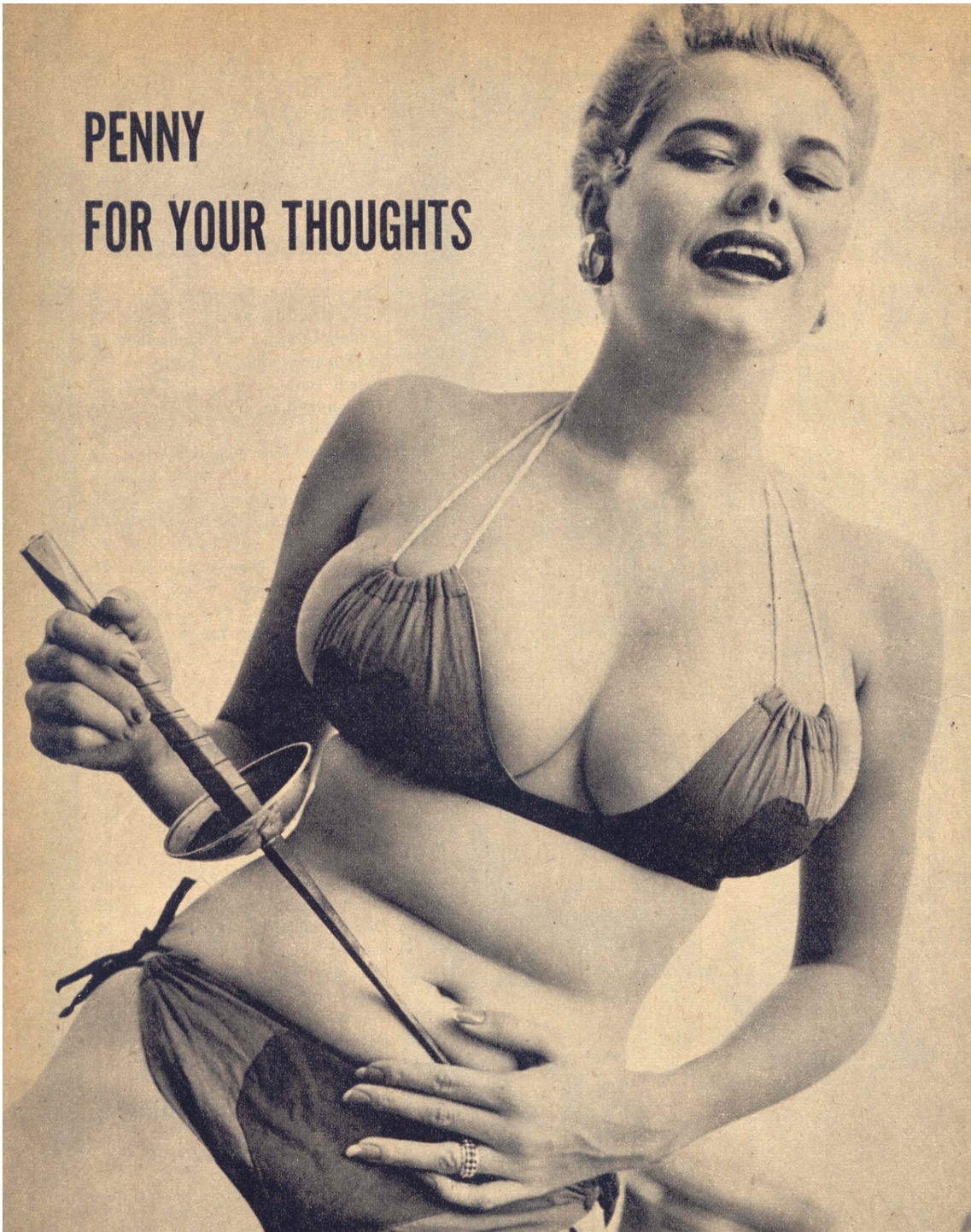


**PENNY  
FOR YOUR THOUGHTS**



*Laura Cervesato  
Il tango nell'opera di Borges*

*Creative Commons Licence –  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/legalcode>*

*Visitate  
[www.ilbolerodiravel.org](http://www.ilbolerodiravel.org)  
[www.interculturalita.it](http://www.interculturalita.it)*

*Il Bolero di Ravel non ha sponsor.  
Per aiutarlo potete acquistare un libro dal suo bookshop  
o da <http://stores.lulu.com/ferra>*

## Introduzione

Il tango è un genere che racchiude in sé innanzitutto la poesia e la musica, e in seguito la danza, anche se la maggior parte delle persone oggi sarebbero molto scettiche di fronte a queste affermazioni. Questi tre generi artistici si sono fusi e hanno creato quello che oggi per noi è il simbolo della cultura argentina e quindi, anche per l'autore che ho scelto per la mia relazione, è un fenomeno che influenza la letteratura argentina.

Il mio obiettivo è analizzare come mai Borges sia così legato al tango, oltre al fatto che stia alla base della cultura argentina. È un genere che lo accompagnò per tutta la sua vita ed egli ne ha fatto un mito nazionale, in quanto non è solo il simbolo ma anche l'identità nazionale dell'Argentina: dagli eroi del tango discende il popolo argentino.

In un periodo di grande sviluppo come quello dell'Argentina della fine dell' '800 è difficile pensare che ci sia bisogno di un legame all'interno del popolo. Ma non è così. Questo grande periodo storico ha portato molte migrazioni da molti paesi e da diversi continenti, la gente era costretta a convivere con usi e costumi differenti e spesso non riusciva a risolvere i problemi civilmente.

Borges si rese conto che ciò che mancava a questo popolo era proprio un'identità nazionale sulla quale sentirsi legati e per la quale combattere in sintonia. È evidente che non ci potessero essere legami comuni a tutti, e quindi, la grande genialità dell'autore ha generato una delle più belle leggende del mondo, ovvero quella di dare al gaucho e, in seguito, al criollo l'importanza dell'origine della popolazione argentina.

Borges afferma che ha studiato un modo per dare veridicità alla sua tesi, la quale si basa su fatti non storicamente documentabili, ma che potrebbero essere accaduti. Ha creato una storia e una teoria sulle quali basarsi per identificare l'eroe del tango come la figura che porta la matrice genetica degli argentini. Perché credere che Roma sia stata fondata da un semi Dio come Enea o da un bimbo cresciuto da una lupa come Romolo, e non credere che una popolazione realmente esistita nelle pampas abbia potuto dare origine al suo Paese?

Il popolo di Buenos Aires e di tutta l'Argentina aveva la necessità di ritrovare una identità comune e il poeta, a servizio del suo popolo, ha trovato una risposta ai loro bisogni.

Io non penso che Borges non credesse realmente a quello che ha scritto, come alcuni studiosi pensano. Forse è un modo per mettersi al servizio dei propri connazionali, ma è vero anche che lui stesso avesse bisogno di ritrovare una propria identità, un'origine che li accomuna a tutti coloro che dicono nel suo stesso Paese, e probabilmente se ne è autoconvinto. Il tango, d'altronde è nato dalla fusione di questi popoli, è il prodotto del loro bisogno di sentirsi parte di una stessa famiglia, quale è lo Stato.

## Il tango e la sua storia

### Le origini

Il tango è un genere di musica, di danza e di poesia che nacque nella prima metà dell' '800 nei sobborghi di Buenos Aires, capitale dell'Argentina. Qui vivevano gli emigrati italiani, francesi, ebrei, ungheresi e slavi, che, dopo due generazioni, avevano co-

niato una sorta di dialetto, il “*Lunfardo*”, detto “lingua degli emarginati” (influenzata soprattutto dai dialetti italiani e dal francese). Essi si servivano di questo per cantare la loro vita, la miseria, le storie d’amore, la loro situazione di povertà, di tristezza, ma anche di gioia e di speranza di rientrare nella lontana patria.

In ogni momento della propria vita, l’uomo ha bisogno di cantare per far uscire i propri sentimenti, di qualsiasi tipo essi siano, e spesso questi canti sono accompagnati da balli. Così a Buenos Aires nacque il tango.

Si pensa che il termine “tango” derivi da una parola onomatopeica africana, tan-go, che riproduce il suono delle percussioni, quando vengono suonate. Però esiste anche un’altra origine attribuita al termine tango che sta proprio nella lingua del lunfardo, ovvero: molto spesso i prigionieri nelle carceri, per non far capire alle guardie di cosa stessero parlando, inventarono una lingua scambiando l’ordine delle sillabe all’interno della parola. Da *gotàn* si avrà *tango* e questo modo di parlare in codice era chiamato *verse*, dalla parola *revés*, “al contrario”.

Nel tango, gli afroamericani hanno portato il ritmo tradizionale africano, il Candombé. Con i *Gauchos* delle pampas, arrivarono i *Payadores* (termine che deriva da *payada*, ovvero improvvisazione) e la loro musica, la Milonga (che in Spagnolo significa festa), che usavano come ritmo per cantare le loro canzoni a suono di chitarra e con le quali trasmettevano le notizie nelle città. L’Habanera, musica tipica cubana, si mescolò con gli altri elementi per creare un mix originale di musica, ballo e canto. Si pensa addirittura che l’Habanera derivi da una danza inglese, diffusasi poi in Francia e in Spagna e in seguito portata dai conquistatori nel Nuovo Mondo, poi diffuso proprio da loro in Argentina.

Il termine “*tango*” cominciò a diffondersi negli anni ’20 dell’800, e si riferiva ad un tipo di percussione importata dagli afroamericani, e queste melodie venivano suonate con il pianoforte, il flauto e la chitarra. Mescolando i vari generi musicali provenienti da diverse zone dell’Europa e dell’Africa, si creò uno sviluppo della milonga, il genere primordiale del tango. Solo sessanta anni dopo nacque il tango come genere di danza e prese il nome dalla musica dalla quale era accompagnata.

Nei primi decenni le canzoni del tango descrivevano la vita all’interno dei bordelli, dei bassifondi e delle strade di periferia, ovvero i luoghi in cui si stava sviluppando. In seguito, con l’arrivo degli immigrati (soprattutto negli anni ’10 del ’900) i temi vertevano sulla descrizione di attimi di gioia momentanea, il passato triste e la speranza in un futuro migliore. Queste sensazioni sono date soprattutto dal ritmo sincopato e allegro della milonga. Il termine *milonga* venne usato in questi decenni per indicare le riunioni, i ritrovamenti (*milonguear*) delle persone nei sobborghi di Buenos Aires, nei quali si cimentavano a creare nuovi passi, nuove canzoni, nuove musiche. Essi però non possono essere accostati ai *payadores*, perché questi ultimi improvvisavano le canzoni: possiamo dire che la milonga è nata di conseguenza nelle città rioplatensi sulla base della tradizione dei *payadores*.

A partire dalle milonghe si cominciano a raccogliere i ritornelli più cantati, i testi più originali, in genere filastrocche, e le musiche adatte ai testi e finalmente nascono delle vere e proprie canzoni, molto simili a quelle nostre contemporanee

Questa musica era suonata nei locali più squallidi della capitale argentina, nei luoghi frequentati dalla malavita, nelle periferie, tra la città e la campagna (Borges diceva che non si può sapere con precisione in quale città sia nato il tango, ma si sa in quale via:

quella delle prostitute). Le persone più povere nelle loro case utilizzavano uno strumento di origine tedesca, il *bandoneón*, strumento simile alla fisarmonica, che insieme alla chitarra sono diventati i simboli del tango argentino. Una leggenda racconta che questo strumento arrivò in Argentina per la prima volta nel 1868. Una nave svedese sbarcò al porto di Buenos Aires e uno dei marinai barattò un bandoneón con una bottiglia di liquore.

Con gli anni il tango divenne l'inno dei lavoratori, degli uomini che vivevano la vita per inerzia, impotenti e questo era espresso dai toni bassi, mentre i testi riportavano le emozioni di questi emarginati. I parolieri delle canzoni più famose, descrivono le sensazioni delle classi sociali basse: questa gente aveva paura di deludere le aspettative della famiglia, della loro classe sociale e degli amici, quindi il tango può essere considerato una metafora della vita stessa, lo specchio delle anime della gente.

Uno di tanghi più famosi è sicuramente la *Cumparsita* (1916) di Gerardo Matos Rodríguez, che descrive una processione stradale, tipica del carnevale. Un altro tango tra i più conosciuti è il *Choclo* di Ángel Villoldo, del 1925. Il *Cominito* (1926) di Filiberto è dedicato al quartiere di Buenos Aires La Boca, dove si trova il porto della città e da dove sbarcavano, molti emigrati nello scorso secolo. Queste canzoni hanno un tema comune: l'abbandono dell'uomo da parte di una donna e la speranza che questa torni a casa.

