

Il tango come esperienza artistica transculturale

Raffaele Tumino

Abstract

All'interno della cornice teorica tracciata dall'estetica fenomenologica e dai recenti orientamenti delle scienze etno-antropologiche che hanno messo in evidenza il processo di *transnazionalizzazione* delle culture e ad aver dato vita ai concetti di *transculturalismo* e *transculturalità*, la “scena del Tango” si presenta come prodotto di una *transculturalità*. Pertanto la *transculturalità* come luogo di confine entro il quale la pedagogia deve attingere il suo statuto oggi. Questa, in breve, la linea direttrice del ragionamento che proporrò. Il tango, pertanto, diventa il testo-pretesto per mettere in luce come l'esperienza formativa di ogni soggetto sia l'esito di un *mètissage*, cioè di un'ibridazione e di un mescolamento di culture, di esperienze e di valori, cioè *transculturalità*.

Partire. Uscire. Lasciarsi un bel giorno, *sedurre*.

Divenire plurali, *sfidare l'esterno*, “sviare” per *l'altrove*

Perché *non c'è apprendimento senza esposizione, spesso pericolosa,*
all'altro.

Non saprò mai più *chi sono, dove sono, donde vengo, dove vado, per*
dove passare!

M. Serres, *Il mantello di Arlecchino*.

1. Introduzione

La testimonianza di Michel Serres, un protagonista del nomadismo intellettuale, della contaminazione tra saperi, della continua metamorfosi in cui si realizza il miracolo della *production des choses*, mi è sembrata comprensiva



dei dubbi e degli avanzamenti nella ricerca pedagogica che ho intrapreso: promuovere esperienze di *azione transculturale* tra le persone umane, tra generi, generazioni e culture in un clima di *reciprocità*¹. L'itinerario di ricerca muove sì dalla «pedagogia interculturale» ma provocando il suo superamento a favore di un nuovo modello analitico e operativo in grado di saper leggere il processo di transnazionalizzazione delle culture; sapendo cogliere le opportunità formative che si aprono da questo processo.

Il tango come prodotto di una *transcultura*; la *transculturalità* come luogo di confine entro il quale la pedagogia deve attingere il suo statuto oggi. Questa, in breve, la linea direttrice del ragionamento che proporrò.

Il tango, pertanto, diventa il testo-pretesto per mettere in luce come l'esperienza formativa di ogni soggetto sia l'esito di un *mètissage*, cioè di un'ibridazione e di un mescolamento di culture, di esperienze e di valori, cioè *transcultura*. Trasformazione dell'*universo* in *multiverso*, scoperta che l'essenza è costituita dalla varietà e dalla differenza e che l'identità si nutre di alterità. Questo significa *transculturalità*. Attingendo ai recenti studi dell'antropologia transnazionale che hanno dato vita ai *borders studies* è giunto il momento che *dobbiamo educare a vivere in una terra di frontiera*².

Ora, se non *l'arte* quale altro luogo si rivela più indicativo e fertile per disvelare questa dimensione transculturale? Se l'arte si sostanzia di esperienza – è esperienza, come voleva Dewey – ebbene tale esperienza è transitorica, transnazionale, transculturale³. Questa esperienza si traduce in educa-

¹ Raffaele TUMINO, *Mutamenti di paradigma nell'educazione interculturale*, in G. ELIA, A. CHIONNA (a cura di), *Un itinerario di ricerca della pedagogia*. Lecce, Pensa MultiMedia 2012; ID., *If not now, when? From intercultural education to education for transculturality* in F. STARA, R. DELUIGI (eds), *Trust And Conflict in Intercultural Processes. Experience, Practice, Reflections*, Macerata, EUM 2015, pp. 151-164.

² Rispetto ad una linea di confine che si deve per forza restare o di qua o di là, in una *terra di frontiera* ci si trova più spesso *nel mezzo*, senza poter dire se si è più da una parte o dall'altra, sentendoci anzi un poco qui e un poco là. Non è una semplice metafora, ma un vero e proprio paradigma interpretativo introdotto di recente dall'antropologia transnazionale interessata da tempo allo studio dei flussi immigratori e ai loro stanziamenti. Si rimanda a: G. ANZALDÚA, (1987), *Terre di frontiera/La frontera*, tr. it., Bari, Palomar 2000; A. APPADURAI (1996), *Modernità in polvere*, tr. it. di Piero Vereni, Milano, Cortina 2012; J. CLIFFORD, *Meditazione su Fort Ross*, in *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino, 1998; U. HANNERZ, *Flussi, confini e ibridi. Parole chiave dell'antropologia transnazionale*, in «aut aut», n. 312, 1997, pp. 46-71.

³ R. BARTHES, *Introduzione all'analisi strutturale del racconto*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani 1977, p. 79.

zione estetica e si carica di una forte componente etica e politica perché incarna l'esperienza *transculturale* con le tensioni e anche le idealità che la animano⁴.

Il *tango*, quindi. Musica ibrida, contaminata, meticcia. Per la sua storia, per la sua grammatica, per la sua dimensione relazionale, il tango incarna la diversità e il dialogo, rappresenta il precipitato di un'esperienza migrante.

