

INTRODUZIONE

Il nome Astor non esisteva. Mar del Plata non era che un porto di pescatori, alcuni isolati di case signorili a una certa distanza e uno stabilimento balneare di legno, forse neanche quello. Nel 1921, Vicente Piazzolla, poi meglio conosciuto come Nonino, battezzò suo figlio con un nome inventato. Voleva rendere omaggio a un amico italiano che si faceva chiamare così. Non sapeva che quel nome era l'abbreviazione con la quale, per puro sfizio, l'amico aveva sostituito l'originario Astorre. Si trattò forse di un primo malinteso, non premonitore, ma, come altri, propizio. In fin dei conti Astor suonava meglio di Astorre. E per quanto non potesse saperlo nessuno in quel rione di immigrati a pochi passi dal mare, al figlio che avrebbe cambiato per sempre il suono di un'altra città, Buenos Aires, si addiceva inaugurare quel nome.

Le influenze musicali di colui che venne battezzato Astor Pantaleón Piazzolla erano per la maggior parte quelle che si diffusero negli ambienti culturali «colti» della capitale argentina tra il 1940 e il 1980: il tango tradizionale, il modernismo già un po' antiquato degli inizi del Novecento, le estetiche nazionaliste, la riscoperta di Johann Sebastian Bach e del Barocco, l'egemonia della fuga come *forma delle forme*, il jazz commerciale, i musical americani, il cool jazz e in seguito il jazz rock e la musica prog, il culto per gli Swingle Singers e il Modern Jazz Quartet, le musiche hollywoodiane e perfino la canzone italiana alla Sanremo.

Piazzolla non era esperto in nessuno di questi generi. Nemmeno di musica classica,* sebbene abbia sempre ambito all'aura di prestigio che questa conferiva, e attorno alla quale lui e i suoi sostenitori costruirono svariati miti che circolano ancora oggi. Eppure, probabilmente fu proprio l'incompletezza di quelle conoscenze a impedirgli di esserne una mera replica. I materiali di ciò che Piazzolla chiamò rivoluzione del tango erano quelli del suo tempo. Lo sguardo su quei materiali era così soggettivo e inconfondibile che finì per liquidare la possibilità di continuare sulla stessa via. Le strade intraprese da Piazzolla erano talmente personali che divenne molto difficile seguirle senza che la musica suonasse come una copia sbiadita del suo stile.

Il malinteso è uno dei motori più potenti della cultura. Un marinaio ascoltava una canzone in un porto qualsiasi – un'isola greca, Cartagine, la Magna Grecia – credeva di ricordarla, la reinventava e la insegnava ai propri figli che la trasmettevano di generazione in generazione: ciascuno inseriva o toglieva qualcosa, dimenticava o aggiungeva, e altri marinai, in altri posti, ascoltavano quelle canzoni, le ricordavano a distanza di tempo e le trasformavano. Il tango stesso non ha poi una storia molto diversa. Fra le tante teorie possibili, quella più verosimile parla proprio di una catena di tradimenti che nasce da brani da sala suonati male o, almeno, suonati in modo diverso da quanto prevedeva la partitura. Brani da sala che discendevano a loro volta da un malinteso originario.

Si chiamavano *habaneras* e, presumibilmente, erano in qualche modo legate al folklore** afro-caraibico. Tuttavia, quella radice remota era già stata alterata da autori spagnoli interessati soltanto al presunto esotismo del

nome *habanera* e a un certo piede ritmico sul quale avevano innestato le forme europee in voga nel repertorio domestico per pianoforte: il rondò – un episodio fisso a cui vengono intercalati episodi di tonalità diverse – o la vecchia struttura in due parti, ciascuna ripetuta due volte, presente nelle danze popolari e ricorrente nelle stilizzazioni ideate a partire dal Rinascimento e dal Barocco. Di afro-caraibico rimase ben poco nell'armonia e nelle inflessioni melodiche, e le partiture di queste *habaneras*, suonate dalle ragazzine dei salotti spagnoli, approdarono in sale diverse, di ben altro tenore, in un porto australe all'altro capo dell'Atlantico. Un porto di cui un altro spagnolo aveva celebrato l'aria buona (alla quale allude il nome Buenos Aires) e dove i peggiori musicisti possibili – quelli pagati dai postriboli e dalle sale da ballo sulle «rive» della città – di quelle partiture leggevano ciò che potevano e come potevano. E dove oltretutto, con pratiche apprese nei teatri di *zarzuela*, improvvisavano prendendosi grandi libertà rispetto a quanto vi era scritto. Peraltro, anche lo strumento che avrebbe finito per caratterizzare quella musica – uno strumento assurdo, dalla diteggiatura che sfugge a qualsiasi logica – arrivò in quel porto per caso e, sempre per caso, venne studiato, suonato e assimilato dalla pratica musicale quotidiana. E proprio nel tango, in quel linguaggio dal nome che sembra provenire dall'Africa e che in precedenza aveva designato i balli dei neri – basati su una musica che però non aveva niente a che vedere con quella che a sua volta si sarebbe poi chiamata *tango* – quello strumento inventato da Heinrich Band intorno al 1846 trovò, per la prima e unica volta (almeno finora), una scuola e uno stile. Se ci sono strumenti fortemente identificati con determinate musiche – la chitarra e il flamenco, la cornamusa e il folklore scozzese o gallego, gli ottoni e il jazz, la chitarra elettrica e il rock – nel caso del bandoneon quell'identificazione sfocia nella simbiosi. Gli stili del bandoneon sono gli stili del tango. È quasi impossibile non sentire una movenza da tango in qualsiasi musica suonata con un bandoneon. Ed è quasi impossibile immaginare un tango senza bandoneon, senza evocarlo o averne nostalgia.*

