

## La pausa e l'infinito. I cardini dell'improvvisazione nel tango

### Introduzione

Il tango argentino è un ballo complesso e di difficile definizione. La definizione più comune nella letteratura *tanguera* lo descrive primariamente come ballo di coppia nato nella zona del Rio de la Plata fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, mettendo in primo piano la questione delle sue origini storico-geografiche. Giovanna Catania nel *Grande libro de ballo* lo definisce come «danza a coppia chiusa in tempo 2/4 in cui è l'uomo che guida il movimento»<sup>1</sup>. Tra i punti di fondamentale importanza nel tango argentino, Catania distingue anche l'improvvisazione, l'ascolto della musica, dalla cui interpretazione parte l'improvvisazione dei passi e delle figure, e l'intesa reciproca dei ballerini, che deve essere impeccabile, visto che nel tango non ci sono delle sequenze di movimento prestabilite ma soltanto dei codici condivisi<sup>2</sup>.

Un'altra definizione che trovo complementare alla precedente e allo stesso tempo introduttiva a quanto verrà esposto di seguito nel presente articolo, è quella di Elisabetta Muraca, che nella prefazione al suo libro *Tango. Sentimento e filosofia di vita* scrive: «Il tango argentino si balla con *cortes* e *quebradas*, vale a dire con continui arresti della marcia e torsioni del busto, componendo un insieme armonico e sensuale, frutto di creatività e intesa fra i ballerini»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Catania, Giovanna, *Il Tango Argentino*, in Porciatti, Gianna (a cura di), *Il Grande libro del ballo*, Firenze, Giunti, 2008, p. 218.

<sup>2</sup> Questa visione del tango indiscutibilmente mette in risalto i più importanti principi del ballo, ma apre anche la via a due dibattiti. Il primo riguarda la questione della musica, in quanto esistono dei brani di tango sia in 2/4, che in 4/4 e 4/8. Il secondo dibattito riguarda invece la questione del ruolo di leader che Catania sostiene spetti esclusivamente all'uomo. Al giorno d'oggi si tende di parlare di *leader* e *follower* come ruoli che nella coppia mista possono essere intercambiabili anche durante lo svolgimento di un unico brano, e che non sono legati al genere, in quanto il tango, sia nel passato che nel presente, viene ballato anche da coppie dello stesso sesso. Quindi di seguito manterrò la distinzione fra i ruoli della coppia con i vocaboli uomo/donna per il fatto che la maggioranza dei testi sul tango in circolo adottano ancora questa terminologia. Per un approfondimento dell'argomento vedi Citro, Silvia y Aschieri, Patricia, *Cuerpos en movimiento, antropología de y desde la danza*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012.

<sup>3</sup> Muraca, Elisabetta, *Il tango. Sentimento e filosofia di vita*, Milano, Xenia, 2000, p. 1.

Allo stesso tempo però molti artisti e studiosi vedono il tango come ballo carico di contrasti, che riguardano sia la coreografia che la musica (le sincopi, *el arrastre* degli strumenti musicali in particolare del *bandoneón*<sup>4</sup> l'alternanza di suono pieno con delle brusche pause, la fine improvvisa del brano stesso ecc.). A livello coreografico il contrasto si esprime nell'opposizione continua di spostamenti e improvvisi arresti, di movimento e pausa, di movimenti lenti/larghi e movimenti veloci/bruschi, di forte attività dell'elemento espressivo e calma e freddezza di quello drammatico<sup>5</sup>.

Molti autori sostengono che il tratto più importante del tango sia l'improvvisazione, ma una delle maggiori difficoltà nello studio del tango sia teorico che pratico risiede proprio nella individuazione e nella comprensione delle regole che determinano il suo svolgimento. Similmente all'improvvisazione nella danza contemporanea<sup>6</sup>, anche nel tango argentino l'espressione creativa momentanea avviene all'interno di alcune regole prestabilite, le quali costituiscono il volto estetico e tecnico del ballo stesso. Nella letteratura dedicata al tango sia teorica che manualistica si fa spesso riferimento ai “codici del tango” (che differiscono dai codici della *milonga*<sup>7</sup>), ma solitamente parlando dei suoi momenti storici “rivoluzionari”, in particolare dell'avvento del cosiddetto *tango nuevo*, dove paradossalmente viene dedicata più

<sup>4</sup> *Arrastre* – trascinamento. Con questo termine nella musica del tango ci si riferisce al suono di una nota che inizia prima del tempo della battuta sviluppandosi in crescendo. È significativa l'opera di Osvaldo Pugliese che nei suoi brani utilizza in modo continuo una sequenza in cui alterna delle note in forte *arrastre* sul primo e sul terzo tempo con degli accordi meno prorompenti sul secondo e il quarto tempo. È emblematico il brano *La Yumba* in cui con la sillaba *yum-ci* si riferisce all'arrastre dei tempi forti e con *-ba* ai tempi deboli (cfr. [www.todotango.com/historias/cronica/448/Oyendo-la-musica-del-tango-bailable-Guia-para-el-principiante/](http://www.todotango.com/historias/cronica/448/Oyendo-la-musica-del-tango-bailable-Guia-para-el-principiante/)). Per l'ascolto del brano esemplare citato [www.youtube.com/watch?v=IHbWqiVaUHY](http://www.youtube.com/watch?v=IHbWqiVaUHY). Tutti i riferimenti ai siti internet citati nel presente articolo sono stati verificati il 12 dicembre 2016.

<sup>5</sup> Gloria e Rodolfo Dinzel in *Tango. Un'appassionata ricerca della libertà*, Stoccarda, Abrazos, 2012 definiscono come elemento espressivo la parte inferiore del corpo umano che parte dalla vita e si estende fino ai piedi, e come elemento drammatico la parte superiore, ossia quella del busto e delle braccia, la quale rimane immobile, almeno in superficie.

<sup>6</sup> Kaltenbrunner sostiene che: «Improvisation can be defined as creating an event without prior agreement or planning». L'autore mette l'accento sul ruolo nell'improvvisazione dell'azione istantanea ancorata al momento presente, in cui nasce una creazione originale. L'attenzione viene concentrata sul processo creativo in sé, piuttosto che su un risultato finale che segue determinate caratteristiche estetiche. Però Blom introduce il concetto di linee guida che determinano un calco al cui interno l'esecutore è libero di ricercare un'azione corporea soggettiva e originale. Cfr. Kaltenbrunner, Thomas, *Contact improvisation: moving, dancing, interaction: with an introduction to new dance*, Aachen, Meyer & Meyer Sport, 1998 e Blom, Lynne Anne - Chaplin, L. Tarin, *The moment of movement: dance improvisation*, London, Dance books, 2000.

<sup>7</sup> Per un approfondimento sui codici della *milonga* tradizionale vedi Taylor, Julie, *Death Dressed as a Dancer. The Grotesque, Violence and The Argentine Tango*, in «The Drama Review», vol. DVII, n. 3, autunno 2013, pp. 117-131: p. 124.

attenzione alla descrizione del superamento di questi codici piuttosto che a una loro adeguata definizione. Esaminando il presente materiale bibliografico dove ricorrono spesso delle affermazioni di forte impatto emotivo che, ad esempio, definiscono il tango come «una possibilità infinita»<sup>8</sup>, o «come incessante ricerca della libertà»<sup>9</sup>, ritengo che una primaria individuazione più limpida delle nozioni di base, una specie di definizione delle regole del gioco, possa essere utile se non necessaria. Di seguito, avendo come riferimento le opere scritte di alcuni degli analisti più importanti del mondo *tanguero*, esamineremo il ballo del tango da una prospettiva più tecnico-esecutiva, cercando di rispondere alle domande che insorgono attorno alla sua realizzazione concreta nella pista di ballo e a proposito della sua autentica immagine estetica.

Gloria e Rodolfo Dinzel si esprimono che le uniche due regole prestabilite nel tango sono rappresentate dall'abbraccio e dal rispetto della direzione della ronda durante il ballo, invece tutto il resto è soggetto alla libera volontà dell'individuo. A mio avviso a questi due parametri andrebbero aggiunti lo spostamento lungo lo spazio attraverso dei passi camminati, la distinzione fra *leader* e *follower* e il tacito accordo dei partner di muoversi al tempo della musica cercando di rispondere al più possibile anche alla sua sollecitazione melodica. Gli argomenti della musicalità e della distinzione dei ruoli nel ballo verranno approfonditi nel capitolo dedicato all'improvvisazione, invece gli altri verranno affrontati brevemente qui di seguito. Verranno maggiormente approfondite le nozioni di *corte* e *quebrada* in quanto elementi indispensabili sia nel processo della costruzione del disegno coreografico improvvisato che nella definizione della sua inconfondibile forma estetica.