Ramón Adolfo Pelinsky, etnomusicologo di fama e autore di un recente saggio di storia e di estetica tanghèra⁵, spiega che esso è una ibridazione urbana di danze locali portuali, creole e nere, con il ritmo della *habanera* e con elementi di musiche popolari, italiane e spagnole, introdotte nei porti di Buenos Aires e Montevideo da immigrati europei alla fine dell'Ottocento. Ed è proprio da Buenos Aires, sorta in mezzo a pianure grandi come continenti, orizzonti dilatati, che il tango è partito per il suo coraggioso e lungo viaggio alla conquista del mondo.

Consapevole di seguire un percorso impervio per nulla tradizionale rispetto a quelli battuti dalla pedagogia accademica, giacché il percorso inizia dai luoghi in cui ebbe origine il Tango, dai sobborghi e dalle case del malaffare, tra biscazzieri e dame a 10 centesimi per ballare la *milonga*, frequentati da personaggi come Jorge Louise Borges, da Enrique Rodríguez de Larreta, da Enrique Santos Discépolo, cantori di quella umanità caravaggesca che si radunava a quel *pensiero triste in musica*. In questo percorso mi munirò *lenti* per mettere a fuoco l'oggetto: dall'etnomusicologia alla storia, dall'estetica musicale alla pedagogica.

2. L'ibridazione fra culture musicali

I fenomeni transculturali non sono limitati solo alla storia recente. Già sin dagli anni Quaranta del secolo scorso, nell'ambito degli studi di letteratura

⁴ G. M. BERTIN-M.G. CONTINI, *Educazione alla progettualità esistenziale*, Roma, Armando 2004; G. M. BERTIN, *Le arti visive e l'educazione: problemi ed esperienze*, Treviso, Canova 1995; G. M. BERTIN, *Ragionamento proteiforme e demonismo educativo*, Scandicci, La Nuova Italia 1987.

⁵ Ramón Adolfo PELINSKI, *Tango nomade: études sur Le Tango transculturel*, Montreal, Les Editions Trypique, 1995; Id., *Migrazioni di un genere: il caso del tango*, tr. it., Torino, Einaudi, 2006, p. 39 e sgg.

comparata, furono studiati tali fenomeni. Fernando Ortiz, ad esempio, introduce il concetto di *transculturazione* per rimpiazzare i concetti di acculturazione e deculturazione nello studio sulla cultura afro-cubana⁶.

Tali fenomeni di scambio e di ibridazione sono sempre avvenuti ed è impossibile ipotizzare l'esistenza di una cultura musicale che possa definirsi veramente incontaminata. Certamente, nel mondo di oggi, la quantità e la rapidità dell'informazione favoriscono enormemente processi di ibridazione culturale, ma questo non deve far credere che questi non siano sempre esistiti. Ciò che rende diversi, oggi, i fenomeni di meticciamento culturale è la loro rapidità: ciò che un tempo si realizzava nell'arco di più generazioni può risolversi oggi in tempi molto più rapidi e chiaramente percepibili nell'arco della nostra esistenza. In alcuni casi la percezione della rapidità dei cambiamenti culturali provoca insicurezza, incertezza, paura di perdita dell'identità, causando arroccamenti, comportamenti intolleranti e ostili⁷. Non è per nulla banale, per fornire degli esempi di ibridazioni musicali, citare la civiltà musicale afroamericana o le culture caraibiche o infine prodotti come il flamenco. Meno scontato è invece avventurarsi sul terreno della cosiddetta musica colta europea. Non sono pochi, ancora oggi, i musicologi che ignorano o sottovalutano il fatto che anche il repertorio colto europeo ha ricevuto contributi da altre culture musicali anche in tempi lontani. Per esempio si pensi al repertorio liutistico rinascimentale che nacque da uno strumento importato in Europa dagli arabi, alle danze come la «ciaccona» e la «sarabanda», giunte nel nostro continente sui vascelli negrieri e coloniali ed entrati a far parte delle *suite* barocche come attestano *Zefiro torna* di Claudio Monteverdi, la terza parte di *Es steh Gott auf* di Heinrich Schütz, la seconda partita per solo violino di Johann Sebastian Bach.

Per trovare un esempio più vicino a noi dal punto di vista temporale, si può considerare come, nella manualistica storica, sia stato considerato l'abbandono del sistema tonale nei primi anni del novecento. In genere, questo processo viene descritto come un processo endogeno, un allargarsi progressivo dell'utilizzo delle dissonanze, l'impiego di tonalità diverse in uno stesso

⁶ Francisco Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Habana: J. Montero, 1940; tr. it. *Contrappunto del tabacco e dello zucchero*, introduzione di B. Malinowski, Milano, Rizzoli 1982.

⁷ Arian APPADURAI, *Modernità in polvere*, cit., in particolare: *Disgiuntura e differenza nell'economia culturale globale; Etnorami globali*, pp. 39-88.

brano ecc. Poca attenzione viene data, invece al fatto che proprio in quel periodo si intensificarono i contatti e aumentò l'interesse verso le culture non europee e in diversi casi ciò coinvolse anche la musica; non si può quindi trascurare l'influenza che questo fatto esercitò indubbiamente non solo sulla sensibilità e la visione del mondo, ma anche sul modo di concepire e comporre la musica degli autori europei. A questo esempio se ne potrebbero aggiungere altri, ma un dato evidente è che se ormai l'idea che nelle culture di tradizione orale (tra cui anche il mondo *popular*) è sempre meno opportuno erigere barriere rigide tra culture locali, stili, pratiche e generi, molto meno si accetta che tali processi abbiano riguardato anche la musica colta europea. Quindi, nella mentalità occidentale è quasi normale ammettere che le culture postcoloniali e del terzo mondo siano esposte a continui processi di meticciamento, mentre è molto meno accettato che anche le culture europee si siano determinate in base a tali processi.