Tuttavia, al di là degli aneddoti legati all'origine del genere, collocabile alla fine dell'Ottocento e sulle sponde del Río de la Plata (entrambe, presumi-

* Malgrado il suo scarso rigore, la denominazione «musica classica» è chiara, sia per il mercato che per i lettori. Sebbene, all'interno di quanto denota abitualmente, i critici operino distinzioni significative – non sono la stessa cosa un'opera buffa di Cimarosa o il Concerto op. 24 di Anton Webern, né per il linguaggio che impiegano né per il loro valore simbolico – e sebbene, come possibile definizione più esatta, preferiscano parlare di «musica artistica scritta e di derivazione europea», si è deciso di mantenere la vecchia qualifica «classica», a meno che non si renda necessaria una delimitazione più precisa del campo in questione. Né «erudita» né «accademica» presuppongono una vera revisione di tale nozione – solo una sostituzione di termini – e non bastano chiaramente ad attestare le analogie o le differenze che possono intercorrere fra l'erudita Björk e l'accademico Stockhausen, peraltro suo amico.

** La parola *folklore* è entrata nell'uso spagnolo [e italiano, *n.d.t.*] come *folclore*. Tuttavia, la convenzione internazionale, influenzata in gran parte dalle norme bibliografiche anglosassoni e dall'industria discografica, utilizza la grafia originale. In Argentina, peraltro, anche la musica della tradizione rurale, che nelle zone urbane vide un'esplosione di vendite negli stessi anni in cui aveva inizio la carriera di Piazzolla, era chiamata *folklore*, con la *k*. Senza contare che la traslitterazione genererebbe una contraddizione con il termine *folk* – che nessuno scriverebbe con la *c*. Si è scelta pertanto la dicitura originale, che per di più rinvia in modo inequivocabile all'etimologia della parola, «dottrina del popolo».

* Il bandoneon è stato adottato anche dai gruppi popolari del nordovest dell'Argentina, in particolare a Santiago del Estero e a Salta, e figura nei repertori della tradizione rurale. Tuttavia, lì non si sono sviluppati stili di esecuzione e scuole caratteristiche come quelli del tango, a dispetto della presenza di musicisti del calibro di Dino Saluzzi. Il caso di questo bandoneonista di Salta, che ha esordito suonando folklore rurale – e che negli anni Settanta ha contribuito a due dischi del gruppo Los Chachaleros – è comunque atipico, poiché, prima di diventare una figura di rilievo internazionale nei generi collaterali al jazz, ha fatto carriera a Buenos Aires come musicista di tango, in orchestre come quella di Alfredo Gobbi.

bilmente), in quella genesi si può rintracciare una delle caratteristiche essenziali del tango e, in particolare, uno degli elementi primordiali dello stile di Piazzolla: il gioco di specchi fra scrittura e interpretazione. Fin dagli esordi, il tango è una musica scritta. E il tango è anche una musica in cui la scrittura, per errore o per scelta, viene trasgredita. L'opera di Piazzolla è scritta, sarebbe inconcepibile senza la scrittura. Tuttavia, si costruisce per reazione alla partitura. L'esecuzione non corrisponde mai esattamente a ciò che è scritto. Intere parti vengono aggiunte allo spartito con la pratica, con l'accumularsi delle esecuzioni. Ritmi scritti in un modo devono suonare in un altro. I musicisti di Piazzolla lo sapevano e si passavano il testimone l'un l'altro. Ma soprattutto c'è il bandoneon. E il modo in cui lo suona Piazzolla. Per lui non ci sono note che comincino sui tempi forti. Qualsiasi suono, anche il più breve, è sempre sincopato. Non importa cosa ci sia scritto sul pentagramma. Piazzolla trasforma in un elemento essenziale, materiale, indivisibile dalla musica stessa, un'interpretazione del tutto personale del *rubato* caratteristico del tango, di quell'indugiare sul tempo per poi recuperarlo con un'accelerazione impetuosa (il *tempo rubato* a cui rimanda appunto il termine *rubato*) di cui si erano appropriati anche Aníbal Troilo, Pedro Laurenz e Ángel Ciriaco Ortiz, fra i tanti.