Uno dei più grandi scrittori sudamericani, Discepolo, compose molti testi per questo genere (soprattutto in collaborazione con Gardel, il primo e forse il più grande compositore contemporaneo di tango) e lo definiva "un pensiero triste espresso in forma di danza". Mentre Lev Tolstoj vedeva il tango come l'inno dell'anti-capitalismo, in quanto sprigiona le emozioni represses dalle classi meno abbienti.

Come ho detto in precedenza, questo genere di musica e ballo si suonava nei bar più miseri delle capitali sudamericane, spesso accompagnati dall'alcol e belle donne. Il tango, come può sembrare strano al giorno d'oggi è un ballo maschile. Inizialmente era ballato da soli uomini ed era un modo per esercitarsi in mosse maschiline, da "macho", per sedurre le donne e per scambiarsi i segreti dei metodi di seduzione. Anche lo stesso Jorge Luis Borges ricorda che quando era bambino il tango era ballato da soli uomini.

## Il periodo della maturità

Dopo la legge per il suffragio universale del 1912 il popolo povero conquistò molte libertà, tra le quali ballare il tango in pubblico. Questo ballo conquistò subito le classi più agiate che proposero serate e incontri di ballo. Negli anni successivi il tango approdò a New York e in seguito in Europa dove furono istituiti dei *tango caffè* e *tango tea room*.

Purtroppo, anche se ebbe subito successo, il tango trovò negli ostacoli, soprattutto nei primi decenni del secolo scorso. La sensualità e l'audacia che questo ballo mette in luce nei suoi ballerini è stato considerato oltraggioso dal punto di vista della Chiesa (non solo quella cristiana, ma anche da quella protestante), dal Re Wilhem II e da alcuni teologi. Si riteneva un ballo non adatto ai militari, si credeva che fosse una danza che andava contro la pubblica decenza.

Ma la popolarità del tango non si fermò: Rodolfo Valentino ne *I quattro cavalieri dell'apocalisse* ne interpretò una versione melodrammatica che negli anni '30 contribuì alla diffusione del tango tramite il cinema; Gardel, spopolò con le sue canzoni e composizioni. Egli è considerato il primo vero interprete del tango. Nel 1930 dovette scappare dall'Argentina e andare a Parigi, in quanto questo genere artistico fu proibito dal nuovo ordine politico e a Parigi compose ancora, continuando a proporre questo genere musicale.

Tra gli altri esponenti di questo genere ricordo Astor Piazzola, con il suo tango più celebre *Libertango*, utilizzato come colonna sonora di molti spot televisivi, come accompagnamento per il ballo e nel cinema.

Con la crisi economica degli anni '30 e con il colpo di stato di Uriburu, il tango ebbe un momento di decadenza, in quanto vennero sancite leggi contro la prostituzione e la chiusura di quasi tutti i locali notturni della città. Ma si riprese negli anni '40 grazie a una rinascita dell'economia, soprattutto durante la Seconda Guerra Mondiale. Infatti l'Argentina era uno dei Paesi dai quali si ricavava materia prima per i rifornimenti ai soldati, quindi l'economia era cresciuta molto rapidamente, e anche alcuni bordelli vennero riaperti e il fervore della capitale si fece risentire.

Era soprattutto una moda parigina quella del tango, e proprio da lì nacque il mito dell'artista che sogna di emigrare in Argentina, e viceversa per gli artisti argentini innamorati della capitale francese. L'influenza del francese si sente anche nelle canzoni: i testi riprendono parole francesi, i soprannomi delle donne sono nomi francesi.

Da Parigi le mode fanno il giro del mondo, e presto anche nelle case della borghesia argentina arriva il tango.

## Il tango al giorno d'oggi

Quando si parla di tango, oggi viene preso in considerazione solo l'aspetto del ballo. In realtà il tango è un genere artistico che comprende poesia, musica, canto e ballo. Per prima cito la poesia, perché, come possiamo notare, le origini del tango sono le milonghe, ritornelli e poesie cantate all'inizio senza strumenti; in seguito si cominciò a scrivere la musica e in ultimo stadio si è plasmata la danza che negli ultimi anni è diventato un fenomeno mondiale.

È, quindi, importante sapere che quando si parla di tango, si parla di più discipline artistiche che non possono essere divise, altrimenti il tango stesso non avrebbe più senso.

Il tango a volte è, erroneamente, considerato solamente come un ballo da sala. A differenza di questi balli, il tango ha la caratteristica di essere un ballo dell'intimità. Ballando questa danza i danzatori guardano dentro se stessi, portano fuori tutte le loro emozioni e cercano di sentire quelle del partner.

In Europa il tango è stato modificato, perché nei balli di coppia classici i passi, in genere, hanno un altro ritmo, quindi, per facilitarne l'apprendimento, è stato variato. Ovviamente si deve distinguere il tango vero, originale, da quello moderno, modificato. Alcuni danzatori mescolano i due stili, riproponendo passi e figure originali, in un tango moderno, europeo. C'è chi pensa che sia positivo, c'è chi pensa di no, in quanto questo

è un ballo dell'istinto, sensuale, che stimola le emozioni, e le movenze devono uscire dall'anima.

Alberto Soave, in un articolo su *Informanza*, dice che "il tango alberga in ognuno di noi, che si cela nelle nostre anime, e che bisogna soltanto tirarlo fuori ballandolo".

Oggi giorno il tango è un ballo che viene insegnato in molte sale, in vari corsi, per tutte le età e soprattutto è diventato oggetto di competizione. Ricordiamo tra le tante, il campionato mondiale che si svolge ogni anno a Buenos Aires.

Per quanto riguarda la musica, ci sono molti gruppi musicali e musicisti che ci propongono canzoni originali che sono molto usate nelle sale da ballo, come i Gotan Projekt, che suonano un nuovo genere di tango, il bahatango (un mix di tango e bachata), e altre sono canzoni che possiamo definire storiche, con un successo che non vede mai il tramonto, come il *Libertango* di Piazzolla e la *Cumparsita* di Matos Rodríguez. I testi per queste piccole opere d'arte, ovviamente rispecchiano i bisogni e i disagi della società attuale e la lingua utilizzata è lo spagnolo nelle sue cadenze latino americane.

### La patria del tango. L'arrabal

L'*arrabal* è il termine originale, usato nei testi di Borges, per indicare la periferia urbana. Il tango nasce quindi in queste zone delle città, dove vivevano le popolazioni più povere, emigrati e *criollos* (creoli, emigrati di seconda generazione, ovvero figli di immigrati europei che si installarono in sudamerica).

L'*arrabal* negli anni di grande crescita economica, è un'entità geografica in scomparsa, perché viene assorbito dalla città, che si estende sempre di più. Persino le abitudini delle persone devono cambiare, anche se tramite processi lenti: cambia l'aspetto dei sobborghi, il criollo entra a far parte della catena produttiva della città (egli era sempre visto dagli europei come un nullafacente, uno scansafatiche) e le popolazioni immigrate si amalgamano più facilmente. All'inizio tra questi immigrati c'era molta diffidenza, ma i testi poetici del tango, a differenza delle pièces teatrali, non riportano gli scontri tra immigrati di varie origini, in quanto il tango moderno è nato quando la mescolanza e la collaborazione tra gli immigrati è già avvenuta.

L'*arrabal* rimane comunque il luogo prediletto del tango, anche se la sua facciata si sta pian piano modificando. I luoghi mitizzati dalle canzoni sono i cortili delle case, dove ogni sera c'era una festa e si improvvisavano balli di soli uomini o balli di seduzione a coppie; la finestrella della casa della propria amata; un fiore; il porticato.

Questi luoghi sono posti idealizzati per chi ci ha vissuto e un elemento al quale si accostano è il fango, una sostanza non sicura, non stabile come l'asfalto, ma che prende i toni del rimpianto, della malinconia, simbolo del luogo tanto caro, quale era l'*arrabal*.

Il sobborgo urbano diventa anche luogo in cui l'uomo ha una propria dignità da difendere, i valori che perdurano sono quelli dell'onore e della solidarietà, concetti che vengono ripresi nei testi del tango. Questa patria diventerà un segno indelebile, una patria che non si può rinnegare, nemmeno per coloro che tentano un'ascesa sociale: l'*arrabal* è la madre che li ha visti crescere, è un elemento vitale per chi ci ha vissuto, tanto che perfino nel tango viene decantato

(...)  
*Perché me lo portano via, il mio quartiere, il mio tutto,  
 io, figlio del fango, lo vengo a rimpiangere...  
 il mio quartiere è mia madre che non risponde più...  
 che dicano dove lo hanno sepolto!*

(*Puente Alsina*, di B. Tagle)

Il cambiamento urbano, che stanno subendo i quartieri durante l'ascesa economica del Paese, non è quindi cosa molto gradita per i suoi "figli", anzi, essi stessi ne hanno nostalgia.

Anche le regole e i valori vengono idealizzati nelle poesie-canzoni, in quanto c'è il desiderio da parte degli abitati di questi luoghi, nel mantenerli saldi e la speranza che restino immutati.

Le poesie e le canzoni del tango, in conclusione, sono degli strumenti che mostrano la vita vera del popolo dei sobborghi delle metropoli sudamericane.

## Il lunfardo, la lingua degli immigrati

Il *Lunfardo* è la lingua degli immigrati, dei poveri e dei carcerati, che arrivavano dall'Europa e dall'Africa. Esso nasce del processo di mescolamento che ha visto lingue di derivazione africana, slava e latina fondersi in un'unica lingua che poi verrà chiamata *lunfardo*, che significa malvivente. Infatti, a causa delle grandi immigrazioni cresceva la città, la popolazione, la povertà, e di conseguenza anche la delinquenza. E proprio gli immigrati venivano considerati delinquenti, perché appartenevano alla parte marginale della società argentina.

Nel lunfardo troviamo soprattutto parole ancora comprensibili da noi italiani, proprio perché la maggior parte degli immigrati in Argentina era di origine italiana, addirittura del 49% nel 1914. Inoltre gli immigrati erano per la maggior parte parlanti di lingua neolatina (francese, spagnolo portoghese e italiana) ed è stato più facile creare dei termini nuovi che potessero essere ben compresi da tutti, o almeno dalla maggior parte della popolazione emigrante.

Oltre a questo fenomeno linguistico, anche gli altri aspetti culturali si sono mescolati a quelli già esistenti in Argentina: l'origine della maggior parte degli emigrati era di religione cristiana cattolica, aveva usi e costumi molto simili e quindi la cultura europea che già si era radicata nei secoli precedenti, adesso vedrà delle sfumature più originali e moderne, ma non del tutto differenti. La popolazione verrà, dunque, assimilata con rapidità e la "cultura vecchia" servirà da ponte tra gli abitanti del posto e la novità che portano gli emigrati.

Questa nuova lingua verrà utilizzata nelle commedie teatrali e nel tango, in particolare, diffondendo così molti italianismi che non saranno difficili nell'apprendimento per l'argentino, proprio per l'affinità della lingua spagnola a quella italiana. Nelle varie commedie, soprattutto comiche, veniva usata questa lingua perché aveva delle espressioni molto "colorite" e quindi, potrebbe sembrare che con il lunfardo non si potesse

parlare di qualcosa di serio, ma solo di temi comici. È comunque, per gli argentini, la lingua dei bassifondi e dei delinquenti.

Esiste un dizionario, consultabile *on-line*, in cui ci sono tutte le espressioni e le parole di questo *slang* argentino.

Ovviamente questo idioma non ha regole fisse, è molto dinamico in quanto chi lo parlava portava sempre delle novità che si espansero velocemente. Come citato nel primo paragrafo, le sillabe delle parole venivano scambiate all'interno della parola stessa, così era incomprensibile per una persona che non si serviva di questo codice linguistico. In questo modo *gotán* è diventato *tango*, *cabeza* diventa *zabeca*, e via discorrendo.

Con il tempo si passò da linguaggio della malavita a linguaggio esteso a tutte le classi della società.

Nel tango ci sono molti italianismi, come lo stesso titolo della *Cumparsita* significa comparsa, infatti c'è l'idea della marcia, della comparsa di qualcuno.

Un altro esempio lo troviamo in *Yira yira* di Discepolo si trova la parola *manyés*, per mangiare. I termini cominciano a cambiare sia nella pronuncia che nella scrittura e tra le regole più evidenti cito:

La perdita delle s finali, come vogliono i dialetti del nord Italia;

La perdita delle doppie dallo spagnolo, "yi" diventano "gi", le "cci" italiane diventano "ch";

Nelle parole che iniziano per vocale + consonante si aggiunge la s come prefisso. (per esempio: "*escochar*", significa scocciare).