Questo è evidentemente anche un riflesso delle classificazioni disciplinari stabilite in campo accademico: la musicologia come studio della nostra tradizione scritta, l'etnomusicologia come ricerca sulle culture "altre", infine il folclore come categoria relativa alla nostra tradizione orale. Allo stabilirsi di queste compartimentazioni hanno storicamente contribuito varie ragioni, tra cui non ultima probabilmente, la necessità, per la cultura europea, di crearsi *un Altro* marginalizzato e svalorizzato (le altre culture) rispetto al quale far risaltare il proprio prestigio e valore. Si leggano, a tale proposito, le tesi contenute nel testo di Born e Hesmondhalgh⁸.

La distinzione di cui sopra era già stata messa in discussione ai tempi di Bela Bartók, che avendo lavorato sia in patria che in altri paesi, più o meno con gli stessi metodi di ricerca, era folclorista in patria ed etnomusicologo all'estero. Oggi simili distinzioni appaiono del tutto superate, anche in relazione al fatto che è impossibile qualunque ricerca che non superi le barriere disciplinari come anche quelle tra culture e generi. Probabilmente, ha ragione

⁸ Georgina BORN-David HESMONDHALGH, *Western music and its others*, Berkeley-Los Angeles, University of California press 2000, pp. 48-56.

Ramòn Pelinsky quando afferma che fare etnomusicologia oggi significa soprattutto studiare le mescolanze⁹. Questo nuovo orientamento risponde, peraltro, a nuove tendenze di ricerca che sono emerse nel campo dell'antropologia culturale. Mi riferisco in particolare alle formulazioni di Jean Loup Amselle, che ha proposto di adottare, nello studio delle culture, delle “logiche meticce”¹⁰. Il pensiero di Amselle, che parte dalla sua esperienza di antropologo africanista (ma non solo), sostiene la necessità di porre l'attenzione prioritaria su ciò che lega e mette in comunicazione le culture tra loro, prima ancora che sulle distinzioni e le differenze. Questo non significa affatto negare le differenze culturali, che sono evidenti, ma cercare piuttosto di spiegare come le differenze si siano prodotte a partire dall'indifferenziato e dal comune. Si tratta di comprendere le ragioni profonde delle differenze a partire da ciò che è o era comune.

Queste rapide ‘scorrerie’ nei campi dell'etnomusicologia, con riferimento alle ultime frontiere¹¹, mi sono sembrate essenziali sia per comprendere il processo storico del tango, tra contaminazioni e mutuazioni, sia per generare *nuove condotte musicali e culturali* (mutuando la proposta di Delalande)¹² per favorire la consapevolezza dell'essere transculturale.

3. “Cento madri e mille padri” per il Tango

Cercando di afferrare le coordinate per definire il genere tango ci si perde nelle trame di qualcosa che, quasi rappresentasse un archetipo vivente di chissà quale lontana tradizione mitologica, sembra aver avuto cento madri, mille padri e le più complesse gestazioni prima di essere, alla fine, partorito. Nella ricerca di quelle maternità e di quelle paternità si riescono a captare soltanto frammenti di “verità” che ammaliano e tentano, brandelli di storia

⁹ Ramòn Adolfo PELINSKY, *Invitaciòn a la etnomusicologia. Quince fragmentos y un tango*, Madrid, Akal 2000.

¹⁰ Jean Loup AMSELLE, *Logiche meticce*, tr. it. di M. Aime, Torino, Boringheri 1999.

¹¹ Oltre al citato Ramòn Pelinski, ci riferiamo in particolare a: Françoise DELALANDE, *Le condotte musicali*, Bologna, CLUEB 1993; Maurizio DISOTEO, *Antropologia della musica per educatori*, Milano, Guerini 2001; Maurizio DISOTEO, Barbara RITTER, Maria Silvia S. TASSELLI, *Musiche, culture, identità*, Milano, Franco Angeli 2001; Ugo FABIETTI, Roberto MALIGHETTI, Vincenzo MATERA, *Dal tribale al globale*, Milano, Bruno Mondadori 2000; Tullia MAGRINI (a cura di), *Universi sonori*, Torino, Einaudi 2002; Adrian MERRIAM, *Antropologia della musica*, tr. it., Palermo, Sellerio 1983.

¹² Françoise DELALANDE, *Le condotte musicali*, cit.

che si dispiegano con il ritmo delle note di un *bandoneon*. La difficoltà di stabilire con certezza le origini si spiega con il fatto che il tango, come ricorda il poeta Horacio Ferrer, richiama i grandi temi della soggettività umana – la vita, il tempo, l’esilio, l’amore, la morte¹³ – che riflettono l’eternità.

