

This is the peer reviewed version of the following article:

GEOGRAFIE DEL TANGO / Fiorani, F.A.. - In: CONTEMPORANEA. - ISSN 1127-3070. - STAMPA. - 2:(2006), pp. 285-305.

Il Mulino

Terms of use:

The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

17/09/2026 16:38

(Article begins on next page)

Direttore

Francesco Traniello

Vicediretori

Maria Serena Piretti

Simone Neri Serneri

Comitato di Redazione

Roberto Balzani, Daniela Luigia Caglioti, Paolo Capuzzo,
Fulvio De Giorgi, Ferdinando Fasce, Christiane Liernann,
Carlotta Sorba, Elisabetta Vezzosi

Segreteria di Redazione

Monica Campagnoli

Amministrazione

Società editrice Il Mulino

Strada Maggiore 37

40125 Bologna

tel. 051 25 60 11

fax 051 25 60 34

sito internet <http://www.mulino.it/html/riviste/cont.htm>

Direzione e Redazione

Dipartimento Politica, Istituzioni, Storia

Strada Maggiore, 45

40125 Bologna

tel. 051 20 92 517

e-mail contemp@spbo.unibo.it

Corrispondenza e libri vanno inviati alla

Redazione di Contemporanea - Strada Maggiore, 45 - 40125 Bologna

Gli articoli non richiesti non si restituiscono

*Gli articoli pubblicati in questa rivista sono riassunti e catalogati in
«Historical Abstracts» e «America. History and Life»*

Contemporanea

Rivista di storia dell'800 e del '900

Anno IX, n. 2, aprile 2006

221

*Giampaolo Calchi Novati, Israele, Palestina e il diritto
di autodeterminazione*

253

*Patrizia Guarneri, Un piccolo essere perverso.
Il bambino nella cultura scientifica italiana tra Otto e Novecento*

285

Flavio Fiorani, Geografie del tango

307

*Commemorare la «morte eroica» in una «guerra iniqua e sleale»?
Una lettera di Edmondo De Amicis
a cura di Michele Nani*

IN EVIDENZA

317

*Periodizzazioni del secondo dopoguerra
a cura di Paolo Capuzzo, Intervengono Federico Romero, Giovanni Gozzini,
Giovanni Montroni, Fulvio De Giorgi, Giovanna Cigliano, Maria Cristina Ercolessi*



Geografie del tango

Flavio Fiorani

La famiglia e la strada, ciascuna con i propri nefasti esempi, finivano imputate delle principali responsabilità. Le origini di tanti problemi dei minori erano ambientali, non naturali. A fine secolo le denunce sulla stampa internazionale avevano obbligato l'opinione pubblica e il parlamento ad accorgersi della prostituzione minorile, della cosiddetta tratta delle schiave bianche che i trafficanti compravano da genitori affetti da miseria, dediti a immoralità e criminalità⁷⁰. Sul terreno vischioso dei maltrattamenti fatti patire da chi dovrebbe invece proteggere, le posizioni degli esperti si sono divise. In un processo celebrato nel dicembre 1916 a carico di un uomo accusato di aver violentato per anni la figlia bambina, Giulio Cesare Ferrari, più volte qui menzionato, intervenne come perito della difesa e, con una strategia che sarebbe divenuta consuetudine nei processi di violenza sessuale, rilevò una scarsa innocenza di lei ormai, tredicenne⁷¹.

Nel processo di scoperta dell'infanzia, in concomitanza alla fine della sua innocenza mitica, e nella maggiore attenzione e cura verso i bambini concreti e diversi, cadeva anche l'obbligo per gli adulti di guardare alle ombre della propria normalità.

⁷⁰ Di questo un capitolo di B.P.F. Manrooi, *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia 1860-1940*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 135 ss.

⁷¹ Rimando al mio *Giulio Cesare Ferrari e la psicopatologia in tribunale*, «Padania. Storia, cultura, istituzioni», 1989, 3, pp. 192-206; per questa sua perizia «Sulle condizioni mentali di G. Felice»; e sugli abusi ai minori in famiglia vedi il mio *L'incesto scandalo: legge e mentalità nell'Italia unita*, «Passato e Presente», 2005, 58, pp. 45-68.

Tra gli spettacoli di intrattenimento che definiscono l'identità culturale dell'Argentina tra la fine del secolo XIX e i primi vent'anni del Novecento il tango è, insieme al teatro popolare, al calcio e al circo, un fenomeno della sociabilità con cui un paese – e in particolar modo la sua capitale – articola la propria fisionomia popolare e nazionale. Danza e canto sono i due poli intorno a cui prendono vita una manifestazione di ibridismo culturale con cui la società urbana definisce il rapporto tra i generi, «inventa» una nuova mascolinità, mescola tradizione e modernità, contribuisce alla nascita di un'industria culturale, offre un significativo apporto alle pratiche di alfabetizzazione e connota il consumo di massa del tempo libero. Prodotto di un paese in tumultuosa trasformazione il tango è un fenomeno che configura ed esprime – con le sue melodie non meno che nei suoi testi – una società articolata e multietnica. Per questo il tango è la narrativa di un'identità in costruzione che si affianca alle pratiche sociali istituzionali (istruzione pubblica, mobilitazione politica e sindacale) e a lungo mantiene quei «caratteri originari» che derivano dalle sue radici e dalla sua dislocazione marginale ed eterogenea in una società contrassegnata da un'incerta configurazione etnica come conseguenza della massiccia immigrazione europea.

Una musica ibrida dell'eterno incerto

Come ogni mito che sia degno di questo nome il tango ha origini incerte. Geograficamente lo si colloca in uno spazio culturale e sociale ai «confini» di Buenos Aires che si avvia a diventare la metropoli del Rio de la Plata (ma anche a Montevideo, la capitale uruguayana sull'altra sponda). Le sue origini, come del resto la sua data di nascita, sono imprecise: tutto concorre a dilatare quella sorta di misterioso fascino che scaturlisce anche dalla sua controversa etimologia.

Una traccia filologica ci conduce addirittura fino al continente nero. Uno studioso come Ricardo Rodríguez Molas – autore di un

volume che resta un classico sulla figura del *gaucho* – sostiene che il termine tango è di uso corrente nel commercio schiavista fin dal secolo XVII (*tango* era il recinto in prossimità delle coste dove era concentrata la massa di schiavi prima di essere imbarcata)¹. Il lessico cubano e argentino designa il luogo dove gli schiavi neri si riunivano per danzare. Nell'area del Rio de la Plata *tangos* erano inoltre le società di neri affrancati che per un certo periodo svolgono attività di mutuo soccorso e mantengono viva l'identità etnica con iniziative periodiche che includevano anche la danza. E per una sorta di proprietà metonimica più tardi il termine definisce le danze che si svolgevano in questi luoghi². Nel lessico *bozal* degli schiavi la parola, per effetto di una deformazione linguistica o perché connota lo spazio socio-culturale della presenza africana nell'America di lingua spagnola, è connessa all'attività dei musicisti neri affrancati (*pardos o mulatos*) nelle «casas de baile» o nei postriboli dell'area rioplatense dov'è opinione unanime che si balli una danza che più tardi sarà chiamata tango. Fin qui dunque la prova che la danza abbia origini africane e che tra i primi esecutori ci siano stati strumentisti di colore, anche se la coreografia e la musica del tango *porteño* (cioè della città-porto) poco avranno a che fare con strumenti, ritmica, cadenze e figure delle musiche degli schiavi³.