### L'abbraccio

A differenza delle altre danze, nel tango argentino ci si riferisce sempre alla coppia e quasi mai alla singola persona. Questo legame è così unitario che Juan Carlos Copes, rinomato ballerino e maestro di tango argentino, sostiene che «nel tango avviene una fusione di quattro gambe in una sola testa, o di quattro gambe in un solo cuore».<sup>10</sup> Infatti, Gloria e Rodolfo Dinzel aggiungono che il

<sup>8</sup> Zotto, Miguel Angel, intervista rilasciata a «Tango Magazine», Milano, 21 marzo 2014, online: [www.youtube.com/watch?v=jOBOg5P813o](http://www.youtube.com/watch?v=jOBOg5P813o).

<sup>9</sup> Dinzel, Gloria e Rodolfo, *Tango*, cit.

<sup>10</sup> Azzi, Maria Susana, *Antropologia del tango. Los Protagonistas*, Buenos Aires, Ediciones de

primo presupposto per realizzare il ballo è rappresentato dall'unità nello spostamento dei due ballerini, il cui raggiungimento avviene attraverso il contatto con il pavimento, l'ascolto della musica nel momento in cui si balla e, soprattutto, attraverso la cosiddetta meccanica della relazione composta<sup>11</sup>.

Brandon Olszewski, in una ricerca svolta nel 2004 lungo la West Coast degli Stati Uniti d'America, conclude che per i ballerini di tango l'elemento più importante nel ballo è la connessione con il partner, per il cui raggiungimento collaborano tre componenti: la connessione cinetica, la musicalità e l'affinità nei confronti del contenuto storico-culturale del tango. Secondo Olszewski la connessione cinetica si realizza soprattutto attraverso l'abbraccio, il quale, sia dal punto di vista tecnico che da quello emozionale, rappresenta *el cuerpo del baile*, ossia il cuore e il corpo del tango<sup>12</sup>.

In apertura del suo libro *Tango. I segreti di un ballo*, Lidia Ferrari spiega che, a differenza delle altre danze di coppia dove nell'improvvisazione delle figure si cerca di separare i corpi, oppure si ricorre a delle coreografie prestabilite per rispondere alla difficoltà che viene imposta dal movimento sincronizzato di due corpi abbracciati, nel tango argentino invece, viene adottato un abbraccio più stretto<sup>13</sup>.

A quanto detto, Carlo Colajanni e Gloria e Rodolfo Dinzel aggiungono che l'abbraccio nel tango oltre a essere funzionale al ballo assume un ruolo di caratterizzazione della coppia di tipo stilistico, riconoscendolo in questo modo come mezzo di trasmissione e di contenimento del movimento all'interno della coppia ma conferendogli inoltre il ruolo di fondamento estetico del tango stesso<sup>14</sup>.

Il tema della connessione nel tango è un argomento che meriterebbe un'ulteriore approfondimento anche in correlazione a altri tipi di danza che si svolgono nella forma di duetto, come ad esempio la *contact improvisation* e il *pas*

---

Olavarria, 1991, p. 31.

<sup>11</sup> Dinzel, Gloria e Rodolfo, *Tango. Un'appassionata ricerca della libertà*, Stuttgart, Abrazos, 2012, p. 25. Con l'espressione "meccanica della relazione composta" gli autori si riferiscono alla particolare meccanica di movimento che si crea durante lo spostamento di due corpi che sono relazionati l'uno all'altro attraverso la posizione di abbraccio.

<sup>12</sup> Olszewski, Brandon, *El Cuerpo del baile: the kinetic and social fundaments of tango*, in «Body and Society», vol. XIV, n. 2, 2008, pp. 63-81: p. 69.

<sup>13</sup> Ferrari, Lidia, *Tango: i segreti di un ballo*, Roma, Gremese, 2013, p. 17.

<sup>14</sup> Colajanni, Carlo. *Tango. Guida tecnica ai fondamenti e analisi dei comportamenti emotivi nella danza*, Tricase (LE), Edizioni Youcanprint, 2012, p. 6.

*de deux* nella danza classica. Per non allontanarci troppo dal filo conduttore del nostro discorso, in questa sede introdurremo soltanto qualche breve cenno.

Quanto alla *contact improvisation*, il tango argentino presenta molti elementi in comune, come ad esempio il costante mantenimento di un punto di contatto fra i ballerini, la loro interazione nella forma di “dialogo corporeo”, il ruolo del peso e la sua gestione, la forma improvvisata del ballo stesso. Ma, a differenza della *contact improvisation* dove le regole, o semplicemente, le linee guida da seguire nella sua momentanea creazione sono variabili da volta in volta e dipendono dalla volontà di chi sta ideando e conducendo l'attività stessa, nel tango le regole secondo cui l'improvvisazione viene realizzata sono permanenti.

Per quanto riguarda invece il balletto classico, nonostante la grande importanza che viene attribuita all'intesa fra i ballerini che eseguono il passo a due, in riferimento al tango argentino essa presenta più elementi di diversità piuttosto che di similitudine. Fra le numerose differenze potremmo distinguere, ad esempio, il fatto che nella danza accademica la coreografia è sempre prestabilita, sussiste una frequenza elevata di prese in aria, l'importanza primaria non viene attribuita alla dimensione esperienziale dell'esecutore ma piuttosto alla dimensione estetica, mettendo in primo piano la percezione dello spettatore. Ribadisco che queste considerazioni necessitano di un adeguato approfondimento, quindi verranno affrontate in forma estesa in un apposito lavoro di ricerca che al momento è in corso d'opera<sup>15</sup>.

### La camminata

Nella letteratura che studia e descrive il tango argentino molti autori forniscono delle definizioni che evidenziano la camminata come elemento fondante del ballo. Elisa Guzzo Vaccarino sostiene che «il tango è una camminata a due e ha le sue leggi e la sua estetica proprio quanto alla camminata»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Intanto si rimanda a: per la *contact improvisation*, Kaltenbrunner, Thomas, *Contact improvisation: moving, dancing, interaction: with an introduction to new dance*, Aachen, Meyer & Meyer Sport, 1998; per l'improvvisazione in danza contemporanea, Blom, Lynne Anne - Chaplin, L. Tarin, *The moment of movement: dance improvisation*, London, Dance books, 2000; per il passo a due nel balletto classico, Serebrennikov, Nikolaj, *La tecnica del passo a due*, a cura di Odoardo Maria Bordoni, Roma, Gremese, 2004; per i concetti teorici e gli aspetti stilistici e tecnici del balletto classico, Pappacena, Flavia, *La danza classica tra arte e scienza*, Roma, Gremese, 2014.

<sup>16</sup> Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il Tango*, Palermo, L'Epos, 2010, p. 103.

Rafael Flores Montenegro pone il tango nella categoria di danze di *desplazamiento horizontal*, anche se molto più complesso rispetto alle danze argentine di origine rustica. Montenegro continua dicendo che anche i passi *zapateados*, ossia i colpi dei piedi contro il pavimento che a volte vengono inclusi nell'improvvisazione per marcare il *compás*, il ritmo, coinvolgono soltanto le gambe e non il corpo nella sua totalità, il quale rimane invariato nella sua orizzontalità direzionale iniziale<sup>17</sup>.

Gli spostamenti nello spazio rispettano sempre la vicinanza dei piedi al suolo e a volte, per l'esecuzione di alcune figure, i ballerini esercitano una forte pressione con il piede contro il pavimento. Elisa Guzzo Vaccarino ricorda che «il tango – salvo in caso di esibizioni acrobatiche per gli show – non si stacca mai dal suolo con impennate verticali, che farebbero perdere in esattezza sul tempo musicale, oltre che a ‘sporcare’ l'eleganza della forma [...]».<sup>18</sup> Potremmo dire che i ballerini di tango in qualche modo prendono l'energia dal suolo, la quale però, come appena spiegato dalla Guzzo Vaccarino, non viene mai rivolta verso l'alto ma viene scaricata in senso orizzontale, attraverso l'avanzamento in avanti e indietro, oppure in senso rotatorio attraverso delle figure come *el ocho*, *el giro*, *el boleó*, ecc.

Il lavoro di ricerca sulla struttura del tango svolto da Gustavo Naveira, Fabián Salas e Mariano “Chicho” Frumboli all'inizio degli anni Novanta introduce il concetto che tutti i movimenti nel tango possono essere visti come degli insiemi in cui vengono combinati dei semplici passi camminati in avanti, di lato e indietro. In queste sequenze di passi camminati vengono incorporati anche dei cambi di direzione che si realizzano attraverso l'impiego del movimento dell'*ocho*<sup>19</sup>. Su quest'ultima nozione ci soffermeremo nel paragrafo dedicato alla *quebrada*.

