



Studiare la Guerra Fredda attraverso le canzoni (1980-1985)

Nicola Contegreco

Istituto Comprensivo Torelli-Fioritti, Apricena (FG)

Riassunto

Tra le possibili tipologie di fonti che si possono utilizzare nell'insegnamento della storia, le canzoni rappresentano una maniera alternativa per coinvolgere gli studenti nell'approfondimento di valori, pratiche, ideali e conflitti che informano e strutturano una cultura storica e le relazioni sociali al suo interno. Le canzoni presentano diversi vantaggi: sono diffuse in modo ampio e trasversale, hanno una breve durata che ne consente, sotto il profilo didattico, un utilizzo completo in tempi ridotti e un'elevata reperibilità, anche grazie alle diverse piattaforme digitali. Come forma espressiva, invece, la canzone stimola una proficua connessione tra il suo contenuto e il vissuto emotivo dello studente, rivelando spesso personali chiavi di lettura dei contenuti. In questo contributo si presenta una possibilità di utilizzo di canzoni italiane relative agli anni 1980-1985 al fine di analizzare gli eventi del periodo della cosiddetta Seconda Guerra Fredda, quando il livello di rischio atomico globale raggiunse il suo apice.

Parole chiave: Canzone; Guerra fredda; Didattica della storia; Anni Ottanta; Intratestualità e Intertestualità

Abstract

Among the possible types of sources that can be used in the teaching of history, songs represent an alternative way to involve students in the deepening of values, practices, ideals and conflicts that inform and structure a historical culture and the social relations at its internal. The songs have several advantages: they are widely and transversally spread, they have a short duration which allows, from an educational point of view, a complete use in a short time and a high availability, also thanks to the different digital platforms. As an expressive form, however, the song stimulates a fruitful connection between its content and the emotional experience of the student, often revealing personal keys to reading the contents. This contribution presents a chance of using Italian songs relating to the years 1980-1985 to analyze the events of the period of the so-called Second Cold War, when the level of global atomic risk reached its peak.

Keywords: Song; Cold War; History teaching; The Eighties; Intratextuality and Intertextuality

ISSN 2704-8217

doi: <https://doi.org/10.6092/issn.2704-8217/15738>

Copyright © 2022 the authors

This work is licensed under the Creative Commons BY License

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Niente meglio delle canzonette ha il potere magico,
abiettamente poetico, di rievocare un 'tempo perduto'

P. P. Pasolini, *Il fascino del juke box*

L'ARGOMENTO DISCIPLINARE: LA GUERRA FREDDA

Fu il giornalista americano Walter Lippman a utilizzare per primo, nel 1947, l'espressione *guerra fredda* per indicare le crescenti tensioni che si andavano delineando tra Stati Uniti d'America e Unione Sovietica. Alleate per sconfiggere il Nazismo durante la Seconda guerra mondiale, queste due grandi potenze si erano ritrovate a essere, alla fine dei catastrofici eventi, le due principali forze politiche e militari del pianeta, impersonando ognuna una propria visione del mondo. Così, mentre gli USA rappresentavano al meglio la visione capitalista, l'URSS divenne presto il caposaldo del comunismo. L'area geografica dove venne sancita più nettamente questa divisione (la cosiddetta "cortina di ferro") fu quella che maggiormente era stata devastata, l'Europa, e che perciò necessitava di ingenti aiuti economici per la ripresa e la ricostruzione per superare il trauma spaventoso in cui si ritrovavano a vivere milioni di sopravvissuti. L'Europa occidentale entrò quindi sotto la sfera d'influenza statunitense, mentre l'Europa orientale sotto quella sovietica. Rimasero "non-allineati" Austria, Svezia, Finlandia e Svizzera, mentre la Jugoslavia rappresentò una *terza via* al comunismo stalinista dopo il 1948 e l'Irlanda esercitò una "sospensione" delle relazioni internazionali a causa di una situazione politica di divisione interna. Lo stato dove questa contrapposizione fu però netta, geografica e profonda fu la Germania, spartita tra le due sfere d'influenza nel 1949 con la creazione di due nuovi stati, mentre al suo interno la città di Berlino, dilaniata e contesa per tutti gli anni Cinquanta tra forze alleate e sovietiche, nel momento in cui queste ultime decisero di isolare la parte orientale da quella occidentale attraverso la costruzione del Muro (1961), diventava il simbolo stesso della Guerra fredda.

Intanto la comunità politica internazionale, per scongiurare un futuro conflitto mondiale e garantire il mantenimento della pace, nel giugno 1945 aveva fondato l'ONU, organismo che si poneva tra gli obiettivi anche quello del progresso sociale ed economico delle diverse nazioni, unito alla salvaguardia dei diritti e dell'integrità dei popoli. A tal proposito, nel 1948 l'ONU approvò la *Dichiarazione universale dei diritti umani* e nel 1949 la *Convenzione di Ginevra*.

Trattare l'argomento Guerra Fredda dal punto di vista didattico significa

prendere in analisi tutta la seconda metà del Novecento, considerandola sotto il profilo globale come un contenitore ampissimo di eventi politici e culturali definiti all'interno di una rete di equilibri di volta in volta danneggiata al suo interno e conseguentemente riparata; ma anche, più semplicemente, una riorganizzazione delle relazioni internazionali dopo quella che è stata considerata la più grande tragedia della storia dell'uomo, con i suoi oltre 60 milioni di morti. Dalla devastazione disumana di molta parte dell'Europa agli aiuti americani del Piano Marshall per i Paesi occidentali, dalle sfere d'influenza globale di USA e URSS fino alla costituzione della "cortina di ferro" e di due organizzazioni intergovernative come NATO (Organizzazione del Trattato del Nord Atlantico) e Patto di Varsavia (Organizzazione del Trattato di Varsavia) per fornire protezione militare ai paesi membri in caso di attacco, ma anche le crisi all'interno dei due blocchi (tentativi di *vie di fuga* dell'Ungheria nel 1956 e della Cecoslovacchia nel 1968, o l'uscita francese dalla NATO con De Gaulle), la smilitarizzazione del Giappone, la via cinese al comunismo, la decolonizzazione in Africa e Asia, la destalinizzazione e la corsa alle conquiste spaziali, l'appoggio statunitense alle dittature sudamericane negli Anni Settanta: sono tutti tasselli che vanno a costituire l'orizzonte su cui si sviluppa una tensione emotiva e ideologica costante il cui temutissimo esito è lo scoppio di una terza guerra mondiale.

Tale antagonismo durerà fino alla fine degli Anni Ottanta vedendo alternarsi momenti di forte criticità - come la Guerra di Corea (1950-53), quella Vietnam (1955-75) e soprattutto la Crisi dei missili di Cuba (16-28 ottobre 1962) - alla cosiddetta 'distensione', fase che si può individuare approssimativamente tra la metà degli Anni Sessanta e la fine dei Settanta, marcato da una consensuale limitazione agli armamenti nucleari, da un più ampio uso della diplomazia e da una regolamentazione della rivalità bipolare attraverso un *equilibrio di potenza* tra Sovietici e Americani. Il lungo periodo è contrassegnato da una duratura "pace armata" che lascia in stand by alcuni conflitti locali su base etnica, religiosa e politica che riesploderanno dopo la fine della Guerra fredda, come nei Balcani o nel Caucaso, ad esempio, ma che nello stesso tempo si regge sopra una serie di violente e sanguinose, seppur non estese, guerre extraeuropee per mezzo delle quali Stati Uniti e Unione Sovietica, realizzano la propria ostilità per procura, tentando - conflitto dopo conflitto tra Asia, Africa e America Latina - di allargare le proprie aree d'influenza, mentre molti paesi (la maggior parte dei quali appena usciti o ancora in corso di decolonizzazione) oscillano nella richiesta di protezione tra l'una e l'altra superpotenza (Westad, 2005; Romero, 2009).

Ma le aspre rivalità sopite o controllate nella fase di distensione tra superpotenze si

riaccenderà con grave intensità alla fine degli Anni Settanta e nel seguente decennio, esasperando a tal punto le ostilità, ma anche la paura, da portare le parti a campo a decidere per la fine della stessa Guerra Fredda con le politiche riformiste di Michail Gorbačëv – di cui perestrojka e glasnost diventano le due principali e iconiche parole chiave –, la conseguente caduta del Muro di Berlino e gli accordi strategici START (*Strategic Arms Reduction Treaty*) iniziati a partire dal 1991.

È proprio lo studio del periodo della Seconda Guerra Fredda (secondo la definizione che ne hanno dato alcuni storici), come vedremo, a essere stato preso in considerazione per essere filtrato attraverso la lente interpretativa di alcune canzoni italiane dell'epoca.