Incertezza di un segreto che prende forma in quella zona dai confini imprecisi (gli *arrabales*, i *suburbios*) situata tra l'estrema propa-

¹ R. Rodríguez Molas, *La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVII y XIX*, Buenos Aires, Clio, 1957, pp. 24-26.

² Nel lessico argentino d'inizio Ottocento il termine tango designa la festa o il ballo dei neri. Cfr. in proposito B. Matamor, *El tango*, Madrid, Acento Editorial, 1996, p. 8.

³ Nell'area del Rio de la Plata durante il periodo coloniale le danze degli schiavi neri ebbero nomi quali calenda, bámbula, tango, samba (o zamba) e candombe. Il termine tango designava i luoghi di riunione degli schiavi, forse per associazione con i *tangos de negros* (tango = tambor). A Buenos Aires l'area del Tambor era nel quartiere di Monserrat dove nel secolo XVIII era concentrata la popolazione nera. L'arrivo di popolazione di colore in Argentina cessa a partire dagli anni Dieci dell'Ottocento e poco dopo i neri, che costituiscono circa il 50 per cento della popolazione di Buenos Aires, sono dichiarati liberi. Cfr. in proposito F.O. Assunção, *El tango y sus circunstancias (1880-1920)*, Buenos Aires, El Ateneo, 1998, pp. 39-40. Sull'ascesa diretta del tango da queste danze manifesta le sue perplessità B. Matamor, *El tango*, cit., p. 9. I quadri di Pedro Figari che rappresentano neri che ballano col busto eretto quasi ad annunciare la coreografia del tango sono menzionati da B. Matamor, *Orígenes musicales*, in Aa. Vv., *La historia del tango*, vol. I, *Sus orígenes*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1976, p. 63. Tra i più recenti contributi sulla storia e le origini del tango si veda M. Lao, *T come tango. Música, parole, spartiti e scuole*, Roma, Elle U Multimedia, 2001.

gine del tessuto urbano e la pampa, quasi a sancire nel suo stesso marchio d'origine la sua connotazione di danza dalle movenze sinuose e dalle figure licenziose che ci dicono del suo essere fin dagli inizi – e soprattutto ai suoi albori – un'espressione culturale fortemente segnata dall'ibridismo e, al contempo, reale e metaforica. Una leggenda, che Borges ha sapientemente incoraggiato, ce lo ha consegnato come la stilizzazione di un duello tra due malavitosi su un marciapiede dei sobborghi della capitale che è al contempo scena e archetipo della marginalità. Cito i suoi versi da *El tango*:

Dove sarà (ripeto) la teppaglia
che in polverosi vicoli sterrati
o in perduti villaggi istintu
la setta del coltello e del coraggio? [...]

Una mitologia di pugnali
lentamente si annulla nell'oblio;
una canzon di gesta è andata persa
in sordide notizie poliziesche⁴.

Di origini anonime e nei luoghi della marginalità (i bordelli, ma anche le «accademie», eufemismo con cui agli inizi del Novecento si designavano le sale da ballo dalla dubbia reputazione), il tango è stato ai suoi esordi una musica ibrida, a cui si sono aggiunte le figure di una coppia di ballerini ben avvinghiati e dalla coreografia lasciva. I testi del tango – per lo più espressione di una tristezza profonda con un tono di melanconia che non si rassegna all'oblio – sono un materiale eterogeneo che scaturisce dalla commistione tra un registro colloquiale (quello del *lunfardo*, il gergo popolare dei malavitosi) e uno linguistico alto che vengono rielaborati.

Non è tra i propositi di questo lavoro intervenire nella dialettica circa la provenienza diretta o meno del tango dalla habanera, dal candombe piuttosto che dalla milonga. E neppure confermare quanto i suoi testi (non meno che le sue movenze) costituiscono la più struggente dichiarazione dell'amore come perdita di sé, dettata da una concezione del tempo – ma di un tempo che è sempre rievocazione nostalgica – che si vive come conseguenza del distacco o dell'assenza della persona amata. Cito ancora i versi iniziali di Borges:

⁴ J.L. Borges, *Il tango*, in T. Scazzano (a cura di), *L'altro, lo stesso*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 83 e 85.

Dove saranno? chiede l'elegia
di quelli che oramai non sono più
come esistesse un luogo dove l'eri
possa esser l'Oggi, esser l'ancora, il Sempre.

che così chiude il poema:

[...] Il tango crea un torbido
passato ch'è irreale e in parte vero,
un assurdo ricordo d'esser morto
in duello, a un cantone del sobborgo⁵.

Così viene canonizzato un mito inesauribile e senza tempo: Borges lo crea coltivando quella poesia mnemonica che lo distingue facendo appello a una memoria collettiva che, come scrive Saul Yurkievich, «cessa di individualizzarsi per rendersi depositaria del fondo comune»⁶. Con ciò sono fissati memoria e luoghi del tango proprio dove l'assenza di carattere propria di quegli agglomerati ibridi e semirurali della periferia urbana consente di dare corpo a un'epopea che manca all'abitante della città-porto. E di questa «funzione compensatoria del tango» egli si fa assertore in un testo come *Evcaristo Carriego* quando afferma: «Forse la missione del tango è proprio questa: dare agli argentini la certezza di essere stati valorosi, di avere già adempiuto ai loro obblighi di coraggio e di onore»⁷. Nella sua fondazione mitica di Buenos Aires, Borges inventa una tradizione con cui assegnare un ruolo a nuove identità sociali e a una cultura popolare la cui diffusione sarà appunto opera del tango e della letteratura. Senza però dimenticare che a metà degli anni Venti, quando cioè Borges scrive i versi che abbiamo citato, la realtà dei *suburbios* – dove i testi del tango coltivano quella mitologia di vagabondi, delinquenti e *milonguitas* (le ragazze che frequentano i locali da ballo) – non è più il luogo della marginalità sociale⁸.

⁵ Ivi, pp. 83 e 87.

⁶ S. Yurkievich, *Del anacronismo al simulacro*, in Id., *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 293.

⁷ J.L. Borges, *Evcaristo Carriego*, a cura di V. Brocca, Torino, Einaudi, 1972, p. 126.

⁸ Che Borges veda nel *barrio* o nei *suburbios* un antilodo all'omogeneizzazione prodotta dall'avanzare della metropoli Buenos Aires, ma che quest'operazione si inscrivere in una tensione tra la celebrazione della modernità urbana e il recupero di archetipi come quello del duello tra malavitosi, è la conferma del fatto che il passato e la marginalità urbana non possono più essere rappresentati come una radicale alterità. Scrive in proposito Beatriz Sarlo in *Una modernidad pe-*

Sul versante opposto si è invece demolita la consistenza dei miti e del patrimonio simbolico che sono alla base della coscienza narcisistica degli argentini. Una musica e un ballo sorti in ambiente urbano con la pretesa di esorcizzare il vuoto geografico della pampa sono piuttosto la conferma di un destino esistenziale che nulla può contro la fatalità del «peccato originale» degli argentini. I passi dedicati al tango da Ezequiel Martínez Estrada nella sua *Radiografía de la pampa* ne sveliscono, nella semantica delle sue movenze, significato e valore. A Buenos Aires, quella «testa di Golia» che designa l'ipertrofica capitale di un'illusione ed è popolata da abitanti che hanno dato le spalle alla pampa, è sorta e si è diffusa una danza che testimonia dell'inconsistenza dell'argentino medio:

Ballo senza espressione, monotono, con il ritmo stilizzato del coito. Non ha, a differenza degli altri balli, un significato che parli ai sensi, con il suo linguaggio plastico, così suggestivo, o che susciti movimenti affini nello spirito dello spettatore, per la sua allegria, l'entusiasmo, l'ammirazione o il desiderio. È un ballo senz'anima, per automi, per persone che hanno rinunciato alle complicazioni della vita mentale e si rifugiano nel nirvana. È evadere. Ballo del pessimismo, della pena di tutte le membra; ballo delle grandi pianure sempre uguali e di una razza fiaccata, soggiogata, che le percorre senza un fine, senza un destino, nell'eternità di un presente che si ripete. [...] È, se si vuole, perfino un atto solitario. [...] È un ballo senza volontà, senza desiderio, senza rischio, senza impeto⁹.

