABRIZIO DE ANDRÉ (a cura di), *Il suono e l'inchiostro*, Milano, Chiarelettere, 2009, pp. 171-213.
- LA VIA, Stefano, «*Principi e modelli formali della canzone d'autore*», in ENRICO CARERI e GIORGIO RUBERTI (a cura di), *Le forme della canzone*, Lucca, LIM, 2014, pp. 3-43.
- LA VIA, Stefano, «La canzone d'autore come terreno d'incontro tra "colto" e "popolare" (con annotazioni critiche su alcune tendenze della popular musicology)», *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, XXII/1-2, 2016, pp. 73-104.
- LA VIA, Stefano, «Auteur Song as a Meeting Ground between "Art" and "Popular" Cultures (with Critical Notes on a Few Tendencies in Popular Musicology)», *Analitica. Rivista online di studi musicali*, 9, <<http://www.gatm.it/analiticaajs/index.php/analitica/article/view/172/152>>, 2016.
- LONG, Paul e SIMON BARBER, «Conceptualizing Creativity and Strategy in the Work of Professional Songwriters», *Popular Music and Society*, 40/5, 2017, pp. 556-72.
- MARRUCCI, Marianna, «Il "mosaicista" De André. Sulla genesi e la composizione dei testi di un cantautore», in CENTRO STUDI FABRIZIO DE ANDRÉ (a cura di), *Il suono e l'inchiostro*, Milano, Chiarelettere, 2009, pp. 104-21.
- MARRUCCI, Marianna, «Dalla carta alla voce. Fabrizio De André, la poetica del "saccheggio" e il caso di *Smisurata preghiera*», *Per leggere*, 16, 2009, pp. 175-87.
- MCINTYRE, Phillip, «Paul McCartney and the Creation of *Yesterday*: The Systems Model in Operation», *Popular Music*, 25/2, 2006, pp. 201-19.
- MCINTYRE, Phillip, «Rethinking Creativity: Record Production and the Systems Model», in SIMON FRITH e SIMON ZAGORSKI-THOMAS (a cura di), *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 149-61.
- MOORE, Allan, «Beyond a Musicology of Production», in SIMON FRITH e SIMON ZAGORSKI-THOMAS (a cura di), *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 99-112.
- MOORE, Allan, *Song Means. Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham, Ashgate, 2012.
- MOSSA, Mario Gerolamo, *Bob Dylan & Like a Rolling Stone: Filologia, composizione, performance*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.
- NEGUS, Keith, «Autorship and the Popular Song», *Music & letters*, 92/4, 2011, pp. 607-29.
- PAVESE, Errico, «Situare lo stile nel suono di De André», in CENTRO STUDI FABRIZIO DE ANDRÉ (a cura di), *Il suono e l'inchiostro*, Milano, Chiarelettere, 2009, pp. 221-48.
- PAVESE, Errico, «Lo stile nello studio di registrazione: composizione e interpretazione nella produzione di Fabrizio De André e Ivano Fossati», *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, XIX, 2013, pp. 89-109.
- SALLIS, Friedemann, *Music Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press («Cambridge Introductions to Music»), 2015.
- SALLIS, Friedemann e Patricia HALL (a cura di), *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- THOMPSON, Paul, *Creativity in the Recording Studio: Alternative Takes*, New York, Palgrave Macmillan, 2019.
- TOYNBEE, Jason, «The labour that dare not speak its name: musical creativity, labour process and the materials of music», in ERIC F. CLARKE e MARK DOFFMAN (a cura di), *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, New York, Oxford University Press, 2017, pp. 37-51.
- VECCHIARELLI, Vera, *Riunire le teste dell'idra: una rilettura della produzione di Fabrizio De André attraverso i suoni*, tesi di dottorato, Università di Roma "La Sapienza", 2018-2019.





BIBLIOGRAFIA

VIVA, Luigi, *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabriio De André*, Milano, Feltrinelli, 2000.