Sintetizzando schematicamente gli eventi cruciali di quegli anni, possiamo stilare un elenco del genere:

1979: invasione dell'Afghanistan da parte dell'Unione Sovietica. Il governo afghano in carica viene considerato dai sovietici filoamericano.

1980: embargo USA in Afghanistan e boicottaggio americano delle Olimpiadi di Mosca.

1981: avvio dell'Operazione RJaN (Ракетно-Ядерное Нападение, in italiano *Attacco missilistico nucleare*), da parte del governo di Mosca e dei servizi segreti sovietici (KGB). Si tratta di un programma di politica estera per contrastare un eventuale primo attacco nucleare da parte degli Stati Uniti d'America e che è andato avanti fino al 1984.

1983: invasione americana a Grenada, piccolo stato insulare del Mar dei Caraibi, per destituire la nuova giunta vicina a Cuba e URSS;

1983: USA e Nato eseguono una serie di esercitazioni chiamate Operation Able Archer in cui, per 5 giorni, vengono create condizioni per simulare una escalation globale verso il conflitto atomico.

1984: URSS boicottano le Olimpiadi di Los Angeles.

1986: Michail Sergeevič Gorbačëv si insedia a Segretario del Partito Comunista dell'Unione Sovietica e incontra Reagan a Reykjavík per elaborare un piano di disarmo sulle armi nucleari a raggio intermedio installate in Europa.

1987 - Il Trattato INF-Intermediate-Range Nuclear Forces Treaty tra i presidenti di USA e URSS mette fine all'installazione degli Euromissili.

IL CONTESTO: GLI ANNI OTTANTA

La prima metà degli Anni Ottanta è dunque contraddistinta da un inasprirsi del

conflitto ideologico USA-URSS che sfiora più di una volta la concretizzazione dello scontro sul piano militare vero e proprio. La sensazione di pericolo, di minaccia costante cui gran parte dell'umanità si sente sottoposta, qualcosa di pervasivo, quasi endemico, diventa quotidianamente tangibile per mezzo dei flussi informativi dei mass media, ma, nello stesso tempo, si sviluppa come tema e argomento a livello estetico ed espressivo.

La Guerra fredda fu combattuta aspramente anche con i mezzi culturali e la propaganda. La cinematografia occidentale, che già dagli anni Sessanta (*Il Dottor Stranamore - Ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba* di Stanley Kubrick è del 1964) e lungo il decennio successivo si era occupata, con pellicole per lo più distopiche, delle conseguenze che si sarebbero avute con uno sviluppo della Guerra Fredda in uno scontro diretto, produce negli Anni Ottanta una serie di titoli che impongono all'attenzione generale qualcosa che sembra ormai essere alle porte. È soprattutto il mercato USA a richiedere questo tipo di prodotto, per questo la maggior parte dei film è di produzione americana. Tra questi, vanno ricordati almeno tre titoli, tutti del 1983: *Silkwood* di Mike Nichols, *War Games* di John Badham e, soprattutto, *The day after - Il giorno dopo* che il regista Nicholas Meyer girò per la televisione statunitense, ma che nel mondo venne proiettato anche nelle sale. È proprio quest'ultima pellicola a far visualizzare per la prima volta in maniera altamente verosimile - suscitando per questo angoscia e paura nello spettatore - fondendo storia e microstoria, una escalation di angosce e minacce che sfocia in conflitto aperto tra le due superpotenze, con relativo sgancio di testate nucleari su città dei diversi continenti e con tutte le conseguenze sul piano della salute e della deflagrazione del sistema sociale ed economico cui vanno incontro i superstiti.

Allo stesso modo la canzone di massa non poteva rimanere indifferente - come non lo era stata, parallelamente al cinema, fin dagli Anni Sessanta (De Grassi, 1991, 138-153) - al terrore di una guerra nucleare globale. Sono diversi i titoli che in questi anni, sia direttamente che soltanto accennando alla situazione in atto come background socioculturale, vengono prodotti da artisti e case discografiche in riferimento all'argomento, tanto in Italia che nel mondo anglosassone cui il mercato discografico nazionale si abbevera in maniera determinante e costante. C'è spazio per generi diversi, così come diverso è il taglio che si dà alla narrazione e al mood del brano nella veicolazione delle emozioni all'ascolto.

Tra i brani incisi, oltre a quelli che abbiamo considerato per la nostra attività e di cui parleremo più approfonditamente in seguito, possiamo ricordare ad esempio lo

straniante *Two minutes warning* dei Depeche Mode (1983), in cui l'angoscia dell'imminenza di un attacco nucleare sembra fare riferimento al Doomsday Clock, l'orologio dell'Apocalisse, un orologio ideale e metaforico introdotto dalla rivista *Bulletin of the Atomic Scientists* dell'Università di Chicago per la misurazione del pericolo di un'ipotetica fine del mondo; a seguire, nel 1984, la feroce critica sociopolitica che la band britannica Frankie Goes To Hollywood sferra, a partire dall'icastico titolo, con *Two tribes*: il videoclip, componente visiva molte volte essenziale in quegli anni per la comprensione globale del messaggio della canzone, mostra in un'atmosfera allucinata e grottesca la ridicolizzazione dell'insanabile antagonismo russo-americano all'interno di una angusta e squallida arena in cui due uomini, indossando maschere in lattice dei presidenti Reagan e del neoeletto Černenko, si azzuffano, quasi come bambini, davanti a una piccola folla incitante. L'anno dopo è la volta della rock ballad *Nikita*, del cantautore inglese Elton John, il cui testo scritto da Bernie Taupin narra dell'amore impossibile tra un uomo occidentale - incarnato dall'io lirico - e una guardia di frontiera di stanza nella parte orientale del Muro di Berlino. In questo caso il piano di analisi viene spostato dalla paura atomica e dal conflitto ideologico a quello privato che del primo è diretta conseguenza, alludendo contemporaneamente al sentimento di amore e di pace, potenzialmente attuabile tra i due popoli, ma impossibilitato a concretizzarsi proprio a causa delle ostilità tra i governi. Tra gli esempi italiani, invece, vi è il brano dall'emblematico titolo *Futuro* che Orietta Berti porta a Sanremo nel 1986 in cui, con l'utilizzo diretto del vocativo, si redarguiscono le forze in campo: *A voi russi o americani/ Io non delego il suo domani/ Su mio figlio non metterete le vostre mani*. E poi ancora, nello stesso anno, è la volta della visionaria e poetica ironia di un cantautore originale e innovativo come Sergio Caputo a raccontarci in *Trio vocale militare* di un futuro prossimo in cui è *delizioso passeggiare/ per la base nucleare/ insieme a te... nel 2003.../ fra i salici di autentico moplen/ Mentre un venticello birichino ci contamina il cestino del picnic*. Infine, nei sempre più diffusi venti di guerra di quegli anni, la voce di un altro importante cantautore italiano, Pino Daniele, sostiene nel brano *Watch Out* del 1987, attraverso il suo personalissimo idioma anglo-napoletano-italiano: *Hello brothers/ I sogni americani/ Portano la guerra e nun se fa*, dopo aver già espresso il rovesciamento del sogno americano in *Tutta n'ata storia*, canzone del 1982 (Salvatori, 2006, 888).

Ma questo decennio si pone anche, nella cultura di massa, come un periodo caratterizzato socialmente da un benessere materialistico diffuso e da uno specifico edonismo di matrice capitalista il cui punto di origine è rappresentato dalla politica economica del nuovo presidente americano Ronald Reagan (mandato presidenziale:

1981-1989) e, per questo, definito spesso in ambito giornalistico con l'aggettivo *reaganiano*. L'edonismo reaganiano, cui, con le dovute differenze e con finalità diverse, fa eco negli stessi anni la politica del primo ministro britannico Margaret Thatcher, prevede l'attuazione di politiche economiche ispirate al neoliberalismo, e una visione improntata all'individualismo e al consumismo egoistico (Santese, 2016), i cui pericoli e contraddizioni erano già stati rilevati in passato da autori come Pier Paolo Pasolini (1975; 1976) e Jean Baudrillard (1972; 1976), tra gli altri, e che anni dopo Umberto Eco ben sintetizzerà con queste parole: «Emerge un individualismo sfrenato, dove nessuno è più compagno di strada ma antagonista di ciascuno, da cui guardarsi. Questo "soggettivismo" ha minato le basi della modernità, l'ha resa fragile: una situazione in cui, mancando ogni punto di riferimento, tutto si dissolve in una sorta di liquidità. Si perde la certezza del diritto (la magistratura è sentita come nemica), e le uniche soluzioni per l'individuo senza punti di riferimento sono da un lato l'apparire a tutti i costi, l'apparire come valore [...] e il consumismo. Però si tratta di un consumismo che non mira al possesso di oggetti di desiderio in cui appagarsi, ma che li rende subito obsoleti, e il singolo passa da un consumo all'altro in una sorta di bulimia senza scopo» (Eco, 2015).