C'è un aneddoto raccontato da Piazzolla che, ancora una volta, riconduce il suo stile a una sorta di malinteso. Il bandoneonista conobbe Gardel a New York da bambino, dopo che i suoi genitori avevano lasciato Mar del Plata in cerca di fortuna. Lavorò infatti come comparsa nel film *El día que me quieras*, dove recitava il maestro. Secondo la leggenda, quando Gardel sentì il piccolo Astor suonare qualche tango, gli disse, con un tono verosimilmente analogo a quello dei dialoghi che interpretava al cinema, che suonava come uno spagnolo. Non è da escludere che Gardel avesse provato a spiegare a Piazzolla qualcosa riguardo all'«essenza» del genere, ossia il *rubato*. Ed è probabile che Piazzolla abbia reagito a quella critica come solo qualcuno cresciuto a New York avrebbe potuto fare, cioè con l'introduzione di sincopi nella propria musica. In definitiva, Piazzolla mise in pratica l'appunto di Gardel lasciandosi influenzare dall'idea dello swing che regnava nel jazz. O meglio, da un'intera città nella quale, malgrado la crisi finanziaria e la miseria, si viveva con l'idea dello swing.

Il compositore e pianista Gerardo Gandini, membro dell'ultimo sestetto del bandoneonista, dice: «La musica di Piazzolla è Piazzolla che la suona».* Ed è vero. Nella sua musica, nei suoi stilemi, ciò che è scritto ha la stessa im-

portanza di ciò che la pratica ha fatto dei dettami del pentagramma. Il suo stile interpretativo non è un'appendice alla musica. Non è un dettaglio ornamentale. È la musica stessa.

Le partiture dell'opera di Piazzolla, perfino quelle dei brani più distanti dalla tradizione del tango, rivelano il ricorso a uno scarso numero di elementi: un'armonia la cui genesi risale ai primi del Novecento, ritmi additivi utilizzati con una certa regolarità – in particolare quello che deriva dall'accentuazione marcata del piede ritmico tipico della milonga – alcune scale riconducibili allo stile del primo Alberto Ginastera e a Igor Stravinskij, l'uso dell'*ostinato*, un impiego fluido – benché sommario – del contrappunto scolastico, l'influenza di George Gershwin e del progetto di Leonard Bernstein in *West Side Story* e la confluenza di «alto» e «basso» caratteristici di quell'opera. Un'analisi circoscritta agli spartiti risulterebbe deludente. Vi si troverebbe un coacervo di materiali piuttosto prevedibili e notevolmente tradizionalisti già a metà degli anni Cinquanta. Mentre l'opera di Piazzolla è ben lungi dall'essere suonata in quel modo.

In quelle che potrebbero essere chiamate le sue composizioni *a tesi* – composizioni legate sempre all'interpretazione di un gruppo particolare, dall'Orchestra del '46 all'Octeto fino all'ultimo Quinteto o al Sexteto – c'è qualcosa di poderoso, originale, inquietante che le partiture non fanno vedere. Se la cifra del tango è la distanza tra quanto è scritto e ciò che viene suonato, l'opera di Piazzolla la rispecchia all'ennesima potenza. La sua è una musica costituita dal *resto del testo*, da quello che sfugge all'analisi tradizionale, da uno spazio determinato dall'interpretazione e che può essere esaminato nella misura in cui si può sviscerare il *resto del testo*. Inoltre, è una musica costruita molto spesso a partire da combinazioni uniche e originali di elementi che non erano né unici né originali. Elementi che, in molti casi, erano stati estrapolati da linguaggi in cui risultavano convenzionali e inseriti in altri, ai quali conferivano una sfumatura di novità e sorpresa. Detto altrimenti, è possibile che il riferimento bartokiano e lo spirito quasi jazzistico – con la sua accentuazione sempre nell'aria – di «Tango para una ciudad»¹ non fossero nuovi né per il jazz né per la musica classica, ma operavano con una straordinaria modernità nel contesto di quella musica originale, che prendeva definitivamente forma nel suono particolare – nell'interpretazione – del bandoneon di Piazzolla, del piano di Osvaldo Manzi, del contrabbasso di Enrique Kicho Díaz, della chitarra elettrica di Oscar López Ruiz e del violino di Antonio Agri.

Piazzolla non era né un musicista jazz, né un musicista classico. Non era nemmeno un musicista per il cinema, campo nel quale la sua relativa destrezza derivava dalla pratica acquisita né più né meno che guardando film.

