

DAVIDE SPARTI, *Sul tango. L'improvvisazione intima*, il Mulino, Bologna 2015, pp. 221.

L'indagine filosofica che Sparti dedica al tango si articola in cinque capitoli all'interno di una cornice che prevede una Apertura e una Chiusura. La forma della scrittura e le modalità del percorso non sono indifferenti rispetto all'oggetto della ricerca. Tale relazione è caratterizzata da una dimensione descrivibile con il termine "selfreflectivity". Si cerca cioè nel tentativo di comprendere quello che Sparti chiama una "pratica incarnata" di esibirne nella stessa costruzione testuale i tratti più rilevanti. Il lettore assume così il ruolo di quell'altro che si interpella in uno spazio che lascia margini insoliti e imprevisi alla risposta. Del resto nel tango l'incontro con l'altro è proprio la cifra specifica che rende possibile un'intimità costruita attraverso un'interazione complessa in cui l'improvvisazione è uno degli aspetti che più interessa l'autore. All'improvvisazione in ambito musicale l'autore ha già dedicato diversi contributi teorici importanti. Nella descrizione di ciò che è lo statuto del tango l'analisi si muove dunque tra due poli, da un lato gli elementi comuni anche ad altre pratiche, *in primis* gli altri tipi di danza e in particolare quelli in coppia, e la stessa attività della danza in generale, oggetto di alcune, non numerose, riflessioni filosofiche e appunto l'improvvisazione come modalità che caratterizza un insieme di altre pratiche artistiche, dall'altro le caratteristiche specifiche del tango, incluso il segreto del suo crescente successo in comunità molto lontane da quella in cui è nato.

Nel primo capitolo "Origini ibride e fantasmi del passato: breve storia del tango argentino" si ripercorrono storia e preistoria del tango sottolineando come i suoi inizi siano in qualche modo evanescenti e difficilmente documentabili, così come è incerta la stessa etimologia del termine che forse deriva dalla parola africana "tambo" o è una contrazione del termine "tamburo". Ciò che è invece certa è l'origine all'interno di un gruppo etnicamente eterogeneo della periferia meridionale di Buenos Aires, composto da immigrati, creoli, ex schiavi africani accomunati da condizioni economiche molto disagiate e dal vivere insieme in abitazioni comuni spesso affollate, i conventillos. Si tratta dunque di una creazione collettiva, di cui nessuno è autore come singolo, ma a cui i diversi gruppi imprimono specifici tratti emotivi e coreografici, come la componente tellurica mutuata certamente dai balli africani. Nonostante nella rappresentazione del tango argentino siano spesso evidenti accentuazioni identitarie, l'autore pone invece l'accento sulle capacità di movimento e di 'presa' di questa pratica nei contesi più diversi e sul fatto che tali flussi si muovono in direzioni multiple. Schizzando una breve storia del tango ricorda come il primo successo di questo ballo si abbia a Parigi dalla fine dell'Ottocento ad opera di emigrati dell'alta società argentina. Le evoluzioni successive nel tempo e nello spazio del tango non fanno che confermare la sua vocazione all'ibridazione e la capacità di sperimentare nuove forme.