La contraddizione tra edonismo diffuso attraverso media e cultura pop e la precaria situazione globale vissuta sul versante politico e sociale viene ben rappresentata, alla fine del decennio, ancora una volta mediante la sintesi di una canzone, *Cosa resterà degli anni '80*, del cantautore Raf (Raffaele Riefoli), scritta insieme a Giancarlo Bigazzi e Giuseppe Dati. Presentato al Festival di Sanremo nel 1989, il brano diventerà nei mesi e negli anni successivi un manifesto iconico di una generazione, rappresentando un periodo di forti mutamenti (nello stesso anno vi furono gli eventi di Piazza Tienanmen a Pechino e la caduta del Muro di Berlino) e contraddizioni scolpiti nei famosi versi *Anni ballando, ballando Reagan-Gorbaciov [...] Anni veri di pubblicità [...] Anni rampanti dei miti sorridenti da wind-surf sono già diventati graffiti ed ognuno pensa a sé*.

È POSSIBILE UTILIZZARE LE CANZONI NELLA DIDATTICA DELLA STORIA?

Nell'insegnamento della storia utilizziamo spesso i documenti per presentare agli studenti i valori, le pratiche, gli ideali e i conflitti che informano e strutturano una cultura storica e le relazioni sociali al suo interno. Sotto questo punto di vista, malgrado lo scetticismo ancora presente nel dibattito storiografico a tal proposito (Peroni, 2005),

anche la musica è da considerarsi una fonte culturale primaria che può fornire ai docenti un nuovo modo per coinvolgere gli studenti su questioni storiche, sviluppando le capacità di analisi e promuovendo la comprensione interculturale. Poiché la musica, e in special modo le canzoni, giocano un ruolo importante all'interno di processi culturali, essa può essere utilizzata attraverso diverse funzioni: «come *agente* si storia, come *strumento* per poterla raccontare, come *fonte* per poterla studiare» (Peroni, 2005, 3).

Le selezioni musicali dovrebbero essere trattate come qualsiasi altro documento storico, dovrebbero cioè essere considerate come creazioni di un tempo e di un luogo specifici che possiamo utilizzare per analizzare classi sociali, genere, valori culturali, politica e vita economica (Zukas, 1996). Senza dimenticare che la musica è una «componente fondamentale e universale dell'esperienza umana, [...] la cui fruizione consapevole, implica la costruzione e l'elaborazione di significati personali, sociali e culturali, relativamente a fatti, eventi, opere del presente e del passato» (*Indicazioni Nazionali*, 58).

In tal senso tutta la musica può essere sfruttata, non soltanto quella classica o considerata culturalmente 'alta', ma anche la musica di consumo, quella che Proust aveva definito come *cattiva musica*, sottolineando però come la potenza emotiva di tante canzoni "leggere", capaci di diventare qualcosa che «ha accolto in sé il tesoro di migliaia di anime, conserva il segreto di migliaia di vite, di cui fu la viva ispirazione, la consolazione sempre pronta» (Proust, 1976, 24).

Come forma espressiva largamente diffusa in modo trasversale nei diversi strati della popolazione, infatti, la canzone ha un potenziale quasi unico dovuto anche alla sua breve durata che ne consente, sotto il profilo didattico, un utilizzo completo in tempi ridotti. A ciò si aggiunge la sua elevata reperibilità, ancor più oggi attraverso le diverse piattaforme digitali, che la avvantaggia molto rispetto ad altre tipologie di fonti storiche che necessitano di approfondita ricerca e rielaborazione. Infine bisogna ricordare come, in quanto fonte di soggettività, la canzone stimola una proficua connessione tra il suo contenuto e il vissuto emotivo dello studente, rivelando spesso personali chiavi di lettura poiché «il suono evoca in chi ascolta una relazione che si instaura con il contenuto referenziale del discorso e con la persona stessa che lo riferisce, con le sue emozioni, ponendo l'ascoltatore in presa diretta con il passato evocato. Le canzoni ispirano emozioni, sentimenti e atteggiamenti in chi le ascolta ben più di decantati capolavori di letteratura» (Borghi, 2009, 199). L'attenzione alla dimensione emotiva è ripresa anche dallo storico Stefano Pivato secondo cui la canzone

può diventare un documento atipico ma ugualmente efficace per la comprensione politico-ideologica di una fase storica, «un documento, insomma, che della politica rivela non tanto, o non solo, gli aspetti dottrinari, ma quelli più legati alla partecipazione emotiva e sentimentale» (Pivato, 2005, X). E a tal proposito, bisogna ancora ricordare che la musica è linguaggio capace di interagire con l'universo emotivo dell'ascoltatore prima ancora di usufruire del testo verbale e della comprensione ad esso legata e come tale, d'altronde, essa è argomento a lungo studiato e dibattuto a diversi livelli (Blacking, 1986; Fabbri, 2008; Ball, 2011).

All'interno di questa riflessione quindi la canzone, nella sua complessità costituita da diversi linguaggi, diventa uno strumento privilegiato avvalendosi dell'insieme connaturato di testo musicale e testo verbale creando un ulteriore piano di analisi poiché «[...] musica e parole non sono semplicemente antitetiche; la musica ha un aspetto sintagmatico, perfino narrativo, e le parole hanno un lato musicale» (Middlelton, 1994, 313). La canzone ha quindi aspetti formali e di contenuto che offrono la possibilità di essere studiati insieme (Peroni, 2005, 17-30). Nella sua specificità essa va considerata come fenomeno artistico globale, in quanto possiede nella sua struttura un gran numero di componenti tra loro scindibili singolarmente e, nello stesso tempo, sostanziali al prodotto finale nella sua interezza. Essi sono la melodia, l'armonia, il ritmo, il timbro vocale, i timbri strumentali, l'arrangiamento, la letterarietà del testo, cui si aggiunge l'aspetto performativo (spettacolo, rito, corporeità) e quello commerciale (prodotto tecnologico, industriale, economico-culturale), tutti suscettibili di una pluralità di approcci possibili (Peroni, 2005; Gusso, 2012).

Nel nostro caso risulterà funzionale l'ascolto di alcune canzoni italiane edite tra il 1980 e il 1985 per comprendere meglio la fase politica e socioculturale di quel periodo che fa riferimento alla cosiddetta *seconda guerra fredda*. A tale scopo è necessario elaborare quella che Maurizio Gusso, all'interno di uno studio approfondito che l'autore ha svolto proprio sull'utilizzo delle canzoni nella didattica della storia, chiama fase della *contestualizzazione*. In questo caso il materiale trattato dall'insegnante con gli studenti è relativo all'argomento e alla fase storica nel suo sviluppo, così come accennato nei paragrafi precedenti, per permettere di avere conoscenze fondamentali su quanto si andrà ad analizzare e approfondire con l'uso delle canzoni.

Gli altri due piani di analisi che ci interessano sono quelli dell'*intratestualità* intesa come studio all'interno del testo verbale e musicale della singola canzone, e quello dell'*intertestualità*, ovvero del confronto analitico possibile comparando più canzoni dello stesso periodo e con tematiche analoghe (Gusso, 2012, 176-177).

Di seguito vengono riportati in ordine cronologico i testi delle cinque canzoni selezionate e, per ognuna di esse, una breve contestualizzazione storico-tematica. A seguire, un organizzatore grafico per l'analisi dei brani e un suo possibile utilizzo.