Sitografia (Chico Buarque)

<<https://www.jobim.org/chico/>> [archivio dell'Instituto Antonio Carlos Jobim, sezione dedicata a Chico Buarque]

<<https://chico-buarque.com/>> [sito ufficiale]

<<http://www.chicobuarque.com.br/>> [nuovo sito ufficiale (dal 2022)]

<<https://www.facebook.com/ChicoBuarque>>

<<https://www.instagram.com/chicobuarque/>>

<<https://open.spotify.com/artist/6tOsSffQQIXmK8TqsDck8t>>

<https://www.youtube.com/channel/UC7Rmi-Sp3Z5ec12vA6eZ_WQ>







Discografia e Videografia

1. Vinili e CD

1A. BUARQUE, CHICO (AUTORE E INTERPRETE,
QUANDO NON SONO SPECIFICATI ALTRI ARTISTI)

Morte e Vida Severina, João Cabral de Mello Neto e Chico Buarque (LP, Philips P632900L) 1966a.

Chico Buarque de Hollanda (LP, Rio Gráfica Editora 5303) 1966b.

Chico Buarque de Hollanda – Volume 3 (LP, Rio Gráfica Editora 5320) 1968.

Chico Buarque de Hollanda (EP, Rio Gráfica Editora CD80266) 1969.

Chico Buarque de Hollanda – Nº4 (LP, Polygram/Philips 8120911) 1970.

Construção (LP, Phonogram/Philips 6349017) 1971.

Quando o carnaval chegar (LP, Phonogram/Philips 6349038) 1972a.

Caetano e Chico juntos e ao vivo (LP, Phonogram/Philips 6349059) 1972b.

Chico canta [Calabar] (LP, Phonogram/Philips 6349093) 1973.

Meus caros amigos (LP Phonogram/Philips 6349189), include Chico Buarque e Milton Nascimento, *O que será: À flor da terra*, 1976.

Chico Buarque, (LP, Polygram/Philips 6349398) 1978.

Ópera do malandro - Trilha sonora da peça teatral (2 LP, Polygram/Philips 6349401) (interpreti vari), 1979.

Vida (LP, Polygram/Philips 6349435) 1980.

Almanaque (LP, Ariola/Philips 201640) 1981.

O grande circo místico, Edu Lobo e Chico Buarque (LP, Som Livre 4036275) (interpreti vari) 1983a.

Para viver um grande amor – trilha sonora do filme (LP, CBS 138259) 1983b.

Chico Buarque (LP, Barclay/Polygram/Philips 8251611) (CD, Polygram/Philips 510003-2) 1984.

Ópera do malandro – trilha sonora do filme (LP, Barclay/Polygram/Philips 8296091) (interpreti vari) 1986.

Chico Buarque (LP, RCA/BMG/Ariola 1500008) (CD: M10061) 1989.

Chico Buarque ao vivo Paris Le Zenith, 10/5/1989, (LP, RCA/BMG/Ariola 1240001) (CD: 74321-139152) 1990.

Paratodos (LP, RCA/BMG/Ariola 1500031) (CD: 74321-177882) 1993.

Uma palavra (CD, RCA/BMG/Ariola 74321-265942) 1995.

Terra, CD allegato al libro SALGADO, BUARQUE e SARAMAGO 1997, include le canzoni *Assentamento*, *Brejo da cruz*, *Levantados do chão*, *Fantasia*, 1997a.





DISCOGRAFIA E VIDEOGRAFIA

- Chico Buarque de Mangureira* (CD, RCA/BMG 74321-520082), interpreti vari, 1997b.
As cidades (CD, RCA/BMG/Ariola 74321-632332) 1998.
Chico ao Vivo (2CD, RCA/BMG 74321-699292) 1999.
Cambaio, Edu Lobo e Chico Buarque (CD, RCA/BMG 74321-873722), interpreti vari, 2001.
Carioca (CD+DVD (*Deconstrução*), Biscoito Fino BF645-646) 2006.
Carioca ao Vivo (2CD, Biscoito Fino BF689) 2007.
Chico (CD, Biscoito Fino BF380) 2011.
Na carreira - Ao vivo (CD, Biscoito Fino BF172-4) 2012.
Caravanas (CD, Biscoito Fino / DiscMedi Blau DM5265-02) 2017.
Caravanas - Ao vivo (CD, Biscoito Fino / DiscMedi Blau DM5332-02) 2018.
Que tal um samba? Ao vivo (2 CD, Biscoito Fino BF10804) con la partecipazione di Mônica Salmaso, 2023.