Il tango è – per Martínez Estrada – il ballo di individui prigionieri delle illusioni che esso stesso è capace di suscitare.

La geografia della contaminazione: cultura popolare ed europeizzazione della città

Sia che lo si canonizzi nei modi di una nostalgia rievocazione di figure e ambienti di un passato non molto lontano, sia che lo si riduca a vuota ripetizione di movenze da parte di classi medie ur-

riberia: Buenos Aires 1920 y 1930, Buenos Aires, Nueva Visión, 1968. «La scena dei sobborghi non è più il luogo letterario degli Altri, considerati come pura alterità, come una minaccia per l'ordine sociale, la morale collettiva, la purezza del sangue, i costumi tradizionali; neppure si tratta soltanto degli Altri che sono da comprendere e da redimere. Sono Altri che possono configurare un noi con l'io letterario di poeti e intellettuali; sono Altri prossimi, se non addirittura *un se stesso*» (p. 180).

⁹ E. Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, in Leo Pollmann (a cura di), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 162-164.

bane afflitte dal pessimismo e dalla malinconia, il tango conoscerà il suo successo nella città e nella diffusione dei luoghi della socialità. Intendendo con ciò Buenos Aires non solo come artefatto materiale, ma soprattutto come scenario produttore di nuovi significati che sono espressione dell'ibridismo, come *exemplum* dei processi di transculturazione in corso in una capitale che definisce ed elabora una gamma eterogenea di manifestazioni culturali. Nelle sue remote origini il tango prende forma nei *barrios negros* di Buenos Aires (San Telmo e Monserrat), quelli cioè popolati da *pardos* e mulatti, e non soltanto da schiavi liberi di entrambi i sessi, con le loro famiglie¹⁰. Ex membri dei battaglioni di fanteria, senz'altro mestiere che quello di reduci dalla guerra contro il Paraguay o quello di musicisti (per diletto o per esser stati trombettieri delle bande militari) sono gli abitanti di quei bassifondi della «Gran Aldea» (grande villaggio) che dopo l'epidemia di febbre gialla del 1871 hanno invaso il *barrio sur* (fin qui residenza dell'aristocrazia coloniale) e che si sta trasformando in Babel del Plata, la capitale eretta a modello dell'Argentina urbana con le porte aperte all'immigrazione europea.

Siamo agli esordi di una nuova cultura popolare regionale che testimonia ed esemplifica il processo di *descriolización*, e dunque dell'europeizzazione, in atto nella città-porto. Come folclore urbano il tango è una forma di consumo e di divertimento che si afferma a fianco di quelle «alte» della letteratura popolare, del teatro ma che per affinità si affianca ad altri fenomeni ludici delle classi basse: il gioco della *pelota* (importato dagli immigranti baschi) e quello delle bocce (nella sua versione italianizzata di quel che erano stati i *bolos* nell'epoca coloniale). Poco più tardi verrà il calcio portato dagli inglesi. Ai neri (e alla mescolanza razziale) si affiancano i *gauchos* (spesso anch'essi ex coscritti) che cominciano a invadere il pletorico e variegato mondo della marginalità urbana. Un movimento migratorio che riconfigura lo spazio urbano, popola la periferia e i lembi estremi del tessuto urbano (*las orillas*) con gente celebre per la sua destrezza non soltanto nella doma e nelle attività degli stabilimenti di produzione della carne salata per l'esportazione, ma anche «abile nell'uso del coltello». Quel che si registra è una sorta di geografia della contaminazione che deriva da quest'originale amalgama cul-

turale ed etnico in una zona franca tra la campagna e la città: il *campalache* (lo scambio di oggetti di poco valore che più tardi darà il titolo a uno dei tangos più celebri) nella sua primigenia definizione, che vede protagonisti *gringos fracasados*, neri affrancati e senza occupazione, *gauchos* un tempo liberi e ora sospinti verso la città dalle recinzioni e dalla ferrovia. Questi ultimi espulsi dagli spazi aperti di una regione che si è voluta connotare come natura senza cultura e che ora si sta avviando ad assumere la denominazione di *pampa gringa*, cioè invasa dagli immigrati europei.

Da uno sguardo alle litografie dell'epoca ci si accorge che c'è un significativo cambiamento nel «costume» del *gaucha*: il pezzo di stoffa avvolto tra le gambe perde la sua funzionalità originaria (adatta alle attività del destriero) e la *bombacha* cede il passo ai pantaloni, il fazzoletto cessa di sventolare e si annoda al collo quasi a connotare un modo di vestire più consoni al canone urbano. Ma ancor più significativamente il vecchio *chambergo* del *gaucha* lascia il posto al cappello indossato dagli immigrati *arenises* (genovesi e liguri). Un tipo umano nuovo? Certamente una nuova *silhouette*, quella che più tardi si diffonde come la tipica iconografia dell'arragante *compadrito de arrabal* (guappo di periferia). Una nuova figura sociale (il protagonista dei versi di Borges prima citati) che deriva dal termine in voga per il saluto e che ora con l'uso del diminutivo passa ad assumere un'accezione negativa. Il *compadrito*, il guappo diviene una sorta di caricatura del *gaucha* storico (ma ora senza più cavallo e in ambiente urbano) e di cui restano solo le *posturas*. Non è fuor di luogo considerare – come molti hanno fatto – la zona franca della *orilla* come amalgama di una sorta di popolo minuto che reclama (con le note del tango?) il suo posto nella nazionalità rioplatense in formazione¹¹.

Quali sono i luoghi del tango nelle sue origini? Questa la testimonianza di un viaggiatore inglese di fine secolo che, pur considerando la propria condizione di *gentleman* come un appannaggio naturale ed ereditario, ha tratteggiato al pari di molti sui compatrioti un quadro assai vivido – e secondo i canoni della letteratura costumbrista

¹⁰ Cfr. G. Reid, *The Afro-Argentines of Buenos Aires, 1800-1900*, Madison, University of Wisconsin Press, 1980, pp. 84-92. Si veda inoltre R. Rodríguez Moiras, *La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX*, cit.

¹¹ H. Salas, *El tango*, Buenos Aires, Planeta, 1986, pp. 62-73. Si vedano inoltre J. Matud, *Sociología del tango*, Buenos Aires, Américalce, 1966; J.L. Borges e S. Bullrich, *El compadrito. Su destino, sus barrios, su música*, Buenos Aires, Fabril Editora, 1968.

ancora in voga – dell'ambiente sociale in cui musica e danza si svolgono in un *rancho* sulle rive del Yi, in Uruguay.