FUTURA

(Testo e musica: Lucio Dalla; etichetta: RCA Italiana, 1980)

*Chissà, chissà domani
Su che cosa metteremo le mani
Se si potrà contare ancora le onde del mare
E alzare la testa
Non esser così seria
Rimani*

*I russi, i russi, gli americani
No lacrime, non fermarti fino a domani
Sarà stato forse un tuono
Non mi meraviglio
È una notte di fuoco
Dove sono le tue mani
Nascerà e non avrà paura nostro figlio*

*E chissà come sarà lui domani
Su quali strade camminerà
Cosa avrà nelle sue mani, le sue mani
Si muoverà e potrà volare
Nuoterà su una stella
Come sei bella
E se è una femmina si chiamerà Futura*

*Il suo nome detto questa notte
Mette già paura
Sarà diversa bella come una stella
Sarai tu in miniatura
Ma non fermarti voglio ancora baciarti*

*Chiudi i tuoi occhi non voltarti indietro
Qui tutto il mondo sembra fatto di vetro
E sta cadendo a pezzi come un vecchio presepio*

*Di più, muoviti più in fretta di più, benedetta
Più su, nel silenzio tra le nuvole, più su
Che si arriva alla luna, sì la luna
Ma non è bella come te questa luna
È una sottana americana
Allora su mettendoci di fianco, più su
Guida tu che sono stanco, più su
In mezzo ai razzi e a un batticuore, più su
Son sicuro che c'è il sole
Ma che sole è un cappello di ghiaccio
Questo sole è una catena di ferro
Senza amore... amore*

*Lento, lento, adesso batte più lento
Ciao, come stai
Il tuo cuore lo sento
I tuoi occhi così belli non li ho visti mai
Ma adesso non voltarti
Voglio ancora guardarti
Non girare la testa
Dove sono le tue mani
Aspettiamo che ritorni la luce
Di sentire una voce
Aspettiamo senza avere paura
Domani*

Si tratta di uno dei brani più famosi del cantautore bolognese, fino alla sua morte ancora in scaletta durante i concerti, ultima traccia del disco «Dalla», quasi in funzione di pendant con il brano *L'anno che verrà* dell'album precedente. Lo stesso Dalla raccontò più volte che questa sorta di inno alla speranza, fin dal titolo, risente pesantemente dell'atmosfera che in quegli anni si respirava a livello storico e politico.

Gli stessi protagonisti sono, nella visione dell'autore, due giovani innamorati che, pur vivendo divisi dal Muro di Berlino, superano ogni ostacolo fisico e ideologico attraverso il proprio profondo amore, nonostante l'enorme incertezza per il domani icasticamente rappresentata dal *Chissà* dell'incipit. La capitale tedesca con le sue contraddizioni di quel periodo fa da sfondo poetico a questa romantica storia sentimentale fatta di fragilità e fiducia verso ciò che accadrà, situazione che aveva precedentemente ispirato la famosissima *Heroes* di David Bowie nel 1977.

L'idea si materializzò per Dalla proprio davanti al Check Point Charlie, dove si era fatto portare da un taxi al termine di un concerto in Germania e dove, seduto a una panchina, aveva iniziato a immaginare parole, racconto e personaggi: «[...] credo che l'uomo non debba vivere angosciato dalla paura del domani. Il futuro è elettrizzante. A me ha sempre più interessato quello che deve ancora arrivare. Credo che sia immorale aver paura del domani» (Bagli, 1980).

Il cantautore tornerà a parlare dell'argomento, ma con taglio più ironico, con *Se io fossi un angelo*, sei anni dopo, brano pubblicato all'interno dell'album *Bugie* (1986). In quel caso la critica esternata da Dalla attraverso i pensieri e i comportamenti del potenziale angelo del titolo ruota attorno a un nucleo storico dal quale poi si sviluppa su altre tematiche strettamente legate alla cronaca di quegli anni. Ed è un nucleo fermamente attinente alla situazione internazionale in tutta la sua problematicità - in cui predomina, neanche a dirlo, il precario equilibrio tra i governi e il terrore atomico - come se l'angelo, dalla sua posizione privilegiata, riuscisse a sintetizzare il tutto con uno sguardo globale, fino a oltraggiare quelli che per lui sono uomini e strumenti di morte (*Se io fossi un angelo [...] Andrei in Afghanistan/ E più giù in Sud Africa/ A parlare con l'America/ E se non mi abbattono/ Anche coi russi parlerei[...]Poi sulla testa vi piscerei/ Sui vostri traffici, sui vostri dollari/ Sulle vostre belle fabbriche di missili*).

ENOLA GAY

(testo e musica: Andy McCluskey; etichetta: Dindisco, 1980)

Enola Gay, you should have stayed at home yesterday

(Enola Gay, saresti dovuta restare a casa ieri,)

Oh, words can't describe the feeling and the way you lied

(Oh, le parole non possono dire cosa si prova e le vostre bugie)

These games you play, they're gonna end it all in tears someday

(I giochi che fate finiranno tutti in lacrime un giorno)
Oh Enola Gay, it shouldn't ever have to end this way
 (Oh, Enola Gay, non sarebbe dovuta finire così)
It's 8.15, and that's the time that it's always been
 (Sono le 8.15 ed è l'ora che è sempre stata)
We got your message on the radio, conditions normal and you're coming home
 (Abbiamo ricevuto alla radio il tuo messaggio, condizioni normali e tu ritorni a casa)
Enola Gay, is mother proud of little boy today
 (Enola Gay, la mamma oggi è orgogliosa del suo ragazzo)
Oh this kiss you give, it's never ever gonna fade away
 (Oh, quel bacio che hai dato, non sbiadirà mai)
Enola Gay, it shouldn't ever have to end this way
 (Oh, Enola Gay, non sarebbe dovuta finire così)
Oho Enola Gay, it shouldn't fade in our dreams away
 (Oh, Enola Gay non dovrebbe svanire nei nostri sogni)
It's 8:15, and that's the time that it's always been
 (Sono le 8.15 ed è l'ora che è sempre stata)
We got your message on the radio, conditions normal and you're coming home
 (Abbiamo ricevuto alla radio il tuo messaggio, condizioni normali e tu ritorni a casa)
Enola Gay, is mother proud of little boy today
 (Enola Gay, la mamma oggi è orgogliosa del suo ragazzo)
Oho this kiss you give, it's never ever gonna fade away
 (Oh, quel bacio che hai dato, non sbiadirà mai)

Quando *Enola gay* esce nel settembre del 1980 ad opera del gruppo synth pop britannico OMD (Orchestral Manoeuvres in the Dark) il successo commerciale è immediato. Lo trainano un ritornello interamente strumentale e orecchiabilissimo suonato al sintetizzatore su di un classico giro armonico di quattro accordi – giro che attraversa ininterrottamente tutto il brano – e il fraintendimento alla base del titolo che lo fa diffondere soprattutto negli ambienti della sottocultura gay. L'autore è il cantante e fondatore della band Andy McCluskey che racconta la sua passione per i modellini Airfix di aeroplani della Seconda guerra mondiale e di come la guerra lo avesse sempre affascinato «non in modo celebrativo, ma nel senso che ne ero attratto dall'orrore e dal dilemma morale che le persone potevano fare cose in guerra che erano illegali in tempi di pace» (McCluskey, 2019). Una passione tale che non poteva, come egli stesso afferma

nello stesso articolo, non portarlo all'aereo più tristemente famoso della storia, quell'Enola Gay, così chiamato dal proprio pilota in onore della madre, dal quale venne sganciata la prima bomba atomica sopra una città.

Nonostante il testo faccia riferimento al tragico evento che decretò la fine della Seconda guerra mondiale e risalente a trentacinque anni prima, si rende inevitabile il riferimento alla fase storica in cui la canzone esce sul mercato, col conseguente impatto sull'opinione pubblica che la musica può suscitare come medium (Peroni, 96-98). In questo caso il testo rimanda a quanto in concreto potrebbe accadere nel momento in cui si ritornasse a sganciare ordigni atomici sulla popolazione (*These games you play, they're gonna end it all in tears someday*), a fare cioè quanto l'uomo aveva, fino a quel momento operato storicamente soltanto nelle due occasioni di Hiroshima e Nagasaki, con gli effetti devastanti e inimmaginabili che tutti conosciamo. Ma allora, ciò che la deflagrazione aveva scatenato non poteva essere previsto - e qui sembra voler rimandare *Enola gay* come sottotesto, ammonendoci ed esortandoci velatamente a ricordare - mentre, proprio a causa di quell'evento-cavia del 1945, l'umanità ha appreso con chiara consapevolezza il destino cui possiamo andare incontro in caso di guerra atomica, ben immaginando il finale di lacrime che ci attende.

A McCluskey interessa, però, anche il dilemma morale alla base di un'azione così estrema - che potrebbe rimandare all'argomentazione della *necessità* della guerra - e lo spiega bene in queste parole: «Ci sono due argomenti contrastanti. Uno è che è stata una cosa orribile da fare, sganciare una bomba atomica che ha ucciso fino a 250.000 persone. La controargomentazione è che ha posto fine alla guerra e salvato milioni di vite giapponesi e americane. So che Paul Tibbets, il pilota, era assolutamente sicuro di aver contribuito a porre fine alla guerra e salvare molte vite uccidendo così tante persone con una bomba. Quindi è stata davvero un'esplorazione del dilemma morale e della mia ambivalenza nei confronti della moralità di fare una cosa del genere» (McCluskey, 2019).

Interessante, infine, è l'ambivalenza semantica del verso *Enola Gay, is mother proud of little boy today*, con riferimento al fatto che il pilota dell'aereo aveva scritto sulla fusoliera il nome di sua madre (Enola Gay), dando in questo modo un nome allo stesso aereo e che, contemporaneamente, il *ragazzo* citato, oltre a Paul Tibbets, rimanda all'ordigno attraverso il suo nome in codice (Little boy).

