

Dimitri Papanikas

# La morte del tango

Breve storia politica del tango in Argentina

**Ut**ORPHEUS

LB 17

ISBN 978-88-8109-483-7

© Copyright 2013 Ut Orpheus Edizioni S.r.l.

Piazza di Porta Ravennana 1 - 40126 Bologna (Italy)

[www.utorpheus.com](http://www.utorpheus.com)

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, memorizzazione o trasmissione, anche parziale, in qualsiasi forma o con qualunque mezzo, elettronico, meccanico, fotocopia, disco o altro, senza preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Printed in Italy 2013 - Global Print S.r.l. - Via degli Abeti 17/1 - Gorgonzola (Mi)

Copertina: © Marko Poplasen/Shutterstock.com

## Indice

p. 5 Introduzione

### I. Le origini (1880-1910)

- 9 1. La musica e la danza
- 11 2. Il tango nero
- 14 3. Jorge Luis Borges e la mitologia dell'«*arrabal porteño*»
- 15 4. Le prime registrazioni
- 17 5. I pionieri del tango-canzone
- 20 6. Tango «Patrimonio culturale immateriale dell'Umanità»

### II. La *guardia vieja* (1910-1920)

- 23 1. I primi respingimenti
- 24 2. Il Centenario del 1910
- 27 3. Politica e immigrazione
- 28 4. La questione della naturalizzazione dell'immigrato
- 30 5. Verso un nuovo modello di Nazione
- 31 6. La questione indigena
- 33 7. Il tango non è una musica nazionale
- 35 8. L'orchestra tipica di tango
- 36 9. Tango-canzone e lotta di classe
- 38 10. Il business originario

### III. La *guardia nueva* (1920-1945)

- 40 1. Il mito di Carlos Gardel
- 42 2. Il tango arriva in Europa
- 43 3. *Canaro en París*
- 44 4. Il tango sbarca a New York
- 46 5. Gardel, Canaro e il Trio Argentino in Europa
- 48 6. Federico García Lorca e il tango
- 48 7. La *guardia nueva*
- 50 8. Il cinematografo scopre il tango

- 51 9. Gardel e il cinema
- 52 10. La seconda guerra mondiale

#### **IV. La *década de oro*: tango e peronismo (1945-1955)**

- 56 1. L'ascesa di Perón
- 57 2. La questione della terra
- 59 3. La classe operaia va in *milonga*
- 60 4. *The Dark Side of the Moon*
- 61 5. La censura
- 63 6. Il decennio dorato

#### **V. Il tango moderno (1955-1990)**

- 68 1. La *Revolución Libertadora* e la fine del peronismo
- 69 2. Il jazz e il tango
- 71 3. Il tango nell'epoca della sua riproducibilità tecnica
- 72 4. La nascita dell'industria dell'intrattenimento
- 73 5. Invenzione della tradizione e colonialismo culturale
- 74 6. Folclore musicale e *Nuevo Cancionero*
- 78 7. Il tango e il rock in lingua spagnola
- 79 8. Argentina 1978: tango, calcio, rock e *desaparecidos*
- 87 9. Il tango in esilio
- 88 10. *Operativo Claridad*
- 91 11. Il deserto democratico

#### **VI. Il *tango nuevo* (1990-2010)**

- 94 1. La rinascita del tango: gli anni Novanta
- 96 2. Il decennio delle vacche grasse
- 99 3. Menem, *el tanguero*
- 102 4. La nazionalizzazione del tango
- 106 5. Il tango al Teatro Colón
- 107 6. Processo a Gardel
- 109 7. *Los tangos de mi patria*
- 110 8. «Il Tango è la soia di Buenos Aires»
- 112 9. Il tango oggi