## La ronda

La nozione di connessione nel tango si riferisce non soltanto ai ballerini della coppia, ma riguarda in qualche modo tutti gli astanti della pista di ballo. Il

<sup>17</sup> Montenegro, Rafael, Flores, *El tango, desde el umbral hacia dentro*, Buenos Aires, Fabro, 2014, p. 30. Si segnala che nel presente saggio tutte le traduzioni di testi tratti da edizioni in lingua spagnola e inglese sono effettuate da chi scrive.

<sup>18</sup> Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il Tango*, cit., p. 103.

<sup>19</sup> Salas, Fabián, intervista in Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il Tango*, cit., pp. 242-246.

tango è un ballo sociale il che prevede che sia praticato in un luogo pubblico che accoglie molte persone contemporaneamente le quali, a loro volta, occupano la pista ballando in maniera più o meno unisona.

Il ballo del tango in particolare si svolge all'interno delle cosiddette *milongas*, il cui spazio è composto dalla pista di ballo che viene occupata dai ballerini disposti nella ronda e da una zona adiacente che circonda la pista in cui prendono posto coloro che al momento non stanno ballando. In questo spazio lungo la pista, che può avere un'estensione vasta, si svolge la più grande parte della vita sociale della *milonga*, si parla, a volte si mangia, ma soprattutto si osservano (e si giudicano) coloro che stanno ballando al momento. Ritornando alla pista di ballo, al suo interno le coppie sono disposte in modo circolare lungo i bordi e durante i brani musicali il loro avanzamento si svolge in senso antiorario. Il mantenimento della fluidità di movimento in avanti di tutte le coppie rappresenta un presupposto di primaria importanza per la salvaguardia dell'ordine della pista di ballo. Questa regola ha condizionato notevolmente il vocabolario coreografico del tango, in quanto tutti i movimenti del *leader* della coppia devono privilegiare l'osservazione dell'ambiente circostante e contemporaneamente facilitare il suo controllo nei confronti del *follower*, in modo da evitare degli scontri con le altre coppie. La fluidità del movimento della ronda in realtà subisce delle continue interruzioni in quanto nel tango ogni coppia è libera di muoversi con una dinamica propria, il che ha reso necessario l'introduzione di altri due elementi caratterizzanti del tango che sono il *corte* e la *quebrada*.

Le due nozioni, insieme a quella dell'improvvisazione, hanno aperto la via a vaste teorizzazioni, suscitando l'interesse di studiosi anche di altre discipline scientifico-umanistiche come la psicologia, la sociologia e l'antropologia.

## Il *corte*

Secondo Flores Montenegro la novità che il tango ha introdotto nella storia dell'arte popolare argentina sta nel *corte*, per l'arresto del movimento continuo caratteristico di altre danze, il quale apre la via a una inventiva infinita nel disegno coreografico<sup>20</sup>.

Nel contesto del tango il termine *corte* tradotto in italiano significa "arresto",

<sup>20</sup> Montenegro, Rafael, Flores, *El tango, desde el umbral hacia dentro*, cit., p. 33.

nel senso di interruzione del movimento in avanti<sup>21</sup>. L'interruzione del movimento prevede intrinsecamente un momento di pausa che può essere più o meno esteso, durante il quale il *leader* ha la possibilità di gestire il proprio peso e quello del *follower*.

Questo arresto del movimento si riferisce all'interruzione della ripetizione continua di alcuni passi, comune per il valzer, la polca e la mazurca. Carlos Vega sostiene che «il tango argentino realizza il miracolo di inserire delle figure nell'abbraccio», però perché queste figure potessero essere inserite, era necessario fermare il movimento continuo, proposto dalle danze di società alla fine dell'Ottocento<sup>22</sup>.

Con l'introduzione della sospensione del movimento lungo la direzione della ronda diventa possibile per la coppia fermarsi e eseguire delle figure sul posto e eventualmente cambiare la direzione dei movimenti successivi. Carlos Vega e Rémi Hess vedono in questa sospensione il punto d'origine di una coreografia differenziata per l'uomo e la donna, ossia la rottura della coreografia simmetrica comune per tutte le danze a coppia chiusa dell'Ottocento. A differenza di balli come ad esempio il valzer, che avevano un'impostazione egualitaria dal punto di vista coreografico, secondo Hess, il tango in quel momento della storia, a partire dal *corte*, ha reintrodotta la differenziazione dei ruoli sessuali<sup>23</sup>.

Il *corte* è un elemento fondamentale anche per l'interpretazione musicale, in quanto gli esecutori, nel momento dell'arresto possono abbandonare il ritmo di base e seguire la linea melodica che scelgono in modo soggettivo.

Un'altra caratteristica importante che nasce con l'introduzione del *corte* nel ballo è l'autonomia della coppia rispetto alle altre coppie che eseguono il ballo nello stesso momento. Attraverso la sospensione del movimento l'uomo può controllare gli spostamenti della donna, quindi ha la possibilità di invadere lo spazio della ronda in maniera autonoma, evitando anche lo scontro con le altre coppie.

Al giorno d'oggi nel ballo del tango esistono varie modalità per eseguire un

---

<sup>21</sup> Verdecchia, Guglielmo, *Tango's Cross-Cultural Dance*, in «Canadian Theater Review», n. 139, estate 2009, pp. 17-24: p. 19.

<sup>22</sup> Vega, Carlos, *El Origen de las danzas folclóricas*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956.

<sup>23</sup> Hess, Rémi, *Tango*, a cura di Fulvio P. Palese, Bari, Besa, 1997.

*corte*. Potremmo dire che il *corte* nel corso del tempo è stato rielaborato, soprattutto con la nascita del *tango salón*<sup>24</sup>, e la sua funzione è stata assunta da passi come *el cruce*<sup>25</sup> e *la parada*<sup>26</sup>.

Fra i rinomati ballerini di tango c'è chi sostiene che uno dei punti cardine del ballo sta nella sospensione del movimento, ribattezzata in pausa. Carlos Gavito, famosissimo ballerino e maestro, considerato un saggio, un filosofo del tango, ha costruito il proprio stile di ballo, indiscutibilmente originale, proprio sull'esaltazione dei momenti di pausa. Per Gavito «Il tango è attesa, spesso è non-danza, è l'aspettare, è il saper aspettare, essere padroni del tempo, di sé e di ciò che ci trascina nell'oblio della frenesia moderna, che è così irresistibile»<sup>27</sup>. Infatti, il ballo di Gavito è caratterizzato da molte pause, anche prolungate, le quali contribuiscono alla creazione della forte drammaticità propria del suo ballo.

### **La quebrada**

Il termine *quebrada* significa “spezzatura”, “torsione”, e si riferisce alla rottura del parallelismo del busto rispetto alla zona del bacino e alle gambe<sup>28</sup>.

Il tango funziona attraverso una meccanica di dissociazione, il che significa che ciò che eseguono le gambe è dissociato, è diverso rispetto a ciò che esegue il busto. Inoltre le due parti del corpo nel movimento seguono due tecniche diverse<sup>29</sup>.

Colajanni riporta che tutto il tango è fatto di dissociazione, ovvero della continua ricerca della frontalità tra i corpi dei danzatori e della ricerca del parallelismo tra due immaginarie linee orizzontali che vengono tracciate dalle

<sup>24</sup> Nell'accezione più generale del termine con *tango salón* ci si riferisce al tango da sala come categoria contrapposta al *tango escenario*, ossia al tango da palcoscenico. Invece Gloria e Rodolfo Dinzl in *Tango. Un'apassionata ricerca della libertà*, cit., inseriscono il *tango salón* nella classifica di stili di tango creata in relazione al suo habitat, distinguendo fra *tango salón*, *tango orillero* (*orilla* – la zona portuale di Buenos Aires), *tango fantasia*, ecc. Infine Robert Farris Thompson in *Tango: storia dell'amore per un ballo*, Roma, Elliot Edizioni, 2007, facendo riferimento all'opera di Nicanor M. Lima intitolata *Tango Argentino de Salón*, Buenos Aires, s.e., 1916, di cui parleremo più avanti, definisce il *tango salón* come tango codificato.

<sup>25</sup> *Cruze* – incrocio. Posizione assunta solitamente dalla donna in cui i piedi vengono incrociati mantenendoli entrambi in contatto con il pavimento.

<sup>26</sup> Da *parar* – fermarsi. Nel ballo del tango un'interruzione del movimento esercitata da parte dell'uomo attraverso un contatto fra i piedi dei due partner.

<sup>27</sup> Gavito, Carlos, intervista in Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il tango*, Palermo, L'Epos, 2010, p. 228.

<sup>28</sup> Verdecchia, Guglielmo., *Tango's Cross-Cultural Dance*, cit., p. 19, e Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il Tango*, cit., p. 26.

<sup>29</sup> Dinzl, Gloria e Rodolfo, *Tango*, cit., p. 10.

spalle dei singoli ballerini<sup>30</sup>.