VAMOS A LA PLAYA

(Testo: Stefano Righi; musica: Stefano Righi, Carmelo La Bionda; etichetta: CGD, 1983)

Vamos a la playa, oh, oh, oh, oh, oh (4 volte)

Vamos a la playa

La bomba estalló (la bomba è scoppiata)

Las radiaciones tostan (le radiazioni bruciano)

Y matizan de azul (e tingono di blu)

Vamos a la playa, oh, oh, oh, oh, oh (4 volte)

Vamos a la playa

Todos con sombrero (tutti col sombrero)

El viento radioactivo (il vento radioattivo)

Despeina los cabellos (ci spettina i capelli)

Vamos a la playa, oh, oh, oh, oh, oh (4 volte)

Vamos a la playa

Al fin el mar es limpio (finalmente il mare è limpido)

No mas peces hediondos (niente più pesce maleodorante)

Sino agua fluorescente (ma acqua fluorescente)

Vamos a la playa, oh, oh, oh, oh, oh (fino a sfumare)

In quegli anni la Guerra Fredda entra nella cultura popolare non solo attraverso la musica impegnata e cantautorale, ma anche attraverso la musica di consumo. *Vamos a la playa* rientra tra i classici della cosiddetta *italo disco*, sottogenere della discomusic che ebbe massima diffusione tra gli ultimi anni Settanta e la prima metà degli Ottanta grazie ad artisti e produttori italiani, caratterizzata da motivi orecchiabili, ritmi e suoni elettronici e da testi quasi sempre in inglese. Molte hit della *italo disco* ebbero successo di massa e divennero famose anche all'estero. Tra i nomi di artisti e gruppi più noti di quegli anni possiamo ricordare almeno: Gazebo (Paul Mazzolini), Sandy Marton, Ryan Paris (Fabio Roscioli), Den Harrow (Stefano Zandri), oltre ai Righeira, duo composto da Johnson e Michael Righeira, nomi d'arte rispettivamente di Stefano Righi e Stefano Rota (Bufalini-Savastano, 2019).

Probabilmente proprio *Vamos a la playa*, attraverso l'iterazione del titolo e la diffusione anomala che ebbe nell'estate del 1983 diede vita a un neologismo che sarà molto in voga negli anni a venire, 'tormentone' (lo stesso dizionario Zanichelli indica il

1983 come anno di nascita del vocabolo).

Il testo, insolitamente in spagnolo, deriva da un'idea di canzone da spiaggia ispirata alla spensieratezza degli anni '60 sullo stile di *Cuando calienta el sol*, come racconta l'autore Johnson Righeira in un'intervista rilasciata a Red Ronnie nel 2018, dove aggiunge: «*Vamos a la playa* era la canzone da spiaggia post-atomica, perché all'epoca non me ne rendevo conto, ma col senno di poi devo dire che si avvertiva questa minaccia tra Unione Sovietica e Stati Uniti. C'era un po' questa spada di Damocle che sembrava incombere su tutti noi. Non l'avvertivo ma scrissi questa canzone che parlava appunto di bombe che esplodevano, di radiazioni che invece di abbronzare normalmente abbronzavano di blu, ma tanto chi se ne frega, ci sarà il mare fluorescente e non ci saranno più i pesci puzzolenti. Sarà fighissimo, dei colori nuovi» (Red Ronnie, 2018). Quello che colpisce maggiormente in questa canzone è il senso di straniamento derivante dal contrasto tra l'orecchiabilità e l'allegria della dimensione musicale e il retroscena sotteso al racconto del testo che, proprio perché condizionato dall'atmosfera estiva e danzereccia della parte ritmica è stato, per la maggior parte degli ascoltatori di allora, quasi sempre rimosso. Una miscela innaturale e tuttavia molto originale tra ritmo dance e testo da *The day after*, un manifesto pacifista, anti-nucleare (Siani, 2013).

È da ricordare che nella stessa estate esce il tormentone *Tropicana* – una sorta di brano gemello di *Vamos a la playa*, per contenuti e atmosfera – composta e lanciata dal Gruppo Italiano, band milanese attiva negli anni 1980-89. L'originalità di *Tropicana* risiede in un lessico e una sintassi semplici ma ben articolate sull'impianto della composizione musicale, riuscendo così a costruire con questa un discorso semantico formalmente compiuto. Come spesso accade nella rappresentazione espressiva della *popular music* le parole sono riprese dal «linguaggio quotidiano, trito, familiare e pieno di luoghi comuni, anche se viene poi riassembleto in combinazioni insolite. Il punto è quello di “sfamiliarizzare il familiare”, di investire il banale con forza affettiva e grazia cinetica» (Frith, 1983, 36). A proposito di *Tropicana* e di *Vamos a la playa* in funzione di canzone “impegnata”, Gianni Borgna scriverà qualche anno dopo, nella sua *Storia della canzone italiana*: «Un tempo il confine tra la “canzonetta” e la canzone intellettuale o “d'autore” era molto più netto. Ma da Battisti in poi le cose hanno assunto una piega diversa. I prestiti tra i due generi sono molto più frequenti e si può dire che, se la canzone “d'autore” si è commercializzata quel tanto che basta per arrivare al grande pubblico, la “canzonetta” si è molto più cultura lizzata e intellettualizzata. A insediarsi stabilmente nel panorama della nostra musica leggera e oggi una sorta di canzone

“anfibia”, come risultato, da una parte della crisi della canzone politica, dall'altra del declino, e della conseguente problematizzazione, della canzonetta d'evasione». (Borgna, 1992, 428-429).

TWO SUNS IN THE SUNSET

(testo e musica: Roger Waters, etichetta: Harvest Music, 1983)

In my rear view mirror the sun is going down

(Nel mio specchietto retrovisore il sole sta tramontando)

Sinking behind bridges in the road

(Annega dietro i ponti sulla strada)

And I think of all the good things

(E penso a tutte le buone cose)

That we have left undone

(Che non abbiamo fatto)

And I suffer premonitions

(E ho delle premonizioni)

Confirm suspicions

(Sospetti che vanno a confermare)

Of the holocaust to come.

(L'olocausto che verrà.)

The wire that holds the cork

(Il filo che blocca il tappo)

That keeps the anger in

(Che tiene la rabbia dentro)

Gives way

(Salta via)

And suddenly it's day again

(E improvvisamente è ancora giorno)

The sun is in the east

(Il sole sorge di nuovo)

Even though the day is done

(Malgrado il giorno sia ormai terminato)

Two suns in the sunset

(Due soli nel tramonto)

Could be the human race is run

(Potrebbe essere che la razza umana stia scomparendo)

Like the moment when the brakes lock

(Come l'istante in cui i freni si bloccano)

And you slide towards the big truck

(E scivoli sotto l'enorme camion)

"Oh no!"

(*"Oh no!"*)

(Grido) *"Daddy, Daddy!"*

(Papà, papà!)

You stretch the frozen moments with your fear

(La tua paura prolunga quei momenti gelidi)

And you'll never hear their voices

(E non sentirai mai le loro voci)

And you'll never see their faces

(E non vedrai mai le loro facce)

You have no recourse to the law anymore

(Ormai non puoi ricorrere alla legge)

And as the windshield melts

(E mentre il parabrezza fonde)

My tears evaporate

(Evaporano le mie lacrime)

Leaving only charcoal to defend

(Lasciando solo carbone a difesa)

Finally I understand the feelings of the few

(Finalmente comprendo quello che provano in pochi)

Ashes and diamonds

(Ceneri e diamanti)

Foe and friend

(Nemico e amico)

We were all equal in the end.

(Tutti eravamo uguali nella fine.)

"...and now the weather.

(" ... e ora le previsioni)

Tomorrow will be cloudy with scattered showers spreading from the east...

(Domani cielo nuvoloso con precipitazioni sparse da est)

With an expected high of 4000 degrees Celsius"

(e una temperatura massima attesa di 4000 gradi Celsius")

A chiusura di un album, *The Final Cut*, che segnerà la fine della sua permanenza nei Pink Floyd e di cui ha interamente scritto da solo ogni singolo brano (tanto da far riportare sul retro della copertina dell'lp la dicitura "*scritto da Roger Waters, eseguito dai Pink Floyd*"), la voce principale, nonché la mente artistica della famosa band britannica pone un sigillo di incontrastata forza espressiva, per i temi e per l'uso della timbrica e degli arrangiamenti. *Two suns on sunset* «era germogliata nella sua mente tornando a casa in auto una sera, immaginando che cosa si sarebbe potuto provare se qualche folle avesse premuto il bottone proprio lì» (Schaffner, 2017, 113), risultando all'ascolto una sorta di premonizione alla fine del mondo tramite olocausto nucleare, in una fase storica in cui la tensione geopolitica tra i due blocchi contrapposti aveva toccato il suo acme.