- 116 Indice dei nomi

## Introduzione

«Oggi il tango è come il latino: una lingua morta. Esiste nel mondo dello spettacolo e per il turista... come moda. Però nelle case non esiste più da tempo». Così Rodolfo Mederos, uno dei nomi più illustri del tango contemporaneo. Un giudizio che può apparire sorprendente soprattutto considerando l'enorme successo internazionale degli ultimi anni, culminato nella promozione del tango a Patrimonio culturale immateriale dell'Umanità dell'Unesco. Eppure c'è molto di vero e di profondo in questa amara considerazione, come cercherò di mostrare attraverso un viaggio nella storia del tango *rioplatense* e delle sue innumerevoli incarnazioni e filiazioni, imitazioni e metamorfosi. Rioplatense dico, non *argentino*, come volentieri si ripete, a identificare correttamente un fenomeno culturale che durante gran parte del Novecento ha avuto in realtà ben poco a che vedere con il resto del territorio nazionale. Sarebbe bastato allontanarsi appena pochi chilometri da Buenos Aires per rendersene conto. Ritmi, musiche popolari e danze folcloristiche come la cueca, la zamba, la chacarera, il chamamé, la chamarrita, il gato, il malambo e la baguala sono stati per lungo tempo l'unico vero patrimonio musicale di un paese che non si esaurisce affatto nella sua *Capital Federal*, ma che si estende immenso dalla cordigliera delle Ande alle cascate dell'Iguazú ai ghiacciai della Terra del Fuoco, luoghi in cui del tango, fino a pochi decenni fa, non si era mai sentito parlare.<sup>1</sup>

Il tango prende vita alla fine del XIX secolo negli angiporti di Buenos Aires e Montevideo, le due capitali sul Río de la Plata, il gigantesco estuario alla confluenza del Paraná e dell'Uruguay, e in quelli di Rosario,

---

<sup>1</sup> Sull'Argentina dell'*interior* e sul suo antagonismo storico e strutturale con il 'Centro', cfr. Gaspare De Caro, *Argentina. Viaggio al Fin del mundo (forse)*, Edizioni Colibri, Paderno Dugnano, 2011.

trecento chilometri a nord risalendo il Paraná, nella Pampa Húmeda. La sua genesi è immediatamente politica, è il frutto violento di un'«alluvione migratoria» senza precedenti, che tra il 1869 e il 1940 portò in Argentina più di otto milioni di persone. Prevalentemente italiani e spagnoli, e poi, in un frenetico sovrapporsi di nazionalità, francesi, inglesi e tedeschi; siro-libanesi e armeni in fuga dalla dissoluzione dell'Impero Ottomano; russi, ucraini e polacchi, gran parte dei quali ebrei costretti dai pogrom; cinesi e giapponesi; e i cosiddetti «migranti interni», provenienti dall'entroterra del continente latinoamericano, tra i quali i neri discendenti dalla schiavitù coloniale e decine di migliaia di *indios*.

Com'è stato possibile che una musica nomade, meticciasa, persino 'nera', nata da una straordinaria fusione di elementi provenienti da un'infinità di culture distinte abbia perduto la sua antica capacità di dialogo? Che si sia trasformata in strumento di rivendicazione di un principio di nazionalità arbitrario e pericoloso come ogni mitologia identitaria? Nonostante gli oltre duecento nuovi libri attorno al tango pubblicati ogni anno nella sola Argentina, secondo recenti stime del *Ministerio de Producción* del Governo di Buenos Aires, questa è una storia ancora da scrivere. Salvo rarissime eccezioni infatti il panorama storiografico appare desolante. Si insiste piuttosto sugli aspetti estetici o sulla polemica di genere. Ma al di là dei temi trattati, ciò che davvero caratterizza tanto febbrile attività editoriale è la sua natura propagandistica, l'elaborazione collettiva di un 'mito fondativo' che si è giovato nei decenni, del contributo, consapevole o meno, di molti tra i più importanti intellettuali e musicisti, non solo argentini.

La morte del tango, metafora di un processo politico e culturale ancora in atto, ci racconta la storia di un sogno costantemente infranto: l'edificazione di un paese esistito di volta in volta solo nelle fantasie coercitive delle sue classi dirigenti. A seconda delle necessità e dell'inventiva, l'argentino «che discendeva dalle navi» avrebbe dovuto assumere i tratti identitari dapprima del *city man* londinese e del *viveur* parigino, poi, con brusca torsione neorealista, del *gaucho* – il *cowboy* della Pampa –, del *criollo*, liberale o cattolico, del peronista caleidoscopico, del devoto a *Dios, Patria y Familia*, pilastri della *Junta militar*, e da ultimo, democraticamente, del ballerino di tango.