Infatti, per mantenere costante la posizione abbracciata della coppia in tutti i movimenti, i quali, come abbiamo visto, spesso sono diversificati per l'uomo e per la donna, e per mantenere la verticalità dell'asse corporeo, è necessario esercitare una torsione del corpo attorno a quest'ultima linea immaginaria. L'asse verticale del corpo in realtà coincide con la spina dorsale del singolo ballerino, oppure con un asse verticale tracciato a metà dello spazio fra i due ballerini nel caso dei cosiddetti movimenti "fuori asse". Quindi potremmo concludere che la torsione appena descritta diventa un espediente indispensabile per la variazione del disegno della coreografia improvvisata, la quale viene costruita rispettando i codici che abbiamo individuato nel capitolo introduttivo.

*La quebrada* oltre a essere un presupposto tecnico basilare per l'esecuzione della maggior parte dei movimenti della coppia nello spazio, rappresenta il principio base da dove è partita la creazione di alcuni elementi coreografici emblematici del tango, come *el ocho*.

*El ocho* è un passo di tango ereditato dalla cultura africana, che prevede uno spostamento nello spazio seguendo una traiettoria che lascia sul suolo il disegno della cifra otto (o il segno dell'infinito). *El ocho* in realtà è composto dall'alternanza di un passo in avanti o indietro e un pivot eseguito dal piede su cui è stato spostato il peso del corpo. Durante la sua esecuzione, che solitamente spetta alla donna, viene prodotto un movimento sinuoso e sensuale del bacino.

Miguel Angel Zotto sostiene che la base del tango sta nel movimento dell'*ocho*. Il famoso ballerino e coreografo di tango in un'intervista per il «Tango Magazine», riprende la massima di Leopoldo Marechales «il tango è una possibilità infinita», nel senso che in questo ballo si può eseguire un elevatissimo numero di figure, e continua dicendo che la base per tutte queste figure e passi si trova nell'*ocho*<sup>31</sup>.

Questa dichiarazione di Zotto potrebbe essere interpretata nel senso che, oltre a essere un elemento coreografico del tango di per sé, l'inserimento di un

<sup>30</sup> Colajanni, Carlo, *Tango*, cit., p. 69.

<sup>31</sup> Zotto, Miguel Angel, intervista rilasciata a «Tango Magazine», Milano, 21 marzo 2014, online: [www.youtube.com/watch?v=jOB0g5P813o](http://www.youtube.com/watch?v=jOB0g5P813o).

*ocho* alla fine di una figura serve da legante per l'esecuzione di quella successiva, in una sequenza che può continuare molto a lungo, in certo senso anche all'infinito. Il maestro approfondisce il concetto durante l'incontro intitolato *Tengo una pregunta para vos*, dichiarando che per l'esecuzione di qualsiasi figura la donna gira il bacino in una direzione diversa rispetto a quella del busto, generando una dissociazione, ossia un mezzo *ocho*. Quindi l'uomo sviluppa la propria improvvisazione dei movimenti partendo dalla base dell'*ocho* eseguito dalla donna<sup>32</sup>.

La tecnica della dissociazione permette la creazione del contrasto che abbiamo brevemente toccato nell'introduzione, e che consiste nell'esecuzione di movimenti diversi nella parte superiore del corpo rispetto a quella inferiore. Infatti, le gambe, ossia l'apparato espressivo, di solito sono molto attive e vengono contrastate dalla calma e dalla imperturbabilità presenti nell'apparato drammatico, rappresentato dal torso e dalla testa.

*El ocho* può essere eseguito in avanti e indietro, sia dall'uomo che dalla donna, e dalle sue variazioni nascono altre figure e elementi coreografici che costruiscono il volto estetico del tango, come *el giro*, *el boleó* ecc.

### **L'improvvisazione**

Elisabetta Muraca, nel suo libro *Nell'abbraccio del tango*, fornisce una definizione del tango che racchiude in poche parole una delle caratteristiche principali di questo ballo. La ballerina e maestra di tango, oltre che psicologa della Gestalt, sostiene che «Il tango è prima di tutto improvvisazione, comunicazione fra i corpi dei ballerini e fra la coppia e la pista»<sup>33</sup>. Quindi l'improvvisazione nel tango trova delle implicazioni a diversi livelli, tecnico, mentale, emotivo e rappresenta una sua caratteristica peculiare.

Ritornando agli analisti argentini, Carlos Vega ricorda che già all'epoca della nascita del ballo l'uomo e la donna eseguivano delle serie di figure che, a differenza dei balli di società di allora, come il valzer, la polka, la mazurka ecc., non erano prestabilite, ma dipendevano dall'ispirazione e dalle circostanze

<sup>32</sup> Zotto, Miguel Angel, intervista rilasciata nell'ambito dell'iniziativa *Tengo una pregunta para vos*, promossa da Pepa Palazòn, Amsterdam, 29 dicembre 2012, online: [www.youtube.com/watch?v=JA7q8LpPzbY](http://www.youtube.com/watch?v=JA7q8LpPzbY).

<sup>33</sup> Muraca, Elisabetta, *Nell'abbraccio del tango. Il mondo delle milongas di Buenos Aires*, Milano, Xenia Edizioni, 2008, p. 40.

dell'ambiente del momento. Per questo motivo ogni volta veniva creata una versione del tango nuova, che non poteva essere ripetuta con totale esattezza. Si trattava di uno spettacolo che si rinnovava in ogni sua presentazione<sup>34</sup>.

Carlitos Estevez, conosciuto nel mondo *tanguero* come Petróleo, spiega che

Il tango non ha una coreografia definita, le generazioni nel corso degli anni la stanno 'raccolgendo'. Non c'è neanche una scuola di tango. Il tango non ha un padrone. Ognuno lo fa a modo suo. Se non piace [quello che uno fa], non diventa famoso. [...] Il tango è una danza che uno se la deve inventare. Nessuno è uguale a nessuno.<sup>35</sup>

Per chiarire meglio quanto appena esposto faremo un passo indietro concentrandoci sulle teorie sulle danze folcloristiche di Carlos Vega. Vega sostiene che nelle danze popolari la coreografia comprende due aspetti: la forma coreografica, che sono i disegni, e il modo in cui questi disegni vengono eseguiti. Quindi la forma coreografica differenzia una danza rispetto a un'altra, invece il modo, la *manera*, come dicono gli Argentini, si riferisce a come viene eseguita la forma coreografica<sup>36</sup>.

Rodolfo Dinzel riprende quanto detto da Vega e spiega che nel tango la forma è improvvisata e riferendosi solo ad essa non è possibile determinare che una persona sta ballando il tango. Ciò che definisce il tango è il modo, ossia la maniera in cui uno esegue i passi di ballo<sup>37</sup>.

Fin qui potremmo dedurre che l'improvvisazione nel tango riguarda il disegno coreografico, ossia i passi e le figure, i quali, nonostante l'introduzione di alcune codifiche e metodologie, dipendono dalla libera creatività dei ballerini. Nel corso del tempo sono nati diversi stili che riguardano la modalità di esecuzione, e che fra di loro si contendono il primato del "vero tango", ma non esiste un'autorità che abbia mai ufficialmente stabilito quali sono i codici che determinano il ballo del tango.

Spesso nel tango viene giudicato come giusto ciò che apre delle possibilità alla coppia verso la creatività e come sbagliato ciò che invece le impedisce. Questi giudizi di solito vengono rivolti dai maestri e dai ballerini più esperti a chi sta ancora apprendendo le regole del ballo. Infatti, secondo Merritt Carolyn

<sup>34</sup> Vega, Carlos, *El Origen de las danzas folclóricas*, cit.

<sup>35</sup> Azzi, María, Susanna, *Antropología del tango*, cit., p. 42.

<sup>36</sup> Vega, Carlos, *El origen de las danzas folclóricas*, cit.

<sup>37</sup> Azzi, Maria Susana, *Antropología del tango*, cit.

e Miguel Angel Zotto, quel minimo di codificato esistente nel tango è stato stabilito, o si è tentato di stabilirlo, per rispondere a delle esigenze di tipo educativo e metodologico<sup>38</sup>.

Tornando indietro nel tempo si incontrano molti manuali sia di stampa argentina che europea e nordamericana, in cui vengono definiti i passi e i principi che governano il tango. Il più importante fra questi è quello di Nicanor M. Lima, intitolato *Tango Argentino de Salón*, uscito a Buenos Aires nel 1916<sup>39</sup>, in cui è stata messa in atto una codifica che ha definito il tango di stile *salón*, tutt'oggi presente e praticato a livello internazionale.

Nei *Campeonates de tango salón*, sia mondiali, che europei, che *ciudadanos*, la giuria anche al giorno d'oggi fa riferimento ai criteri del tango *salón*, prevalentemente stabiliti in questo manuale, per avere dei parametri sulla cui base esprimere un giudizio nei confronti dei partecipanti delle competizioni.