Il *proprium* del brano consiste nel congelare in un solo istante – l'istante fatale del bottone che viene premuto – una serie di descrizioni che sono soprattutto immagini che esplodono davanti allo sguardo, situazioni che si sovrappongono tra l'interno dell'abitacolo della macchina, dove fisicamente si trova l'io poetico, e l'esterno proiettato sull'orizzonte sopra il quale si ergono i due soli, quello naturale e quello definito dalla potentissima luce atomica. Così, questo scenario va a connettersi con tutto quello che, sempre nello stesso istante, la mente è in grado rapidamente di pensare, attraverso una dialettica che si basa ancora su esterno-interno. E *mentre il parabrezza fonde, le lacrime evaporano* e l'impotenza di fronte a qualcosa di così grande schiaccia ogni forma di volontà (Guesdon – Margotin, 2017, 36), l'angoscia sale attraverso i rumori di fondo del traffico o alcune voci come quella del bambino che invoca la presenza del padre, i suoni di una realtà che si frantuma, e la voce di Waters si erge urlante sopra lo sfacelo diventandone parte integrante.

La presa di coscienza finale è agghiacciante nella sua freddezza retorica (*Finally I understand the feelings of the few*): restano ceneri e diamanti e la misera consapevolezza

di ritrovarsi tutti uguali, amico e nemico, nella fine.

In conclusione, Raphael Ravenscroft si imbarca in un superbo assolo al sassofono tenore, molto ispirato e magnificamente eseguito (Guesdon - Margotin, 2017), come un oggetto in volo lirico sopra la tragedia, un uccello metaforico fatto solo di aria e di suono ancora reali. Siamo alla fine: ritornano i rumori del traffico uditi all'inizio e sentiamo una voce alla radio che annuncia le previsioni del tempo con rovesci sparsi e una massima prevista di 4000 gradi Celsius.

RUSSIANS

(Testo e musica: Sting; etichetta: A&M, 1985)

In Europe and America there's a growing feeling of hysteria

(In Europa e in America c'è un crescente sentimento di isteria)

Conditioned to respond to all the threats

(Condizionato dal rispondere alle minacce)

In the rhetorical speeches of the Soviets

(Dei discorsi retorici dei Sovietici)

Mister Krushchev said, "We will bury you"

(Il Signor Ktushev ha detto "Vi seppelliremo")

I don't subscribe to this point of view

(Non condivido questo punto di vista)

It'd be such an ignorant thing to do

(Sarebbe una cosa assurda da fare)

If the Russians love their children too

(Se anche i Russi amano i propri figli)

How can I save my little boy

(Come posso salvare mio figlio)

From Oppenheimer's deadly toy?

(Dal giocattolo di morte di Oppenheimer)

There is no monopoly on common sense

(Non predomina il buon senso)

On either side of the political fence

(Né da una parte né dall'altra della barricata politica)

We share the same biology, regardless of ideology

(Condividiamo la biologia, al di là dell'ideologia)

Believe me when I say to you

(Credetemi quando vi dico)

I hope the Russians love their children too

(Io spero che anche i Russi amino i propri figli)

There is no historical precedent

(Non c'è un precedente storico)

To put the words in the mouth of the president?

(Di parole messe in bocca a un presidente?)

There's no such thing as a winnable war

(Non ci sono guerre che possano essere vinte)

It's a lie we don't believe anymore

(È una bugia cui non si può più credere)

Mister Reagan says, "We will protect you"

(Il Signor Reagan ha detto "Noi vi proteggeremo")

I don't subscribe to this point of view

(Io non condivido questo punto di vista, etc.)

La tensione alimentata da Ronald Reagan e Leonid Brezhnev (e dai suoi successori) è alla base, come abbiamo visto, di un rinnovato interesse per l'apocalisse nucleare. L'esempio forse più rappresentativo del panorama musicale internazionale di quegli anni è *Russians*, brano che Sting scrive e pubblica nel suo primo album da solista *The dream of the blue turtles* (1985), dopo lo scioglimento dei Police, e che scala le classifiche italiane fino a giungere alla seconda posizione.

L'artista britannico racconta di aver ricevuto l'ispirazione da una serie di programmi televisivi per bambini che la televisione sovietica trasmetteva in quel periodo la domenica mattina e ai quali era riuscito ad accedere grazie a un suo amico, esperto di elettronica e collegamenti satellitari. Da questa esperienza Sting aveva scoperto che, al di là del conflitto tra i governi, le persone – i russi e gli americani – erano dalla parte della pace e dell'amore: «La riflessione sull'amore che i russi hanno per i loro figli viene spontanea nella mente di Sting quando vede che i programmi per i più piccoli, trasmessi la domenica mattina, mostrano un comunissimo e dolcissimo rapporto tra generazioni; decide allora di ricordare a tutti che un sentimento così

normale non ha frontiere, è uguale in entrambe le culture, proprio in un momento storico di grande tensione. Perché alimentare i venti di guerra se alla fine entrambe le fazioni mostrano le stesse caratteristiche umane?» (Pollastri, 2011, 173).

Il tema strumentale del brano è molto insolito per l'orecchio *popular* degli Anni '80 ed è infatti una chiara citazione tratta da *Il luogotenente Kijé*, suite del compositore russo Sergei Prokoviev nel 1933, originariamente scritta per il film omonimo. Questo espediente tecnico-espressivo serve a Sting per sottolineare ulteriormente l'ambientazione sovietica del brano e il senso di profonda riflessività in cui ci si cala anche attraverso le immagini del poetico videoclip in bianco e nero girato dal regista francese Jean-Baptiste Mondino.

Dal punto di vista dell'impatto della Storia sulle vite dei comuni individui risultano infine significative le parole di Sting al giornalista Jeffrey Peisch per il mensile 'Record'. Peisch aveva all'epoca chiesto cosa ne pensasse il figlio novenne Joe di *Russians*, di cui lo avevano colpito le parole "*How can I save my little boy, from Oppenheimer's little toy*", modificata poi in "*deadly toy*" ("Come posso salvare il mio bambino dai mortali giocattoli di Oppenheimer?"): «Ovviamente» dice Sting «mio figlio sapeva chi era il "bambino", ma mi ha chiesto cosa fosse il giocattolo di Oppenheimer [*fisico statunitense creatore della bomba atomica*]. Gli avevo spiegato molto semplicemente cosa fosse la bomba atomica e gli effetti che ha provocato; un giorno però tornando a casa da scuola mi chiese se era vero che esiste qualche cosa che potrebbe distruggere il mondo, e ne abbiamo parlato ulteriormente. Ho cercato comunque di confortarlo. Scrivere un testo di questo tipo è importante per me, perché significa che sto pensando al futuro dei miei figli, mi sento responsabile della loro vita e cerco quindi di aprire dialoghi e discussioni in merito ai problemi che poi si riflettono in futuro» (Pollastri, 2011, 173-174).

Sotto l'aspetto della progettazione per competenze ci si può riferire alle Indicazioni Nazionali del 2012 e, da esse, definire dei traguardi che afferiscono a più discipline, proprio per la natura interdisciplinare e multimediale dello strumento che stiamo utilizzando, ovvero la canzone:

STORIA	Usa le conoscenze e le abilità per orientarsi nella complessità del presente, comprende opinioni e culture diverse, capisce i problemi fondamentali del mondo contemporaneo.
--------	--

MUSICA	Comprende e valuta eventi, materiali, opere musicali riconoscendone i significati, anche in relazione alla propria esperienza musicale e ai diversi contesti storico-culturali.
ITALIANO	Legge testi letterari di vario tipo (narrativi, poetici, teatrali) e comincia a costruirne un'interpretazione, collaborando con compagni e insegnanti.

È inoltre importante ricordare come il documento rimarchi l'importanza della funzione formativa della musica, la sua specificità comunicativa e la sua proprietà connettiva in rapporto agli altri linguaggi espressivi e al vissuto personale del soggetto che apprende: «L'apprendimento della musica esplica specifiche funzioni formative, tra loro interdipendenti. Mediante la funzione cognitivo-culturale gli alunni esercitano la capacità di rappresentazione simbolica della realtà, sviluppano un pensiero flessibile, intuitivo, creativo [...] Mediante la funzione emotivo-affettiva gli alunni, nel rapporto con l'opera d'arte, sviluppano la riflessione sulla formalizzazione simbolica delle emozioni.[...] Mediante la funzione critico-estetica essa sviluppa negli alunni una sensibilità artistica basata sull'interpretazione sia di messaggi sonori sia di opere d'arte, eleva la loro autonomia di giudizio e il livello di fruizione estetica del patrimonio culturale.