Durante il XX secolo il tango è morto ripetutamente, in molti casi senza che tanti tra ballerini, musicisti e semplici affezionati se ne accorgessero. È morto con la nascita del tango-canzone negli anni Venti e con la censura

negli anni Quaranta della sua lingua originaria, il *lunfardo*, parlato lungo le rive del Río de la Plata da migliaia di immigrati. È morto travolto dai ritmi anglosassoni alla fine degli anni Cinquanta ed è morto cristallizzato nell'Academia Porteña del Lunfardo a partire dagli anni Sessanta, in un processo che ne trasferirà nel 1990 l'agonia fossile nell'Academia Nacional del Tango. Ha continuato a morire durante l'ultima tragica dittatura militare grazie anche ai servizi di Astor Piazzolla, che non esitò a offrire il proprio appoggio con un album interamente dedicato ai Campionati del mondo di Calcio del 1978 e con un tour che finì per promuovere l'immagine della *Junta militar* all'estero. E furono proprio i militari a inaugurare la grande stagione istituzionale del tango con il *Día Nacional del Tango* dell'11 dicembre, anniversario della nascita di Carlos Gardel, e con la creazione dell'Orquesta de Tango de Buenos Aires, diretta emanazione del Ministero della Cultura. Senza soluzione di continuità, nel 1996 venne varata la *Ley del Tango como parte integrante del Patrimonio Cultural de la Nación* e, nel 1998, *como parte integrante del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires*. L'orgia di liberismo estremo che caratterizzerà gli anni Novanta e sfocerà nella catastrofe economica del dicembre 2001 procederà a ritmo di tango, primo ballerino il presidente Carlos Menem, il quale si esibì alla Casa Bianca in un memorabile spettacolo d'esportazione, in armonia con la campagna planetaria del *tango for export* che da due decenni procura a Buenos Aires un flusso di ritorno di migliaia di turisti in cerca di emozioni forti.

Non ultima, anche buona parte della cinematografia democratica ha contribuito ad alimentare le pulsioni identitarie con film sul tango e sull'Argentina, in cui si insiste sull'idea di un *sentir popular* a metà strada tra romanticismo e nostalgia.

Nonostante le reiterate esecuzioni il tango sembra godere sempre di nuova linfa, come testimoniano oggi numerose iniziative pubbliche e private tra cui l'*Archivo Digital del Tango*, la Radio FM La 2x4 della Città di Buenos Aires, votata a trasmettere tango 24 ore su 24, l'*Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce*, le associazioni di musicisti e interpreti come la *Unión de Músicos Independientes* e la *Unión de Orquestas Típicas*, nate per favorire la mutua collaborazione contro i monopoli dell'industria discografica.

Il tango continua dunque a vivere? O continua a morire? Compito del presente libro è indagare storicamente il fenomeno e tentare di dare una risposta a queste domande.

La maggior parte delle fonti utilizzate per l'elaborazione di questo volume si trova a Buenos Aires, alla portata di tutti. Sugli scaffali delle emeroteche, nei negozi di dischi, sui banchi di qualche vecchio mercato (con particolare attenzione a quelli di Plaza Italia, Centenario e Rivadavia), nei retrobottega dei rigattieri di San Telmo, nelle conversazioni con ballerini, musicisti e *musicalizadores* delle *milongas* di Palermo, Almagro, Caballito, Balvanera e nei numerosissimi caffè e pizzerie di Avenida Corrientes, la Broadway argentina... «la strada che non dorme mai».

Madrid, settembre 2013

DP

## I. Le origini (1880-1910)

### 1. La musica e la danza

Durante la sua fase embrionale il tango si è nutrito di contributi stilistici, ritmici, armonici e coreografici delle più diverse provenienze. Intorno alla prima metà dell'Ottocento, dall'incontro tra i balli della comunità nera residente a Cuba e l'interpretazione popolare delle contradanze di corte francesi, nasceva l'*habanera*. Con il *fracaso colonial* e la perdita di Cuba, Porto Rico e Filippine del 1898, gli spagnoli furono costretti al rimpatrio. Dall'isola caraibica alla «Madre patria», e poi di nuovo in America, verso il *Cono sur*, dove sulle sponde del Río de la Plata l'*habanera* e il *tango andaluz* del sud della Spagna incrociarono sia le danze centro-europee come la polka, la mazurca e il valzer importate dalla comunità degli immigrati, sia le tradizioni autoctone del *candombe*, della *murga* carnevalesca e, soprattutto, della *milonga campera*, con il suo tipico andamento sincopato che accompagnava le improvvisazioni con chitarra e voce degli antichi *payadores* di campagna – moderni trovatori della provincia che raccontavano in musica e versi, spesso improvvisati, gli eventi più significativi della vita quotidiana nella Pampa. Una koinè culturale alla quale concorse una gran varietà di contributi specifici: musicisti italiani, bandoneonisti tedeschi, chitarristi andalusi, violinisti gitani, clarinettisti klezmer della comunità yiddish esiliata dall'Europa dell'est e poi ancora musicisti greci, siriani, libanesi e armeni, senza contare i numerosi innesti provenienti dal ragtime, dal jazz, dalla romanza francese, dalla canzone melodica e dalla lirica.