1B. ALTRI AUTORI E INTERPRETI

- Ary BARROSO, *Aquarela do Brasil* (78 giri, Odeon 11768) lati A-B: Francisco Alves, 1939.
Duke ELLINGTON, *Caravan* (78 giri, Master Records MA 131) 1937.
Bibi FERREIRA, *Gota d'água*, Chico Buarque e Paulo Pontes (LP, RCA/Victor 103 0212) 1977.
Andres FILHO e Aurora MIRANDA, *Cidade Maravilhosa* (78 giri, Odeon 11154) lato A (lato B: *Toda*), 1935.
Milton NASCIMENTO, *Geraes* (LP, EMI/Odeon XEMCB-7020), include Milton Nascimento e Chico Buarque, *O que será: À flor da pele* (Chico Buarque), 1976.
SIMONE, *O que será: Abertura, À flor da pele, À flor da terra*, canzone tripartita inserita nella colonna sonora del film di Bruno Barreto, *Dona Flor e seus dois maridos* (1977), incisa in *Dona Flor and her two husbands - Original Soundtrack Recording* (LP, Peters International PLD1011), 1977a.
SIMONE, *Face a face* (LP, EMI SXMOFB 3931), include *O que será: Abertura*, 1977b.
Elza SOARES, *Do Cócix Até o Pescoço* (CD, Maianga Discos 789836945 001 6), include *Dura na Queda* (Chico Buarque), 2002.

2. DVD (DOCUMENTARI CON ESTRATTI DA CONCERTI DI CHICO BUARQUE E INTERVISTE, IN ORDINE CRONOLOGICO)

- Phono 73. O canto de um povo* (DVD + 2CD, Universal 60249824412) (DVD: Chico Buarque e Gilberto Gil, *Cálice*; CD n. 2: Chico Buarque, *Baioque*), [1973] 2005.
MPB Especial: Chico Buarque, programma TV2 *Cultura*, 22 settembre 1973 (regia, Fernando Faro) (DVD Biscoito Fino BF108), [1973] 2010.
Certas palavras com Chico Buarque, regia, Maurício Berú, sceneggiatura Maurício Berú e Chico Buarque, produzione Thomaz Farkas, Rio de Janeiro, disponibile su YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=YzZLX8Zprj8>>, 1980.
Chico ou o país da delicadeza perdida, regia Walter Salles e Nelson Motta (DVD, BMG 82876538829) [1990] 2003.
Chico e as cidades, regia, José Henrique Fonseca (DVD, RCA/BMG 74321-806839) 2000.
Chico Buarque Especial, regia Roberto de Oliveira, (12 DVD, EMI/RWR 3369309-3694209: 1. *Meu caro amigo*; 2. *À flor da pele*; 3. *Vai passar*; 4. *Anos dourados*; 5. *Estação derradeira*; 6. *Bastidores*; 7. *Romance*; 8. *O futebol*; 9. *Uma palavra*; 10. *Cinema*; 11. *Saltimbancos*; 12. *Roda viva*) 2005-2006.
Carioca ao Vivo, regia Andre Horta (DVD Biscoito Fino BF730) 2007.
Palavra (En)cantada, regia Helena Solberg, editora Saraiva - Radiante Filmes (2 DVD Biscoito Fino BF751) 2008.
Chico Buarque - Na carreira, regia Dora Jobim - Gabriela Gastal (DVD Biscoito Fino BF173-3) 2012.
Caravanas - Ao vivo (DVD, Biscoito Fino BF581-3) 2018.