In quanto mezzo di espressione e di comunicazione, la musica interagisce costantemente con le altre arti ed è aperta agli scambi e alle interazioni con i vari ambiti del sapere» (Indicazioni Nazionali, 58).

La presentazione, la contestualizzazione e l'ascolto di ognuno dei brani scelti permettono di creare connessioni con gli eventi oggetto di studio e di ri-leggerli attraverso una lente diversa che ne va a trasformare il livello di indagine e la condivisione di senso e di significato: «le canzoni» ci dice Beatrice Borghi «possono diventare preziosa fonte sonora e scritta per sollecitare i ragazzi a riflessioni e discussioni sul senso della storia e sul significato del suo apprendimento. Alcune canzoni possono essere un inizio per riflettere insieme a loro sul significato stesso di storia, sui suoi ritmi, su chi siamo, e sul rapporto che lega il nostro passato al nostro futuro» (Borghi, 2009, 201). Allo stesso tempo, mantenendo sempre costante la connessione tra sfera pubblica e privata, si può fruire delle canzoni come 'specchi', cioè come strumenti di ampliamento della propria conoscenza - sia del mondo che di sé stessi - su cui l'ascoltatore può proiettare liberamente "orizzonti di attesa" e quesiti di senso (Jauss, 1989, 41-56).

L'ascolto - il momento concreto della fruizione della canzone come strumento

di comprensione e approfondimento - fornisce in un primo momento una serie di informazioni 'emotive' per mezzo di una ricezione libera e attraverso la decodifica del testo verbale, un ascolto che potremmo definire impressionistico-globale in cui la canzone funge da «rompighiaccio sintetico, evocativo, proiettivo, motivazionale e problematizzante» (Gusso, 2016, 3). Attraverso la lettura del testo, quindi, si passa ad un secondo e più profondo ascolto per mezzo del quale, nello specifico, si passa alla riflessione attorno all'impatto socio-culturale che gli eventi della Guerra Fredda hanno avuto nella prima metà degli anni Ottanta.

Sulla base di questo approccio viene dunque predisposta una matrice di confronto che dà la possibilità di leggere la fonte dal punto di vista dell'intratestualità (nei descrittori in verticale) e dell'intertestualità (in orizzontale), cioè nella comparazione delle cinque canzoni attraverso parametri comuni che ne rilevino le differenze e le analogie.

Di seguito, infine, l'organizzatore grafico, compilato in ogni sua parte, permette di osservare quanto registrato dall'attività svolta in una classe terza della secondaria di I grado ad Apricena (FG).

	FUTURA	ENOLA GAY	VAMOS A LA PLAYA	TWO SUNS IN THE SUNSET	RUSSIANS
Cosa suscita la musica (melodia, suoni, arrangiamento)?	sensò di speranza; vita "nuova"; sentimentale; tensione dovuta ai cambiamenti della musica; qualcosa che potrebbe accadere	gioia; festa e danza; spensieratezza	spensieratezza; atmosfera da spiaggia; divertimento; giocosità	preoccupazione, cupezza e mancanza di tranquillità; pericolo "dietro la porta"	inquietudine; durezza; malinconia profonda e dettagliata; ti fa entrare in periodi cupi e freddi; complessità

In che modo la musica vuole orientare l'ascolto? Dove vuole portarci chi ha scritto la canzone?	il crescendo dell'arrangiamento ci fa vivere i diversi "momenti" della canzone; ci porta a scoprire i sentimenti	il motivetto della tastiera entra nella testa e non esce più; la musica è ripetitiva, scherzosa, e fa pensare a un momento di festa	i suoni sono moderni, "futuristici"; senso di modernità	il contrasto tra la strofa "tranquilla" e il ritornello "urlante e angosciante"	la melodia è profonda; spinge alla riflessione; pensierosa; mi fa sentire la storia che c'è dentro; ci porta in un tempo antico
Quali elementi musicali connotano il periodo in cui è stata pubblicata la canzone?	gli strumenti sono "classici" della musica cantautorale;	i suoni delle tastiere e la batteria elettronica; ritmo dance	sonorità elettroniche, tastiere sintetizzate, batteria elettronica; ritmo dance	non ci sono elementi che connotano l'atmosfera dell'epoca; chitarra acustica, piano e batteria	strumenti classici ed elettronici insieme
In che modo sono in relazione la musica e il testo?	cambiano le situazioni nel testo insieme alle parti musicali (tempi lenti e veloci); c'è equilibrio tra testo e musica; c'è armonia	c'è contrasto tra il racconto drammatico e la musica allegra	c'è forte contrasto tra la musica e quello che dicono le parole; vanno in due direzioni opposte;	il ritmo è ben scandito e così si porta dietro le parole; il ritornello è la parte più drammatica della canzone	profondità; solennità; sia la musica che il testo danno un'atmosfera di calma che si fonde con la preoccupazione

			forte ironia		one
Quali sono le frasi/parole chiave che rimandano al contesto storico?	<i>chissà; domani; russi e americani; Futura; il suo nome questa notte mette quasi paura;</i>	<i>These games you play, they're gonna end it all in tears someday, questo è una frase-chiave che mette in connessione e il racconto del 1945 con la situazione del 1980, la stessa terribile paura</i>	<i>bomba; radiazioni; fluorescente; vento radioattivo</i>	<i>Of the holocaust to come; Could be the human race is run; We were all equal in the end</i>	<i>minacce; figli; Russi; giocattolo di morte di Oppenheimer</i>
Qual è la struttura metrica e narrativa?	<i>versi liberi; rime: domani/ mani/ rimani/ americani; indietro/ vetro; fretta/ benedetta; paura/ miniatura</i> assonanze: <i>tuono/ fuoco; vetro/</i>	<i>molti versi sono in rima baciata e ruotano tutti intorno alla stessa sillaba (gay del titolo); il racconto unisce un</i>	<i>prevalenza di settenari, non ci sono rime o assonanze; lo scoppio della bomba è al passato remoto, mentre le consequenz</i>	<i>versi liberi, non ci sono rime, nella strofa il canto è quasi parlato, sussurrato per contrastare il ritornello "urlato";</i>	<i>prevalenza di ottonari e novenari; tutto in rima baciata: threats/ Soviets; you/ view; do/ too; boy/ toy; sense/ fence, etc.);</i>

	<i>presepio</i> ; la struttura si sviluppa come un discorso a un "tu"; è composta da più parti	tono di severo ammonimento per quanto accaduto, alla tenerezza del rapporto madre-figlio	e vengono vissute al presente	il racconto è in prima persona e sembra di rivivere ciò che sta accadendo in diretta	c'è un'analisi sociale e politica che va a fondersi con lo stato emotivo di chi parla
Qual è l'argomento? Cosa riesco a "vedere" con la mente?	un amore tra due giovani pieno di speranza per il futuro	il giorno dello sgancio della bomba "Little boy" su Hiroshima; l'aereo che sorvola la città alle 8.15	il racconto di uno scenario balneare dopo la bomba atomica; una festa; un paesaggio irreale	ritrovarsi a vivere la fine dell'umanità dopo la guerra atomica; la scena dei "due soli"; il parabrezza che fonde per il troppo calore	il valore della vita, soprattutto quella dei bambini; una riflessione sui pericoli della guerra atomica
Chi è il narratore?	il ragazzo (interno)	narratore esterno, racconta quello che è successo	una prima persona plurale (interno)	narratore interno, la voce di colui che canta e vede i "due soli" vivendo	narratore esterno e mette in discussione il presente che sta vivendo

				direttamente l'esperienza della fine	
Chi sono i personaggi?	i due ragazzi che si amano	il pilota della Enola Gay che ha sganciato la prima atomica su Hiroshima	la gente in spiaggia	il narratore che vede i "due soli", ma in un certo senso tutta l'umanità	il popolo russo e quello americano
Qual è il tema principale? Ci sono altri temi?	speranza; amore; incertezza per il futuro	la follia della guerra in cui si usano armi che annientano interi città; il sentirsi dalla parte giusta anche se si compie un gesto così folle come sganciare una bomba atomica su una città	la vita che prosegue lo stesso; il negativo vissuto come positivo	riflessione sulla follia della guerra e, soprattutto, di una guerra nucleare che distruggereb be l'umanità	pace; amore per l'umanità; falsità ed egoismo dei governi; il potere che prende il sopravvent o
Questa canzone può essere considerata	sì, per gli elementi che definiscono il contesto	in realtà parla di evento accaduto	sì, per gli elementi che definiscono	sì, perché simula quello che veramente	sì, per gli elementi che definiscono

una fonte storica? Per quali motivi?	storico: russi, americani	nel 1945, ma si può mettere in connessione e con gli eventi della "seconda guerra fredda" relativa al errore nucleare	il contesto storico: esplosione atomica riferita a un conflitto mondiale	sarebbe potuto succedere attraverso le emozioni di una persona che vi avrebbe assistito	il contesto storico: russi, americani, bomba atomica
--------------------------------------	---------------------------	---	--	---	--

CONCLUSIONI

L'importanza delle canzoni come strumento di comprensione della realtà storica ci viene già indicata da un intellettuale di rilievo come Roberto Roversi che, proprio a proposito di *Vamos a la playa* e dell'altra hit balneare *Tropicana*, aveva pubblicato un articolo per *Rinascita* nel 1983 intitolato significativamente *Le canzonette dell'ultima spiaggia*, rimarcando quale veicolo di comprensione degli eventi potesse essere, al di là dei pregiudizi culturali, la musica di consumo.