Il tango nasce magicamente adulto, tra il 1880 e il 1890, e non stupisce dunque il coraggio che mostra nel frequentare preferibilmente i bassifondi di Buenos Aires e nel farsi poi cosmopolita per girare il mondo da cittadino effettivo di quella “Spagna immaginaria” e mollemente metaforica che non solo l’Argentina, ma l’intera America Latina – o, meglio, un “altrove ispanofono” – diventa per i più. A legare il tango alla grassa penisola Iberica e al Vecchio Continente ci sono i suoi tanti padri: dai padri Mori discende quel canto strofico di ottonari (*tanguillo*) derivati da altri canti gitani in 4/4 nati in origine per accompagnare la fase più primitiva del flamenco; c’è quell’ammaliante radice che riporta al latino di *tangere* che il “toccare” resta il perenne e carnale mistero di questo volteggiante amplesso; ma c’è anche quel francese *tangage* (beccheggio) che altri vedono più appropriato genitore proprio ripensando al dondolio di una delle figure più caratteristiche del ballo che odora di fumo e sudore. E sempre in fatto di etimi e origini, di quel termine spagnolo, *tango*, che dall’Ottocento, nel *Diccionario de la Real Accademia Española*, è presente col significato di “ossicino” o di *taño* che in un’arcaica forma castigliana identifica il “brano”. Le madri del *vocablo controvertido* hanno tutte la pelle scura e brillante, imperlata di sudore, smorzata nei ritmi complessi battuti sul *tambo* (tamburo); e subito il pensiero va all’altra accezione di “toccare” che, da *tangir* e *tocar*, si riferisce all’atto fisico di suonare uno strumento esattamente come per François Couperin *le Grand* la tecnica sulla tastiera era “*art de toucher le clavecin*”.

Nell’albero genealogico del tango, intricato di rami sottili e di arbusti portentosi, le radici più profonde sono quelle assetate dalla calura africana che fiaccava gli schiavi neri che, danzando il *tangano*, portarono oltreoceano quel ritmo misterioso che si sposò con l’*habanera* cubana che iniziata come ballo popolare si diffonde in tutto il mondo influenzando musicisti famosi come Georges Bizet, che inserisce una Habanera, ispirata a “La paloma” (composizione del 1840 di Sebastian de Iradier y Salaverri), nel I atto della *Carmen*.

¹³ Osvaldo FERRER, *El siglo de oro del tango: compendio ilustrado de su historia* (ensayo con ilustraciones y CD), Buenos Aires, Editorial El Mate, 1996, pp. 53-54.

Fatto sta che l'*habanera* poco più che una piattaforma ritmica avrebbe atteso ancora un po' di tempo prima di conquistarsi un testo letterario, fondersi con la *payada* – un canto poetico di origine rurale, triste, che narrava d'amore, di stenti e di morte – e generare finalmente la *milonga*, quella danza amata e celebrata da Borges.

L'ultimo tassello del complesso ed incompiuto mosaico delle origini del tango, riporta a quegli emigrati europei che negli equivoci locali di Buenos Aires e Montevideo incontrarono la danza *porteña* e scoprirono la nuova filosofia del ballo di coppia esportando, del loro patrimonio, il ricordo della misurata voluttà del valzer – che finalmente aveva serrato il braccio del cavaliere intorno alla dama – e l'esigenza di immagini e significati capaci di creare un labirinto di associazioni complesse.

Delocalizzando il tango dalla regione rioplatense si comprende appieno come il suo fascino sia fortemente legato al mistero che fa di un genere «povero ma in corso di ascesa sociale, urbano e con qualche traccia di ruralità, bianco con qualche traccia di colore, colonizzato con qualche traccia di barbarie indigena in via di incivilimento» il «candidato perfetto per la condizione dell'esotico [...] da esportazione», esibendo «un erotismo di tipo nuovo, in grado di valicare tutte le barriere socialmente accettate»¹⁴. I profondi buchi lasciati da tacchi femminili su impensabili impiantiti ricostruiscono il percorso di una complicata diaspora che ha il suo momento culminante nel primo quindicennio del Novecento che è stato definito da Pelinsky il periodo del *tango – danza* o della *Guardia vieja* compreso tra il 1903 e il 1914¹⁵. Nel 1903, infatti, il tango fa capolino tra Londra e Parigi, condotto da Casimiro Aín “*el vasco*”; ma il “tango scritto”, quello che più facilmente può entrare nelle case borghesi e nei salotti per sostituirsi come mezzo di intrattenimento, sotto le dita delle signorine di buona famiglia, ai brani d'opera e alle pagine pianistiche della tradizione colta occidentale, arrivò solo qualche anno più tardi, portato dai cadetti della fregata Sarmiento che, tra gli altri brani, distribuirono nei porti d'approdo *La morocha* e *El choclo* che in Italia sarebbero giunti più tardi, nella raccolta edita da Ranques insieme a *Iunta brava*, *El ota-*

¹⁴ Marta SAVIGLIANO, *Tango and the Political Economy of Passion*, Colorado, Westview Press 1995, p. 114.

¹⁵ Ramón Adolfo PELINSKY, *Migrazioni di un genere: il caso del tango*, cit., pp. 72-102.

rio, *La hilacha* e *Tango sestanejo*. Fu proprio Angel Villoldo uno dei “responsabili” dell’esportazione del Tango all’estero, in maniera particolare in Europa, dove, assieme a Alfredo Gobbi e sua moglie Flora Rodriguez, fa conoscere il tango. Parigi diventa la seconda patria del Tango, che “depurato” un po’ da quelle figure che richiamavano contenuti decisamente sensuali diventa un ballo amato anche dalla gente chic. In effetti, a Parigi il Tango subisce dei cambiamenti di passi e di parte della struttura originale, soprattutto a livello tecnico, viene, infatti, a mancare quasi del tutto l’improvvisazione tipica del Tango, così diversa dai balli codificati e piuttosto standardizzati presenti fino ad allora, e viene limitata la carica sensuale, per renderlo più “europeo”, più facilmente inseribile nel contesto parigino.