Ritornando all'argomento iniziato da Vega, l'autore prosegue affermando che, siccome già nel tango delle origini le figure venivano elaborate quasi allo stesso istante della loro realizzazione e niente poteva essere anticipato, era necessario creare una tecnica, con lo scopo di rendere possibile la comprensione immediata fra i ballerini che componevano la coppia. La tecnica che governa l'esecuzione del ballo nell'improvvisazione del tango si chiama *marcación*.

Lidia Ferrari afferma che

nel tango argentino i corpi 'conversano': l'uomo marca alla partner, ossia la guida con movimenti minimi della parte superiore del corpo, e la donna risponde con i piedi. [...] È l'uomo che indica la direzione di ballo, ma poi continua a seconda della risposta della donna. È come un ingranaggio, che, una volta avviato, continua a funzionare grazie all'armonia che si sviluppa fra i partner.<sup>40</sup>

Nella *marcación* i ruoli dell'uomo e la donna sono distinti, ossia l'uomo

<sup>38</sup> Merritt, Carolyn, *Tango Nuevo*, Gainesville, University Press of Florida, 2012, e Zotto, Miguel Angel, intervista rilasciata nell'iniziativa "Tengo pregunta para vos", Amsterdam, dicembre 2012, online: [www.youtube.com/watch?v=JA7q8LpPzbY](http://www.youtube.com/watch?v=JA7q8LpPzbY). In realtà il lavoro più sistematico, anche se ancora mancante di una pubblicazione, finalizzato a un'analisi dei movimenti del tango e delle sue strutture, nonché alla corretta identificazione dei suoi elementi e la creazione di un'adeguata nomenclatura è stato intrapreso da Gustavo Naveira agli inizi degli anni Novanta. Il suo approccio al ballo, definito razionale e scientifico, ha conosciuto una diffusione su scala mondiale. Vedi intervista in Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il Tango*, cit., pp. 236–242.

<sup>39</sup> Lima, Nicanor, *Tango argentino de salón*, Buenos Aires, s.e., 1916.

<sup>40</sup> Ferrari, Lidia, *Tango: i segreti di un ballo*, cit., p. 28.

conduce e la donna segue, ma molti autori sottolineano che questa distinzione non conferisce all'uomo il predominio nella coppia rispetto alla donna. Burstin Haim ad esempio ricorda che con la *marcación* l'uomo imprime un movimento non tanto alla donna, ma alla coppia nel suo complesso, di cui egli stesso fa parte<sup>41</sup>.

I Dinzel invece, similmente alla Ferrari, concepiscono la *marcación* come un dialogo, come uno stato colloquiale fra pari, in cui a ogni domanda viene offerta una risposta, e quest'ultima viene attesa da chi ha fatto la domanda per poi creare una contro-risposta e così via. Il dialogo, come la conversazione verbale, è improvvisato, ossia non prevede l'utilizzo di frasi preparate a priori, (questo sarebbe un monologo) ma delle frasi che vengono formate al momento, in relazione alla risposta della contro-parte, e hanno come scopo la creazione di un nuovo concetto<sup>42</sup>.

A proposito del grado di partecipazione della donna nella creazione della coreografia attraverso l'improvvisazione, si esprimono anche molti altri, come Copes, la sua partner storica Maria Nieves, Petróleo, Elvira<sup>43</sup>. Questi ballerini però si esprimono in termini di responsabilità nel ballo. Secondo loro il cinquanta per cento della responsabilità ricade sulla donna, in quanto è lei che apre o chiude le possibilità all'uomo di guidarla verso creazioni sempre nuove. E improvvisare significa, appunto, mettersi uno di fronte all'altro con libertà<sup>44</sup>.

Miguel Angel Zotto, nella già citata intervista per *Tengo una pregunta para vos*, sottolinea che *el ocho*, in cui egli vede la base del tango, il movimento da cui nasce la quasi totalità delle figure del ballo, viene eseguito dalla donna e non dall'uomo. Quindi è la donna che rappresenta il pilastro nell'improvvisazione dei movimenti che l'uomo andrà a sviluppare<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> Haim, Burstin, *Il Tango ritrovato: un diario di viaggio nel tango di oggi*, Roma, Donzelli, 2008, p. 119. Per questo approccio alla dinamica di coppia nel tango svolge un ruolo fondamentale l'apporto di Gustavo Naveira, ballerino e maestro argentino attivo a partire dagli anni novanta, che pur rimanendo fedele alla tradizione propone un approccio che si focalizza sulle leggi fisiche che governano il movimento della coppia in cui ognuno dei due componenti svolge un ruolo che condiziona il partner. Lo studio di Naveira in realtà riprende i concetti già presenti nella tradizione *tanguera*, sia dal punto di vista teorico che pratico, e li ripropone con un vocabolario più concreto e arricchito da nozioni approdiate nell'ambito *tanguero* da altre discipline artistiche e dalle arti marziali. Vedi l'intervista a Gustavo Naveira in Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il Tango*. cit. e Merritt, Caroline, *Tango Nuevo*, Gainesville, University Press of Florida, 2012.

<sup>42</sup> Dinzel, Gloria e Rodolfo, *Tango*, cit., p. 46.

<sup>43</sup> Azzi, María, Susanna, *Antropologia del tango*, cit.

<sup>44</sup> Dinzel, Gloria e Rodolfo, *Tango*, cit., p. 46.

<sup>45</sup> Zotto, Angel, Miguel, intervista per *Tengo una pregunta para vos*, cit.

Sempre a proposito dei ruoli del *leader* e del *follower* nell'improvvisazione del tango, riportiamo l'opinione di Pablo Verón, famoso ballerino e maestro di tango, oltre che in *milonga* e sul palcoscenico, presente anche sul grande schermo. Egli, in un'intervista rilasciata per il giornale «La Salida», sostiene che

nell'improvvisazione e nella *marcación* entrano in gioco una molteplicità di fattori: il corpo, il contatto, l'equilibrio, ma ancor più l'intenzione, l'energia, i passi che vengono costruiti e che si cerca di sincronizzare. Tutto però nella coerenza dell'improvvisazione, il che significa che l'uomo indica e la donna segue. Ma in questo guidare/seguire interviene anche il fatto che io (uomo) aspetto, io contengo e lei riempie. Per questo occorre che ciascuno occupi il suo spazio e al contempo quello dell'altro. L'ideale è essere una sola persona, danzare come uno solo ed è questa spontaneità, questo stato di gioia, che non bisogna perdere.<sup>46</sup>

Nell'improvvisazione, oltre alla *marcación*, un ruolo fondamentale spetta alla musica. La velocità degli spostamenti, la scelta dei passi, lo stile in cui questi passi vengono eseguiti, tutti questi elementi dipendono dall'interpretazione data alla sollecitazione musicale<sup>47</sup>.

Olszewski sostiene che: «oltre all'affinità di tipo fisico dei corpi, il modo in cui due persone si muovono insieme, dipende largamente dalla familiarità dei loro sensi di musicalità»<sup>48</sup>. A questa visione, i Dinzl, Colajanni e Morani, aggiungono che la musica rappresenta il supporto che, oltre al suolo, viene utilizzato per la creazione della connessione armonica della coppia, e per il mantenimento della costanza di questa connessione durante tutti gli spostamenti nello spazio<sup>49</sup>.

A differenza di altri balli di origine popolare, i quali si appoggiano soltanto al ritmo, il tango appoggia la propria coreografia anche sulla melodia, ottenendo attraverso questa variante nell'ascolto una moltiplicazione delle possibilità coreografiche<sup>50</sup>.

Quindi l'imprevedibilità del gioco dell'improvvisazione consiste non solo nel non sapere quale figura verrà eseguita, ma anche nell'incognita di come

<sup>46</sup> Verón, Pablo, intervista rilasciata a Valérie Sanchou, in «La Salida», 16 gennaio 2000, ora in Haim, Burstin, *Tango ritrovato*, cit., p. 119.

<sup>47</sup> Dinzl, Gloria e Rodolfo, *Tango*, cit., p. 15.

<sup>48</sup> Olszewski, Brandon, *El Cuerpo del baile*, cit., p. 70.

<sup>49</sup> Dinzl, Gloria e Rodolfo, *Tango*, cit.; Colajanni, Carlo, *Tango*, cit.; Morani, Fernando, intervista rilasciata all'autrice, Bologna, dicembre 2015.

<sup>50</sup> Dinzl, Gloria e Rodolfo, *Tango*, cit., p. 15.

verrà interpretata la sollecitazione musicale, e se la coreografia si ispirerà al ritmo o alla melodia.

Quasi tutti i ballerini e teorizzatori del tango insistono sul fatto che il ballo del tango mantiene uno strettissimo legame con la musica e che l'improvvisazione si basa sulla sua interpretazione.