Nel rancho di paglia [...] bruciavano sui ferri per la marchiatura tre o quattro candele di sego di cavallo. [...] Gettavano dense ombre sulle pareti dell'ambiente e illuminavano le facce tostate dei gauchos, corpulenti e asciutti, e i vaporosi vestiti di cotone delle donne [...]. Alcuni bassi robusti, uno o due inglesi in abito da monta, e uno o due italiani formavano la riunione. Il pavimento era di terra battuta, dura e brillante come il cemento, e quando i gauchos passavano si udiva il rumore degli speroni sul pavimento come se cantassero i grilli.

Un anziano cieco paraguaiano suonava la chitarra, e un negro enorme lo accompagnava con la fisarmonica. I loro sforzi congiunti producevano una musica che era davvero vigorosa. Ogni tanto uno dei due iniziava un canto dal tono altissimo e melanconico che sollecitava l'uditorio, dopo un tempo sufficiente di ascolto, a imitare la sua gemebonda melodia e i suoi strani ritmi. [...] Gli uomini si alzarono e, tolti gli speroni, si diressero verso l'angolo del rancho dove si erano riunite le donne [...] e con un gesto di ossequio le condussero nello spazio destinato alla danza [...]. A tratti si separavano, tornavano ad avvicinarsi con fare grave e poi l'uomo cingeva la donna sui fianchi e sembrava spingerla all'indietro con gli occhi chiusi, con un'espressione di beatitudine. Una timorosa prudenza era la nota dominante della scena, e sebbene i movimenti della danza non mancassero di audacia, secondo le intenzioni dei ballerini, l'effetto era di molta grazia, che c'era anche nel dolce modo in cui il corpo scivolava e ondeggiava, nella luce tremolante, i vestiti a righe dai colori accesi e insoliti. [...] Tangos, celtos, y pericones si susseguivano gli uni agli altri, l'atmosfera si faceva più densa...¹²

Una scena di ambientazione rurale, in cui il nostro cronista assiste probabilmente a una habanera evidentemente già «acriollada». Un luogo di riunione molto simile a quei *tangos de negros* che mezzo secolo prima erano stati banditi dalle autorità perché, con la loro pericolosità e indecenza, recavano offesa alla morale della società bianca. Dove non è fuor di luogo identificare il «negro enorme» come uno dei sopravvissuti all'epidemia di febbre gialla e alla precoce estinzione della popolazione nera sulla sponda argentina del Rio de la Plata.

¹² R. Cunningham Graham, *El tango argentino (1884)*, in F.O. Assungao, *El tango y sus circunstancias (1880-1920)*, cit., p. 34. Il cielo e il pericon sono due balli popolari. Nel secondo la danza si ferma ogni volta che un membro della coppia pronuncia un verso in rima a cui l'altro risponde.

Da questo quadro di costume si trae almeno un'importante informazione: il negro suona quasi certamente una variante della fisarmonica (la Konzertrina) che, perfezionata in Germania da Heinrich Band, si era diffusa nell'area del Rio de la Plata col nome di *bandoneón* al tempo della guerra del Paraguay. Ma qui le notizie certe sfumano, come per ogni mito, nell'alone della leggenda: nelle pause dei combattimenti i soldati ballavano sulle note del *bandoneón*? La leggenda vuole che un brasiliano cieco abbia trasmesso la tecnica strumentale a un argentino di nome Santa Cruz, padre di uno dei primi musicisti di tango... Certo è che la scena descritta da Cunningham Graham riporta alla memoria gli echi di quella musica militare e di origine inequivocabilmente non urbana che cantavano e danzavano i soldati insieme alle prostitute (*las chicas cuarteleras*) al loro seguito nei *quilombos* (così erano detti i postriboli nel lessico *bozal*) che proliferavano intorno agli attendamenti.

Un'altra descrizione – sempre di ambientazione rurale – è tratta da un articolo dal titolo *Los bailes de mi pago* (I balli delle mie parti) pubblicato dal settimanale «Caras y Caretas» nel gennaio 1899:

Il ballo comincia. Le due chitarre diffondono le prime note di un brano con accompagnamento; le ragazze entrano, sorridono agli invitati che sotto il pergolato del rancho attendono una *habanera* che si annuncia. Suona finalmente, voluttuosa e lasciva, con ritmi e cadenze che conosce soltanto il suonatore di chitarra della campagna. [...] Le coppie si abbracciano, le gambe si sfiorano senza che il pudore ne risenta, i respiri arroventati si confondono e la ballerina con la testa reclinata sulla spalla del suo compagno balla, completamente affidata a questi, che gira ora a destra, ora a sinistra, approfittando delle pause della musica, per fermarsi e stringere al petto il seno palpitante della ragazza¹³.

Ancora una volta una scena ambientata ai confini tra la campagna e le estreme propaggini del tessuto urbano della capitale in cui compaiono neri affiancati (detti *morunos*), talvolta addirittura gestori di quelle *academias de baile* (che il lessico di allora aveva ribattezzato *perirgundines*), luoghi di incontro e di divertimento frequentati dal *compadrito orillero* (malavita di periferia), ma anche da immigrati europei non meno che da giovani rampolli delle famiglie altolocate. Per quanto concerne la popolazione nera si diffondono pratiche di socialità e di associazionismo dal carattere etnico in cui la danza

¹³ *Ibidem*.

include una clientela popolare di diversa origine che registra anche la presenza dei primi immigrati italiani. Ma quanto più si dissolve l'identità etnica delle nazioni africane tanto più essa riappare nella funzione ludica assunta dalle *academias de baile*.

Quel che appare evidente è il dato della coesistenza e della mescolanza razziale e sociale che emerge quando si cerca di definire socialmente ed etnicamente quel variegato mondo di fruitori e creatori del tango alle sue origini. E che attesta quanto Buenos Aires si arricchì e crebbe anche come scenario della marginalità: una città dove i lembi estremi del tessuto urbano restano attivi e presenti, e dove essi contaminano il centro e i quartieri altolocati. Sia che si tratti di pianisti nei bordelli, compositori come Rosendo Cayetano Mendizábal (autore nel 1896 di *El Entrerriano*, il primo tango a stampa di un autore noto e trascrizione di un testo anonimo), o di strumentisti come Sebastián Ramos Mejía («el negro Casimiro» maestro del *bandoneón*). Una presenza confermata, nello spettacolo allestito alla fine degli anni Sessanta nel Teatro de la Victoria di Buenos Aires, dall'attore panamense Germán Mackay nei panni di un venditore di scope dalla pelle nera (i bianchi truccati da neri allora detti *tiznados*) che, nel fuori programma, interpreta la canzone *El Negro Shicoba* in cui un personaggio del *candombe* canta al ritmo di una habanera. Il testo della canzone include una spiritosa rima che fa il verso alla pronuncia dello spagnolo da parte della gente di colore e che suona a imitazione del linguaggio gauchesco: «Yo soy un negrito niñas/ que le gusta fandangué/ y a la que le hago un pillopo/ bien plonto está colola»¹⁴. È il repertorio di una rappresentazione di costume che si diffonde col nome di tango-habanera o habanera-tango anche grazie all'arrivo di compagnie itineranti spagnole? Dalla metà del secolo XIX alcuni tangos – «bailes de gitanos» nell'accezione andalusina – fanno parte di balli e romanze rappresentati in teatro: si tratta quasi certamente di habaneras frammiste a milongas che fanno la loro apparizione in *zarzuelas* (opere musicali i cui protagonisti de-

clamano e cantano) come ad esempio *Los sobrinos del capitán Grant* del 1877 che include un *Tango de los pillos*¹⁵.