Si nota dunque l'influenza nello spagnolo dell'America Latina dal momento che sentiamo una persona di nazionalità sudamericana parlare: questi tratti della pronuncia si rivelano ancora oggi caratteristici nello spagnolo delle popolazioni che vivono in questi Paesi.

## Il tango nell'universo borgesiano

### Borges e il tango

"*Poemas para las seis cuerdas*" è il titolo della raccolta di poesie del 1965 che Borges ha dedicato al tango. Il nome deriva dallo strumento musicale più utilizzato, ovvero la chitarra, che ha sei corde.

In totale sono undici poesie alle quali aggiungo *Milonga di un forestiero* in *Storia della notte* raccolta del 1977 e la poesia *El Tango* che compare nella raccolta *L'altro, lo stesso* (1964), ma che non è meno importante. Al contrario, credo che sia importante analizzare prima *El Tango*, per riuscire a comprendere l'importanza di questo aspetto tradizionale argentino per l'autore, e in seguito anche le poesie della raccolta sopra citata.

Le poesie sono state scritte negli anni '60 e, come scrive l'autore, proprio perché "composte dopo il 1890 queste milonghe sarebbero state delle ingenue e coraggiose; ora sono pure elegie"<sup>i</sup>.

Nella prefazione Borges parla di "*milonghe*", testi per il tango. In realtà le milonghe sono le versioni più "antiche" di tango, ma Borges non vuole far distinzione tra queste e il tango più contemporaneo a lui. Leggendo noi non possiamo ascoltare la musica che, in genere nel tango ha più importanza delle parole, ma usando l'immaginazione (tema molto caro a Borges), possiamo vedere "un uomo che canticchia sulla soglia del suo androne o in un emporio, accompagnandosi con la chitarra"<sup>ii</sup>, e ascoltando il ritmo della poesia, data dalla lingua del lunfardo, possiamo rivivere il momento raccontato.

In *Evaristo Carriego* Borges dedica un capitolo alla storia del tango, l'undicesimo. Qui racconta di come ci siano molte versioni a proposito del luogo di nascita di questo genere artistico: una di José Sabordio che lo fa nascere a Montevideo, Ernesto Poncio, il quale porta le origini del tango a Buenos Aires, e c'è chi è convinto che sia sorto in Cile o nel nord dell'Argentina.

La cosa che però stupisce, è che secondo le ricerche dell'autore il tango non è nato nei sobborghi di Buenos Aires, come si racconta. Non è vero che prima sia stato respinto dalle classi più agiate e poi, grazie alla sua diffusione a Parigi, l'alta società sudamericana l'abbia accettato. Il tango ha avuto molte difficoltà ad instaurarsi nella vita degli argentini, soprattutto in centro città, ma la gente delle classi sia alte che medie della società, che vivevano al centro della città, l'hanno accettato più velocemente, e un elemento che dà il merito a questa teoria è l'uso del pianoforte, strumento inesistente nelle case di popolani.

La lingua utilizzata, il *lunfardo*, è una mescolanza di più lingue, che ha avuto luogo, cosa secondo me strana, non dagli emigrati di seconda generazione, ma dagli immigrati del '900. Il 50 % degli immigrati era italiano, quindi, si può dedurre che il lunfardo abbia molte parole che derivano dall'italiano, soprattutto dai dialetti. Ma oltre alla nostra lingua, si sono uniti il francese, lo spagnolo, il polacco e il portoghese. E dalla novità linguistica arriva anche la novità musicale: nuovi generi musicali si sono inseriti nella vita argentina, come la polka e danze dell'Italia meridionale e a loro volta si sono mescolati alla milonga.

## Il tango come simbolo dell'identità nazionale

Un capitolo dell'opera *Evaristo Carriego* è stato intitolato "Tango litigioso". In questo testo Borges mette alla luce un aspetto essenziale del tango, che ho riscontrato nelle *Poesías para las seis cuerdas*, ovvero l'aspetto bellicoso dell'animo maschile.

La maggior parte della gente, crede che il tango sia solo un mezzo maschile per conquistare la donna amata, un mezzo di seduzione (come ho descritto nel capitolo de "La storia del tango"), invece Borges accosta questa caratteristica virile a quella bellicosa perché entrambi sono degli istinti umani, tipici del genere maschile. La sconfinata cono-

<sup>i</sup> J. L. Borges, *Tutte le opere*, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, vol. 2, pag. 208.

<sup>ii</sup> *Ibidem*.

scenza dell'autore sottolinea con molti esempi questa sua teoria: “*virtus*”, che in latino vuol dire coraggio, deriva da *vir* che vuol dire maschio”<sup>iii</sup>. Inoltre ci propone altri esempi tratti da opere lontane nel tempo e nello spazio, che individuano le due virtù dell'uomo, quella sessuale e quella bellicosa, come messe sempre sullo stesso piano, affiancate. Questa è una caratteristica, quindi, che ritorna nella letteratura. Tra le locuzioni più ricorrenti ci sono “Giochi di spade” (nel *Beowulf*, epopea anglosassone) e “Danza di spade” (in una romanza di Quevedo) che vengono spesso riprese nella letteratura.

*Non era di quei fissati  
Che usano armi da fuoco;  
a lui piaceva giocarsi  
nella danza del coltello.*

(*Milonga di Calandria*, Poesie per le sei corde)

E ancora:

*Una mitologia di pugnali  
lentamente si annulla dimenticata;  
una canzone di gesta s'e' perduta  
in sordide notizie criminali.*

(*Il tango*, L'altro, lo stesso)

Borges vede in queste espressioni verbali l'anima del tango antico, ossia, una musica che trasmette, con lo stesso vigore presente nelle battaglie, la voglia di esprimere qualcosa di forte. Spesso le canzoni del tango sono tristi nel testo, ma la musica è ritmata, forte, allegra. Ma su questo argomento torneremo in seguito.

Borges trae le conclusioni dai suoi studi, dicendo che il tango forse egli stesso ha la missione di “dare agli argentini la certezza di essere stati valorosi, di avere già adempiuto ai loro obblighi di coraggio e di onore”<sup>iv</sup>.

Possiamo dedurre quindi, da queste conclusioni, che il tango è lo specchio della popolazione argentina, è un simbolo per poterli identificare.

*Identità* è la parola chiave di questo genere artistico, in quanto Borges è vissuto in un periodo in cui la popolazione argentina cercava una propria identità, proprio perché essa era una fusione di popolazioni (che unendo le proprie tradizioni hanno proprio generato il tango) che fino a questo momento non aveva altri elementi che li potessero unire sotto un'unica identità, quella argentina. Addirittura l'autore nel '66, in occasione dell'inaugurazione della raccolta *14 con el tango*, disse “nella musica del tango noi argentini ci sentiamo completamente confessati”. Si cercava di trovare un mito per riscoprire l'identità di Buenos Aires, e la si cercò nella tradizione argentina dei secoli precedenti. Gli scrittori del tempo hanno ripreso queste immagini e le riportano nei testi delle canzoni di tango, unico genere artistico che rispecchia il popolo argentino dei fine '800.

Nella raccolta *Il Compradrito*, del 1965, il tango ha perfino “il merito di essere, insieme al *sainete*, l'unica voce (...) che l'autore eleggerà ad abitante archetipo di Buenos

<sup>iii</sup> *Ibid.*, I, 266.

<sup>iv</sup> *Ibid.*, I, 268.

Aires: il *compadrito*<sup>v</sup>. Ossia, il compadrito (compare) che è la classica figura rappresentata nel tango borghese, diventa l'elemento caratteristico della popolazione di Buenos Aires, per il suo carattere deciso, forte e malinconico allo stesso tempo.

## L'evoluzione della figura principale del tango Il gaucho

Figlio di qualche confine della pianura  
 Aperta, elementare, quasi segreta,  
 gettava il saldo laccio che trattiene  
 il saldo toro dalla cervice scura.  
 Si battè con l'indiano e lo spagnolo,  
 morì in alterchi di taverna e di gioco;  
 diede alla patria, che ignorava, la vita,  
 finché a forza di perdere, perse tutto.  
 Oggi è polvere di tempo e di pianeta;  
 nomi non restano, ma il nome è rimasto.  
 Tanti altri è stato, e oggi è una tranquilla  
 Pedina mossa dalla letteratura.  
 Fu il fuggiasco, il sergente e la pattuglia,  
 l'eroe che varcò la Cordigliera.  
 Fu soldato di Urquiza o di Rivera,  
 ormai che importa? Lui uccise Lapida.  
 Dio gli restava lontano. Professarono  
 L'antica fede del ferro e del coraggio,  
 che non conosce suppliche né deroghe.  
 Per quella fede morirono e uccisero.  
 Negli azzardi della carica a cavallo  
 Morì per il colore della coccarda;  
 fu colui che non chiese nulla, nemmeno  
 la gloria, che è strepito di ceneri.  
 Fu l'uomo grigio che, scuro nella lenta  
 Penombra del capannone, beve il mate e sogna,  
 la luce dell'aurora desolata.  
 Mai disse: sono gaucho. Fu la sua sorte  
 Di non immaginare la sorte altrui.  
 Non meno ignaro di noi tutti,  
 non meno solitario, entrò nella morte.

Questa è la figura dell'eroe che iniziò il mito del tango. Il gaucho era un uomo che viveva nelle pampas, una regione nel centro-sud dell'Argentina, e nelle zone adiacenti, il cosiddetto Cono Sud. Viveva in gruppo e le attività che svolgeva erano quelle di mandriano e allevatore a cavallo e la tradizione ci lascia di lui un'immagine sul suo destriero. Era una sorta di *cow-boy* argentino. Il termine deriva probabilmente dall'arabo e indicherebbe proprio l'uomo a cavallo.

<sup>v</sup> Monica Fumagalli, *Jorge Luis Borges e il tango*, NYN, Milano 2003, pag. 32.

Dalla poesia che Borges ha dedicato a questo personaggio, possiamo comprendere che era un elemento che viveva ai margini della società, in mezzo alla natura e non aveva molti contatti con la grande capitale che si stava sviluppando lo scorso secolo. Aveva combattuto su più fronti, probabilmente era sfruttato dalle varie parti per strategie bellucose. Il gaucho non aveva altra fede che il coraggio e l'onore. Proprio perché emarginati, spesso viene ricondotta a loro l'immagine di ladri, assassini, delinquenti e incivili e *gaucho* è l'appellativo che viene loro dato dagli abitanti delle città, ma loro non sanno di essere chiamati così.

Questa figura mitizzata dall'autore non si sentiva parte della società argentina che si andava formando e non chiedeva niente allo Stato. Chiedeva solo di mantenere intatta la sua fede e i valori per i quali combatteva e viveva ogni giorno.

Di loro non restano nomi, ma solo storie, leggende e fatti reali tramandati dalla letteratura, che, essendo un mezzo potente, tramanda nella storia le sue gesta, diciamo che essa si serve del gaucho stesso.

Borges riprende il tema del gaucho anche in un'altra raccolta di opere, *Elogio dell'ombra* del 1965. In questo brano l'autore mette in risalto schematicamente i punti salienti della vita e delle caratteristiche di questo personaggio letterario.

I *gauchos* non avevano mai sentito questa parola se non come un'ingiuria ed ebbero per nemici molti popoli, sia i nuovi europei emigrati, sia gli indigeni, eppure erano meticci, ovvero, una fusione tra questi. Erano allevatori, mandriani, marchiatori, banditi e alcuni di loro *payador*. Questo termine l'ho citato nella storia del tango per indicare coloro che portavano notizie da una regione all'altra del cono sud cantando quelle canzoni improvvisate che furono le prime origini del tango, dalle quali si sviluppò.

I loro tempi erano molto lenti, secondo l'autore, abituato ai ritmi frenetici nella capitale. Seguivano il tempo della natura per svolgere le loro attività, stando in mezzo alla natura nella loro povertà. Erano persone ospitali e ricche d'ironia.

I *gauchos* credevano ad alcune superstizioni e alla magia, era un po' la loro religione: è quel tipo di credenze tipiche dei popoli sud americani, che sono stati tramandati dagli *indios*.

Le caratteristiche del gaucho che vengono citate nelle poesie del tango sono quelle dell'orgoglio dell'uomo che vive al di fuori della nuova metropoli, in mezzo alla natura, libero fiero maestro nell'armeggiare i coltelli. È un uomo che non riesce a riconoscersi e a convivere con la città che continua a cambiare e a industrializzarsi, e per questi motivi vive isolato, anche a costo di essere emarginato totalmente o sfruttato da coloro che detengono il potere dello Stato.

In un'altra opera, un saggio all'interno di *Discussioni*, "Poesia gauchesca" riporta questa visione: la nascita della poesia gauchesca che non dipende solo dal gaucho, ma da questa figura letteraria in rapporto al mondo in cui vive.