* Tutte le citazioni sono tratte da interviste personali con gli autori, salvo nei casi in cui sia indicata un'altra fonte.

E il suo rapporto con il tango era segnato dalla distanza dalla terra d'origine. Ma è proprio questo che dà vita al suo stile. La lontananza, le conoscenze imperfette, le lezioni indulgenti di Ginastera, che non gli chiedeva quello che poi avrebbe preteso da altri solo perché era un «musicista di tango», anche se cercava comunque di «educarlo»; l'incompleta preparazione al contrappunto ricevuta da una vecchia maestra che aveva finito per consigliargli di dedicarsi al tango; il jazz ascoltato di straforo, spiando dalla porta del Cotton Club o, in seguito – nel 1959, uno dei grandi momenti del genere musicale, con dischi come *Kind of Blue* di Miles Davis, *Mingus Ah Um* di Charlie Mingus o *Giant Steps* di John Coltrane – ascoltando attentamente, invece di uno tra questi, il *conservatore* Oscar Peterson, al quale dedicò anche un pezzo. Piazzolla sembra essersi sempre trovato nel posto giusto al momento giusto, ma a qualche metro di distanza, cosa che evidentemente gli ha permesso di mantenere una visione personale. La sua musica, in ogni caso, è il risultato di una combinazione improbabile di componenti insolite. Ed è il prodotto di una città, Buenos Aires, che lui, un argentino di Mar del Plata cresciuto a New York, dove aveva ricevuto la sua educazione sentimentale e da dove si portò via qualcosa di più che semplici ricordi adolescenziali, sapeva interpretare come nessuno. Una città frammentata, dove la grettezza della storia era compensata dalla solennità dei proclami e dove il provincialismo, l'arretratezza tecnologica, le dimensioni ridotte del mercato e l'isolamento rispetto ai centri d'irradiazione culturale del momento avevano come contraltare un'industria editoriale che riuscì a modificare le abitudini di lettura non solo locali, ma di tutta l'America Latina e della Spagna, con centri d'avanguardia come l'Istituto Di Tella, e con alcuni artisti che ebbero un'enorme influenza in tutto il mondo.

Piazzolla, ben lontano dalla possibilità, e dal desiderio, di dar vita a un movimento collettivo – come era stato il bop rispetto al jazz – assomiglia da questo punto di vista, e molto più di quanto si potrebbe immaginare, a Jorge Luis Borges. Entrambi, infatti, hanno istituito nuovi sistemi di lettura, si sono inventati genealogie personali e hanno creato sulla base di selezioni arbitrarie. Entrambi hanno generato stili unici e irripetibili (per quanto imitabili) a partire da saperi parzialmente enciclopedici e da letture frammentarie. L'uno, Borges, si professava conservatore ed è stato invece rivoluzionario. L'altro, Piazzolla, per quanto teorizzasse la rivoluzione, vi è arrivato mediante un programma anch'esso conservatore – e mediante l'opposizione alle vie che aveva imboccato la musica classica a partire dal 1950. Il suo segreto, come quello di Borges, è stato l'espatrio. Nessuna delle sue influenze musicali era più rivoluzionaria nel momento in cui Piazzolla tornò da Parigi nel 1955. Ma alcuni elementi formali, combinati tra loro e applicati a mate-

riali provenienti dalla tradizione del tango, apparvero nuovi e sorprendenti. Tuttavia, la rivoluzione di questo conservatore che si fregiava di essere rivoluzionario fu in qualche modo paradossale. Una musica che, disprezzata dall'accademia e ripudiata dal mondo agonizzante del tango tradizionale, finì per diventare l'unico suono possibile di quella Buenos Aires contraddittoria nella quale, in pieni anni Sessanta, una rivista chiamata *Primera Plana* si era assunta il compito di disputare alla Chiesa la formazione del gusto *colto* dei ceti medi e una dittatura militare aveva deciso di restaurare lo *status quo*. Ossia di recuperare quell'*essenza nazionale* che la modernità metteva a repentaglio, ritratta senza posa dal cinema attraverso famiglie in cui figuravano invariabilmente almeno un militare e un sacerdote e che, curiosamente, finì per avere come sottofondo musicale anche le sonorità di Piazzolla e dei suoi epigoni.

Buenos Aires emulava i grandi centri culturali – Parigi, New York – o meglio, le notizie che da lì provenivano, a sprazzi, senza continuità, incomplete e molto spesso idealizzate; lo faceva però su una scala differente. Quello che i movimenti sostenuti dall'industria culturale rappresentavano in tali città (dove l'arte non commerciale e più distante dal marketing dello spettacolo disponeva ancora di una sua rete di etichette discografiche, gallerie espositive, club o sale da concerto e riviste specializzate), a Buenos Aires era circoscritto a minuscoli gruppi, che frequentavano gli stessi bar senza neanche rivolgersi la parola ed erano sostenuti in buona parte dall'iniziativa di fan che demordevano soltanto quando i diretti interessati dichiaravano il fallimento.