Registro parodico e testo satirico senz'altro confermano che la mescolanza dei ritmi, la commistione e la sovrapposizione dei termini che designano lo spettacolo di danza-canto che è alle origini del tango non hanno una data di nascita precisa, né un geniale inventore, ma testimonia il persistere di ritmi e personaggi di colore in un ambito contrassegnato dall'ibridismo sociale e dalla mescolanza razziale. Nella Babele etnica e linguistica della capitale il tango assolve a una funzione integratrice e normativa per una popolazione cosmopolita di antica o recente provenienza che si accalca nei *corralones* o nei *conventillos* (le case popolari dove alloggiavano ammassati gli immigranti) e che vive dispersa in quelle zone in cui il tessuto urbano si sfilaccia o che fino ad allora non ha assunto la fisionomia più definita del quartiere urbano (*barrio*).

Gli spettacoli di danza-canto testimoniano radici non certo bianche del tango nei suoi primi passi e anche dell'uso che nella *gauchesca* rioplatense (soprattutto nella sua versione teatrale) viene fatto del binomio canto (derivante dal *candombe*) e canto-ballo (la milonga, cantata dal *gauchito*). In un ambiente sociale che vive e si definisce con il sincretismo musicale – a questo punto, viste le testimonianze citate, poco importa che si tratti di ambiente rurale o urbano – il tango si colloca in una linea di continuità con la danza o habanera cubana, la rumba (anch'essa cubana e la *mazurka* nella sua variante brasiliana) a sua volta mescolata con la milonga nelle sue due versioni: come canzone *criolla* e come coreografia del ballo in ambiente rurale rioplatense¹⁶.

Della habanera nata a Cuba, e già in pieno auge in Europa, questa danza adottata e trasforma la coreografia. Il tango, da solo o abbinato alla habanera, intorno agli anni Ottanta diventa, con il brusco declino di quest'ultima, la danza dei frequentatori dei *quilombos*, gente in cerca di compagnia sessuale, o delle *academias* dove i clienti ricevono una sorta di moneta di latte per ogni tango ballato con le donne del bordello (*Dame la lata* è tra i tangos più antichi che si conoscano). A poco a poco dunque il tango conquista spazi che, se

¹⁴ In italiano i versi suonano più o meno così: «Sono un negretto bambine a cui piace il fandango, e quella a cui faccio una galanteria è subito mia», ivi, p. 46.

¹⁵ Sulla presenza di ritmi e personaggi neri nel teatro popolare si veda R.H. Castagnino, *Circa, teatro y tango*, Buenos Aires, Editorial del Instituto Nacional de Estudios del Teatro, 1982. Sullo spettacolo di Germán Mackay si veda anche B. Matamor, *Orígenes musicales*, cit., pp. 89-90.

¹⁵ B. Matamor, *Orígenes musicales*, cit., p. 85.

¹⁶ Si veda in proposito E. Cámara, R. Campa, *Il tango rioplatense: un mito urbano*, «Ieteroglossia» («Quaderni dell'Istituto di Lingue straniere»), 1988, 2, pp. 157-180. Cfr. inoltre A.M. Carretero, *Tango, testigo social*, Buenos Aires, Ediciones Continente, 1999, pp. 60-64.

non sono considerati come luoghi di decoro e rispettabilità sociale, gli conferiscono ancor maggiore visibilità pubblica.

**Morale convenzionale e marginalità sociale:
il tango dei bordelli ai caffè**

Prodotto culturale moderno che innesca e connota il processo della crescita urbana e dei quartieri che via via assumono la loro funzione di aggregazioni culturali ed etniche, il tango definisce con il suo ibridismo – al pari di altre istituzioni integratrici come i club calcistici – modalità di consumo del tempo libero. Tra i suoi fruitori c'è la variopinta umanità delle *orillas* (operai, stratori del porto, *gauchos* inurbati, artigiani, ceti medio urbano) che nel ballo trovano un segno di identità, una sorta di riconoscimento reciproco e una pratica in cui l'ibridismo imprime il suo segno alle relazioni sociali. Quando dal «tango preistorico» si passa, negli ultimi decenni del secolo, al primo *tanguito mestizo*, siamo in presenza di una forma di intrattenimento di strada a cui partecipa anche la «muchachada ociosa» che, con generose mance ai musicisti di *perinquinados* e *acordados*, trasferisce il tango dai bordelli ai caffè. In quelli frequentati da soli uomini nella periferia della capitale e dove il servizio è affidato esclusivamente alle donne, i giovani di alto rango ballano il tango al ritmo di un *bandoneón* o di una piccola orchestra. Uomini soli, per lo più immigrati di prima o seconda generazione, sono quanti trasferiscono il consumo del tango fuori dal suo ghetto proibito con l'ausilio dei membri della società altolocata abituali frequentatori di bordelli¹⁷. E tale mediazione si rivela decisiva per un ballo che era ancora respinto dalla morale convenzionale delle classi alte a causa della sua identificazione con il mondo della marginalità sociale e dell'ibridismo etnico¹⁸. Non più confinato alla periferia della città, il

tango non perde la sua connotazione ruffanesca ma ora si ascolta nelle *casas de baile* (famosa resta quella del quartiere Once dove si organizzano feste con donne musiciste e cameriere). E si balla anche nei caffè della fiammante Avenida de Mayo, arteria del centro della capitale che diviene punto di incontro e di sociabilità in una città in tumultuosa trasformazione¹⁹.

Dagli spazi della marginalità urbana, o dai confini tra città e campagna (ma con l'avvertenza che quest'ultimo termine è convenzionalmente improprio nel caso argentino), si arriva alla metropoli e ai suoi quartieri, al fulcro della modernizzazione economica e al cuore della modernità come stile culturale che connota la società argentina di inizi secolo. Modernità anche nel senso che la città ha prevalso sul mondo rurale proprio in quanto essa è la condensazione simbolica e materiale della trasformazione, dell'ibridismo e dei processi di transcultrazione. Alle soglie del secolo è lo spazio pubblico metropolitano di Buenos Aires a costituirsi come una multiforme realtà produttrice di nuovi significati culturali, politici, sociali e di nuove reti identitarie. Se il centro della città borghese esibisce orgogliosamente un profilo europeo, la trama urbana ingloba e trasforma frammenti isolati e senza identità e li trasforma nel *barrio*, luogo di aggregazione in cui elementi fin qui dispersi sono resi forma riconoscibile di un tessuto urbano che è prodotto della modernizzazione e al contempo agente destinato a sovvertirla in quanto spazio pubblico nuovo scaturito dall'ibridismo e dalla transcultrazione²⁰. E anche assumendo per un momento il canone di Buenos Aires come

il tango era la musica che meglio esprimeva la loro vita quotidiana e quella dei loro genitori, perché offriva molteplici significati con cui identificarsi; dall'altro, il tango era legato a tutti quei simboli che questo nuovo ceto medio voleva dimenticare per essere accettato nella società argentina» (p. 74).