La poesia gauchesca è nata a causa delle varie guerre che hanno visto teatro nelle regioni sud americane. In queste occasioni gli uomini "civili" sono entrati a contatto con i *gauchos* dai quali incontri, poi, sono nate le leggende, le storie e il mito del *paydor* (di cui ho parlato in precedenza) e dei miti nazionali.

Come i molti casi della letteratura, le storie, le leggende, che siano realtà o finzione, sono l'origine di molte opere letterarie e anche in questo caso nasce il ciclo della poesia gauchesca, non solo in Argentina, ma anche in altre zone del Brasile e dell'Uruguay.

## Il criollo

Borges afferma più volte che la sua musa ispiratrice è proprio la città di Buenos Aires. Egli viene attratto subito dalla parte meno in vista della città, da cui però esplose il fervore della sua città.

Abbiamo già visto quale sia il luogo dove ha teatro questa vitalità, l'arrabal, il sobborgo, un luogo che si trova tra la città e la campagna.

È in questi posti che nascono le leggende, la vita intensa, si consumano omicidi, i giochi, il tango, elementi essenziali nella caratterizzazione dell'uomo argentino. Sono i luoghi della sua memoria che percepisce da subito come unici e straordinari, e dai quali scaturisce tutta la sua opera, i temi ricorrenti del tempo, dello spazio, del sogno.

Borges si rese conto che mancava una leggenda popolare per definire l'origine del suo popolo, il quale aveva la necessità di trovare un legame comune, che non vedeva più nel gaucho. Essendo un grande osservatore, per dar vita a un mito nazionale si ispirò alla popolazione multietnica della città, ai vari problemi che questa doveva affrontare, come le grandi immigrazioni della fine dell'800 e al risultato finale che ne era uscito.

La realtà di Buenos Aires dell'inizio del secolo scorso era quella di un'autentica Babele, una società ormai in degrado, senza un legame comune, ricca di problemi sociali e politici e ciò che emerge dalla cultura di questa città, in questo momento è la figura del *criollo*.

Il *criollo* è il risultato della fusione tra gli uomini che già vivevano all'interno del Paese e gli immigrati europei. Ufficialmente i criollos erano l'unica etnia ad avere molte libertà, in quanto si distinguevano dai nuovi arrivati (gli immigrati), dai gauchos e dagli altri popoli delle pampas, perché egli viveva nella società delle regole e del progresso, e perché era un'immagine che derivava dalla tradizione linguistica e popolare.

Il criollo è un personaggio che non cambia col cambiare della sua capitale: essa sta subendo un processo di europeizzazione molto veloce, ed è costretto a convivere con persone di molti Paesi diversi e leggi nuove, alle quali si adatta. Solo lui è l'uomo "autentico", nato e cresciuto in Argentina e a lui si ispirano molte leggende locali in quanto è il simbolo del popolo autentico argentino.

Molti scrittori volsero lo sguardo a questo personaggio, al quale sono dedicati molti racconti, molti poemi, ma forse si riferisce solo ad una visione a sfondo etnico, non solo letterario, e, quindi, un mezzo per cercare un'identità comune al vero popolo argentino,

Borges vede, in sintesi, nel criollo, nelle sue doti, negli atteggiamenti e nei modi di vivere, la vera autenticità della sua città, in quanto è l'unico personaggio omogeneo nel mondo di Buenos Aires della fine dell'800 e l'inizio del 900.

## Il compadrito

La città e la società argentina continuano a crescere, a modellarsi, a diventare una gran metropoli occidentale attorno alla seconda metà dell'800. In questo panorama di crescita vertiginosa e di immigrazioni, di cambiamenti sociali e ambientali, il gaucho non può più essere il mito che rappresenta gli argentini. L'attenzione si sposta verso un personaggio che abita nei sobborghi della capitale: il *compadre*. Egli è il capo del quar-

tiere, simbolo di autorità e coraggio, una persona ricca di orgoglio che usa la vendetta. Vive in una gerarchia dove lui è il massimo esponente, e sotto di lui ci sono i compadritos, mentre *compadrón* è termine dispregiativo che si utilizzava per indicare un compare in decadenza (Borges non distingue i termini *compadre* e *compadrito* nelle sue opere).

Il *compadrito* incarna le caratteristiche del gaucho inserito in una realtà geografica nuova e diversa: quella urbana e con questo termine venivano indicate le cose autentiche, originali e degne d'ammirazione, e questo concetto lo si trova anche in alcuni testi di tango:

*A me piace il tango, però il tango,  
quello che fu tacciato di sfacciato;  
(...)  
Tango come quello dei vecchi tempi  
Mezzo semplice,  
mezzo compare.*

(*Sencillo y compadre*, di C. Bahr)

Anche Borges parlerà del compare elencando elementi felici che lo caratterizzano: *quell'andatura cadenzata del compare*.

Questa figura era il frutto di una fusione tra criollo ed immigrati della fine del secolo. Spesso erano proprio i figli degli immigrati ad atteggiarsi come un *compadre* e questo significava che volevano amalgamarsi con la società dei sobborghi.

Sia nel teatro che nel tango la figura del *compadre* è usata anche in modo ironico, per raffigurare scene dei sobborghi, scene comiche e spesso veniva fatta dell'ironia, sui loro atteggiamenti virili, sul loro modo di camminare, sul loro modo di vestire e di indossare gioielli in modo spropositato. Era un personaggio che coltivava il culto dell'eleganza, anche se questo atteggiamento viene rinviato alle donne. Ed esiste una vasta letteratura, teatro, poesie di tango e racconti, che riguarda il modo di vestirsi del *compadrito*, perché risultava comico.

Sebasía Taillon ricorda che i *compadritos*: "Per vestirsi ed agghindarsi erano esagerati (...) all'epoca per definirli veniva usato il termine *degenerati*. Quelli che arrivavano agli estremi come infilarsi degli anelli sopra i guanti, venivano chiamati *degenerati* dagli stessi *compadritos* (...) si vestivano ed adornavano con un narcisismo da donna".

Ma il *compadrito* non è un personaggio cattivo, negativo: egli era sì orgoglioso, ma non era capace di vendetta, come poteva avere il *compadre*.

Tra le altre caratteristiche, il *compadrito* incarna la dote dell'uso del coltello, che per lui diventa un gioco e una danza, della virilità e mascolinità, doti che diventano le più importanti per le quali essere considerato *compadrito*.

Quindi il *compadrito* è il prodotto della nuova società, ancora in continua mutazione. Spesso però la mascolinità e la virilità del *compadre* diventa passione, amore, nostalgia nel *compadrito*.

Questa figura letteraria ha, dunque, occupato il posto del gaucho nella letteratura, nelle storie tradizionali come simbolo dell'uomo argentino. Egli è diventato il prototipo della nuova che vive nei sobborghi e disprezza i valori e lo stile di vita degli antenati, una popolazione che viveva in povertà, lavorando e risparmiando, vivendo in una società ricca di regole precise. Il *compadrito* è il personaggio che non riesce più a vivere in

una città in continuo cambiamento sociale, politico e geografico. Diventa una persona che non è più in grado di seguire gli sviluppi della società, e si rifiuta di vivere in una società i cui valori principali sono il progresso e civilizzazione. La crescita rapida di Buenos Aires cambia la vita dei suoi abitanti, oltre che a far crescere gli immigrati in cerca di fortuna e il comparto diventa la figura nostalgica che non riesce a comunicare i suoi bisogni. Ecco come nasce il tango: in un momento di esigenza sociale, perché l'arte ha un modo di comunicare molto veloce, semplice, nella canzone, nella poesia, e in seguito anche nella danza. Il compadrito trasforma in passi di danza quelli che sono il gioco di coltelli, la mascolinità e l'audacia che saranno come un linguaggio di comunicazione, proprio perché a parole non riusciva a spiegare il suo stato d'animo.

Il tango, è, come ho detto prima, un modo per comunicare le problematiche della società che sta cambiando, i disagi degli immigrati, costretti a convivere con gente di nazionalità, lingua e culture differanti.

Il compadrito ha mantenuto, come si può intuire, alcune caratteristiche del gaucho, che, trasportati in ambiente urbano, fanno di lui un ribelle, un uomo alla ricerca continua di libertà, di una terra senza leggi. Diventa in molti casi un fuorilegge.

L'amicizia è un valore che si rispecchia sia nel compadre sia nel compadrito, e lo si può leggere in molti testi della letteratura sud americana: l'unica cosa per la quale vale la pena di dare la vita è l'amicizia.

*Se lui ha bisogno d'aiuto, se ti serve un consiglio,  
ricordati di questo amico che si giocherà la pelle  
per aiutarti come potrà quando si presenterà l'occasione.*

(*Mano a mano*, di C.Flores, C. Gardel, J. Razzano)

Il momento di riscatto che Borges dà al compadrito è individuata dalla ricerca della sua antica presenza nella città di Buenos Aires:

*“Più di cent'anni fa vennero chiamati così gli abitanti poveri di Buenos Aires, che non avevano di cosa vivere in prossimità di Plaza Mayor”*

Quindi secondo l'autore, il termine era già usato per indicare gli abitanti del sobborgo, che poi saranno interpretati in altro modo dai vari autori.

Borges ci propone questo personaggio come modello di abitante del sobborgo che non muta al mutare del mondo in cui vive. Sembra che stia, invece, a cavallo di due secoli in una città che vede una moltitudine di etnie e grandi immigrazioni.

Il suo linguaggio è semplice, essenziale ed espressivo, proprio come una coreografia tanghera. E a proposito l'autore cita le poesie gauchesche perché vede i vari eroi del mito del gaucho plasmati in una sola persona: nel nuovo abitante di Buenos Aires.

Nel testo *Compadrito*, scritto con Silvana Bullrich, Borges definisce il compadrito come l'uomo che confida nella sua persona, che l'unica arma amica è il coltello, che sa maneggiare con maestria. Esso è il simbolo indiscusso della sua virilità, con il quale conquista i suoi bottini di guerra.

Nei molti scritti riferenti al compare, Borges non usa mai il termine compare, eccetto nella poesia della raccolta *Per le sei corde* “Il fantoccio”, nella quale il protagonista non è un combattente valoroso, ma un ballerino, seduttore e giocatore:

*A un compadrito le canto*

(...)

(è a un bullo, un compadrito che canto).

Negli anni '30 il compadrito e l'arrabal sono degli elementi ben saldi alla vista dell'autore, che si accinge a far conoscere nel resto del mondo. In molte sue opere ci sono riferimenti al tango, ai sobborghi, all'atteggiamento dei compadritos, come in "storia universale dell'infamia" i sobborghi di Londra hanno gli stessi colori rosati dei sobborghi della sua città natale.

I tempi sono cambiati, la città e la sua popolazione lasciano spazio a nuovi valori e scartano quelli che esistevano in precedenza (il valore e la fama).

Lo si legge nel Rosando Juarez che da giovane che scappa davanti al duello con Francisco Real perdendo il bottino di guerra, mentre trent'anni più tardi lo si ritrova in un bar e consiglia ad un amico di lasciar perdere le questioni d'onore, per una donna che non lo ama più. È inutile perdere la propria libertà per dei valori che non esistono più. La storia si conclude con la morte dell'amico per accoltellamento, segno di un mutamento solo esteriore all'uomo, ma non all'interno. Cambiano i tempi, ma gli uomini restano tali.

Buenos Aires resta per l'autore il fulcro creatore dei miti leggendari del suo Paese e del suo popolo, cosa non da poco per l'autore che vede *l'epica come la manifestazione della poesia in tutte le culture del mondo, da sempre. Si comincia sempre con le armi e con l'uomo.*

La dimensione della speranza di Borges è annullare il cambiamento materiale della città, come se si potesse congelare il tempo e lasciare la città nel suo splendore ideale in eterno, in modo tale da potersi descrivere al resto del mondo.

## Il tango nelle poesie di J. L. Borges

Tra la fine dell'800 e l'inizio del 900 l'aspetto di Buenos Aires cambia radicalmente: è una città molto grande con una popolazione mista e ha cominciato a prendere i ritmi dell'industrializzazione.

In Argentina, come sappiamo, si cerca di dare un'identità a questo popolo che ha origini differenti e non si riconosce ancora in un'unica immagine. Lo scopo della letteratura è quella, appunto, di fornire un'origine comune alla gente del posto, prendendo in esame soprattutto la capitale. Sia in letteratura che nelle canzoni popolari si prende in esame il sobborgo, il *barrio*, dove vivono insieme persone che parlano lingue differenti, immigrati, compadritos e lavoratori di ogni settore e sia la letteratura che le canzoni popolari prendono questi luoghi e creano un mito, quello del *barrio* o *arrabal*.