Nel secondo capitolo: “Movimento tangibile: l’iniziazione al tango” la prospettiva è quella dell’apprendimento ossia di ciò che il corpo deve imparare per potersi impossessare di questa pratica che è appunto una pratica incarnata che esiste solo quando due persone sono impegnate a compierla. Al contrario di molte arti una volta finita la *performance*, osserva l’autore, non rimangono neppure gli strumenti come invece accade per i musicisti (ma forse si potrebbe obiettare che restano i vestiti e soprattutto le scarpe che sono le scarpe per ballare il tango e basta). Lo spostamento di punto di vista include l’adozione di alcuni concetti filosofici essenziali per spiegare come avviene che il corpo si imponga una serie di esercitazioni ripetute e laboriose, un vero e proprio lavoro, allo scopo di imparare a ballare il tango, ossia di acquisire un abito che modifica lo stesso corpo in maniera stabile, attuando una vera e propria conversione. Si tratta dunque di capire come può accadere, ma è importante osservare che chi si interroga su questa trasformazione è una persona che sta compiendo proprio questa esperienza. Il fatto che sia dunque vissuta in prima persona e non analizzata da uno spazio neutrale è un elemento non indifferente alla trattazione. Già nell’apertura l’autore aveva situato del resto la propria voce facendo riferimento a tale aspetto autobiografico e al ruolo che, grazie anche a una tradizione familiare (la madre era ballerina, coreografa e insegnante di danza), la danza aveva avuto nella sua formazione anche prima dell’iniziazione al tango. Ma è nello svolgimento della trattazione che si può osservare come la dimensione autobiografica rappresenti non solo una componente indispensabile di molte analisi, ma sia lo stesso motore della trattazione, del suo modo di interrogare questa pratica e di avvicinarla al lettore attraverso una descrizione che riaffronta concetti filosofici classici come quelli di *habitus* e di sensorialità (rapporto tra propriocezione e vista, sensazione cinetica, interna, e controllo visivo esterno). Lo scopo resta sempre insomma quello di comprendere come funziona l’apprendimento di una pratica che sembra richiedere il coordinamento di azioni molto diverse: attenzione contemporanea alla musica, al partner, agli altri ballerini, apertura all’improvvisazione proponendo o accogliendo proposte che nascono nella relazione con il corpo dell’altro. E la riuscita della pratica sembra affidata da una paradossale sinergia tra capacità che sembrerebbero in apparenza escludersi vicendevolmente (per cui l’insegnante sembra spesso dover ricorrere a ciò che la Scuola di Paolo Alto chiama paradossi performativi, prescrivendo ad esempio di essere spontaneo o rilassato). Si tratta di apprendere una competenza di tipo tecnico perché, ci ricorda l’autore, il tango richiede rigore formale e spiccato senso del ritmo e per imparare a ballarlo a un livello alto un impegno costante di molti anni in cui il corpo è sottoposto a esercizi ripetuti più volte, a una serie di istruzioni correlate a scacchi almeno parziali altrettanto numerosi tanto che si è indotti a interrogarsi sulle motivazioni che inducono nonostante tutto a proseguire in questo arduo processo di addestramento/apprendimento. La possibilità di monitorare le trasformazioni indotte dall’acquisizione di questo *habitus* consente certo di essere almeno parzialmente appagati dai progressi che via via si compiono. Ma è un altro aspetto in apparente antitesi con la dimensione puramente tecnica a offrire le forme di appagamento più

profonde. Il tango è fin dal principio connesso a una capacità di improvvisazione che consente un'apertura a possibilità inedite esplorate nel terzo e nel quarto capitolo del libro "Improvvisa azione: il lato creativo del tango" e "Minuscoli secondi d'eternità: alla ricerca del tango perduto". Per affrontare il tema dell'improvvisazione Sparti ricorda anzitutto come l'argomento, in particolare nel contesto delle arti performative, è ancora assai poco studiato. Ciò è dovuto, osserva, a motivi culturali, ossia al fatto che una processualità senza un risultato da essa indipendente è ancora scarsamente valorizzata. Anche rispetto a ciò che si intende per improvvisazione è opportuno, sottolinea, circoscrivere il campo. A rigore infatti ogni ripetizione implica una variazione e la stessa interpretazione musicale fa di ogni esecuzione qualcosa che ha dei tratti unici. Tuttavia identificare questo aspetto con l'improvvisazione renderebbe quest'ultima poco interessante. Ciò che caratterizza un'azione improvvisata è proprio il fatto che essa non è basata su partiture o coreografie. Tuttavia la stessa danza basata su una coreografia rappresenta un caso specifico su cui è bene soffermarsi per cogliere la specificità del ballo di improvvisazione. Il coreografo in effetti 'componere' per mezzo dell'improvvisazione dei ballerini e a partire da essa produce tagli e correzioni che, reiterate, porteranno a un prodotto finale che sarà poi realizzato davanti a un pubblico. Nell'improvvisazione di pratiche come il tango si crea invece direttamente in una attività senza prove preliminari e fin da subito davanti a un pubblico. Esiste un'assoluta coincidenza temporale tra concezione ed esecuzione. Ciò costituisce un'esposizione che può essere vissuta in maniera ansiogena come una situazione priva di ogni sicurezza e fondamenti certi e l'autore introduce non casualmente a tale proposito i termini di inderogabilità e stato di emergenza. La dimensione caratterizzante di questa pratica è che essa non solo non produce l'opera d'arte ma non è neppure identificabile essa stessa come opera d'arte (con il corpo come proprio *medium*). A tale proposito Sparti adotta la terminologia di Goodman e parla di "un'arte autografica" costituita da "un complesso di performance singole e di nessuna opera". Questo non significa che essa debba essere considerata inferiore alla classe delle arti con opera, sottolinea l'autore, sembrando affermare implicitamente che la definizione accurata del tipo di oggetto costituito da questo tipo di ballo vada di pari passo con la rivendicazione della sua pari dignità estetica. E questa rivendicazione presuppone anche la consapevolezza che l'azione nel tango esemplifica quella condizione generale fluida in cui "le norme sono costantemente *in fieri*" ossia, nella celebre affermazione di Wittgenstein, citata da Sparti: "we make up the rules as we go along". Ciò non significa però che le regole non ci siano proprio né che improvvisare significhi creare senza avere nessun vincolo e nessuna norma da rispettare. E' anzi necessario a tale scopo attuare la decostruzione di una concezione mistica dell'improvvisazione che si incontra con una concezione svalutativa del senso comune che la vede come tipo di azione approssimativa o che la associa alla necessità di spogliarsi di ogni abito culturale e cognitivo per diventare assolutamente liberi e creativi. La pratica del tango smentisce nettamente questa idea e in quanto "pratica altamente istituzionalizzata" riconduce piuttosto l'azione nuova, inedita, l'improvvisa