Pochi anni dopo, ai primi del Novecento, nella *cuenca del Plata*, l'*habanera* e il *tango andaluz* accostarono i *sainetes* creoli e i drammi gaucheschi, con i loro personaggi tipici, tra i quali il *compadrito*, principale protagonista del tango originario, una caricatura melodrammatica del *compadre*, il guappo del porto, con il suo indomito coraggio, il senso dell'onore e, soprattutto, la sua abilità nel destreggiarsi con il coltello. Una capacità sviluppata quotidianamente grazie alla professione di tagliatore di carne

nei macelli e negli stabilimenti di smistamento (*frigoríficos*) del porto. Carni in attesa di essere inviate sulle rotte oceaniche per saziare i mercati europei, prevalentemente britannici e tedeschi, e nordamericani. Oltre al *compadrito*, alla prostituta, all'immigrato e al nero, vi era un'altra figura fondamentale che contribuì alla codifica del tango originario: il *niño bien*, chiamato anche *cajetilla*, il ricco rampollo dell'élite cittadina.

In origine il tango animava il carnevale nelle strade dei vecchi quartieri di Mondongo (oggi Monserrat) e di Corrales Viejos (oggi Parque Patricios), nei pressi di Mataderos e dell'antico Ponte Alsina. Con il passare degli anni queste riunioni pubbliche furono proibite dal legislatore perché considerate «oscene» e «contrarie all'ordine pubblico». La pratica si trasferì così nella sfera privata, ad esempio nei *conventillos*, la tipica struttura architettonica delle abitazioni di Buenos Aires e Montevideo della fine del XIX secolo, in cui attorno a un patio centrale si affacciavano varie stanze senza finestre, ciascuna delle quali adibita all'alloggio di una famiglia intera. I servizi igienici erano in comune e l'assenza di impianti fognari e di acqua corrente potabile favoriva il proliferare di numerose malattie ed epidemie. In alternativa, per gli individui meno inclini alla socialità condominiale, vi era il caffè, il postribolo e, per quelli dotati di maggiori ambizioni, il *circo criollo*, spettacolo di varietà che consisteva in un'originale miscela di numeri equestri, acrobazie, siparietti umoristici messi in scena da saltimbanchi, attori e clown. Il tutto condito con qualche *drama gauchesco*, brevi operette in cui il malcapitato gaucho di turno, costretto a emigrare dalla Pampa in città a causa dell'industrializzazione delle campagne, si trovava di volta in volta a combattere armato di coltello per difendere l'onore proprio, dell'amata o per il semplice gusto per la sfida. Una violenza spesso gratuita e un senso del coraggio e dell'onore che ben presto avrebbero affascinato poeti come Evaristo Carriego e Carlos de la Púa, fino ad arrivare a Jorge Luis Borges, che su questi eroi costruirà la sua personale mitologia. A completare il panorama vi era infine la possibilità di assistere alla messa in scena di un *sainete criollo*, un misto tra zarzuela spagnola e operetta italiana, in cui i poveri imitavano i ricchi, mettendone in scena in forma melodrammatica le passioni e le gelosie, le tresche e gli inganni, in rigorosa assenza di quei duelli rustici così frequenti invece nella letteratura popolare gauchesca.

Uomini come Ricardo Güiraldes e Manuel Gálvez, tra i più influenti padri della narrativa contemporanea argentina, iniziarono a manifestare un doppio atteggiamento nei confronti del tango. Se da un lato non esitavano a disprezzarlo pubblicamente, dall'altro si mostravano disponibili a danzarlo

nei saloni più esclusivi della città, per diletto proprio o della propria compagna. Certo non si trattava dello stile *milonguero* ballato nei bassifondi delle città rioplatensi, ma di una sua versione prudentemente edulcorata, mutila di quei *cortes y quebradas* tipici delle danze africane. Un tango imborghesito, reso più decente e quindi praticabile, che assunse il nome di *tango salón*.