Per quanto riguarda la didattica della storia, non si tratta certamente di una tipologia di fonte tradizionale ma, per i motivi che abbiamo detto, le canzoni possono rappresentare una valida alternativa per utilizzare strumenti autentici di comprensione profonda di un determinato periodo storico, in riferimento ai suoi valori a sociali e culturali e al contesto in generale. La scelta di parlare di una fase come quella degli Anni Ottanta, in cui la rivalità tra le due superpotenze globali portò più di una volta a sfiorare la terza guerra mondiale, è infine da collegarsi anche ai recenti avvenimenti che hanno visto, a seguito dell'invasione russa dell'Ucraina (24 febbraio 2022), il riaccendersi improvviso di tensioni politico-militari che sembravano ormai sopite definitivamente, tra la NATO e la Federazione Russa, ancora oggi una delle maggiori potenze del pianeta.

Questi avvenimenti, così come quelli del periodo preso in esame in questo

contributo, hanno risvegliato profonde angosce e preoccupazioni in gran parte della popolazione mondiale, ricreando emotivamente un clima di quotidiana insicurezza (in maniera emblematica Sting è tornato a cantare *Russians*, registrando e diffondendo dal 25 marzo 2022 il video attraverso i social e modificando significativamente il verso *I hope the Russians love their children too* in *I know that Russians love their children too*: nuova speranza? Visione del mondo cambiata?), ancora oggi in corso, in cui gli studenti si sono ritrovati a vivere per la prima volta. Essi hanno potuto così verificare quello che le generazioni precedenti avevano già vissuto, ovvero che l'eventualità di una guerra atomica significherebbe la fine di tutto e che, proprio per questo, la deterrenza diventa, da parte degli attori in campo, l'unico scopo razionale dello scontro, come aveva già scritto in modo chiaro Hannah Arendt: «L'“apocalittica” partita a scacchi fra le superpotenze, cioè fra coloro che si muovono sul piano più elevato della nostra civiltà, si gioca secondo la regola per cui “se uno dei due 'vince' è la fine per entrambi”; è un gioco che non somiglia a nessuno dei giochi di guerra che lo hanno preceduto. Il suo scopo “razionale” è la deterrenza, non la vittoria, e la corsa agli armamenti, che non è più una preparazione alla guerra, può essere giustificata soltanto in base alla tesi che un potenziale di deterrente sempre maggiore è la migliore garanzia di pace. Alla domanda se e come saremo mai in grado di districarci dall'ovvia insania di questa posizione, non c'è risposta» (Arendt, 1996, 4).

BIBLIOGRAFIA

- Arendt H. (1996), *Sulla violenza*. Parma: Guanda
- Assante E. (2004). Le canzoni stupide che rubano l'anima. Intervista a Franco Battiato.
Su *Diario di Repubblica* del 28 febbraio
- Ball P. (2011). *L'istinto musicale. Come e perché abbiamo la musica dentro*. Bari: Dedalo
- Bagli A. (1980). Una voce per cantare. Intervista a Lucio Dalla. Su *Ciao 2001*
- Baudrillard J. (1972). *Il sistema degli oggetti*. Milano: Bompiani
- Baudrillard J. (1976). *La società dei consumi*. Bologna: Il Mulino
- Beatrice L. (2021). *Per i ladri e le puttane sono Gesù bambino. Vita e opere di Lucio Dalla*.
Milano: Baldini & Castoldi
- Bernardi P., Monducci F. (cur.). (2012) *Insegnare storia. Guida alla didattica del laboratorio storico*. Torino: UTET
- Blacking J. (1986). *Com'è musicale l'uomo?* Lucca: LIM Editrice
- Borghi B. (2009). *Le fonti della storia tra ricerca e didattica*. Bologna: Pàtron
- Borgna G. (1992). *Storia della canzone italiana*. Milano. Mondadori

- Bufalini A., Savastano G. (cur.). (2019). *Storia della Disco Music*. Milano: Hoepli
- Colombati L. (cur.). (2011), *La canzone italiana 1861-2011*. Milano: Mondadori
- Crainz G. (2016). *Storia della repubblica*. Roma: Donzelli
- De Grassi G. (1991). *Mille papaveri rossi. Storia d'Italia attraverso la canzone politica*.
Bologna: Thema Editore
- De Luna G. (2019). *Quando la musica leggera diventa storia*. Disponibile al link.
<https://www.lastampa.it/topnews/lettere-idee/2019/03/21/news/quando-la-musica-leggera-diventa-storia-1.33689586>.
- Deregibus E. (2006). *Dizionario completo della canzone italiana*. Firenze: Giunti
- Eco U. (2015). La società liquida. Su *L'Espresso* del 29 maggio
- Fabbri F. (2008). *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*. Milano: Il Saggiatore
- Frith S. (1983). *Sound effects: youth, leisure and the politics of rock'n'roll*. London
- Guesdon J.-M., Margotin P. (2017). *Pink Floyd. All the songs. The story behind every track*.
New York: Black Dog & Leventhal
- Gusso M. (2012). *Il laboratorio con le canzoni*. Bernardi – Monducci (cur.). *Insegnare storia. Guida alla didattica del laboratorio storico* (pp. 173-204). Torino: UTET
- Gusso M. (2016). *Le canzoni. Traccia della relazione nel seminario di formazione. Usi didattici di film, opere letterarie e canzoni come fonti per la storia dell'emigrazione*. Milano
- Middleton R. (1994). *Studiare la popular music*. Milano: Feltrinelli
- Jauss H. R. (1967). *Perché la storia della letteratura?* Napoli. Guida
- Lanaro S. (1992). *Storia dell'Italia repubblicana*. Venezia: Marsilio
- Lasch C. (2004). *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti*,
Milano: Feltrinelli
- McCluskey A. (2019). How I wrote *Enola Gay*. Su *SongWriting Magazine* (settembre-dicembre)
- MIUR. (2012). *Indicazioni Nazionali per il curriculum della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione*. Firenze: Le Monnier
- Pasolini P. P. (1975). *Scritti corsari*. Milano: Garzanti
- Pasolini P. P. (1976). *Lettere luterane*. Torino: Einaudi
- Peroni M. (2005). *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare* Milano: Bruno Mondadori
- Pivato S. (2005). *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*. Bari-Roma: Laterza
- Pollastri G. (2011). *The Police & sting. Shape of my heart. Testi commentati*. Roma: Arcana
- Proust M. (1976). *I piaceri e i giorni*. Milano: Garzanti
- Red Ronnie (2018). *Righeira "Vamos a la playa. Intervista*. Disponibile al link

- <https://www.optimagazine.com/2018/11/30/needle-righeira-vamos-a-la-playa-guarda-il-video/1295446>
- Romero F. (2009). *Storia della guerra fredda*. Torino: Einaudi
- Roversi R. (1983). Le canzonette dell'ultima spiaggia. Su *Rinascita* del 25 novembre
- Salvatori D. (cur.). (2006). *Il grande dizionario della canzone italiana*. Milano: RCS Libri
- Santese A. (2016). *La pace atomica. Ronald Reagan e il movimento antinucleare (1979-1987)*. Firenze: Le Monnier
- Schaffner N. (2017). *Lo scrigno dei segreti. L'odissea dei Pink Floyd*. Roma: Arcana
- Siani A. (2013). I trent'anni di un tormentone. "Vamos a la playa", apocalittica ironia. Su *Quotidiano Nazionale* del 13 agosto
- Westad O. (2005). *The Global Cold War: Third World Interventions and the Making of Our Times*. Cambridge
- Zukas A. (1996). *Different drummers: using music to teach history*. Disponibile al link <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/september-1996/different-drummers-using-music-to-teach-history>