Il tango stesso, che per qualche decennio aveva dato luogo a un'industria più o meno fiorente, era un campo molto più minato ed eterogeneo di quanto potrebbero far pensare certe visioni idealizzate. Fin dagli esordi, quando le partiture arrivavano facilmente laddove il ballo era proibito, nell'orizzonte presumibilmente cristallino della tradizione nazionale – o cittadina – che in seguito venne costruito con il tango, si intravedono già alcune linee divisorie. La prima falsità riguarda la clandestinità del tango e la sua circolazione nei postriboli agli inizi del Novecento. Le prime incisioni fonografiche, realizzate nel 1907,* dimostrano che, già a quell'epoca, era una musica strettamente legata a usi leciti e perfino cerimoniali. Il fatto che nello stesso anno il negozio di abbigliamento Gath y Chaves, che era anche una casa discografica, mandasse Alfredo Gobbi e sua moglie a Parigi per coordinare la registrazione dei tanghi eseguiti dalla Banda Repubblicana della città o che,

* Si noti che la prima incisione di jazz, il *Livery Stable Blues* della Original Dixieland Jass Band, vide la luce proprio dieci anni dopo, nel 1917.

nel 1909, la Banda della Polizia di Buenos Aires, diretta da A. Rivara, incidesse «El purrete» di José Luis Roncallo indica un'accezione sociale senz'altro maggiore di quella che la leggenda attribuisce al genere in questa fase iniziale. È possibile che nei primi decenni del Novecento il tango si ballasse nei bordelli, ma tutto sembra indicare che, già a quell'epoca, lo si ballasse anche in altri posti. E se è vero che le *ragazze bene* non lo ballavano – quantomeno in pubblico, come dimostra l'aneddoto raccontato da Edgardo Cozarinsky,² secondo il quale Ricardo Güiraldes lo insegnava in segreto a Victoria Ocampo – comunque lo suonavano al pianoforte. Tra il 1910 e il 1920 ci fu una vera e propria esplosione di pubblicazioni che adattavano gli spartiti dei tanghi più popolari per il pianoforte, ed erano proprio le signorine della buona società bonaerense a eseguirli nei salotti. Il ballo, d'altronde, se effettivamente aveva avuto i tratti dell'erotismo che l'Europa vi scoprì sulla scorta di Rodolfo Valentino, li perse via via nell'arco dei suoi decenni di splendore, trasformandosi in una danza stereotipata, «appiattita», stando alle parole degli stessi ballerini, tipica di saloni ben illuminati e di circoli familiari frequentati da fidanzati ufficiali e coppie sposate, finché una nuova mistificazione tornò a riscattarlo dall'oblio, a partire dagli anni Novanta. Ad ogni modo, una cosa era il ballo, e un'altra l'evoluzione musicale.

Oltre alle rivalità – che portavano spesso allo scontro fisico – tra la *tifoseria* di un'orchestra o di un cantante particolare e quella di un altro, il mondo del tango era nettamente diviso tra chi lo ballava e chi lo ascoltava; tra coloro che ne apprezzavano il lato più potente, *canyengue*, ossia dotato della genuinità tipica del contesto sociale da sobborgo, e coloro che ne esaltavano le finezze stilistiche e gli arrangiamenti. Come sarebbe successo molto più avanti con il pop e il rock, c'era chi nel tango trovava soprattutto un modo di essere, la manifestazione di qualcosa che aveva a che fare con l'identità, assimilabile al quartiere o alla città o a certe usanze di un passato divenuto leggendario, e chi vi cercava – benché questa ricerca fosse di rado formulata con precisione e fosse priva di qualsiasi base teorica – una musica «da ascoltare», un linguaggio dotato di una certa astrazione.

Il consenso o il rifiuto talvolta derivavano da questioni puramente musicali – o legate alla coreografia – come il modo di accentare i tempi forti, la regolarità di quegli accenti, le modalità del *rubato* o la complessità degli arrangiamenti, che in qualche caso potevano confondere i ballerini. E di mezzo c'erano anche questioni ideologiche, alcune più vaghe, che dipendevano dalla maggiore o minore incisività dell'orchestra o del cantante, e altre più nette, legate a quanto veniva espresso nei testi. Da un lato, il tango, che era arrivato a chiamare in causa la prima guerra mondiale, seppure come elemento melodrammatico, in «Silencio» di Gardel e Le Pera, in generale si era