Borges prende come musa ispiratrice, il quartiere che gli ha dato i natali, Palermo.

Già con *Evaristo Carriego* Borges ci propone l'immagine di un criollo che guarda e descrive il suo quartiere agli inizi del secolo scorso. Carriego è la figura del poeta emancipato, che guarda con attenzione il suo mondo, il *barrio* Palermo: osserva i giocatori

ri di *truco* (gioco di carte), i bordelli e la gente che li frequenta, gli uomini che si sfidano “nella danza dei coltelli” e la quotidianità della gente che vive nei sobborghi.

L'autore volge lo sguardo alla tradizione, ed è da qui che trae ispirazione per le milonghe. I suoi tanghi che, però, si riferiscono al tango primordiale, alla milonga, e non all'evoluzione che è avvenuta in seguito, proprio per questo l'autore non trova alcuna differenza tra i due termini.

Evaristo Carriego è l'immagine della sintesi della popolazione che si identifica come criolla, appunto. Una popolazione disorientata, dalle abitudini campestri, ma con un pizzico di audacia e genuinità.

L'arrabal diventa il luogo che lascia una certa nostalgia per il passato, per i primi amori, i giochi, l'infanzia, e diventa, come abbiamo detto il luogo simbolico della nascita del tango.

Già in *Fervor de Buenos Aires* l'autore ritrae i sobborghi, ma è con *Cuaderno San Martín* che nell'autore nasce la nostalgia di un passato e sente che la città si sta evolvendo.

Nella raccolta *Poemas para las seis cuerdas* Borges ci propone dei temi comuni in quasi tutte le undici poesie, che ora andrò ad analizzare.

## Il tempo nella memoria e il tempo nella musica

Come ben sappiamo a questo punto, Borges è uno scrittore, saggista e filosofo. Si serve della scrittura, soprattutto della prosa, per spiegare argomenti metafisici, filosofici, religiosi, paradossi (come quello di Zenone, che lui racconta esser stato colpito da giovane, quando il padre gli rivelò la soluzione con una scacchiera) e quanto altro sia difficile da comprendere.

Il tema della memoria lo accosterei al tema del tempo.

Borges ci dà la sua visione di tempo e memoria in molte occasioni, spiegandoci che il tempo è infinito, che è l'uomo a scandirlo in secondi, minuti, ore e via discorrendo, per esigenza personale, e che il concetto di infinito non è comprensibile per l'uomo. Quindi il tempo è una condizione che noi sentiamo ma che non possiamo modellare, toccare, usare e nemmeno comprendere: la nostra vita è un attimo all'interno del tempo, che non inizia e non finisce.

La memoria compare molto spesso in queste milonghe, accostata all'elemento del tempo.

Già nella poesia “Tango”, che compare in “L'altro, lo stesso”, parla di tempo e memoria in letteratura.

La letteratura per Borges è uno strumento potente e immortale, che scrive la storia e quindi incide la memoria di coloro che sono ricordati nelle opere letterarie. Nel tempo le opere letterarie saranno la fonte di conoscenza, portavoce del passato in un tempo postumo al momento in cui è stata scritta l'opera.

Nella poesia sopra citata l'autore mette in evidenza due aspetti del tempo che saranno recuperati nella raccolta *Poemas para las seis cuerdas*: quella del tempo come lo scorrere dei momenti, e quello del tempo come lo scorrere della musica, fondamentale in quanto si parla di milonghe.

***Dove saranno quelli che passarono  
lasciando all'epica un episodio,  
un mito al tempo, e che senza odio,  
lucro o passione d'amore si accoltellarono?***  
(...)

***Negli accordi ci sono antiche cose:  
l'altro cortile e la nascosta orditura.  
(Dietro le pareti sospettose  
il Sud custodisce un pugnale e una chitarra.)***  
(...)

***in un istante che oggi emerge isolato,  
senza ne' prima ne' dopo, mai dimenticato,  
e che ha il sapore del perduto,  
del perduto e del recuperato.***  
(...)

***fatto di polvere e tempo, l'uomo dura  
meno della leggera melodia,  
che solo e' tempo.***

E dalla poesia “*Milonga per Don Nicanor Paredes*”

***Ecco un arpeggio e ora,  
con il vostro permesso,  
voglio cantare, signori,  
per don Nicanor Paredes***

Le parti che ho messo in grassetto indicano la condizione del compadrito nella tradizione delle milonghe: queste canzoni, accompagnate dal ritmo (tempo) della chitarra (le sei corde) è un istante all'interno del tempo stesso. Muore, combatte in una danza di coltelli accompagnata dalla musica di questo strumento il quale riporta la memoria, fa rivivere nel presente ciò che è stato nel passato.

Infatti, già nel primo capitolo, sottolineai l'importanza della milonga per i gauchos. Era uno strumento per riportare le notizie in tutto il Paese e questo aspetto rientra nelle *Poesie per le sei corde* già dalla prima di queste, *Milonga de dos hermanos*: “*porti storie la chitarra...*”, “*venga una storia di ieri...*”.

La chitarra si trasforma da oggetto di accompagnamento a un oggetto fondamentale nello svolgimento del duello.

Il tempo, inoltre, è la condizione per la quale le cose, il mondo e le persone cambiano:

***Nel ricordo dei tempi che arriveranno  
anche noi saremo  
sia i valenti sia i migliori.  
Il taccagno sarà generoso  
e il codardo generoso.***

Dalla poesia “*Dove saranno andati?*” che si conclude con il tema della letteratura che è memoria, o meglio, un sussidio per mantenerla.

*Non si affligga. Nel ricordo...*

E ancora, da “*Milonga per Nicanor Paredes*”, la memoria mette radici nel quartiere Palermo, e non nella letteratura:

*Ora egli è morto e con lui  
quanta memoria si spegne  
di quel Palermo perduto  
con i suoi prati e i suoi coltelli.*

L'arte è un documento che servirà per la sopravvivenza della memoria e delle gesta degli uomini e grazie ad essa la memoria non verrà mai sepolta nell'oblio.

Leggendo l'intera opera si possono trovare ancora molti esempi che stanno a sottolineare l'importanza di questi tre elementi (tempo, memoria, musica) che non possono essere separati nella milonga in quanto sono le caratteristiche che si intrecciano per dar vita alle canzoni e alle poesie per il tango.

Borges e Piazzola, che collaborarono per alcune opere di tango, pensavano che nel mondo moderno è ancora possibile proporre il principio di un'esistenza eroica. Come abbiamo già notato infatti, per l'autore i protagonisti del tango sono il coltello e colui che lo maneggia, e che di conseguenza diventa eroe.

L'eroe del tango, come abbiamo già sottolineato, è un eroe nazionale, colui che ha dato vita alla popolazione argentina e che la rappresenta.

I tanghi e, soprattutto i testi, sono dei piccoli racconti, di storie individuali che durano da più di un secolo. Messe insieme formano il quadro per il quale Borges crede sia possibile identificare il criollo come il primogenito degli argentini.

#### La danza di coltelli e il tema della morte

Nelle poesie dei tanghi, i duelli non vengono mai presentati come soggetto principale ma come un puro fatto di cronaca che succede all'interno dei quartieri di Buenos Aires.

Tuttavia, leggendo le poesie borgesiane dedicate al tango, noteremo che il tema del duello è di rigore, accanto al tema della morte. Come avevo preannunciato, Borges non ritiene che l'idea che il tango vuole diffondere sia l'approccio dell'uomo al gentil sesso, ma mettere in risalto le qualità maschili di virilità e maestria nell'uso del coltello come arma nei duelli. Il *cuchillo* (coltello), oggetto al quale Borges dedica una milonga e un racconto, “*Il pugnale*”, è lo strumento che simboleggia la lotta dell'uomo, l'arma della sopravvivenza, e chi lo sa usare meglio, vincerà lo scontro. Inoltre il coltello è un po' come l'anima del combattente: è il coraggio che fa uscire di fronte alla morte e la capacità nell'usarlo è un requisito fondamentale per chi lo sta usando. Tramite le parole di Borges, esso diventa un oggetto mitologico:

*ci sarà un cassetto e in fondo  
dormirà con un duro brillio,  
tra queste cose che il tempo  
dimentica, un coltello.*

(...)

(da “*Un coltello nel nord*”, *Poemas para las seis cuerdas*)

Addirittura nella poesia “*Milonga de los hermanos*” la scelta della pistola usata per uccidere al posto del coltello, diventa un simbolo di tradimento.

*Preparò non so che inganno  
lo ammazzò con la pistola.  
(...)*

L'assassinio avvenuto per mezzo della pistola reca a chi la usa un senso di vergogna, di imbarazzo, perché la lealtà e il coraggio dei duellanti si incarna proprio in questo oggetto di lotta che è il pugnale, o coltello. Nel momento in cui uno dei due combattenti impugna una pistola, Borges parla di inganno, una cosa inammissibile nell'orgoglio di un compadrito.

L'immagine del coltello lo troviamo in tutte le milonghe scritte da Borges. Accanto a questo simbolo c'è il tema della morte, che viene raccontata in tutte le *Poesie per le sei corde*, in quanto esse sono dei documenti di fatti di cronaca nera, storici, realmente esistenti.

I nostri protagonisti aspettano la morte all'angolo di una strada o magari sotto casa e in ogni poesia si sente la tensione di chi sa che sta per combattere un duello che determinerà la sua vita o la sua morte, di chi sta aspettando un regolamento di conti con la chitarra in una mano e il coltello nell'altra. Solo uno dei personaggi è fittizio, Manuel Flores, del quale racconta che sta per morire, mentre gli altri protagonisti sono esistiti veramente e di essi l'autore ci racconta come sono morti.

Questi fatti realmente accaduti sottolineano ancora una volta l'importanza che Borges dà alla letteratura: essa porta con sé nel tempo storie di uomini, di civiltà e tradizioni.

Nella prima poesia della raccolta, *Milonga de los hermanos*, Borges racconta di un fratricidio avvenuto nella famiglia Iberra. Solo in quest'opera si ritrova un tema ricorrente nella letteratura di tutti i tempi, come scriverà nei versi finali:

*Vi ho detto tutta la storia;  
è la storia di Caino,  
che continua a uccidere Abele.*

Io penso che la rivedere il tema dell'assassinio di Caino su Abele anche in questa situazione, mette in risalto le grandi conoscenze dell'autore e la sua capacità nel relazionare testi letterari distanti nel tempo e nello spazio.

Il duello criollo in queste milonghe diventa uno dei punti fondamentali della mitologia borgesiana: è il simbolo dell'uomo chiamato a duellare, è una storia che si ripete nel tempo, in un disegno universale e il compadre che combatte non si può tirare indietro, in quanto è scritto nel suo destino quale sarà il risultato della lotta. Il coltello sarà l'oggetto che determinerà, appunto, la vita o la morte di uno o dell'altro uomo.

*L'uomo, come ben si sa,  
ha un contratto firmato  
con la morte. In ogni angolo  
lo aspetta la malasorte.  
Un sparo lo abbatté*

(da “*Il fantoccio*”, Poemas para las seis cuerdas)

Nel racconto *El puñal* Borges descrive il pugnale non come un semplice arnese di metallo, ma come un oggetto che si anima di vita propria quando un combattente lo impugna.

Nelle coreografie del tango, spesso vengono messe in risalto storie d'amore, i passioni e di corteggiamenti. Ma non è sempre così, in quanto il tango è un ballo nato tra gli uomini e in alcune coreografie c'è l'immagine e la storia di due uomini che si scontrano in una "danza di coltelli", proprio come avveniva in origine. Nel tango vengono riprese due immagini in particolare: la *corrida* (corsa), quando il passo del ballerino è scellerato, e l'astuzia nel comprendere la mossa successiva dell'avversario che sta nella sincronia dei movimenti dei due ballerini. Allo stesso modo il taglio del coltello inflitto all'avversario è l'interruzione brusca della danza.

A volte il litigio viene presentato da Borges come una festa, perché non deve essere sempre uno scontro. La chitarra in questi momenti suona a festa e i duelli avvengono anche danzando:

*Nella musica dimorano, nell'arpeggio  
dell'indomabile chitarra laboriosa  
che intreccia nella milonga gioiosa  
la festa e l'innocenza e del coraggio.*

( *Il tango*, in *L'altro*, lo tesso)

Da questi versi si può comprendere quanto sia importante la chitarra, e quindi le milonghe, nei duelli: essa è lo strumento che riporta la storia dei duellanti, trasmette la cronaca, è il sottofondo degli scontri dei compadriti criollo. infatti, come ho annunciato testé, la chitarra è lo strumento che, accanto al coltello, trova il suo posto nelle mani del duellante.