Dopo aver affascinato le élite europee – non senza le rimostranze indignate della diplomazia argentina residente a Parigi, come si vedrà più avanti –, alla fine della prima guerra mondiale il tango tornava nuovamente al luogo d'origine, stavolta sulle ali neonate della radio, veicolo primario del suo processo di massificazione.

Mentre i ceti popolari continuavano a danzare in forma *milonguera* nelle *casas de baile* dei quartieri di San Telmo e La Boca, le classi dirigenti cominciarono a riunirsi nei saloni, lontani da sguardi indiscreti, per ballare al ritmo delle orchestre più in voga, tra cui quelle di Francisco Canaro e Roberto Firpo, fondatori nel 1915 della prima *orquesta típica* di tango della storia. Successivamente arrivarono le celebri formazioni di Osvaldo Fresedo, Julio De Caro e Juan Carlos Cobián, accompagnati da straordinari musicisti e compositori, veri pionieri del tango sovente autodidatti, come Eduardo Arolas, Domingo Santa Cruz e Agustín Bardi.

Saranno gli anni Trenta a fissare il canone musicale e interpretativo della milonga e, al tempo stesso, la sua differenziazione dall'antica *payada* improvvisata. Grazie al fondamentale contributo di Sebastián Piana e Homero Manzi, la milonga campera incontrerà la città, i suoi ritmi urbani, le sue nuove esigenze di consumo e di intrattenimento. Ma anche le sue delusioni, i sogni infranti di intere generazioni di migranti, a volte disperati, esattamente come quel gaucho di città, un tempo signore incontrastato della Pampa (presunto, s'intende), ma che sempre più frequentemente si poteva incontrare in periferia, ridotto al gioco salariale, destinato, come tanti, a soccombere anonimo alla modernità.

## 2. Il tango nero<sup>2</sup>

Ancora alla fine del governo militare del *caudillo* Juan Manuel de Rosas (1835-1852) più o meno il 30% dei circa novantamila abitanti di Buenos Aires aveva origini africane. Un'ingente quantità di manodopera che in

---

<sup>2</sup> Sulle origini 'nere' del tango, cfr. Juan Carlos Cáceres, *Tango negro*, Planeta, Buenos Aires, 2010.

tutto il Sudamerica, a seconda della latitudine, veniva impiegata nell'industria del cotone, della pesca, della raccolta delle perle, nell'agricoltura, nell'allevamento, nell'artigianato, negli zuccherifici e nelle miniere d'argento del Potosí, in Bolivia. Una trentina di anni dopo, nel 1887, la presenza afroamericana sul territorio argentino era crollata a meno del 2%, con ostentata soddisfazione di uno dei responsabili del secondo censimento nazionale, che nel 1895 dichiarava orgoglioso: «non bisognerà aspettare molto affinché la popolazione risulti completamente unificata costituendosi come una nuova e splendida razza bianca». Oggi a distanza di poco più di un secolo rimane ben poco della loro eredità culturale. Che fine ha fatto? Per rispondere a questo interrogativo bisogna risalire un poco più indietro nel tempo, fino ad arrivare all'epoca coloniale. Alla fine del XVIII secolo Buenos Aires era ancora una città marginale, dipendente da Lima, capitale del Vicereame spagnolo del Perú, di cui l'attuale territorio argentino era considerato una provincia satellite. Tutti i prodotti destinati alla vendita dovevano passare obbligatoriamente per *El Callao*, il porto di Lima, per intraprendere successivamente la rotta verso la «Madre patria», che esercitava il controllo monopolistico delle colonie. Il contrabbando divenne così una delle fonti economiche alternative di più immediato accesso. I commerci clandestini avvenivano attraverso la vicina città di Colonia del Sacramento, sull'altra sponda del Río de la Plata, in Uruguay, un'enclave portoghese divenuta presto importante centro di smistamento di schiavi destinati soprattutto al Brasile.