Índice dei nomi

Amado, Jorge, 20-1, 53
Andreuccetti, Nicoletta, 14

Barreto, Bruno, 20
Barroso, Ari, 35; *Aquarela do Brasil*, 35
Barthes, Roland, 41
Bartók, Béla, 72
Bastos, Cristovão, 16
Berú, Maurício, 40
Blades, Rubén, 53
Bohème (La), 17, 104
Bolsonaro, Jair, 66
Borio, Gianmario, 13
Bosco, João, 16
Bratus, Alessandro, 13-4
Bruno, Francesco, 14
Buarque De Hollanda, Francisco detto Chico, *passim*; *A noiva da cidade*, 26; *As Atrizes*, 33; *As Caravanas*, 34-5, 58; *Assentamento*, 21; *Atrás da porta*, 26; *Beatriz*, 30, 40; *Cambaio*, 24; *Carioca*, 11, 15, 17, 22, 24-5, 29, 40, 42, 51, 53-6, 60-4, 66, 69, 70, 72, 75-7, 80-1, 83-4, 87-91, 93-4, 97, 99, 104-5, 107, 109-11, 113, 122-3, 125, 129-31; *Cecília*, 28, 54; *Construção*, 22, 27, 61; *De volta ao samba*, 11,

81; *Dura na queda*, 37; *Januaria*, 21; *Leve*, 102; *Meu caro amigo*, 26; *Morro Dois Irmãos*, 27, 30; *O futebol*, 30, 81; *O que será*, 11, 20-1, 40; *Outra noite*, 28; *Paratodos*, 52; *Soneto*, 22; *Subúrbio*, 39, 54; *Tempo e artista*, 81; *Trapaças*, 81; *Trocando em miúdos*, 26; *Uma palavra*, 24; *Vai passar*, 26, 32
Buarque, Helena, 63
Buarque, Luísa, 63
Buarque, Sílvia, 63
Byington, Olivia, 53

Camus, Albert, 34
Caporaletti, Vincenzo, 14, 22, 62
Cartola, 53, 63
Caruso, Fulvia, 13
Carvaglio, Jorjão, 126
Carvalho, Hermínio Bello do, 21
Cavaquinho, Nelson, 53
Cecchi, Alessandro, 14
Chediak, Almir, 72, 120
Conte, Paolo, 16-7

De Oliveira, Roberto, 33
de Moraes, Vinicius, 16-7





INDICE DEI NOMI

- de Tomassi, Max, 33
Della Seta, Fabrizio, 14
Dominguinhos, 16
Duchamp, Marcel, 39-41, 59, 129
Duprat, Rogério, 27
Dylan, Bob, 48
- Ellington, Duke, 34-5; *Caravan*, 34-5
- Filho, André, 67, 103-4
Foucault, Michel, 41
- Gerais, Minas, 21
Gershwin, George, 17
Gershwin, Ira, 17
Giacosa, Giuseppe, 17
Gil, Gilberto, 16-7
Gilberto, João, 72, 107
Gilly, Ricardo, 69, 72
Guimarães Rosa, João, 21
- Helder, Jorge, 16
Hime, Francis, 16, 26-7, 32, 40
- Jobim, Paulo, 69, 72
Jobim, Tom, 16-7, 29, 52-3, 63
- La Via, Stefano, *passim*
Lobo, Edu, 16, 24, 30, 40
- Mangifesta, Nico, 14
- Mariano, Cesar Camargo, 27
Mazzacane, Alessandro, 14
Meandri, Ilario, 14
Meireles, Cecília, 21
Melo Neto, João Cabral de, 21
Miranda, Aurora, 67, 104
Miranda, Carmen, 67
Morucci, Chiara, 31
Mosch, Ulrich, 14, 128
- Nascimento, Milton, 16, 20
Niemeyer, Oscar, 61
- Pustijanac, Ingrid, 13-4
- Ramos, Luiz Cláudio, 13, 26-8, 32-5, 37, 54,
60, 81, 85, 107, 113, 118, 125
- Salgado, Sebastião, 21
Severo, Marieta, 40, 42, 63
- Telles, Vicente, 53
Toquinho, 16
- Veloso, Caetano, 16-7
Verdi, Giuseppe, 11, 56-8; *Traviata (La)*, 11, 57
Vergueiro, Carlinhos, 102
- Wisnik, José Miguel, 68

Stampato presso The Factory - Roma (Italia)
Ottobre 2024