Incontrando il mercato discografico ed entrando nei repertori di varie orchestre da ballo europee, il Tango degli anni Venti acquisì un tipico *swing* che lo portò, qualche tempo dopo, alla sua “democratizzazione” e alla sua entrata trionfale nelle sale da tè e nei dopo-teatro; questo accadde perché alla musica si sovrappose *la canzone* segnando la seconda stagione del genere che va dagli anni Venti al 1945¹⁶. Tutte le capitali europee furono di conseguenza colpite dalla febbre del Tango ma da una sua versione rassicurante ed edulcorata – il cosiddetto “tango europeo” – contro la quale si scagliò Filippo Tommaso Marinetti nel suo *Abbasso il tango e Parsifal!* in cui denunciava, quale «corrente pecorile dello snobismo», «i veleni rammollenti del tango [...] dondolío epidemico [che] si diffonde a poco a poco nel mondo intero, e minaccia di imputridire tutte le razze, gelatinizzandole»¹⁷. E se come fece Marinetti anche gli studiosi di tango *porteño* non riconoscono alcuna cittadinanza a tutte le forme allogene di tango, va detto comunque che è proprio attraverso l’ibridazione transnazionale che il tango cessa di essere «uno sguardo narcisista ad un Io territorializzato» per diventare «lo sguardo dell’Altro in cui si disvela il tango *porteño*»¹⁸.

Sempre in questo processo di ibridazione, il Tango di Buenos Aires entrò inevitabilmente a contatto con la cultura ebraica esteuropea e gli abitanti degli *Shtetl* lo adottarono, traducendolo in yiddish, come veicolo per esprimere il

¹⁶ *Ibid*, pp. 115-138.

¹⁷ Filippo Tommaso MARINETTI, *Lettera Futurista circolare ad alcune amiche cosmopolite che danno dei thé-tango e si parsifalizzano*, 11 gennaio 1914.

¹⁸ Ramòn Adolfo PELINSKI, *Migrazioni di un genere: il caso del tango*, cit., p. 140.

dramma della loro difficile vita: *suonatemi un tango/che sia razionalista o mistico.../suonatemi un tango/ un tango della mia gente dispersa.../suonatemi un tango ebraico*. Autori e compositori ebrei, da Javel Katz ad Avrom Brudno, rinchiusi nei ghetti o nei campi di sterminio oppure abbracciando le armi della Resistenza come Shmerke Kaczerginski, scrissero tanghi in giudeo-tedesco, espandendosi poi nella musica *klèzmer* che aggiunse poi l'Argentina negli anni immediati al secondo dopoguerra¹⁹. Gli ebrei esuli si riconobbero subito nella musica e nelle parole dei tanghi intrisi di nostalgia esistenziale, e piano piano divennero l'emblema della cultura popolare, delle inquietudini di una nazione giovane che preludeva alla dittatura militare²⁰.

Negli anni immediati al secondo dopoguerra, il tango subisce di nuovo una flessione e viene considerato prerogativa della massa e per questo disprezzato dalla borghesia. Solo con l'avvento dell'avanguardia con Astor Piazzolla, il tango conosce un'altra modifica diventando in breve tempo il fenomeno culturale più vasto che l'America latina sia mai riuscita ad esportare nel mondo.

4. Elementi di estetica tanghèra

Quest'ulteriore tassello si colloca nel solco di questa interrogazione sull'identità e la portata tanto estetica quanto socio-antropologica e pedagogica del Tango, mostrando come il tango sia non solamente una tecnica e un prodotto della società del *loisir*, ma pure un dispositivo per comprendere la fenomenologia dell'interazione.

Dal punto di vista musicale, il Tango nasce da una compenetrazione di ritmi e musiche diverse che incontratesi e contaminandosi nell'arco di appena un secolo daranno luogo ad un fenomeno nuovo e senza tempo. I primi tanghi venivano suonati per le strade da piccole orchestre ambulanti, di solito terzetti, che usavano come strumenti: flauto, chitarra e violino, facilmente trasportabili e adatti alla musica di strada. Il loro era un tango improvvisato, non seguivano uno spartito ma creavano attingendo dalla memoria dei canti popolari e creando sintesi inedite tra le musiche dei loro paesi e quelle della tradizione argentina e platense. In seguito al Tango della "vecchia guardia"

¹⁹ F. BIAGINI, *Il ballo proibito. Storie di ebrei e di tango*, Firenze, Le lettere 2004.