Rémi Hess dichiara che

Il buon cavaliere opera una negoziazione tra ciò che anticipa e ciò che la musica gli propone. Deve ascoltare la musica e inserire le sue sospensioni, le sue figure, in una dinamica musicale. Egli vive l'attesa a livello della melodia. Se conosce già la melodia, la iscrive nel suo lavoro di anticipazione e può, teoricamente, rappresentarsi completamente il suo tango.<sup>51</sup>

Questo “rappresentarsi il proprio tango” avviene nell'uomo a livello mentale, e si realizza a livello fisico, diventa ballo, appunto, attraverso la *marcación* che egli impartisce alla donna.

Lo stesso Rémi Hess, però, sostiene che la situazione ideale appena descritta, nella realtà non accade mai<sup>52</sup>. Questa mancanza può essere determinata da uno o più fattori contemporaneamente: il ballerino spesso non conosce il brano musicale, quindi la negoziazione tra rappresentazione mentale del movimento e ascolto della musica avviene all'istante dell'esecuzione; la ballerina, nonostante la buona connessione col proprio partner, può non essere in grado di eseguire tutti i movimenti che le vengono proposti; nella pista sono presenti anche altre coppie, le quali possono ostacolare la messa in atto delle figure immaginate.

Secondo Fernando Morani, ballerino e maestro di tango formatosi in Argentina e attivo in Italia e all'estero, l'ultimo fattore fra quelli appena elencati, ossia quello dello spazio circostante alla coppia e la sua gestione, vista la dipendenza dagli altri partecipanti della ronda, molto spesso acquisisce un'importanza primaria rispetto all'interpretazione musicale. Visto che nella pista, soprattutto in quelle affollate, il primo presupposto per un buon ballo è quello di guidare la dama in modo da non scontrarsi con le altre coppie, le figure devono essere scelte in modo da rispondere a questo criterio. Di conseguenza nell'improvvisazione nel tango il ruolo primario spetta al ritmo

<sup>51</sup> Hess, Rémi, *Tango*, cit., p. 36.

<sup>52</sup> Ibid.

della musica, invece l'interpretazione della melodia, quindi la creazione delle figure ispirate a essa, è soggetta in maniera inequivocabile alla disponibilità e alla gestione dello spazio<sup>53</sup>.

A questo punto inseriamo un accenno riguardo ai processi mentali, diversi per il *leader* e per il *follower*, che vengono messi in moto durante la realizzazione dell'improvvisazione nel ballo del tango. L'argomento viene affrontato da Rémi Hess nella sua opera *Tango*, attraverso una lettura fenomenologica della coscienza intima del tempo di questa danza, basandosi sulle teorie filosofiche di Edmund Husserl, contemporanee alla nascita del tango<sup>54</sup>.

Hess spiega che il ricordo e la riproduzione di passi già eseguiti e la generazione di movimenti nuovi dipendono da due processi di coscienza diversi.

Fino al tango tutte le danze possono essere inserite in un insieme caratterizzato dalla riproduzione di un oggetto temporale (i tre tempi del valzer) più o meno lungo e complesso (due secondi nel valzer, quattordici minuti nella quadriglia dei lancieri). Visto che in esse i passi sono già stati definiti precedentemente, la loro esecuzione si basa sul ricordo che implica un lavoro di immaginazione: la ripresentazione mentale del passo stesso. Quindi quello che avviene a livello mentale è un processo di ricostruzione di un'oggettività di durata.

Nel tango invece, il quadro della riproduzione è sostituito dall'improvvisazione. Nell'improvvisazione l'unica cosa certa è la percezione iniziale, invece la fine è completamente occulta. Siccome il tango produce delle circostanze e dei quesiti sempre nuovi da sperimentare, durante l'esecuzione del ballo viene messo in opera un lavoro di ritenzione dell'immediato passato senza conoscerne la fine. La percezione in atto durante l'esecuzione dei passi viene rappresentata come un *continuum*, in cui si inscrivono quindi ogni figura e la danza nel suo insieme. In questo *continuum*, dopo la percezione dei modi del trascorrere dei diversi istanti della durata del movimento, il presente del movimento si trasforma in passato del movimento. Detta con le parole di Husserl, succede che «la coscienza impressionale passa, trascorrendo

<sup>53</sup> Morani, Fernando, intervista rilasciata all'autrice, Bologna, dicembre 2015.

<sup>54</sup> Husserl, Edmond, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1905, in Hess, Rémi, *Tango*, cit.

continuamente, in coscienza ritenzionale sempre nuova»<sup>55</sup>.

Per chi guarda il ballo e per la donna che lo esegue il *continuum* percettivo che viene messo in atto nell'improvvisazione per una parte è memoria, per un'altra – molto piccola – è percezione puntuale e per altra ancora – più grande – è attesa. Quest'attesa da parte della donna viene vissuta corporalmente diventando una caratteristica basilare del ruolo femminile nel ballo. Infatti, la ballerina abile non riproduce mai un passo già conosciuto, ma attende l'informazione dall'uomo. Hess continua che «il suo vissuto nel tango sta in questo senso dell'attesa, in una disponibilità al possibile [...]»<sup>56</sup>.

Per quanto riguarda invece l'uomo, il processo mentale che viene messo in atto durante l'improvvisazione è diverso. A differenza della donna, l'uomo a livello della sua coscienza intima del tempo fa funzionare il proprio ricordo, in quanto egli mentalmente si rappresenta una figura o una successione di figure possibili che andrà a riprodurre al momento della loro realizzazione. Il ruolo dell'uomo è guidare la donna e proporre una successione di movimenti che costruiranno il ballo. Di conseguenza egli «deve anticipare, prevedere ciò che farà, ossia avere una coscienza progettuale del tempo e dei movimenti»<sup>57</sup>. Quindi ritornando al ricordo, il cavaliere perde l'attesa nel ballo perché il passo o la sequenza che andrà a eseguire, mentalmente sono già stati realizzati. In quest'ottica potremmo proporre la visione che definisce il *leader* come colui che immagina, prevede, indica, induce e completa ciò che il *follower* mette in atto, mentre mentalmente sta già passando a una fase successiva del disegno di ballo.

Però anche per il ballerino il tango è invenzione, percezione e non riproduzione. Anche se per l'uomo la parte della rappresentazione è più consistente rispetto a quella della donna, il ricordo ha comunque intenzionalità orientata verso il futuro, verso la creazione di qualcosa di originale, qualcosa in divenire. Il grado di riproduzione per l'uomo è determinato da molteplici fattori: la conoscenza della musica, lo spazio disponibile in rapporto con le altre coppie, le abilità e l'intesa con la dama. Di conseguenza un brano musicale sconosciuto, oppure una pista affollata che impone dei cambi di direzione

<sup>55</sup> Husserl, Edmond, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, cit., p. 44, in Hess, Rémi, *Tango*, cit., p. 34.

<sup>56</sup> Hess, Rémi, *Tango*, cit., p. 33.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 36.

inaspettati, spezzano il flusso di ripresentazione, provocando anche per il ballerino un'attesa, che porterà a dei movimenti adeguati per la nuova situazione, quindi diversi rispetto a quelli del progetto mentale d'inizio, se non per altro, almeno per i tempi d'esecuzione.

I ballerini più sono esperti, meno fanno riferimento al ricordo, lasciandosi ispirare dalle sollecitazioni musicali e spaziali del momento e creando delle soluzioni istantanee e originali.

Patricio Lolli, ballerino e maestro di tango argentino attivo in Italia, sostiene che è proprio nell'improvvisazione che sta la base dell'intimità nel tango<sup>58</sup>. Mi permetto di interpretare le parole del maestro argentino, nel senso che sono la ricerca e la creazione continua e unitaria di soluzioni di ballo sempre nuove e soggettive di fronte alle circostanze imposte dall'esterno del momento presente a suscitare una specie di unione fra le due persone che ballano. A partire dalla collaborazione e dalla fiducia che si instaurano, il ballo di coppia si trasforma in un vissuto d'insieme, quindi in intimità.

Inoltre, aggiungo, visto che dall'improvvisazione nascono dei movimenti che sono diversi per ogni coppia, le due persone che la compongono si trovano in uno spazio, quello all'interno della coppia, che è isolato rispetto alla collettività, uno spazio intimo in cui le azioni sono soggettive e indipendenti. Di conseguenza, nonostante la presenza di molte persone nello stesso ambiente nello stesso istante, la coppia crea al suo interno un piccolo mondo a sé stante il quale è regolato dai criteri e dalla volontà individuali di chi lo compone.

Questo mondo individuale della coppia può essere più o meno aperto rispetto al mondo esterno. Savigliano, Hess e Burstin Haim, introducono il concetto che nel tango, oltre alla donna e l'uomo, ossia oltre a coloro che ballano, è presente anche una terza persona, personificata in coloro che guardano<sup>59</sup>. Infatti, Haim riporta che «*la milonga* [...] è il teatro dove il tango va

<sup>58</sup> Lolli, Patricio, intervista rilasciata all'autrice, Bologna, novembre 2015.