via via slegato dall'intento originario di riprodurre la realtà più o meno quotidiana. Naturalmente non mancarono i tanghi sociali, come «Pan» di Celedonio Flores o «Al pie de la Santa Cruz» e «Se viene la maroma», entrambi di Mario Batistella e Manuel Romero, eppure certi temi che erano centrali nella vita di Buenos Aires, come la guerra civile spagnola, la seconda guerra mondiale, il peronismo, i flussi migratori interni, le vacanze sulla costa atlantica o i cambiamenti nei rapporti sociali a partire dalla Ley de Propiedad Horizontal,³ non vennero ripresi da quasi nessun tango di quel periodo. Si potrebbe affermare che la fine della stagione del tango sia coincisa con la morte di Gardel, come se in quel momento fosse venuta meno anche l'attitudine del genere musicale a rinnovarsi o, se non altro, la presunta capacità delle sue partiture di rappresentare la realtà urbana. Per quanto tutta la canzone popolare dei decenni che vanno dal 1930 al 1950 fosse per sua natura nostalgica, il tango, ancora oggi, acquisisce legittimità agli occhi del suo pubblico a seconda del modo in cui rispecchia la città di Buenos Aires.

In tal senso, è interessante analizzare le parole del tango «Rascacielos», scritte dall'autore teatrale Ivo Pelay sulla musica di Francisco Canaro, che uscì per la prima volta allegato a una rivista musicale nel giugno del 1935. Ad esempio, vi si trova il riferimento alle trasformazioni urbane che più tardi sarebbe scomparso del tutto dal genere: «*Mi Buenos Aires / suelo porteño! / Cómo has cambiado / tus casas y calles / por otras de ensueño! / Con diagonales / y rascacielos / vas ya vestido / hoy de largo / lo mismo que yo!*» [«Buenos Aires mia, / terra natale! / Come son cambiate / le tue case e le tue vie / Ora sembrano un sogno! / Con viali / e grattacieli / vai ormai vestita / da gala / proprio come me!»] E ancora: «*Mi Buenos Aires / crisol de razas! / De los que llegan / dulce esperanza. / Tu aspecto cambia / pero no cambiarán / tu corazón jamás! / Ciudad adorada! / Hay en tu entraña / venas de acero / que serpentean / gritando: Progreso!*» [«Buenos Aires mia / crogiolo di razze! / Dolce speranza / per chi sta arrivando. / Il tuo aspetto cambia / ma il cuore / non te lo cambieranno mai! / Città adorata! / Nelle tue viscere ci sono / vene d'acciaio / che serpeggiano / gridando: Progresso!»]

Nei decenni successivi, il tango preferì attingere a un immaginario non molto diverso da quello impiegato da Esteban Echeverría nel racconto lungo *Il mattatoio*, del 1840, nel punto in cui descrive le acque di un fiume in piena che cercano un argine nei pendii del Sud. Peraltro, la celebrazione del progresso – rappresentato non solo dai grattacieli, ma anche dalla ricchezza apportata dall'immigrazione – di Canaro e Pelay può essere contrapposta all'immagine di Julio Sosa che aggredisce un gruppo di giovani che ballano il twist nel musical *Buenas noches, Buenos Aires*, diretto da Hugo del Carril nel 1963 (e sul quale si tornerà più volte), o a «Che existencialista», uno stra-

no manifesto cantato da Alberto Echagüe insieme all'orchestra di Juan D'Arienzo nel 1954 e che comincia così: «*En esta tierra que es tierra de varones, / hecha con lanzas de gauchos legendarios, / nos han salido una porción de otarios, / que yo no sé por qué usan pantalones*» [«Da questa terra che è terra di uomini, / fondata dalle lance di gauchos leggendari, / è venuto fuori un manipolo di citrulli / che non so perché usano i pantaloni»]. Il cantante, che in realtà si chiamava Juan de Dios Osvaldo Rodríguez, interpreta con il suo abituale tono strafottente le parole di Rodolfo Martincho che erano state musicate da un altro cantante di D'Arienzo, Mario Landi (in realtà Mario Villa), che a quei gauchos opponeva quelli che «*llevan el pelo largo y despeinado, / el saco de un color y otro el talonpa, / hablan de "ti" y "tú" los pobres gansos, / y al agua y al jabón le tienen bronca*» [«portano i capelli lunghi e spettinati, / la giacca di un colore e di un altro le braghe, / danno del "tu" e del "te" i poveri allocchi / e ce l'hanno a morte con l'acqua e il sapone»], per precisare nel ritornello: «*Che existencialista, / no te hagas el artista, / mejor cahá un pico y una pala, / andá y yugala, flor de vagón. / Che existencialista, / mejor cambiá de pista. / Andá a "Paúl" y pelate, / alargá el saco y bañate, che cartón*» [«Ehi, esistenzialista, / non fare l'artista, / prendi piuttosto la pala e il piccone / e va' a sgobbare, razza di poltrone. / Ehi, esistenzialista, / sarà meglio che cambi strada. / Vai da "Paúl" e rapati, / fa' allungare la giacca e lavati, / piattola»]. Tra questo mondo e quello delle orchestrazioni di Argentino Galván per il complesso di Aníbal Troilo o il virtuosismo di quelle di Miguel Caló, con Osmar Maderna come pianista e arrangiatore, o quella diretta da Enrique Mario Francini e Armando Pontier, c'era ben poco in comune. Come del resto nulla aveva a che spartire Echagüe con Oscar Serpa o Alberto Marino o, più avanti, con le incredibili finezze del giovane Roberto Goyeneche. Non c'erano punti in comune tra D'Arienzo e la sua affettazione nel dominio del ritmo e Osvaldo Pugliese, il cui stile, giudicato «violento» da molti ballerini, da altri era considerato «impossibile da seguire» per via delle sue frenate e accelerazioni repentine. E, dal punto di vista del mercato, non erano la stessa cosa nemmeno i cantanti più popolari, idoli della radio e delle riviste rosa, le orchestre preferite dai ballerini, e altre come quella di Salgán, che non ebbe mai un grande successo, non fu mai troppo popolare e si rivelò economicamente insostenibile per il suo direttore.