Per combattere il commercio clandestino e al tempo stesso rendere più efficienti gli scambi, nel 1776 la corona di Spagna aveva smembrato il Vicereame del Perú riconoscendo l'autonomia del Vicereame del Río de la Plata, un territorio oggi occupato da Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia e da alcune regioni del Brasile, del Cile e dello stesso Perú. Pochi anni dopo, in preda ai convulsi avvenimenti che portarono alla nascita dei moderni stati nazionali latinoamericani, il Vicereame fu soppresso per lasciar spazio alla neonata Confederazione delle Province Unite del Río de la Plata, cellula originaria del futuro stato argentino. Tra le misure promosse dalla prima Assemblea legislativa ci fu l'abolizione della schiavitù nel 1813, condizionata però dal principio giuridico della «*libertad de vientres*», largamente applicato in America Latina, secondo il quale solo i figli delle schiave sarebbero stati liberi, e in Argentina non alla nascita, ma a vent'anni i maschi e a sedici le femmine: un doppio trucco delle élite per non privarsi dei servizi di un'enorme quantità di persone destinate al lavoro nei latifondi o nelle case padronali. La definitiva abolizione avvenne

nel 1853, tranne che a Buenos Aires, dove si dovette attendere il 1861. Gli schiavi sopravvissuti al lavoro coatto trovarono impiego, nel migliore dei casi, alle dipendenze degli ex proprietari; nel peggiore, come manodopera negli zuccherifici e nelle miniere del nord. La lunga guerra contro il Paraguay del 1865-1870 annientò la maggior parte dei sopravvissuti. Inviati a combattere tra le file dell'esercito argentino come carne da cannone, gli ex schiavi ricevettero in cambio nient'altro che qualche monumento alla memoria, martiri di una nazione che non li aveva mai accettati come cittadini. Ad attendere gli ultimi superstiti ci fu infine la terribile epidemia di febbre gialla che nel 1871 infierì nei quartieri più poveri di Buenos Aires. Ad ogni modo, né la guerra né l'epidemia né i ripetuti tentativi di etnocidio riuscirono a cancellarne completamente tradizioni linguistiche e musicali. Nel vicino Uruguay la presenza dell'elemento nero è oggi più evidente grazie al recente tentativo di riscattare il *candombe* e il carnevale come importanti elementi del patrimonio culturale nazionale. Quaranta giorni di festa durante l'estate australe, nel mese di febbraio, in cui i partecipanti scendono in strada per ballare al ritmo del *candombe* e della *murga*. Gruppi di suonatori e danzatori di ogni età, sesso, colore e rango sociale si ritrovano per le strade di tutto il paese, sui celebri *tablados*, a tributare onori al dio Momo, il re del carnevale. Migliaia di persone travestite da *mama vieja*, *el escobero* o *el gramillero* – maschere tipiche, in memoria del lavoro degli schiavi durante l'epoca coloniale – che il giorno del *desfile de llamadas* attraversano i quartieri di Montevideo per percorrere in festa la calle Isla de Flores tra i quartieri Sur e Palermo.

Anche se Astor Piazzolla ha sempre minimizzato l'importanza dell'influenza della presenza nera nel tango (nonostante al tango 'nero' egli stesso nel 1957 abbia dedicato *Yo soy el negro*), altri insigni direttori e compositori, tra cui Julio De Caro e Osvaldo Pugliese, hanno ripetutamente riconosciuto le importanti similitudini tra il tango e il *candombe*. In particolare, l'originale parte ritmica del *chico*, del *piano* e del *repique* – le percussioni tipiche del *candombe* – nel tango andò progressivamente diluendosi, sostituita dall'utilizzo della sincope, del tempo rubato e dei controtempi. Un processo che verrà portato a compimento da Francisco Canaro con l'introduzione del contrabbasso come strumento portante della parte ritmica, anche grazie al suo primo interprete, il nero Leopoldo Thompson.

### 3. Jorge Luis Borges e la mitologia dell'«*arrabal porteño*»

*Sacáme el molde, Aquí se vacuna, Qué polvo con tanto viento, Va Celina en punta, Tocá lo que me gusta, Siete pulgadas, ¿Con qué tropiezo que no entra?, Hasta que la vela se extinga, Dejálo morir adentro, Golpeá que te van a abrir...* Questi alcuni tra i più celebri tanghi del primo decennio del XX secolo. Niente a che vedere con quel «pensiero triste che si balla» che secondo Jorge Luis Borges, anche se la definizione è di Enrique Santos Discépolo, a partire dagli anni Venti avrebbe corrotto irrimediabilmente, snaturandola, l'evoluzione del tango. Nel saggio *Evaristo Carriego*, pubblicato nel 1930 e dedicato al poeta di Paraná morto di tisi nel 1912 a soli ventinove anni, Borges dichiarava la propria ammirazione per il suo precursore, inventore della mitologia dell'«*arrabal porteño*»: il canto della marginalità sociale dei quartieri metropolitani sul Río de la Plata, che finirà per assumere metaforicamente i contorni di una più generale miseria umana ed esistenziale, a suo modo tuttavia ritenuta 'poetica'.