<sup>59</sup> Vedi Savigliano, Marta, E., *Tango and the political economy of passion*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1995; Hess, Rémi, *Tango*, cit.; Haim, Burstin, *Tango ritrovato*, cit. I Dinzel, invece, introducono l'idea che questo terzo elemento sia individuabile nella persona della madre, largamente presente nei testi dei tanghi cantati, nella figura di un o una amante, oppure nella proiezione di un ideale. Vedi Dinzel, Gloria e Rodolfo, *Tango*, cit., pp. 82-84.

in scena»<sup>60</sup>.

Quindi potremmo dire che nel tango, la presenza dell'osservatore è una componente intrinseca. Haim continua affermando che di fronte a questa presenza del terzo soggetto, il ballo diventa già di partenza una rappresentazione, la quale determina la creazione delle categorie *dell'essere* e *apparire*, e dell'atteggiamento *di dentro* e *di fuori*:

C'è infatti un modo di *essere* nel tango, tutto ripiegato verso l'interno di se stessi e più in particolare della coppia, dove l'attenzione è rivolta per lo più alle sensazioni che si percepiscono; in questo caso, è come se la coppia entrasse in una bolla di cristallo in cui i due partner sono l'uno per l'altro in relazione esclusiva, facendo in un certo senso il vuoto intorno a sé. Sono queste le coppie solitamente più concentrate e più rivolte alla ricerca di una buona intesa interna, indipendentemente dal risultato coreografico che ciò può comportare.

Ma c'è anche un modo di apparire nel tango, essenzialmente rivolto e proiettato verso l'esterno e cioè verso lo spazio della *milonga*. [...] Si tratta di una dimensione ineliminabile in un ballo che è sociale per definizione, in cui mostrare e mostrarsi fa parte del gioco e dove quindi l'effetto coreografico ha tutto il suo peso.<sup>61</sup>

L'autore conclude dicendo che quando uno balla il tango lo fa a tre livelli: per se stesso, per il suo partner e per gli altri che osservano, e queste tre modalità si combinano in diverse proporzioni, a seconda della personalità dei ballerini e dello stato d'animo del momento.

## Conclusioni

Una delle caratteristiche distintive del tango argentino, abbiamo visto, consiste nella costruzione del suo disegno coreografico attraverso l'improvvisazione, la quale si svolge secondo delle regole prestabilite intrecciate e strettamente interdipendenti fra di loro. L'improvvisazione nel tango presenta le caratteristiche dell'imprevedibilità, della ricerca di soluzioni momentanee a problematiche generate sia dall'esterno che dall'interno della coppia, della concentrazione dell'attenzione non tanto sul risultato compiuto ma piuttosto sul processo di azione, della possibilità di una espressione creativa soggettiva. Però l'individuo, o meglio, la coppia, durante il processo interpretativo soggettivo non arriva mai alla rottura delle regole che definiscono il ballo in se,

<sup>60</sup> Haim, Burstin, *Tango ritrovato*, cit., p. 66.

<sup>61</sup> Ivi., p. 68.

ma li ripropone attraverso un approccio nuovo, personale.

Abbiamo stabilito che le regole di base dentro i cui limiti l'improvvisazione viene creata, i presupposti da essere sempre rispettati, siano primariamente la posizione dell'abbraccio e la direzione antioraria della ronda. A queste due regole abbiamo aggiunto il movimento in tutte le direzioni attraverso dei passi camminati in posizione eretta senza rottura dell'asse verticale del corpo, la distinzione fra ruolo di *leader* e di *follower* nella coppia e il movimento nello spazio secondo il tempo e la melodia della musica. Perché questa alternanza fra regole e libertà combinate in un insieme di movimenti e figure armonico e fluido sia concretamente realizzabile nel contesto della *milonga*, ossia in uno spazio delimitato dove contemporaneamente sono presenti molte coppie, sono stati adottati gli espedienti coreografici del *corte* e della *quebrada*. È soltanto attraverso gli arresti del movimento e attraverso i cambi di direzione che si realizzano attraverso l'impiego della torsione del corpo che i ballerini possono padroneggiare lo spazio circostante, esercitare il controllo dello spostamento e costruire un ballo che è soggettivo e frutto dell'ispirazione momentanea, quindi improvvisato.

Ritornando brevemente agli analisti argentini, ricordiamo l'affermazione di Marechales, pervenutaci attraverso le interviste di Miguel Angel Zotto, che esclama che «il tango è una possibilità infinita»<sup>62</sup>, massima questa che può essere intesa come una potenzialità del ballo del tango di sviluppare delle sequenze di movimenti che possono andare all'infinito senza una coreografia prestabilita. Infatti, questo stato, che rappresenta l'apoteosi dell'abilità dei ballerini di tango, viene denominato dai Tullio Carella come «stato di improvvisazione pura»<sup>63</sup> in cui avviene, sotto l'influenza della musica, una creazione momentanea di movimenti che vanno al di là di qualsiasi struttura coreografica e che rispetta soltanto il principio di mantenere la relazione della coppia in forma di abbraccio e di muoversi in senso antiorario lungo la ronda di ballo senza provocare degli scontri con gli altri ballerini. Per il raggiungimento di questo continuum coreografico, come ci riportano gli

---

<sup>62</sup> Zotto, Miguel Angel, intervista rilasciata a «Tango Magazine», Milano, 21 marzo 2014, online: [www.youtube.com/watch?v=jOBOg5P813o](http://www.youtube.com/watch?v=jOBOg5P813o).

<sup>63</sup> Carella, Tullio, *Tango, mito y esencia*, Buenos Aires, Centro Ed. De America Latina, 1966, p. 29, ora in Hess, Rémi, *Tango*, cit., p. 32.

studiosi, un ruolo fondamentale viene svolto dal *corte* e dalla *quebrada* i quali sono stati adottati già nella fase iniziale della formazione del tango come ballo e hanno acquisito la funzione di elementi di base, di struttura portante, per lo sviluppo di una sua coreografia autentica. Questi due elementi coreografici in qualche modo sono complementari l'uno all'altro nella costruzione del movimento caratteristico del ballo, in quanto il primo ha determinato, o meglio ha reso possibile la sospensione del movimento continuo della coppia e il secondo ha riaperto una possibilità alternativa di movimento continuativo, però di diversa natura rispetto a quello, comune ai balli di coppia di stampo europeo, che si basa sul principio di, come lo ha definito Rémi Hess, «ripetizione di un oggetto temporale»<sup>64</sup>. Quindi l'improvvisazione nel tango nasce dall'introduzione nel ballo delle pause coreografiche, ossia dei *corte*, che isolano la coppia dalla collettività e le aprono la via verso un'espressione soggettiva.

Oltre al *corte*, nell'espressione creativa del tango, la quale essendo generata al momento della realizzazione è classificabile come improvvisazione, un ruolo fondamentale svolge il principio della *quebrada*, ossia dello spezzamento, della dissociazione della parte alta del corpo da quella bassa. Questa dissociazione è la base sui cui si sviluppa il movimento de *el ocho*, che a sua volta rappresenta l'elemento principale che lega l'uno all'altro i singoli passi all'interno delle figure e all'interno delle sequenze di figure, e che apre la via verso il giro, quindi verso lo spostamento della coppia in senso circolare. Il tango, essendo un ballo pubblico, si svolge in uno spazio che non è esclusivo della singola coppia, ma è delimitato dalla presenza di altri ballerini. Di fronte a questa limitazione di tipo spaziale, l'improvvisazione, ossia la creazione di movimenti e soluzioni sempre nuove che si sviluppano in concatenazioni di azioni e reazioni dei due partner, è stata resa possibile dal ricorso allo spostamento di tipo rotatorio della coppia basato sul continuo impiego di *ochos*.

Oltre a essere uno strumento per il superamento degli ostacoli di tipo spaziale per la coppia, il *corte* e la *quebrada* hanno funto da base per lo sviluppo di molte delle figure presenti nel vocabolario coreografico del tango, le quali, sempre nel rispetto dei codici del ballo, mantengono costantemente nella propria struttura la salvaguardia sia della connessione fra i due partner, sia della

---

<sup>64</sup> Hess, Rémi, *Tango*, cit.

possibilità di muoversi lungo la ronda.

Dall'impiego di *corte* e *quebrada* nasce inoltre la differenziazione dei passi per l'uomo e per la donna, il che apre ulteriormente la via verso la creatività per passi e soluzioni originali.

Dalla combinazione di pause coreografiche e dei movimenti continuativi che possono essere gestite con l'impiego delle prime, il tango si è sviluppato in un tipo di ballo che esercita una pronunciata autonomia rispetto al contesto in cui si svolge.