¹⁷ Il *tango-canción* fa propri temi e motivi legati alla questione dell'immigrazione e alle dure condizioni di vita nei *conventillos* e include nei suoi testi il gergo urbano che nasce dalla commissione di lingue diverse. Cfr. in proposito J. Maffei, *Sociologia del tango*, cit., pp. 51-56. Sui caffè della capitale come spazio di sociabilità in cui si intrecciano dimensione privata e pubblica si veda S. Gayol, *Conversaciones y desafíos en los cafés de Buenos Aires (1870-1910)*, in F. Devoto e M. Madero (a cura di), *Historia de la vida privada en la Argentina*, vol. II, *La Argentina plural. 1870-1930*, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 47-69.

²⁰ Sullo spazio pubblico come dimensione intermedia tra lo stato e la società e come ambito di produzione e generatore di una cultura vista come un agente decisivo della trasformazione della metropoli (intesa quest'ultima non come una semplice parodia di modelli europei) si veda lo studio di A. Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

¹⁷ N. Ulla, *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1967; cfr. inoltre E. de Ipola, *El tango en sus márgenes*, «Punto de vista», 1985, 25, pp. 13-16.

¹⁸ Sulla funzione mediatrice del tango nel costituirsi di un'identità etnica in Argentina che include origini immigratorie e nuove forme di socialità si veda P. Vial, *El tango y las identidades étnicas en Argentina*, in R. Pelinasi (a cura di), *El tango noroeste*, Buenos Aires, Corregidor, 2000, che scrive in proposito: «Il favore da parte dei rampolli della classe alta permise al ceto medio (costituito principalmente dai discendenti degli immigrati europei, alla continua ricerca di mobilità e di riconoscimento sociale) di abbracciare pubblicamente la musica che meglio rappresentava la loro eredità. Fino a quando non giunse questa protezione da parte dei giovani libertini della classe alta, il tango aveva un doppio significato contraddittorio per questo ceto medio in ascesa di origine europea. Da un lato,

la metropoli delle «due culture» (da un lato quella del centro delle classi alte e medie e, dall'altra, quella dei *barrios* che genera culture e identità inedite e marginali) è opportuno ricordare che gli immigrati non personificano soltanto un'esclusione, ma sono agenti attivi di una conflittuale integrazione che fa appunto del *barrio* il dispositivo riarticolatore del corpo della metropoli in cui nuovi spazi pubblici e nuove forme di consumo del tempo libero ridefiniscono l'identità degli eterogenei settori popolari²¹.

Un prodotto culturale per l'espatriazione

Nella città moderna – scena dell'incrocio culturale – il tango acquisisce il suo statuto di forma di intrattenimento come rappresentazione antropologica di una danza che trae la propria linfa dal mondo popolare. Nella scena della metropoli, è l'eterogeneità dello spazio urbano a portare in superficie, a rendere visibile una forma di consumo che ridefinisce, scompagina, rimescola la nozione convenzionale dei limiti tra pubblico e privato. Città-metropoli che più di ogni altra in America latina ha esemplificato il luogo della contaminazione sociale e culturale non meno che l'opportunità per la «avventura del ascenso», Buenos Aires è spazio pubblico e trama urbana dove l'eterogeneità assurge a canone della modernità e al contempo la nega. In particolare sulla funzione che il tango svolge nel formalizzare l'opposizione tra centro e quartieri e sul topos del *barrio* come rifugio identitario e idealizzazione di uno spazio comunitario Adrián Gorelik scrive che:

[...] il tango descriverà l'itinerario completo che lo conduce dalla descrizione del suo quartiere come mito pre-moderno, alla nostalgia per la perdita di quel che mai ha avuto, e della nostalgia al ripudio della modernizzazione che, all'interno della stessa logica narrativa del mito del quartiere, avrebbe finito per distruggerlo: a differenza della letteratura, che riuscirà a mantenere una certa distanza ironica dalla propria produzione mitologica, il tango deve completare il passaggio fino al rifiuto della modernizzazione di cui è il prodotto più genuino²².

Ciò detto, non è che si voglia cancellare con un colpo solo quel-

l'angolo immaginario dei sobborghi che Borges ha canonizzato nella figura letteraria della *orilla*. E che la stereotipata immagine del *barrio* – rievocazione nostalgica di uno spazio rivestito di sacralità che resiste alla marcia della modernità metropolitana – in realtà è la conseguenza stessa dell'avanzata di un tessuto umano oltre che urbanistico in cui la nuova dimensione dello spazio pubblico e del tempo libero si definisce all'insegna dell'eterogeneità. Non più officianti di una liturgia personificata da ruffiani, guappi, prostitute, delinquenti che si svolgeva in ambiti marginali e che si ballava in postriboli o sulle rive del Riachuelo, i fruitori del *tango-canción* sono essi stessi interpreti di una complessa varietà di conflitti culturali e lo portano fuori dal ghetto originario con il contributo dei rampolli delle famiglie dell'oligarchia nativa.

La modernità periferica di Buenos Aires si afferma all'insegna di un ibridismo che nasce dalla mescolanza di tradizione e modernità e il tango può considerarsi come un prodotto culturale «moderno» che l'Argentina, a partire dai primi decenni del secolo, esporterà insieme al calcio. Con quest'ultimo il tango viaggia nel mondo in una sorta di nomadismo culturale e si afferma come un prodotto di Buenos Aires che diventa simbolo ed espressione di una nazione. Calcio e tango sono «zone libere» della creatività in quanto spazi della mescolanza, degli ibridi in contrapposizione alle istituzioni pubbliche (scuola, servizio militare, cerimonie patriottiche): se le società di calcio assolvono a una funzione integratrice e ridefiniscono gusti, appartenenze, uso del tempo libero nella realtà dei quartieri, il tango agisce come un modello e uno specchio di identità che con la sua poetica ridefinisce anche i rapporti tra mascolinità e moralità intesa come fenomeno sociale e culturale. Se la pratica corporale del ballo è l'occasione per rielaborare uno stereotipo maschile attraverso nuovi simboli che definiscono il consumo di massa del tempo libero, il suo carattere ibrido lo rende un fenomeno in cui si definiscono i generi maschile e femminile nell'ambito di una cultura nazionale popolare. Dove l'ibridismo non è da intendersi come caratteristica postmoderna, quanto piuttosto nel suo spessore storico, cioè di un fenomeno culturale che esprime la nascita di una società articolata, complessa che sulle movenze e le note del tango combina e ridefinisce immagini e stereotipi di una tradizione nazionale²³.

²¹ Cfr. in proposito J. Scobie, *Buenos Aires, del centro a los barrios*, Buenos Aires, Solar, 1977.

²² A. Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, cit., p. 371.