²⁰ Dimitros PAPANIKAS, *La morte del Tango. Breve storia politica del Tango in Argentina*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni 2013, pp. 72-125.

improvvisato e suonato nei sobborghi e per le strade, si sviluppò un nuovo tipo di Tango che si fa strada nei locali frequentati dai ricchi restando allo stesso tempo patrimonio dei poveri; è qui che il Tango tende in parte a perdere la sua inflessione divertente, giocosa, per diventare più triste. Va notata la progressiva introduzione di diversi strumenti, semplici e legati alla tradizione: la chitarra, molto in uso fra i *criollos*, il violino, il flauto, il clarinetto e l'arpa diatonica, caratteristica degli indios paraguayani. Talvolta compare anche il mandolino, strumento che testimonia il forte apporto italiano alla nascita della musica Tango. Questi strumenti contribuivano a dare al Tango una inflessione divertente e giocosa. Tutto tende a cambiare con l'avvento di due strumenti che hanno fatto la storia di questa musica: il pianoforte e il *bandoneon*. Essi vengono incorporati alle orchestre nei primi anni del Novecento, contribuendo a spostare definitivamente le orchestre dalla strada ai locali. Il pianoforte, soprattutto, è anche un simbolo della scalata sociale del Tango in questo periodo; la sua funzione nell'orchestra è quella di fare da base ritmica. Compito invece della fisarmonica prima e in seguito del *bandoneon*, è quello di dare al Tango un suono più lento e grave che sostituisce le note allegre del flauto che scompare. Il *bandoneon* resterà per sempre nelle orchestre di Tango diventandone il rappresentante più particolare e tipico.

La struttura melodica è 2/4. Due battiti per tempo; sia il primo sia il secondo battito sono accentati. Per quanto concerne la velocità, la musica dovrebbe essere suonata a circa 32 battute al minuto. La base ritmica è: lento, lento, veloce, veloce. Dato che la musica Tango è in 2/4, ogni lento ha solo un battito musicale ed ogni veloce un mezzo battito. Una caratteristica che distingue il Tango da altre musiche è la sua inflessione verso il minore, che lo rende triste e malinconico ma anche pieno di sentimento. L'evoluzione della struttura melodica si lega inscindibilmente a quella dei suoi strumenti e ai luoghi dove essa si sviluppa. Si passa quindi da un Tango dei sobborghi (*Vecchia guardia*), ad un nuovo Tango (*Nuova guardia*) dove si affaccia il *Tango-canzone*, con la sua poesia.

Tutto ciò ha dato luogo a tre stili fondamentali: *Tango milonga*, *Tango canción*, *Tango strumentale*. Il *Tango milonga* è quello più adatto al ballo e prende origine dalla milonga vera e propria, della quale, in fondo, ritmicamente è una modifica. Nel *Tango canción* in particolare, le parole sono fondamentali e danno significato alla musica. In effetti in America Latina, Tango

è sinonimo di canzone più che di ballo, perché è la canzone con le sue parole che evidenzia i luoghi, i personaggi e soprattutto dà voce ai sentimenti. Una specificità del *Tango canción* è l'uso di una lingua particolare ovvero il *lunfardo*; questa lingua, nata con molta probabilità come gergo per non farsi capire soprattutto dalla polizia, attinge termini da diverse lingue ma in maniera preponderante dai dialetti italiani; esso diventerà la nuova lingua degli immigrati, del *porteño* che cerca di sopravvivere ad una realtà di stenti, delusioni, malinconie. La cosa più strana del *lunfardo* è però il fatto che non è una lingua nata dalla fusione di altre, ma utilizza i termini di queste lingue storpiandoli, o meglio usando una metatesi (spostamento dell'ordine delle sillabe). Ovviamente le parole devono avere almeno due sillabe e per entrare a far parte di questo vocabolario devono essere scorrevoli. Tra le più frequenti, sono da annoverare: gongri (gringo), choma (macho), tovén (vento, denaro), colo (loco, pazzo), gomìa (amigo), troesma (maestro) e, naturalmente gotàn (tango).

Infine, il ballo. Il Tango argentino è a sua volta un ballo le cui qualità – nel senso aristotelico di modalità specifiche di essere – restano ancora da decantare. Benché per uno spettatore la danza sia anche qualcosa di astratto, che prescinde o si stacca dai corpi, il tango implica una specifica forma di produzione ed espressione di *identità incorporate*. A rigore esso non è danza d'arte, come il balletto (il Tango rigetta la gerarchia tradizionale fra arte dotta e attività fisica, fra coreografo e ballerino). Certamente spettacolare, il Tango non è tuttavia una danza di rappresentazione radicata nella scena del teatro e negli altri luoghi del circuito di diffusione dell'arte. Più che un ballo da ribalta, rivolto verso l'esterno, *si tratta di un ballo sociale rivolto verso l'altro* (l'interno). Se il Tango è pratica non teatrale che avviene per lo più nel contesto informale della *milonga*, esso resta pratica altamente comunicativa, che si realizza in maniera tale da coinvolgere sia i partecipanti sia gli osservatori. In fondo, oltre ai due ballerini (chi propone e chi risponde, o resiste) vi è un terzo elemento: lo sguardo di chi osserva, uno sguardo che contribuisce a costituire lo spettacolo di questo duetto rituale²¹. Solo che tali osservatori, pur seduti a bordo pista a monitorare i corpi danzanti in termini di abilità e di stile, non sono esterni o periferici ma – almeno nel contesto abituale della *milonga* –

²¹ Marta SAVIGLIANO, *Tango and the Political Economy of Passion*, cit., p. 74.

possono in ciascun momento diventare attori. Si tratta così di un pubblico coinvolto in una pratica partecipatoria, priva di una netta distinzione fra spettatore e spettacolo. Non solo. Nel caso del tango la sensazione di interagire con altre persone (una funzione associata ai balli di società) prevale sulla sensazione di essere impegnati in qualcosa di significativo da guardare (funzione solitamente assegnata all'arte). Chi balla non sono artisti o professionisti di scena, ma persone qualunque, persone come noi, amatori coinvolti in una pratica sociale.