Tuttavia, alla fine degli anni Quaranta, ma soprattutto agli inizi del decennio successivo, il delicato equilibrio su cui si reggeva il tango come attività lucrativa cominciò a incrinarsi rapidamente. Chi vi cercava «una musica» trovava sempre meno da ascoltare. Chi apprezzava una certa poetica si scontrava con testi antiquati e sempre più lontani dalla città reale. In particolare, le generazioni più giovani avevano scarse possibilità di identificarsi

con quel mondo di malvagi, pendii, inondazioni, lampioni rétro, madri che lavavano i panni alla fonte e rapporti sentimentali degni più di un *feuilleton* ottocentesco (tubercolosi compresa) che di una realtà urbana nella quale ormai da tempo molte persone vivevano in appartamenti.⁵ E, soprattutto, i ballerini più giovani cominciarono a scegliere altre danze. È quell'universo diviso e agonizzante, del quale da un lato si rivendicava il valore rappresentativo di una certa identità culturale, ma che, dall'altro, perdeva vertiginosamente sempre più pubblico, a stufare Piazzolla e a indurlo a voler diventare un «musicista classico» a Parigi (proprio come Gershwin in *Rhapsodia in blu*, il film-biografia del 1945, interpretato da Robert Alda e diretto da Irving Rapper, al quale pure si rimanderà più volte nel corso del libro). È quello il mondo che violenterà nel 1946 con la sua orchestra e i suoi arrangiamenti pieni di trilli e pizzicati. È quello il mondo che si burlerà spesso di lui, come quella volta che una signora, durante un ballo in cui si esibiva il cantante Francisco Fiorentino, cominciò a danzare sulle punte e con le braccia alzate come per far capire che quello non era tango, ma «musica classica». Ed è quello il mondo in cui torna da Parigi a metà degli anni Cinquanta, con l'idea di modernizzare il tango – e renderlo sofisticato, trasformandolo in musica «da ascolto» – ma anche con l'esigenza di confrontarsi, di rendere manifeste l'ignoranza e l'indole conservatrice di quell'ambiente, e, in parte, di vendicarsi. È quello l'universo con il quale Piazzolla decide di interagire. Avrebbe potuto farsi considerare un musicista jazz che faceva incursioni nel tango o un compositore classico che si abbeverava a quelle fonti – e la musica forse non sarebbe stata diversa – ma, o perché non volle, nel primo caso, o perché non ci riuscì, nel secondo, si definì un musicista di «nuovo tango».

«Che sia tango ma anche musica», sosteneva introducendo una contrapposizione discutibile, che rifletteva tuttavia un proposito estetico di chiara matrice gershwiniana e nel quale, soprattutto, era il tango a provvedere, oltre che ai materiali, alla struttura portante, alle modalità di diffusione e al nome stesso. È quello l'ambiente che, a un certo punto e quasi all'unanimità, stigmatizza Piazzolla e lo trasforma non solo in un musicista impopolare (come Salgán, Osmar Maderna o perfino Eduardo Rovira), ma anche in un traditore, in un apostata. Nel nemico. All'epoca, il mondo del tango era come quelle stelle la cui luce sopravvive migliaia di secoli alla materia; ormai non generava quasi nulla, ma, ancora per diversi decenni, avrebbe continuato a proclamarsi rappresentativo della società bonaerense. Per quell'universo, Piazzolla era «il male». Comprenderlo significa, oltre che avvicinarsi a una delle musiche più trascendenti del Novecento, comprendere una società contraddittoria, insieme moderna e provinciale, conservatrice e infinitamente avida di cambiamento, ampollosa nelle dichiarazioni e smisurata