²³ Sull'importanza di tango, calcio e polo come fenomeni di ibridismo sociale e simbolico che configurano nuovi spazi della creatività e della mescolanza è in-

All'insegna dell'ibridismo va vista anche la varietà di generi di largo consumo che trovano nei *folletines sentimentales*, in periodici a larga diffusione come «Caras y Caretas», nel teatro e nella letteratura popolare, gli strumenti il cui linguaggio si contamina del gergo cosmopolita della capitale e che offrono a un pubblico di massa simboli di identificazione individuale e collettiva destinati a quanti sono alla ricerca di un senso di appartenenza nazionale in una società dominata dalla mescolanza etnica. E ciò lo si coglie soprattutto in quei fenomeni di sociabilità come il teatro popolare fondati sul rituale omaggio a mitiche figure di provenienza letteraria (quella del *payador* Santos Vega tra tutte). Le classi popolari urbane ottengono riconoscimento sociale e culturale da parte di un'élite dirigente che, suo malgrado, assiste all'amalgama tra l'eredità ispano-creola e un'immigrazione di massa – ma ben diversa da quella auspicata – che ridefinisce il senso di appartenenza nazionale. Valga in proposito il giudizio di Juan Agustín García (autore del classico *La ciudad indiana* del 1900) che attesta, con toni quasi denigratori, quanto il tango si vada imponendo in quelle riunioni in cui gli officianti del «culto criollista» si riuniscono «per fare musica, leggere poesia e bere il mate: in queste serate – dice García – è cresciuto il “tango” [e le virgolette molto ci dicono della qualità del giudizio da parte dell'osservatore], che lentamente si perfeziona e si fa più espressivo»²⁴. Nella capitale dei primi decenni del nuovo secolo ci si riunisce per dare vita a uno spettacolo nel quale, dice ancora García, «si provano emozioni molto intense e ben tradotte in un verso armonioso, spagnolo,

centrata l'analisi condotta da E.P. Archetti, *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Antropología, 2003. Sulla rappresentazione della donna nei testi del tango in rapporto alla ridefinizione delle identità sociali e ai comportamenti sessuali si veda il recente contributo di A. Hernando, *La suerte que es girar: tango, sexo y sociedad*, «Revista Iberoamericana», 2002, 201, pp. 1025-1040.

²⁴ Cit. in A. Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988, p. 146. Sul ruolo che il tango svolge nel riconoscimento sociale di un autore spesso denigrato della modernizzazione argentina cfr. P. Vila, *El tango y las identidades étnicas en Argentina*, cit., pp. 74-75; e B. Matamoros, *La ciudad del tango*, Buenos Aires, Editorial Galema, 1982, che definisce «tango del acuerdo» (p. 45) quella forma di spettacolo che nei *cabaret* riunisce un pubblico di estrazione assai diversa ma accomunato dal consumo del *tango-canción* in cui abbondano termini in *lunfardo*, il gergo popolare in cui è evidente l'influenza di dialetti italiani. Sull'immigrazione italiana e il conflitto linguistico cfr. V. Blengino, *Oltre l'oceano. Gli immigrati italiani in Argentina*, Roma, Edizioni Associate, 1990, pp. 139-171.

ma molto argentino: con molto colore locale». Ed è significativo che questo sociologo, tenace assertore del canone positivista, aggiunga una considerazione non certo secondaria sul segno distintivo di questo nuovo culto patriottico che si officia sulle note del tango:

La chitarra è, in tutti questi canti, il simbolo della patria, di una patria più dolce e tenera, che non appare cinta dalle bandiere e dalle note di trombe militari. La patria popolare non è, di questi tempi, quella eroica e avvolta nel fumo delle battaglie che si insegna a scuola. È una patria civile del tempo di pace, gentile, sentimentale, un po' chiasosa e allegra²⁵.

Il registro musicale che scandisce la diffusione e la ricezione del culto patriottico per *provincianos*, stranieri e figli di immigrati assume la veste di un nuovo rito attraverso cui l'eterogeneo corpo sociale del paese istituisce un patto di assimilazione con i valori nazionali. A quest'impresa concorrono anche i programmi di alfabetizzazione che la scuola pubblica impartisce come uno dei pilastri dello sforzo di modernizzazione di una società caratterizzata dalla varietà linguistica. Il carattere ludico di questo rito di socializzazione trova ad esempio nella celebrazione del carnevale un'occasione per manifestarsi in un ambito molto più allargato. Al di là dell'ovvio parallelismo che si può istituire tra la festività più popolare dell'Argentina di inizio secolo – come rappresentazione corale del divertimento attraverso la metamorfosi della maschera e del travestimento – e il simulacro di azione e di replica gestuale di figure ormai scomparse come il *cuchillero* che Borges ha voluto canonizzare nei suoi versi, è nel nuovo immaginario del *criollo* urbanizzato non meno che dell'immigrante straniero che va iscritto il successo del tango urbano.

Uscito dal microcosmo del *conventillo* il tango può dunque ridurre la distanza tra cultura popolare e colta, e ciò è possibile proprio perché l'eterogeneità dei discorsi della città ridefinisce anche l'estetica dei comportamenti sociali, delle forme di divertimento e del tempo libero non meno che le modalità di socializzazione tra quanti sono appunto fruitori abituali del circo, del teatro popolare, del carnevale, del cinema e dei ristoranti come il celebre «lo de Hansen» frequentato dalle famiglie nei giorni festivi per ascoltare le orchestre di tango. E a ciò concorre anche quell'*adecentamiento* dei testi del tango-canção che lo rende un prodotto di largo consumo

²⁵ Cit. in A. Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, cit., p. 146.

di qui a poco trainato dalla nascita dell'industria discografica che nello spazio pubblico della città riunisce consumatori di spettacoli di intrattenimento e di pratiche sociali che generano una cultura popolare in cui produttori e consumatori sono a contatto diretto²⁶.

È indubbio che il successo del tango e del tango-cancion come fenomeno culturale urbano neghi le sue radici rurali, senza per questo voler stabilire un nesso di consequenzialità tra la definitiva scomparsa del *gaucho* come soggetto sociale e l'affermazione del tango. Un attento osservatore della realtà del suo tempo come Ernesto Quesada traccia una mappa minuziosa della lettura popolare e di quello sterminato catalogo di testi letterari che può riunirsi sotto il segno del «criollismo populista» facendo riferimento nel suo *El «criollismo» en la literatura argentina* (1902) al diffondersi di sentimenti xenofobi dovuti all'emergere della questione sociale con il suo non trascurabile corollario della promiscuità linguistica. Quesada deve constatare che, in quel genere di largo consumo che va sotto il nome di letteratura «criollista», la dimensione del *gauchesco* – cioè quel complesso di segni e motivi con cui si è data rappresentazione simbolica alla figura del *gaucho* – ormai non corrisponde più ad alcun soggetto sociale in carne e ossa²⁷. Assolve però a un compito preciso: fungere da termine di contrapposizione al *cocoliche* e a chi lo parla, cioè all'immigrante italiano, al dialetto *orillero* (ma ormai soltanto parodiato sulle pagine di «Caras y Caretas») e al *lunfardo*, il codice di comunicazione della malavita ma che circola ampiamente anche tra le classi alte. E questi sono appunto gli ingredienti del tango-cancion di inequivocabile matrice urbana.

Quando da più parti ci si interroga sugli effetti dell'alluvione migratoria che trasforma il volto della società argentina e della sua capitale, l'immigrazione è spesso additata come una minaccia al persistere della popolazione nativa e la figura del *gaucho* è rivalutata come archetipo della nazionalità ispano-creola in risposta all'ibridismo dell'invasione cosmopolita. Un fenomeno di tale portata non

²⁶ Cfr. E. Romano, *Las letras del tango. Antología cronológica, 1900-1980*, Rosario, Editorial Fundación Ross, 1990, p. 8. Il circo e il teatro sono tra i più frequentati: tra il 1889 e il 1925 il numero di quanti assistono a spettacoli teatrali nella capitale balza da 2,5 a 6,9 milioni. Cfr. in proposito S. Gayol, *Conversaciones y desafíos en los cafés de Buenos Aires (1870-1910)*, cit., p. 68.