La tematica dell'amore è quasi assente nelle opere di Borges. Esiste solo un racconto, "Ulrika", all'interno di *El libro de arena*, che racconta la storia d'amore, forse in un sogno, dell'alter ego dell'autore e di una donna del nord.

D'altro canto, è evidente la posizione che il tango assume nell'universo borgesiano: è il simbolo dell'identità nazionale e dell'orgoglio argentini, riporta storie di compadritos duellanti che vanno incontro alla morte, è un momento che rappresenta il gioco e la danza dei coltelli nel quale chi combatte mostra la propria virilità e lealtà nella destrezza dell'uso del coltello.

## Le poesie

*L'altro, lo stesso*

### EL TANGO

¿Dónde estarán?, pregunta la elegía  
de quienes ya no son, como si hubiera  
una región en que el Ayer pudiera  
ser el Hoy, el Aún y el Todavía.  
¿Dónde estará (repito) el malevaje  
que fundó, en polvorientos callejones  
de tierra o en perdidas poblaciones,  
la secta del cuchillo y del coraje?  
¿Dónde estarán aquellos que pasaron,  
dejando a la epopeya un episodio,  
una fábula al tiempo, y que sin odio,  
lucro o pasión de amor se acuchillaron?  
Los busco en su leyenda, en la postrera  
brasa que, a modo de una vaga rosa,  
guarda algo de esa chusma valerosa  
de los Corrales y de Balvanera. .  
¿Qué oscuros callejones o qué yermo  
del otro mundo habitará la dura  
sombra de aquel que era una sombra oscura,  
Muraña, ese cuchillo de Palermo?  
¿Y ese Iberra fatal (de quien los santos  
se apiaden) que en un puente de la vía,  
mató a su hermano el Ñato, que debía  
más muertes que él, y así igualó los tantos?  
Una mitología de puñales  
lentamente se anula en el olvido;  
una canción de gesta se ha perdido  
en sórdidas noticias policiales.  
Hay otra brasa, otra candente rosa  
de la ceniza que los guarda enteros;  
ahí están los soberbios cuchilleros  
y el peso de la daga silenciosa.  
Aunque la daga hostil o esa otra daga,  
el tiempo, los perdieron en el fango,  
hoy, más allá del tiempo y de la aciaga  
muerte, esos muertos viven en el tango.  
En la música están, en el cordaje  
de la terca guitarra trabajosa,  
que trama en la milonga venturosa  
la fiesta y la inocencia del coraje.  
Gira en el hueco la amarilla rueda  
de caballos y leones, y oigo el eco  
de esos tangos de Arolas y de Greco  
que yo he visto bailar en la vereda,  
en un instante que hoy emerge aislado,  
sin antes ni después, contra el olvido,  
y que tiene el sabor de lo perdido,  
de lo perdido y lo recuperado.  
En los acordes hay antiguas cosas:

### IL TANGO

Dove saranno? Chiede la elegia  
di chi non e' piu', come se fosse  
uno spazio in cui lo Ieri potesse  
esser l'Oggi, l'Anche e il Tuttavia.  
Dove sara' (ripeto) la masnada  
che fondo', in polverose strade  
sterrate o in sperdute contrade,  
la setta del coltello e del coraggio?  
Dove saranno quelli che passarono  
lasciando all'epica un episodio,  
un mito al tempo, e che senza odio,  
lucro o passione d'amore si accoltellarono?  
Li cerco nella leggenda, nell'ultima  
brace che, come una incerta rosa,  
custodisce qualcosa di quella plebe valorosa  
dei Corrales e di Balvanera.  
Quali oscuri vicoli o quale ermo  
dell'altro mondo abitera' la dura  
ombra di quella che era una ombra oscura,  
Muraña, quel coltello di Palermo?  
E quel terribile Iberra (di cui i santi  
si impietosiscono) che in un ponte della via  
uccise suo fratello il Ñato, che dovea  
piu' morti di lui, e cosi' uguaglio' i tanti'?  
Una mitologia di pugnali  
lentamente si annulla dimenticata;  
una canzone di gesta s'e' perduta  
in sordide notizie criminali.  
C'e' altra brace, altra incandescente rosa  
nella cenere che li serba interi;  
la' stanno in superbi accoltellatori  
e il peso della spada silenziosa.  
Benche' la spada ostile o quell'altra spada,  
il tempo, li persero nel fango,  
oggi, piu' in la' del tempo e della sciagurata  
morte, quei morti vivono nel tango.  
Nella musica dimorano, nell'arpeggio  
dell'indomabile chitarra laboriosa  
che intreccia nella milonga gioiosa  
la festa e l'innocenza e del coraggio.  
Gira nel vuoto la gialla ruota  
di cavalli e leoni, e odo l'eco  
di quei tanghi di Arolas e di Greco  
che ho visto ballare sulla strada,  
in un istante che oggi emerge isolato,  
senza ne' prima ne' dopo, mai dimenticato,  
e che ha il sapore del perduto,  
del perduto e del recuperato.  
Negli accordi ci sono antiche cose:

el otro patio y la entrevista parra.  
(Detrás de las paredes recelosas  
el Sur guarda un puñal y una guitarra.)  
Esa ráfaga, el tango, esa diablura,  
los atareados años desafía;  
hecho de polvo y tiempo, el hombre dura  
menos que la liviana melodía,  
que sólo es tiempo. El tango crea un turbio  
pasado irreal que de algún modo es cierto,  
un recuerdo imposible de haber muerto  
peleando, en una esquina del suburbio

l'altro cortile e la nascosta orditura.  
(Dietro le pareti sospettose  
il Sud custodisce un pugnale e una chitarra.)  
Quella raffica, il tango, quella diavoleria,  
gli anni affannati sfida;  
fatto di polvere e tempo, l'uomo dura  
meno della leggera melodia,  
che solo e' tempo. Il tango crea un buio  
passato irreal che in qualche modo e' certo,  
un ricordo che non può esser distrutto  
lottando, in un cantone del suburbio.

*Para las seis cuerdas*

*MILONGA DE DOS HERMANOS*

Traiga cuentos la guitarra  
de cuando el fierro brillaba,  
cuentos de truco y de taba,  
de cuadreras y de copas,  
cuentos de la Costa Brava  
y el Camino de las Tropas.  
Venga una historia de ayer  
que apreciarán los más lerdos;  
el destino no hace acuerdos  
y nadie se lo reprocheya-  
estoy viendo que esta noche  
vienen del Sur los recuerdos.  
Velay, señores, la historia  
de los hermanos Iberra,  
hombres de amor y de guerra  
y en el peligro primeros,  
la flor de los cuchilleros  
y ahora los tapa la tierra.  
Suelen al hombre perder  
la soberbia o la codicia;  
también el coraje envicia  
a quien le da noche y día-  
el que era menor debía  
más muertes a la justicia.  
Cuando Juan Iberra vio  
que el menor lo aventajaba,  
la paciencia se le acaba  
y le armó no sé qué lazo  
le dio muerte de un balazo,  
allá por la Costa Brava.  
Sin demora y sin apuro  
lo fue tendiendo en la vía  
para que el tren lo pisara.  
El tren lo dejó sin cara,  
que es lo que el mayor quería.  
Así de manera fiel  
conté la  
historia hasta el fin;

*MILONGA DEI DUE FRATELLI*

Porti storie la chitarra  
di quando il ferro splendeva  
Storie di truco e di dadi,  
di galoppate e bevute,  
storie della Costa Brava  
e del Corso delle Mandrie.  
Venga una storia di ieri  
Che capiranno anche i semplici;  
il destino non fa patti  
e nessuno se ne dispiaccia-  
già vedo che questa notte  
vengono dal Sud i ricordi.  
Ecco, signori, la storia  
dei due fratelli Iberra,  
uomini d'amore e di guerra  
e nel pericolo i primi,  
il fiore dei cuchilleros  
ora ricopre la terra.  
Di solito l'uomo perde  
la superbia o l'avidità;  
anche il coraggio rovina  
chi lo insegue notte e giorno-  
quello minore doveva  
più morti alla giustizia.  
Quando Juan Iberra  
che il minore lo vinceva,  
definisce la pazienza.  
Preparò non so che inganno  
lo ammazzò con la pistola,  
là presso la Costa Brava.  
Senza attesa né imbarazzo  
lo sistemò sopra il binario  
perché il treno lo schiacciasse.  
Il treno gli tolse il volto,  
come il maggiore voleva.  
Così in maniera fedele  
Vi ho detto tutta la storia;  
è la storia di Caino,

es la historia de Caín  
que sigue matando a Abel.

che continua a uccidere Abele.

*¿DÓNDE SE HABRÁN IDO?*

Según su costumbre, el sol  
brilla y muere, muere y brilla  
y en el patio, como ayer,  
hay una luna amarilla,  
pero el tiempo, que no cesa,  
todas las cosas mancillase.  
Acabaron los valientes  
y no han dejado semilla.  
¿Dónde están los que salieron  
a libertar las naciones  
o afrontar en el Sur  
las lanzas de los malones?  
¿Dónde están los que a la guerra  
marchaban en batallones?  
¿Dónde están los que morían  
en otras revoluciones?  
-No se aflija. En la memoria  
de los tiempos venideros  
también nosotros seremos  
los tauras y los primeros.  
El ruín será generoso  
y el flojo será valiente:  
no hay cosa como la muerte  
para mejorar la gente.  
¿Dónde está la valerosa  
chusma que pisó esta tierra,  
la que doblar no pudieron  
perra vida y muerte perra,  
los que en el duro arrabal  
vivieron como en la guerra,  
los Muraña por el Norte  
y por el Sur los Iberra?  
¿Qué fue de tanto animoso?  
¿Qué fue de tanto bizarro?  
A todos los gastó el tiempo,  
a todos los tapa el barro.  
Juan Muraña se olvidó  
del cadenero y del carro  
y ya no sé si Moreira  
murió en Lobos o en Navarro.  
-No se aflija. En la memoria...

*DOVE SE NE SARANNO ANDATI?*

Così come suole, il sole  
Splende e muore, muore e splende  
e nel patio, come ieri,  
luccica una luna gialla,  
ma il tempo, che non desiste,  
tutte le cose contamina.  
Sono finiti i valorosi  
senza lasciare semente.  
Dove sono quelli andati  
a liberar le nazioni  
o che affrontarono nel Sud  
le lance degli indiani?  
Ma dove quelli che in guerra  
marciavano in battaglioni?  
Dove sono quelli che morivano  
in altre rivoluzioni?  
-Non si affligga.  
Nel ricordo dei tempi che arriveranno  
anche noi saremo  
sia i valenti sia i migliori.  
Il taccagno sarà generoso  
e il codardo generoso:  
niente c'è come la morte  
per migliorare la gente.  
Ma dov'è la valorosa  
plebe che abitò il paese,  
quella che mai domarono  
cagna vita e morte cagna,  
che nelle dure borgate  
vissero come se in guerra,  
i Muraña verso il Nord  
e verso il Sud gli Iberra?  
Che fu di tanto valore?  
Che fu di tanto coraggio?  
Tutti li consuma il tempo,  
tutti li ricopre il fango.  
Juan Muraña si scordò  
del cadenero e del carro  
e non so più se Moreira  
morì a Lobos o a Navarro.  
- Non si affligga. Nel ricordo...

*MILONGA DE JACINTO CHICLANA*

Me acuerdo. Fue en Balvanera,  
en una noche lejana,

*MILONGA DI JACINTO CHICLANA*

Ricordo. Fu a Balvanera,  
in una notte lontana,

que alguien dejó caer el nombre  
de un tal Jacinto Chiclana.  
Algo se dijo también  
de una esquina y un cuchillo;  
los años nos dejan ver  
el entrevero y el brillo.  
Quién sabe por que razón,  
me anda buscando ese nombre;  
me gustaría saber  
cómo habrá sido aquel hombre.  
Alto lo veo y cabal,  
con el alma comedida,  
capaz de no alzar la voz  
y de jugarse la vida.  
Nadie con paso más firme  
habrá pisado la tierra;  
nadie habrá habido como él  
en el amor y en la guerra.  
Sobre la huerta y el patio  
las torres de Balvanera,  
y aquella muerte casual  
en una esquina cualquiera.  
No veo los rasgos. Veo,  
bajo el farol amarillo,  
el choque de hombres o sombras  
y esa víbora, el cuchillo.  
Acaso en aquel momento  
en que le entraba la herida,  
pensó que a un varón le cuadra  
no demorar la partida.  
Sólo Dios puede saber  
la laya fiel de aquel hombre;  
señores, yo estoy cantando  
lo que se cifra en el nombre.  
Entre las cosas hay una  
de la que no se arrepiente  
nadie en la tierra. Esa cosa  
es haber sido valiente.  
Siempre el coraje es mejor,  
la esperanza nunca es vana;  
vaya pues esta milonga,  
para Jacinto Chiclana.