nella visione di se stessa, che lo adottò e al contempo lo condannò, lo trattò da bastardo e ne fece uno dei suoi «fiori all'occhiello», lo umiliò attraverso le sue cancellerie e ambasciate e, mentre fingeva di ripudiarlo, gli concedeva privilegi e prebende che né Troilo né Juan Carlos Paz né Mauricio Kagel, Horacio Salgán, Eduardo Falú o Atahualpa Yupanqui hanno mai ottenuto. Inoltre, per comprendere uno come lui, che ha rivendicato la propria bravura sotto molteplici aspetti, che ha lottato con alcune armi della musica classica nel mondo del tango e con quelle della musica popolare per aprirsi un varco all'interno dell'*accademia*, che si è misurato con Gershwin, Carlos Chávez ed Heitor Villa-Lobos e che ha ricavato alcune delle sue idee migliori dall'ascolto dei gruppi jazz; per avvicinarsi a chi, con la sua musica, ha teso una rete di riferimenti tanto complessa, è necessario inoltrarsi proprio in una trama molto fitta. Cercando altre fonti veritiere in ciò che è stato scartato dal discorso che l'ha consacrato, e provando a ricostruire le influenze discografiche esplicite e occulte, i capisaldi e le lacune, il dialogo che Piazzolla ha instaurato con il suo tempo. L'Argentina è un paese in cui la musica ha sfiorato a malapena i dibattiti degli intellettuali e in cui gli scarsi commenti critici sono stati – e molto spesso sono – opera di melomani senz'altra formazione che quella dettata dal gusto personale. Un paese in cui la Sociedad de Autores ha distrutto i documenti archiviati fino al 1980 perché «occupavano troppo spazio» e in cui i dati sulle vendite di dischi precedenti al 2000 si possono trovare soltanto nei resoconti delle case discografiche, che, ci si creda o no, sono segreti. Laddove la Storia ufficiale ripete sempre la stessa storia, basata su poco più di qualche racconto di prima mano non sempre attendibile, bisogna cercare la verità nel non detto, come se si trattasse di un'indagine poliziesca. Nei frammenti e ai margini.

Note

1. Contenuto nel disco omonimo, uscito per la cbs Columbia nel 1963 e pubblicato su cd nel 2005 come parte della *Edición crítica* della Sony-bmg.
2. Edgardo Cozarinsky, *Milongas*, Edhasa, Buenos Aires 2007.
3. Questa legge, promulgata nel 1949, consentì il frazionamento dei grandi edifici in affitto e la vendita delle unità abitative agli stessi inquilini. Poiché i prezzi degli affitti erano congelati, per effetto della Ley de Alquileres – la legge sugli affitti – prorogata in quello stesso anno, molti proprietari vendettero appartamenti a prezzi bassissimi e mediante il sistema delle quote. L'effetto immediato fu che, tra il 1949 e il 1952, un gran numero di ex inquilini, del ceto medio e medio-basso, divennero proprietari di appartamenti in base alla nuova Ley de Propiedad Horizontal.
4. «Paúl» era il nome di un veterinario e parrucchiere per cani famoso all'epoca. «Talonpa» è il «riocontra» (contrario) di «pantalón», e «vagón» deriva da «vago», pigro.
5. Diverse poesie pubblicate da Baldomero Fernández Moreno prima degli anni Cinquanta testimoniano questi cambiamenti nei rapporti sociali e nel tessuto urbano. In «Departamento», ad esempio, scrive: «*Éste es, amigos, mi departamento: / tres piezas, dependencias y pileta. /*

Tendremos que vivir a la jineta / yo, la mujer y el hijo turbulento. / Casi no se ve el sol, no se oye el viento, / no hay donde cultivar una violeta; / los pasos quedos y la voz discreta, / no se enoje un vecino soñoliento. / Diez pisos se alzan sobre mi cabeza; / sobre mi actividad o mi flaqueza / gravita, hierro y piedra, un mundo entero. / Nadie sabrá mi risa ni mi llanto... / ¡cuán grande deberá de ser mi canto / para llenar de luz este agujero!» [«Questo, amici, è il mio appartamento: / tre stanze, servizi e lavabo. / Dovremo vivere alla bell'e meglio / io, la moglie e il figlio turbolento. / Non si vede quasi il sole, non si sente il vento, / non c'è posto per piantare nemmeno una violetta; i passi quatti e la voce bassa, / che non si arrabbi qualche vicino assonnato. / Dieci piani si ergono sulla mia testa; / sul mio impegno o la mia pigrizia / gravita, in ferro e cemento, un mondo intero; / Nessuno saprà se rido o piango... / quanto dovrà essere grande il mio canto / per riempire di luce questo buco!»]

(traduzione di Natalia Cancellieri)