²⁷ E. Quesada, *El «criollismo» en la literatura argentina*, in A.V.E. Rubione (a cura di), *En torno al criollismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 103-250.

può che suscitare le riflessioni e le apprensioni degli intellettuali argentini che fino a poco prima avevano identificato in essa la chiave del successo del paese. Perciò nel momento in cui viene messo in discussione il mito dell'immigrazione come fattore di civilizzazione e di progresso l'ibridismo del tango è visto nella sua accezione negativa, soprattutto in relazione al fenomeno del pluralismo esoganico come conseguenza del crogiolo di razze (*crisol de razas*). In particolare il riconoscimento sociale dei settori popolari che è conseguenza del successo del tango – e dell'ibridismo di una musica scaturita dall'ambiente sociale prodotto dall'immigrazione ma che include l'eredità del folklore rurale tradizionale – dà luogo a giudizi, come quello di Carlos Ibarguen, di netto rifiuto di una musica considerata non argentina:

[...] è un prodotto illegittimo, che non ha la fragranza silvestre, né la grazia naturale della terra ma il segno sensuale del sobborgo; [...] Il tango non è propriamente argentino; è un prodotto ibrido o meticcio, nato nelle periferie e derivante da una mescolanza tra una habanera tropicale e una milonga falsificata²⁸.

Quando il trio strumentale degli esordi (violino, flauto e arpa, quest'ultima ormai sostituita dalla chitarra) convive con altri generi musicali ibridi (valse, candombes, milongas, habaneras), le note del tango invadono gli spazi urbani anche grazie all'ospitalità offerta dal *scienze*, lo spettacolo popolare che trova nella contaminazione linguistica dei suoi testi una delle ragioni del suo enorme successo.

Poetica del tango, mobilità pubblica e socialità urbana

Nel primo decennio del Novecento il tango si è ormai conquistato il suo posto di rilievo nell'eterogeneità dei discorsi che configurano l'immaginario di classi colte e basse. Proprio perché il tango-cancion propone nei suoi testi un'inedita moralità attraverso esemplari narrazioni di vita quotidiana e un'evocazione nostalgica del vissuto quotidiano assolvendo a una doppia funzione: instaurare un nuovo codice culturale che regola le relazioni di genere e, al contempo, ridefinire i canoni del rapporto amoroso rompendo gli stereotipi sul-

²⁸ Cfr. in E.P. Archetti, *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*, cit., p. 186.

l'identità femminile e maschile²⁹. Una nuova morale articolata e definisce la sfera degli affetti privati e il significato sociale dei testi del tango esibisce una tensione tra i generi, dove i protagonisti oscillano tra una mascolinità incerta e l'immagine della donna come compagna fedele o più spesso come *femme fatale*.

I suoi interpreti si spostano da un locale all'altro e le orchestre del nuovo *sceteto típico* (composte da *bandoneón*, basso, violino e dal piano come strumento conduttore) animano le serate dei *cafés de barrio*. Ma il tango si esegue anche nelle feste di compleanno e di nozze, nei banchetti in onore di ospiti di riguardo, nei cabaret che si moltiplicano nella capitale a imitazione di quelli di Parigi. Tuttavia ci si imbatte ancora in resoconti come quello pubblicato dal quotidiano «La Razón» il 29 aprile del 1910 che con questi toni dipinge il Café de Camareras, menzionato come una delle «istituzioni» dove la «bohemia porteña» va ad ascoltare e a ballare il tango:

[...] autori di perversione e del vizio [...] che sono la vergogna dei quartieri in cui si trovano e quotidianamente danno il tono dello scandalo senza che le autorità adottino energiche misure per farla finita con questi spettacoli, dove chi entra ne esce inevitabilmente spennato³⁰.

A smentita delle considerazioni del cronista, la legittimità culturale e il successo di massa del tango sono confermati dal fervore patriottico che confluì nei titoli dei tangos di maggiore successo proprio quando si svolgono i festeggiamenti per il primo secolo di storia dell'Argentina indipendente: *Independencia*, *Primera Junta*, *Reconquista*... Anche se il persistere del nesso tra il tango-canción e la presenza nei suoi testi del motivo del *barrio* (riproposto come antidoto alla modernità universalizzante e come difesa della peculiarità locale) resta alla base di quell'*adecentamiento* del tango che ne

decreta il successo di massa e lo rende uno spettacolo che esprime un nuovo senso della sociabilità urbana.

Negli anni Venti il tango è ormai approdato lontano dai suoi luoghi d'origine. È un prodotto culturale moderno che in una sorta di nomadismo viaggia verso l'Europa (e da qui ritorna) divenendo simbolo ed espressione di una condivisa e socialmente riconosciuta identità culturale e sociale. Con esso si sono riconfigurati gli spazi pubblici della metropoli, le forme di intrattenimento e di consumo del tempo libero all'insegna della fusione e dell'ibridismo. La poetica del tango restituisce al pubblico dei suoi fruitori una moralità pubblica e privata con una narrazione di vicende prototipiche che mescola sentimenti, metafore del rapporto amoroso, conflitto tra generi, scene di vita quotidiana, scorci della città ed evocazione nostalgica del vissuto quotidiano.

Un quadro del pittore Santiago Stagnaro realizzato nel 1913 ha per titolo *Pierrot tango* e sulla tela sono dipinti ballerini che roteano come in una girandola vestiti da Pierrot, Arlecchini, donne in tutù... Ognuno di loro, come si conviene a un ballo di carnevale, ha il viso coperto da una maschera, e le loro figure quasi stilizzate appaiono allo spettatore come macchie di colore. Quale migliore conferma – ci sembra – del «senso carnevalesco» di una danza ibrida (intesa come prodotto di relazioni umane e sociali) che capovolge valori, profana tabù e convenzioni morali e sociali con il ricorso al travestimento in una fantasmagoria di colori. In questa rappresentazione corale del divertimento nell'evento socializzante del carnevale sulle note e sulle movenze del tango, il pittore ci vuole dire della gaiezza e della libertà da ogni norma, dello sdoppiamento e della festa danzante come struggente nostalgia, ma anche come illusorio sganciamento da ogni retaggio del passato. Dove la poetica del tango – al pari dei canoni della letteratura popolare allora in voga – impone un nuovo senso del vivere nello spazio urbano, rappresentando un immaginario collettivo che canonizza la stessa identità di Buenos Aires. Non più danza licenziosa, il tango ha fatto propri l'ibridismo dell'invasione cosmopolita e l'eterogeneità della babelica capitale argentina, ormai assurda a emblema della modernità, del divertimento e del tempo libero.

²⁹ Iví, pp. 183-186.

³⁰ Cit. in H. Salas, *La noche, tangos y espectáculos*, in M. Gutman (a cura di), *Buenos Aires 1910: Memoria del Porvenir*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires-Consejo del Plan Urbano Ambiental-Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires-Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo, IIED-América latina, 1999, p. 154. Sul persistere della connotazione ruffianesca e sordida degli ambienti in cui si balla il tango e della fama della capitale come un crocevia della tratta delle bianche cfr. D. J. Guy, *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, che attesta come anche in Europa Buenos Aires sia a lungo ritenuta «un tenebroso porto di donne scomparse e di vergini europee sequestrate che erano costrette a vendere il loro corpo e a ballare il tango» (p. 19).