Nonostante l'attenzione rivolta da Borges al mondo subalterno fosse in buona sostanza un pretesto letterario – e con esiti a volte decisamente estetizzanti –, su molti aspetti è possibile concordare con la sua analisi disincantata. Soprattutto per quanto riguarda la frattura introdotta dalla nascita del tango-canzone sentimentale nel 1917, quando Carlos Gardel incise *Mi noche triste*. Un tango, secondo Borges, banalizzato dal rallentamento del ritmo e dall'incursione di versi e musiche «piagnucoloni», che privarono i *compadritos* della virtù virile del coraggio introducendo sentimenti d'amore e di dolore, accenti di perdono e nostalgia: «nei loro cuori comincia a farsi strada la pietà. E la pietà non è solo cosa da donne; è cosa di cristiani!».<sup>3</sup> Un cedimento categoriale agli occhi del letterato più musicato della storia argentina, il quale per sua stessa ammissione capiva ben poco di musica, ma che amava ripetere che la missione del tango fosse probabilmente proprio quella di: «dare agli argentini la certezza di esser stati valenti, di aver già compiuto il nostro dovere di valore e onore». <sup>4</sup>

Tra i tanghi più apprezzati da Borges vi erano *El porteñito* e *El choclo*, entrambi di Ángel Villoldo. In particolare *El choclo*, 'la pannocchia' – con trasparente allusione oscena, checché se ne dica – composto nel 1905, fu secondo tradizione il primo tango a giungere in Europa, nel porto di

<sup>3</sup> José Gobello, *Crónica general del tango*, Fraternal, Buenos Aires, 1980, p. 193.

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, Einaudi, Torino, 2006 (I ediz. 1930).

Marsiglia, grazie ai cadetti della Marina argentina imbarcati sulla fregata *Sarmiento*, un veliero che oggi costituisce un'attrazione per i turisti nel Puerto Madero di Buenos Aires.

Nei primi anni del Ventesimo secolo Parigi vide i più grandi artisti dell'epoca lavorare di giorno come tipografi, fabbri, scaricatori di porto, operai, lustrascarpe e trasformarsi la notte in protagonisti assoluti dello scenario. Lo stesso Villoldo, indiscusso padre del tango, col nome artistico di Frate Peperone, anche se a volte si firmava con il non meno allusivo Lope de Verga, nel 1907 lavorò come circense nella capitale francese insieme ai coniugi Alfredo Eusebio Gobbi e Flora Rodríguez. Lui uruguaiano, lei cilena, i Gobbi erano stati inviati nella *Ville Lumière* dalla Gath & Chaves per registrare alcuni tanghi. Ballerini, ginnasti, cantanti furono insieme a Villoldo i responsabili della fortuna del tango nella Francia di inizio secolo. Un tango cantato con accompagnamento di chitarra e armonica e con versi ricchi di contenuti osceni e doppi sensi giocosi, ben ritmati e frequentemente improvvisati, all'antica maniera dei cantori della lontana Pampa argentina.

#### 4. Le prime registrazioni

Molteplici sono state le definizioni attribuite al tango. Dalle più emotive alle più provocanti: «una possibilità infinita», «un pensiero triste che si balla», «una maniera di conversare in silenzio tra un uomo e una donna», «il libro di lamentela in versi e musica dei bassifondi», «una diavoleria orgiastica», «il lamento del cornuto», fino a «un atto di polizia in musica», sorprendente ma pertinente. In questo senso non stupirà sapere che le sue prime registrazioni, effettuate tra il 1907 e il 1914, furono eseguite da bande musicali come quella della Polizia di Buenos Aires, la banda della Guardia Repubblicana, l'Italo-Argentina, la Spagnola e la Municipale di Buenos Aires.

Considerato che gran parte dei suoi antichi compositori era musicalmente analfabeta, in certi casi dovettero trascorrere vari anni prima che molte di queste opere venissero trascritte in forma di spartito. Il mercato principale di tali partiture, all'epoca concepite esclusivamente per pianoforte, erano le famiglie più abbienti, che ne facevano dono alle proprie figlie affinché, riunite in piccole *orquestas de señoritas*, le potessero eseguire per il diletto di amici e parenti durante le festività.