#### MILONGA DE DON NICANOR PAREDES

Venga un rasgueo y ahora,  
con el permiso de ustedes,  
le estoy cantando, señores,  
a don Nicanor Paredes.  
No lo vi rígido y muerto  
ni siquiera lo vi enfermo;  
lo veo con paso firme  
pisar su feudo, Palermo.

che qualcuno fece il nome  
di un tal Jacinto Chiclana.  
Qualcosa si disse pure  
di un cantone e di un coltello;  
gli anni ci fanno vedere  
e il luccichio e il duello.  
Chissà per quale ragione  
mi sta cercando quel nome;  
Mi piacerebbe sapere  
come era stato quel uomo.  
Alto lo vedo e leale,  
e d'animo gentile,  
capace a non alzare la voce  
ed a giocarsi la vita.  
Nessuno con passo più saldo  
avrà percorso la terra;  
nessuno così sarà stato  
nell'amore e nella guerra.  
Sopra il giardino ed il patio  
Le torri di Balvanera,  
e quella morte casuale  
in un cantone qualunque.  
Non vedo la faccia. Vedo,  
sotto quel lampione giallo,  
lo scontro di uomini o di ombre  
e una vipera, il coltello.  
Forse nel momento stesso  
In cui gli entrò la ferita,  
pensò che un uomo ha il dovere  
di non tardare l'uscita.  
Solo Dio può sapere  
quanto fu leale quell'uomo;  
signori, io sto cantando  
ciò che si cela nel nome.  
Tra le cose ce ne una  
di cui nessuno si pente  
sulla terra. Questa cosa  
è esser stato valente.  
Sempre il coraggio è migliore,  
la speranza mai è vana;  
giusta è dunque la milonga,  
per quel Jacinto Chiclana.

#### MILONGA DI DON NICANOR PAREDES

Ecco un arpeggio e ora,  
con il vostro permesso,  
voglio cantare, signori,  
per don Nicanor Paredes.  
Non rigido e morto lo vidi  
neppure lo vidi malato;  
lo vedo con passo sicuro  
calcare il suo feudo, Palermo.

El bigote un poco gris  
 pero en los ojos el brillo  
 y cerca del corazón  
 el bultito del cuchillo.  
 El cuchillo de esa muerte  
 de la que no le gustaba  
 hablar; alguna desgracia  
 de cuadreras o de taba.  
 De atrio, más bien. Fue caudillo,  
 si no me marra la cuenta,  
 allá por los tiempos bravos  
 del ochocientos noventa.  
 Lacia y dura la melena  
 y aquel empaque de toro;  
 la chalina sobre el hombro  
 y el rumboso anillo de oro.  
 Entre sus hombres había  
 muchos de valor sereno;  
 Juan Muraña y aquel Suárez  
 apellidado el Chileno.  
 Cuando entre esa gente mala  
 se armaba algún entrevero  
 él lo paraba de golpe,  
 de un grito o con el talero.  
 Varón de ánimo parejo  
 en la buena o en la mala;  
 “en casa del jabonero  
 el que no cae refala”.  
 Sabía contar sucedidos,  
 al compás de la vihuela,  
 de las casas de Junín  
 y de las carpas de Adela.  
 Ahora está muerto y con él  
 cuánta memoria se apaga  
 de aquel Palermo perdido  
 del baldío y de la daga.  
 Ahora está muerto y me digo:  
 ¿Qué hará usted, don Nicanor,  
 en un cielo sin caballos  
 ni envido, retruco y flor?

#### UN CUCHILLO EN EL NORTE

Allá por el Maldonado,  
 que hoy corre escondido y ciego,  
 allá por el barrio gris  
 que cantó el pobre Carriego,  
 tras una puerta entornada  
 que da al patio de la parra,  
 donde las noches oyeron  
 el amor de la guitarra,  
 habrá un cajón y al fondo  
 dormirá con duro brillo,

I baffi sono un poco grigi  
 ma con occhi luccicanti  
 e vicino al suo cuore  
 il rigonfio del coltello.  
 Il coltello di una morte  
 di cui non gli piaceva  
 parlare; qualche disgrazia  
 alle corse o ai dadi.  
 Nei portoni, anzi. Fu un capo,  
 se non sbaglio a fare il conto,  
 intorno agli anni mafiosi  
 dell'ottocento novanta.  
 Lisci e duri i capelli  
 e quel aspetto da toro;  
 mantellina sulla spalla  
 e sfarzoso anello d'oro.  
 Tra i suoi uomini c'erano  
 molti di valore sereno;  
 Juan Muraña e quel Suárez  
 che chiamavano il Cileno.  
 Tra quei malviventi  
 esplodeva qualche mischia  
 lui la fermava di colpo,  
 con un grido o una frusta.  
 Uomo d'animo costante  
 in buona o cattiva sorte;  
 “in casa del saponaio  
 chi non cade è scivolato”.  
 Sapeva narrare i fatti,  
 al suono della chitarra,  
 delle case di Junín  
 e delle tande di Adela.  
 Ora egli è morto e con lui  
 quanta memoria si spegne  
 di quel Palermo perduto  
 con i suoi prati e i suoi coltelli.  
 Ora egli è morto e mi dico:  
 don Nicanor, lei che farà,  
 in un cielo senza cavalli  
 ne invito, rilancio e assi?

#### UN COLTELLO NEL NORD

Là verso il Maldonado,  
 che oggi scorre occulto e cieco,  
 là verso il quartiere grigio  
 che cantò il povero Carriego,  
 dietro una porta socchiusa  
 sul patio col pergolato,  
 dove le notti udirono  
 l'amore della chitarra,  
 ci sarà un cassetto e in fondo  
 dormirà con un duro brillio,

entre esas cosas que el tiempo  
sabe olvidar, un cuchillo.  
Fue de aquel Saverio Suárez,  
por más mentas el Chileno,  
que en garitos y elecciones  
probó siempre que era bueno.  
Los chicos, que son el diablo,  
lo buscarán con sigilo  
y probarán en la yema  
si no se ha mellado el filo.  
Cuántas veces hará entrado  
en la carne de un cristiano  
y ahora está arrumbado y solo,  
a la espera de una mano,  
que es polvo. Tras el cristal  
que dora un sol amarillo,  
a través de años y casas,  
yo te estoy viendo, cuchillo.

#### *EL TÍTERE*

A un compadrito le canto  
que era el patrón y el ornato  
de las casas menos santas  
del barrio de Triunvirato.  
Atildado en el vestir,  
medio mandón en el trato;  
negro el chambergo y la ropa,  
negro el charol del zapato.  
Como luz para el manejo  
le firmaba un garabato  
en la cara al más garifo,  
de un solo brinco, a lo gato.  
Bailarín y jugador,  
no sé si chino o mulato,  
lo mimaba el conventillo,  
que hoy se llama inquilinato.  
A las pardas zaguaneras  
no les resultaba ingrato  
el amor de ese valiente,  
que les dio tan buenos ratos.  
El hombre según se sabe,  
tiene firmado un contrato  
con la muerte. En cada esquina  
lo anda acechando el mal rato.  
Un balazo lo paró  
en Thames y Triunvirato;  
se mudó a un barrio vecino  
el de la Quinta del Ñato.

tra queste cose che il tempo  
dimentica, un coltello.  
Fu di quel Saverio Suárez,  
conosciuto come il Cileno,  
che in bische e alle elezioni  
mostro sempre di essere bravo.  
I bimbi, che sono il diavolo,  
lo cercheranno con cautela  
e proveranno sul dito  
se è ancora affilato.  
Quante volte sarà entrato  
nella carne di un cristiano  
e ora sta da parte e solo,  
nell'attesa di una mano,  
che è polvere. Dietro il cristallo  
che indora un sole giallo,  
attraverso anni e case,  
ti sto vedendo, coltello.

#### *IL FANTOCCIO*

È a un bullo che canto  
che era il padrone e l'ornamento  
delle case meno sante  
del quartiere del Triunvirato.  
Accurato nel vestire,  
un po' prepotente nei modi;  
nero il cappello e i vestiti,  
e di vernice nera le scarpe.  
Come la luce nel duello  
firmava uno scarabocchi  
sulla faccia del superbo,  
con un balzo come un gatto.  
Ballerino e giocatore,  
non so se meticcio o mulatto,  
lo viziava il casamento,  
oggi detto condominio.  
Alle mulatte di androne  
non risultava sgradito  
l'amore di quel coraggioso,  
così bravo nelle carezze.  
L'uomo, come ben si sa,  
ha un contratto firmato  
con la morte. In ogni angolo  
lo aspetta la malasorte.  
Un sparo lo abbatté  
tra Thames e il Triunvirato;  
traslocò in un quartiere vicino,  
una fossa a Villa del Ñato.

*MILONGA DE LOS MORENOS*

Alta la voz y animosa  
como si cantara flor,  
hoy, caballeros, le canto  
a la gente de color.  
Marfil negro los llamaban  
los ingleses y holandeses  
que aquí los desembarcaron  
al cabo de largos meses.  
En el barrio de Retiro  
hubo mercado de esclavos;  
de buena disposición  
y muchos salieron bravos.  
De su tierra de leones  
se olvidaron como niños  
y aquí los aquerenciaron  
la costumbre y los cariños.  
Cuando la patria nació  
una mañana de Mayo,  
el gaucho sólo sabía  
hacer la guerra a caballo.  
Alguien pensó que los negros  
no eran ni zurdos ni ajenos  
y se formó el Regimiento  
de Pardos y de Morenos.  
El sufrido regimiento  
que llevó el número seis  
y del que dijo Ascasubi:  
"Más bravo que gallo inglés".  
Y así fue que en la otra banda  
esa morenada, al grito  
de Soler, atropelló  
en la carga del Cerrito.  
Martín Fierro mató a un negro  
y es casi como si hubiera  
matado a todos. Sé de uno  
que murió por la bandera.  
De tarde en tarde en el Sur  
me mira un rostro moreno,  
trabajado por los años  
y a la vez triste y sereno.  
¿A qué cielo de tambores  
y siestas largas se han ido?  
Se los ha llevado el tiempo,  
el tiempo, que es el olvido.

*MILONGA PARA LOS ORIENTALES*

Milonga que este porteño  
dedica a los orientales,  
agradeciendo memorias  
de tardes y de ceibales.

*MILONGA DEI MORI*

Alta la voce e ardità  
come chi ha le carte in mano,  
oggi, signori, vi canto  
la gente di colore.  
Nero avorio li chiamavano  
gli inglesi e gli olandesi  
che qui li sbarcarono  
alla fine di lunghi mesi.  
Nel quartiere del Retiro  
c'era il mercato di schiavi;  
d'animo tranquillo  
e molti di loro divennero bravi.  
Della terra dei leoni  
si dimenticarono come bambini  
e qui furono legati  
dai costumi e dagli affetti.  
Allorché la patri nacque  
in un mattino di Maggio,  
il gaucho solo sapeva  
fare la guerra a cavallo.  
Qualcuno pensò che i neri  
non erano così maldestri né estranei  
e si formò il Reggimento  
dei Mulatti e dei Mori.  
Il reggimento sofferente  
che portava il numero sei  
e di cui disse Ascasubi:  
"Più bravo di un gallo inglese".  
E così fu che sull'altra sponda  
quel reggimento, al grido  
di Soler, si scatenò  
nella carica di Cerrito.  
Martín Fierro uccise un nero  
e fu quasi come se avesse  
ucciso tutti. So di uno  
che morì per la bandiera.  
Di tanto in tanto nel Sud  
mi guarda un viso di nero,  
scavato dagli anni  
e a volte triste e sereno.  
In che cielo di tamburi  
e lunghe sieste andarono?  
Il tempo se li è portati,  
il tempo che è l'oblio.

*MILONGA PER GLI ORIENTALI*

Milonga che questo porteño  
dedica agli orientali,  
ringraziando le memorie  
di sere e di boschi di ceibo.