Il tango è stato criticato in passato in quanto esso, grazie all'improvvisazione, intrinsecamente creava la possibilità di azione libera e fortemente soggettiva fra un uomo e una donna in un contesto pubblico, regolato dalle norme morali della collettività<sup>65</sup>. Visto che questa relazione immediata che si creava nel ballo non era disciplinata da regole imposte dal ballo stesso, ma si svolgeva seguendo le volontà individuali, essa era potenzialmente minacciosa per le norme di buona condotta vigenti, in quanto poteva diventare anche fisicamente più intima, possibilità questa che molto spesso veniva anche sfruttata. Infatti ci arrivano delle testimonianze che dicono che i maestri che salvaguardavano l'ordine nelle sale da ballo di Buenos Aires di inizio Novecento in cui venivano praticate anche altre danze oltre al tango, spesso esclamavano: «Señores luz!», ossia che «ci sia luce!», riferito al mantenimento di uno spazio di distanza fra i corpi dei ballerini che componevano la coppia<sup>66</sup>.

Le due persone nella coppia decidono in maniera autonoma rispetto alla collettività non soltanto i passi e le figure che andranno a eseguire, ma anche il modo in cui vivranno a livello esperienziale il rapporto che si instaura all'interno della stessa, nella durata del brano musicale. Al giorno d'oggi i partner scelgono liberamente il grado di intimità reciproca da vivere nel ballo e quando questa intimità si trova a un livello elevato, può aprire la via all'espressione di sentimenti passionali.

Abbiamo fatto questo breve accenno, conclusivo del presente articolo, al

---

<sup>65</sup> Per approfondimenti della questione vedi: Salas, Horacio, *Il Tango*, Milano, Garzanti Editore, 1992; Savigliano, Marta, *Tango and the political economy of passion*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1995; Pelinski, Ramón (a cura di), *El tango nómada : ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.

<sup>66</sup> Verdecchia, Guglielmo, *Tango's Cross-Cultural Dance*, cit., p. 18.

tema dell'intimità in quanto secondo il già citato Patricio Lolli<sup>67</sup> e secondo il rinomato coreografo di tango Leonardo Cuello<sup>68</sup>, la caratteristica più significativa del tango argentino, l'aspetto che lo contraddistingue rispetto a tutti gli altri balli di coppia, sta proprio nell'intimità che viene sviluppata fra le due persone che ballano. Questa intimità a sua volta si instaura soprattutto grazie all'improvvisazione, ossia come risultato della creazione di uno spazio autonomo della coppia, di un microcosmo che si inserisce nel macrocosmo della collettività rappresentato dagli astanti nella pista di ballo e regolato dalle norme sociali del momento. Questa linea di pensiero invita il lettore alla riflessione sulle motivazioni della presenza della sensualità e dell'erotismo nel tango argentino, ossia alla presa in considerazione della possibilità che essi siano il risultato finale di un percorso diverso rispetto a quello, maggiormente diffuso nella letteratura e nell'immaginario collettivo, che vede questi due aspetti del tango correlabili prevalentemente se non esclusivamente alle sue (discusse) origini postrivolari.

### **Bibliografia**

- Azzi, Maria Susana, *Antropologia del Tango*, Buenos Aires, Ediciones de Olavarria, 1991.
- Blom, Lynne Anne - Chaplin, L. Tarin, *The moment of movement: dance improvisation*, London, Dance books, 2000.
- Citro, Silvia - Aschieri, Patricia, *Cuerpos en movimiento, antropología de y desde la danza*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012.
- Colajanni, Carlo, *Tango. Guida tecnica ai fondamenti e analisi dei comportamenti emotivi nella danza*, Tricase (LE), Edizioni Youcanprint, 2012.
- Dinzel, Gloria e Rodolfo, *Tango. Un'appassionata ricerca della libertà*, Stoccarda, Abrazos, 2012.
- Farris Thompson, Robert, *Tango: storia dell'amore per un ballo*, Roma, Elliot Edizioni, 2007.
- Ferrari, Lidia, *Tango: i segreti di un ballo*, Roma, Gremese, 2013.
- Gonzalez, Mike - Yanes, Marianella, *Tango: sex and rhythm of the city*, London, Reaktion Books, 2013.
- Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il tango*, Palermo, L'Epos, 2010.
- Haim, Burstin, *Il Tango ritrovato: un diario di viaggio nel tango di oggi*, Roma, Donzelli, 2008.

<sup>67</sup> Lolli, Patricio, intervista rilasciata all'autrice, Bologna, dicembre 2015.

<sup>68</sup> Cuello, Leonardo, intervista rilasciata all'autrice, Modena, novembre 2015.

- Hess, Rémi, *Tango*, a cura di Fulvio P. Palese, Bari, Besa, 1997.
- Kaltenbrunner, Thomas, *Contact improvisation: moving, dancing, interaction: with an introduction to new dance*, Aachen, Meyer & Meyer Sport, 1998.
- Lima, Nicanor M., *Tango argentino de salón*, Buenos Aires, s.e., 1916.
- Merritt, Carolyn, *Tango Nuevo*, Gainesville, University Press of Florida, 2012.
- Montenegro, Rafael Flores, *El tango, desde el umbral hacia dentro*, Buenos Aires, Fabro, 2012.
- Muraca, Elisabetta, *Il Tango. Sentimento e filosofia di vita*, Milano, Xenia, 2000.
- Muraca, Elisabetta, *Nell'abbraccio del tango. Il mondo delle milongas di Buenos Aires*, Milano, Xenia Edizioni, 2008.
- Pappacena, Flavia, *La danza classica tra arte e scienza*, Roma, Gremese, 2014.
- Pelinski, Ramón (a cura di), *El tango nómade: ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.
- Porciatti, Gianna (a cura di), *Il Grande libro del ballo*, Firenze, Giunti, 2008.
- Salas, Horacio, *Il Tango*, Milano, Garzanti Editore, 1992.
- Savigliano, Marta, E., *Tango and the political economy of passion*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1995;
- Serebrennikov, Nikolaj, *La tecnica del passo a due*, a cura di Odoardo Maria Bordoni, Roma, Gremese, 2004.
- Vega, Carlos, *El Origen de las danzas folclóricas*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956.

### Articoli

- Olszewski, Brandon, *El Cuerpo del Baile: Kinetic and Social Fundaments of Tango*, in «Body & Society», vol. XIV, n. 2, giugno 2008, pp. 63-81.
- Taylor, Julie., *Death Dressed as a Dancer. The Grotesque, Violence and The Argentine Tango*, in «The Drama Review», vol. DVII, n. 3, autunno 2013, pp. 117-131: p. 124.
- Verdecchia, Guglielmo, *Tango's Cross-Cultural Dance*, in «Canadian Theater Review», n. 139, e 2009, pp. 17-24.

### Interviste

- Cuello, Leonardo, Modena, novembre 2015 (comunicazione personale).
- Frumboli, Mariano “Chicho”, in Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il tango*, Palermo, L'Epos, 2010.
- Lolli, Patricio, Bologna, novembre 2015 (comunicazione personale).
- Morani, Fernando, Bologna, dicembre 2015 (comunicazione personale).
- Naveira, Gustavo, in Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il tango*, Palermo, L'Epos, 2010.
- Salas, Fabián, in Guzzo Vaccarino, Elisa, *Il tango*, Palermo, L'Epos, 2010.
- Zotto, Miguel Ángel, intervista rilasciata nell'ambito dell'iniziativa *Tengo una*

*pregunta para vos*, promossa da Pepa Palazòn, Amsterdam, 29 dicembre 2012, online: [www.youtube.com/watch?v=JA7q8LpPzbY](http://www.youtube.com/watch?v=JA7q8LpPzbY).

Zotto, Miguel Ángel, intervista rilasciata per il *Tango Magazine*, Milano, 21 marzo 2014, online: [www.youtube.com/watch?v=jOB0g5P813o](http://www.youtube.com/watch?v=jOB0g5P813o).

#### **Film documentari:**

*El Tango, los secretos del baile*, Autore non indicato, online: [www.youtube.com/watch?v=Lrmz9O263P](http://www.youtube.com/watch?v=Lrmz9O263P).

*The Heart of Tango*, Johnny Robinson, 2007, online: [www.youtube.com/watch?v=UqC5ZqRAQuQ](http://www.youtube.com/watch?v=UqC5ZqRAQuQ).

#### **Sitografia:**

[www.gustavoygiselle.com](http://www.gustavoygiselle.com) (sito internet ufficiale di Gustavo Naveira e Giselle Anne).

[www.leonardocuello.com/2011/11/tetralogia/](http://www.leonardocuello.com/2011/11/tetralogia/) (sito internet ufficiale di Leonardo Cuello).

[www.todotango.com](http://www.todotango.com) (sito internet dedicato al tango argentino dichiarato di interesse nazionale dal Governo argentino).