Sembra dunque più sensato iscrivere il tango fra le danze sociali, avendo però l'accortezza, come giustamente osserva Davide Sparti, di notare la sua peculiarità di danza di coppia centrata sull'improvvisazione. Il tango è una forma di conduzione reciproca, una collaborazione che è una co-elaborazione (una improvvisazione a due). Esso non si sviluppa attraverso coreografie che predefiniscono quello che deve succedere ma nasce momento dopo momento grazie a due persone le quali, sullo sfondo della musica, conducono un'interazione attraverso un punto di contatto mobile che unisce i loro corpi in movimento²².

5. L'appropriazione pedagogica del Tango

Il discorso sull'identità del tango, oltre alla sua genesi ed evoluzione storica, non è ancora giunto al termine. Investe anche il suo statuto: sport o svago? Universo culturale o spettacolo? Avanguardia o mascherata kitsch? Una forma d'arte atletica o uno sport artistico?

Nonostante la sua diffusione e circolazione planetaria, pochi hanno riflettuto analiticamente sul Tango come attività e come pratica simbolica. La riflessione teorica sul tango è rimasta fatalmente in ritardo. Grava il mancato riconoscimento che la danza sia una pratica culturale significativa e non triviale, circostanza che spinge alcuni a reputarla oggetto non pertinente per la riflessione analitica. Persino i lavori sul corpo sono spesso studi sulla sua immagine o sulla sua produzione discorsiva piuttosto che sulla dimensione incarnata e cinestesica. Il fatto che la danza sia concepita come passatempo o intrattenimento, e che sia ritenuta attività femminile, ha altresì contribuito alla marginalità degli studi scientifici sulla danza. Questo spiegherebbe come una

²² Davide SPARTI, *Sul tango. L'improvvisazione intima*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 8-12.

parte cospicua della letteratura sul Tango è manualistica: avendo lo scopo di mostrare come si balla il tango, è appiattita sulla dimensione didattica, fornendo consigli e compilando un insieme di esercizi. Di certo non mancano i manuali, i testi storici e le biografie (nell'economia del presente lavoro non proverò affatto a fare una bibliografia). Ma la prolungata adesione dell'analisi del Tango ai modelli didattici (scuole di ballo) non ha infatti permesso di comprendere fino a che punto il Tango sollevasse questioni di più ampio rilievo che trascendono il momento del puro intrattenimento, ma che riguarda piuttosto un dispositivo per comprendere la fenomenologia delle interazioni e per favorire nuove modalità di interazione.

Ad una riflessione che può largamente attingere ai paradigmi dell'estetica fenomenologica ed ermeneutica, il Tango acquista uno statuto più autorevole. Nel senso che nella "scena del Tango" l'attenzione alla musica e alla danza, alla dimensione corporea e alle sue valenze conoscitive, relazionali e comunicative, si accordano a un'estetica (scienza del sentire e filosofia dell'esperienza estetica) concepita soprattutto come analisi del gesto corporeo che nell'opera d'arte comunica un *sensu del mondo*.

Infine, solo l'adesione ad un modello interpretativo della realtà basato sulla *transculturalità* può far risaltare il valore pedagogico del Tango. Per spiegare i processi di formazione delle nuove «modernità migranti»²³, si rendono necessarie nuove concettualizzazioni e modelli di interazione culturale. Il concetto di *transculturalità* elaborato da Wolfgang Welsch, concetto operativo oltre che descrittivo, risponde esattamente a questo bisogno. Riconoscendo in Nietzsche un precursore della transculturalità per la sua formula del «soggetto come moltitudine», Welsch pone l'enfasi nella fertilizzazione culturale a più livelli, dal macrolivello delle società – le cui forme culturali sono caratterizzate oggi sempre più da differenziazione interna, complessità e ibridazione – al microlivello dell'esperienza individuale, dove l'identità personale e culturale non corrisponde quasi mai o quasi più a quella civica e nazionale ed è invece in maniera sempre più evidente marcata da connessioni culturali multiple.

²³ Frank SCHULZE-ENGLER, *Transnationale Kultur als Herausforderung für die Literaturwissenschaft*, in «Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, A Quarterly of Language», Literature and Culture, Berlin, 2002, pp. 65-79.

Al livello pragmatico Welsch contrappone il concetto di *transculturalità* al concetto tradizionale di culture come unità discrete, che egli attribuisce a Herder nel diciassettesimo secolo, in quanto a suo parere questo autore, ponendo l'enfasi su ciò che è proprio di un popolo e sull'esclusione di tutto ciò che è diverso ed estraneo, tende irrimediabilmente a una sorta di razzismo, là dove la *transculturalità* mira ad una visione intersecata e inclusiva della cultura: «*It intends a culture and society whose pragmatic feats exist not only in delimitation, but in the ability to link and undergo transition*»²⁴. *Transculturalità* è da intendersi dunque non solo come modello di analisi della realtà moderna, ma anche come ideale a cui tendere nella prassi quotidiana di interazione culturale: «*It is a matter of readjusting our inner compass: away from the concentration on the polarity of the own and the foreign to an attentiveness for what might be common and connective wherever we encounter things foreign*»²⁵.