El sabor de lo oriental  
 con estas palabras pinto,  
 es el sabor de lo que es  
 igual y un poco distinto.  
 Milonga de tantas cosas  
 que se van quedando lejos;  
 la quinta con mirador  
 y el zócalo de azulejos.  
 En tu banda sale el sol  
 apagando la farola  
 del Cerro y dando alegría  
 a la arena y a la ola.  
 Milonga de los troperos  
 que hartos de tierra y camino  
 pitaban tabaco negro  
 en el Paso del Molino.  
 A orillas del Uruguay,  
 me acuerdo de aquel matrero  
 que lo atravesó, prendido  
 de la cola de su overo.  
 Milonga del primer tango  
 que se quebró, nos da igual,  
 en las casas de Junín  
 o en las casas de Yerbal.  
 Como en los tientos de un lazo  
 se entrevera nuestra historia,  
 esa historia de a caballo  
 que huele a sangre y a gloria.  
 Milonga de aquel gauchaje  
 que arremetió con denuedo  
 en la pampa, que es pareja,  
 o en la Cuchilla de Haedo.  
 ¿Quién dirá de quiénes fueron  
 esas lanzas enemigas  
 que irá desgastando el tiempo,  
 si de Ramírez o Artigas?  
 Para pelear como hermanos  
 era buena cualquier cancha;  
 que lo digan los que vieron  
 su último sol en Cagancha.  
 Hombro a hombro o pecho a pecho,  
 cuántas veces combatimos.  
 ¡Cuántas veces nos corrieron,  
 cuántas veces los corrimos!  
 Milonga del olvidado  
 que muere y que no se queja;  
 milonga de la garganta  
 tajeada de oreja a oreja.  
 Milonga del domador  
 de potros de casco duro  
 y de la plata que alegra  
 el apero del oscuro.  
 Milonga de la milonga  
 a la sombra del ombú,  
 milonga del otro Hernández

Il sapore dell'orientale  
 con queste parole dipingo,  
 e il sapore di ciò che è  
 uguale e un po' diverso.  
 Milonga di tante cose  
 che ormai sono lontane;  
 la villa col belvedere  
 e lo zoccolo a piastrello.  
 Dalla tua riva sorge il sole  
 che spegne il gran fanale  
 del Cerro e dà allegria  
 alla sabbia all'onda.  
 Milonga dei mandriani  
 che stanchi di terra e strada  
 fumavan tabacco nero  
 nel Passo del Mulino.  
 Sulle rive dell'Uruguay,  
 mi ricordo di quel bandito  
 che lo attraversò, attaccato  
 alla coda del suo cavallo.  
 Milonga del primo tango  
 che si ballò, fa lo stesso,  
 nelle case di Junín  
 o nelle case di Yerbal.  
 Come i tendini di un laccio  
 si intreccia la nostra storia,  
 quella storia di gente a cavallo  
 che odora di sangue e di gloria.  
 Milonga di gente gaucha  
 che si battè con coraggio  
 nella pampa, che è piatta,  
 o sulle cime di Haedo.  
 Chi dirà di chi furono  
 quelle lance nemiche  
 che andrà consumando il tempo,  
 se di Ramírez o Artigas?  
 Per lottare come fratelli  
 era buona ogni spianata;  
 che lo dicano quelli che videro  
 il loro ultimo sole a Cagancha.  
 Spalla a spalla o petto a petto,  
 quante volte abbiamo combattuto.  
 Quante volte ci hanno inseguito,  
 quante volte li abbiamo inseguiti!  
 Milonga del dimenticato  
 che muore e che non si lamenta;  
 milonga di quella gola  
 tagliata da orecchio a orecchio.  
 Milonga del domatore  
 di puledri dal piede duro  
 e dell'argento che allegra  
 la sella del morello.  
 Milonga della milonga  
 sotto l'ombra del ombú,  
 milonga dell'altro Hernández

que se batió en Paysandú.  
Milonga para que el tiempo  
vaya borrando fronteras;  
por algo tienen los mismos  
colores las dos banderas.

*MILONGA DE ALBORNOZ*

Alguien ya contó los días,  
Alguien ya sabe la hora,  
Alguien para Quien no hay  
ni premuras ni demora.  
Albornoz pasa silbando  
una milonga entrerriana;  
bajo el ala del chambergo  
sus ojos ven la mañana,  
la mañana de este día  
del ochocientos noventa;  
en el bajo del Retiro  
ya le han perdido la cuenta  
de amores y de trucadas  
hasta el alba y de entreveros  
a fierro con los sargentos,  
con propios y forasteros.  
Se la tienen bien jurada  
más de un taura y más de un pillo;  
en una esquina del sur  
lo está esperando un cuchillo.  
No un cuchillo sino tres,  
antes de clarear el día  
se le vinieron encima  
y el hombre se defendía.  
Un acero entró en el pecho,  
ni se le movió la cara;  
Alejo Albornoz murió  
como si no le importara.  
Pienso que le gustaría  
saber que hoy anda su historia  
en una milonga. El tiempo  
es olvido y es memoria.

*MILONGA DE MANUEL FLORES*

Manuel Flores va a morir.  
Eso es moneda corriente;  
morir es una costumbre  
que sabe tener la gente.  
Y sin embrago me duele  
decirle adiós a la vida,  
esa cosa tan de siempre,  
tan dulce y tan conocida.  
Miro en el alba mis manos,

che si battè a Paysandú.  
Milonga affinché il tempo  
Vada cancellando frontiere;  
non per niente hanno gli stessi  
colori le due bandiere.

*MILONGA DI ALBORNOZ*

Qualcuno già contò i giorni,  
qualcuno già conosce l'ora,  
qualcuno per cui non c'è  
né fretta, né dilazione.  
Albornoz passa fischiando  
Una milonga entrerriana,  
sotto l'ala del cappello  
i suoi occhi vedono l'alba,  
è l'alba di questo giorno  
dell' ottocentonovanta;  
e la mela del Retiro  
ha già perso il suo conto  
di mori e di partite  
fino all'alba e dagli scontri  
a coltello con i sergenti,  
con paesani e forestieri.  
Gliel'hanno proprio giurato  
Più di un guappo e di un briccone;  
in un cantone del Sud  
lo sta aspettano un coltello.  
Non un coltello ma tre,  
prima che si facesse giorno,  
gli piombarono addosso  
e l'uomo si difendeva.  
Una lama entrò nel petto,  
il volto non fece un cenno;  
Alejo Albornoz morì  
Come se non gli importasse.  
Pienso che gli piacerebbe  
Sapere che la sua storia  
Va oggi in una milonga.  
Il tempo è oblio e memoria.

*MILONGA DI MANUEL FLORES*

Manuel Flores va a morire.  
Questa è moneta corrente;  
morire è un'abitudine  
che sa avere la gente.  
E tuttavia mi dispiace  
Dire addio alla vita,  
questa cosa che è di sempre,  
tanto dolce e conosciuta.  
Guardo all'alba le mie mani,

miro en las manos las venas;  
 con extrañeza las miro  
 como si fueran ajenas.  
 Vendrán los cuatro balazos  
 y con los cuatro el olvido;  
 lo dijo el sabio Merlín:  
 morir es haber nacido.  
 ¡Cuánta cosa en su camino  
 estos ojos habrán visto!  
 Quién sabe lo que verán  
 después que me juzgue cristo.  
 Manuel Flores va a morir.  
 Eso es moneda corriente;  
 morir es una costumbre  
 que sabe tener la gente.

*MILONGA DE CALANDRIA*

Servando Cardoso el nombre  
 y Ño Calandria el apodo;  
 no lo sabrán olvidar  
 los años, que olvidan todo.  
 No era un científico de esos  
 que usan arma de gatillo;  
 era su gusto jugarse  
 en el baile del cuchillo.  
 Cuántas veces en Montiel  
 lo habrá visto la alborada  
 en brazos de una mujer  
 ya tenida y ya olvidada.  
 El arma de su afición  
 era el facón caronero.  
 Fueron una sola cosa  
 el cristiano y el acero.  
 Bajo el alero de sombra  
 o en el rincón de la parra,  
 las manos que dieron muerte  
 sabían templar la guitarra.  
 Fija la vista en los ojos,  
 era capaz de parar  
 el hachazo más taimado.  
 ¡Feliz quien lo vio pelear!  
 No tan felices aquellos  
 cuyo recuerdo postrero  
 fue la brusca arremetida  
 y la entrada del acero.  
 Siempre la selva y el duelo,  
 pecho a pecho y cara a cara.  
 Vivió matando y huyendo.  
 Vivió como si soñara.  
 Se cuenta que una mujer  
 fue y lo entregó a la partida;  
 a todos, tarde o temprano,  
 nos va entregando la vida.

guardo nelle mani le vene;  
 con sorpresa me le guardo  
 come se fossero d'altri.  
 Verranno i quattro spari  
 E con i quattro l'oblio;  
 lo disse il saggio Merlino:  
 morire è essere nati.  
 Quante cose per le strade  
 Quanti occhi avranno visto!  
 Chissà quello che vedranno  
 Dopo il giudizio di Cristo.  
 Manuel Flores va a morire.  
 Questa è moneta corrente;  
 morire è un'abitudine  
 che sa avere la gente.

*MILONGA Di CALANDRIA*

Servando Cardoso il nome  
 Ño Calandria il soprannoma;  
 non sapranno dimenticarlo  
 gli anni, che tutto scordano.  
 Non era di quei fissati  
 Che usano armi da fuoco;  
 a lui piaceva giocarsi  
 nella danza del coltello.  
 Quante volte a Montiel  
 Lo avrà visto l'albeggiare  
 Tra le braccia di una donna  
 Già goduta e già scordata.  
 L'arma da lui preferita  
 era il coltello da sella.  
 Furono l'unica cosa  
 Il cristiano e l'acciaio.  
 Sotto la tettoia ombrosa  
 O nell'angolo di una pergola,  
 le mani omicide sapevano  
 accordare la chitarra.  
 Fissi gli occhi negli occhi,  
 era in grado di fermare  
 la coltellata più scaltra.  
 Felice chi lo vide battersi!  
 Meno felici coloro  
 Il cui ultimo ricordo  
 Fu il rapido assalto  
 E l'entrata dell'acciaio.  
 Sempre la foresta e il duello  
 Petto a petto e faccia a faccia.  
 Visse ammazzando e fuggendo.  
 Visse come se sognasse.  
 Si dice che fu una donna  
 A consegnarlo ai nemici;  
 a tutti, prima o poi,  
 fa tradimento la vita.

Storia di una notte

*MILONGA DEL FORASTERO*

La historia corre pareja,  
 La historia siempre es igual;  
 La cuentan en Buenos Aires  
 Y en la campaña oriental.  
 Siempre son dos los que tallan,  
 Un propio y un forastero;  
 Siempre es de tarde. En la tarde  
 Está luciendo el lucero.  
 Nunca se han visto la cara,  
 No se volverán a ver;  
 No se disputan haberes  
 Ni el favor de una mujer.  
 Al forastero le han dicho  
 Que en el pago hay un valiente.  
 Para probarlo ha venido  
 Y lo busca entre la gente.  
 Lo convida de buen modo,  
 No alza la voz ni amenaza;  
 Se entienden y van saliendo  
 Para no ofender la casa.  
 Ya se cruzan los puñales,  
 Ya se enredó la madeja,  
 Ya quedó tendido un hombre  
 Que muere y que no se queja.  
 Sólo esa tarde se vieron.  
 No se volverán a ver;  
 No los movió la codicia  
 Ni el amor de una mujer.  
 No vale ser el más diestro,  
 No vale ser el más fuerte;  
 Siempre el que muere es aquél  
 Que vino a buscar la muerte.  
 Para esa prueba vivieron  
 Toda su vida esos hombres;  
 Ya se han borrado las caras,  
 Ya se borrarán los nombres.

*MILONGA DEL FORESTIERO*

La storia identica scorre,  
 la storia è sempre uguale;  
 la raccontano a Buenos Aires  
 e la campagna orientale.  
 Sempre due si confrontano,  
 un locale e un forestiero;  
 sempre è di sera. E di sera  
 sta risplendendo la stella.  
 Ma si sono visti in faccia,  
 non torneranno a vedersi;  
 non si disputano soldi  
 né il favore di una donna.  
 Al forestiero hanno detto  
 Che in paese c'è un valente.  
 È venuto a controllarlo  
 e lo cerca tra la gente.  
 Lo invita con molto garbo  
 Non minaccia né alza la voce;  
 si accordano e se ne escono  
 per non offendere la casa.  
 Già si incrociano i pugnali  
 Già si imbriglia la matassa,  
 già sta per terra un uomo  
 che muore e non si lamenta.  
 Solo allora si eran visti.  
 Non torneranno a vedersi;  
 l'avidità non li mosse  
 né l'amore di una donna.  
 Non vince chi ha più destrezza,  
 non vince chi è più forte;  
 sempre a morire è colui  
 che viene a cercare la morte.  
 Per quella prova vissero  
 Tutta la vita quegli uomini;  
 già sono spariti i volti  
 già andranno sparendo i nomi.

- Jorge Luis Borges , "Para las seis cuerdas", "Evaristo Carriego", "El oro de las Tigres", "Elogiologio de la sombra" in *Tutte le opere*, vol. I e II, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985

- Monica Maria Fumagalli, *Jorge Luis Borges e il tango*, NYN, Milano, 2003