Là dove *transculturalità* viene ad essere il modello analitico per la lettura della realtà culturale odierna, *transculturalismo* potrebbe essere un termine più adatto a designare una volontà di interagire a partire dalle intersezioni piuttosto, ma restando consapevoli delle differenze e delle polarità, una consapevolezza del *transculturale* che c'è in noi per meglio comprendere e accogliere ciò che è fuori di noi, una visione che privilegia la flessibilità, il movimento e lo scambio continuo, la rinegoziazione continua dell'identità.

Questa consapevolezza può essere favorita dai vissuti estetici e narrativi di ciascun individuo, anche a partire dall'esperienza del Tango.

Bibliografia

AMSELLE Jean Loup, *Logiche meticce*, tr. it. di M. Aime, Torino, Boringhieri 1999.

ANZALDÚA Gloria E., (1987), *Terre di frontiera/La frontera*, tr. it., Bari, Palomar 2000.

APPADURAI Arian (1996), *Modernità in polvere*, tr. it. di Piero Vereni, Milano, Cortina 2012.

²⁴ Wilhelm WELSCH, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, in *Spaces of Culture: City, Nation, World, London*, ed. by Mike Featherstone and Scott Lash, London, Sage 1999, pp. 194-213, p. 200.

²⁵ *Ibid.*, p. 201.

- BARTHES Roland, *Introduzione all'analisi strutturale del racconto*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani 1977.
- BERTIN Giovanni Maria, *Ragionamento proteiforme e demonismo educativo*, Scandicci, La Nuova Italia 1987.
- BERTIN Giovanni Maria, *Le arti visive e l'educazione: problemi ed esperienze*, Treviso, Canova 1995.
- BERTIN Giovanni Maria-Contini Maria Grazia, *Educazione alla progettualità esistenziale*, Roma, Armando 2004.
- BIAGINI Furio, *Il ballo proibito. Storie di ebrei e di tango*, Firenze, Le lettere 2004.
- BORN Georgina- HESMONDHALGH David, *Western music and its others*, Berkeley-Los Angeles, University of California press 2000.
- CLIFFORD James, *Meditazione su Fort Ross*, in *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, tr. it., Torino, Bollati Boringhieri 1998.
- DELANDE Françoise, *Le condotte musicali*, Bologna, CLUEB 1993.
- DISOTEO Maurizio, *Antropologia della musica per educatori*, Milano, Guerini 2001.
- DISOTEO Maurizio - RITTER Barbara - TASSELLI Maria Silvia S., *Musiche, culture, identità*, Milano, Franco Angeli 2001.
- FABIETTI Ugo, MALIGHETTI Roberto, MATERA Vincenzo, *Dal tribale al globale*, Milano, Bruno Mondadori 2000.
- FERRER Osvaldo, *El siglo de oro del tango: compendio ilustrado de su historia* (ensayo con ilustraciones y CD), Buenos Aires, Editorial El Mate 1996.
- HANNERZ Ulf, *Flussi, confini e ibridi. Parole chiave dell'antropologia transnazionale*, in «aut aut», n. 312, 1997, pp. 46-71.
- MAGRINI Tullia (a cura di), *Universi sonori*, Torino, Einaudi 2002.
- MARINETTI Filippo Tommaso, *Lettera Futurista circolare ad alcune amiche cosmopolite che danno dei thé-tango e si parsifalizzano*, 11 gennaio 1914.
- MERRIAM Adrian, *Antropologia della musica*, tr. it., Palermo, Sellerio 1983.
- ORTIZ Francisco, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. J. Montero, Habana, 1940; tr. it. *Contrappunto del tabacco e dello zucchero*, introduzione di B. Malinowski, Milano Rizzoli 1982.
- PAPANIKAS Dimitros, *La morte del Tango. Breve storia politica del Tango in Argentina*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni 2013.

PELINSKI Ramòn Adolfo, *Tango nomade: études sur Le Tango transculturel*, Montreal, Les Editiong Tryptique 1995.

PELINSKY Ramòn Adolfo, *Invitaciòn a la etnomusicologia. Quince fragmentos y un tango*, Madrid, Akal 2000.

PELINSKI Ramòn Adolfo (2006), *Migrazioni di un genere: il caso del tango*, tr. it., Torino, Einaudi 2006.

SAVIGLIANO Marta, *Tango and the Political Economy of Passion*, Westview Press, Colorado 1995.

SCHULZE-ENGLER Frank, *Transnationale Kultur als Herausforderung für die Literaturwissenschaft*, in «Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, A Quarterly of Language», Literature and Culture, Berlin, 2002, pp.65-79.

SPARTI Davide, *Sul tango. L'improvvisazione intima*, Bologna, il Mulino 2015.

TUMINO Raffaele, *Mutamenti di paradigma nell'educazione interculturale*, in G. Elia, A. Chionna (a cura di), *Un itinerario di ricerca della pedagogia*, Lecce, Pensa MultiMedia 2012.

TUMINO Raffaele, *If not now, when? From intercultural education to education for transculturality* in F. Stara, R. Deluigi (eds), *Trust And Conflict in Intercultural Processes. Experience, Practice, Reflections*, Macerata, EUM 2015, pp. 151-164.

WELSCH Wilhelm, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, in *Spaces of Culture: City, Nation, World*, ed. by Mike Featherstone and Scott Lash, London, Sage 1999, pp. 194-213.