azione” a uno scarto sullo sfondo di pratiche reiterate, acquisite attraverso l’addestramento. E’ dunque utile ridimensionare l’ambito del nuovo e ricordare che sapere ballare il tango significa avere a disposizione una serie di strategie che consentono di ridurre la contingenza mentre la dimensione ulteriore dell’introdurre il nuovo consiste nella capacità del ballerino di “saper aprire e chiudere questi tempi di contingenza”. Nella decostruzione dei luoghi comuni legati all’improvvisazione trova anche posto la rivendicazione del ruolo attivo e della responsabilità di chi improvvisa e anche della presenza di un grado importante di riflessività che non confligge con la capacità di lasciarsi andare esplorando in modo creativo il momento presente che si dà nell’interazione con l’altro. La cifra del tango nella ricerca di Sparti emerge nella forma dell’ossimoro e del chiasmo. Come se lo stesso linguaggio non potesse che ricercare la tensione tra elementi di cui questa pratica è tessuta, tra il noto e l’ignoto, tra i vincoli e l’imprevisto, tra la necessità e la possibilità, tra il passato in parte predeterminato e il futuro che a esso si connette consentendo aperture inedite. La complessità delle dimensioni messe in gioco dal tango convoca e connette nozioni filosofiche eterogenee: dalle *affordances* di Gibson (quelle che i ballerini si lanciano e rilanciano nella costruzione di quel dialogo incarnato che è il tango), all’*Energieia*, ripensata con Arendt come una pratica senza *ergon*; dalle analisi della temporalità di matrice husserliana alla fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty di cui si occupa in particolare il quarto capitolo. Qui Sparti, prendendo in considerazione diversi aspetti della pratica tango, a partire dalla questione di che cosa generi l’attaccamento profondo, talvolta compulsivo al tango, scarta gli elementi più legati a una soddisfazione narcisistica e alla realizzazione monologica dell’identità del ballerino per enfatizzare appunto la dimensione duale, la “circolazione di energia e di emozioni” legata al fatto che “il tango passa per quella particolare forma di unione che è l’abbraccio” (p. 148). E l’analisi di ciò che accade attraverso un’intimità che sembra abolire o piuttosto ridefinire in maniera fluida e creativa i confini tra i corpi e le distinzioni tra l’agente e il paziente, ripercorrendo i passi della fenomenologia merleau-pontiana ne diviene un’esemplificazione particolarmente perspicua in cui emerge una dimensione di “relazionalità effimera” (la milonga prevede tra le sue regole lo scambio o rotazione dei ballerini) caratterizzata però da una dimensione di desiderio non superficiale: esso è infatti, ricorda Sparti, ripercorrendo la figura della *Fenomenologia dello spirito* dedicato al riconoscimento, desiderio del desiderio dell’altro che innesta un infinito negativo. Esso procede nel tango da un elemento che mostra il limite del dispositivo fenomenologico hegeliano sempre mirante a ricomporre l’alterità in una sintesi superiore: quello del tango invece “consiste nel rendere possibile uno spazio liminale e libidinale in cui la proiezione del desiderio dell’altro si genera, rigenera e riproduce” (p.160). Ciò conduce a porre l’enfasi sull’essere-con che nel tango si articola in una molteplicità di rapporti: rapporto con l’altro ballerino con cui danzo, ma anche rapporto con la musica, con il suolo da cui il movimento si innesta e naturalmente anche con le altre coppie di ballerini, con quella comunità che è la milonga. A essa è dedicato l’ultimo capitolo del libro intitolato “Etnografia di una milonga”. In quest’ambito che propone

una descrizione dei tratti specifici dell'esperienza collettiva di ballare il tango, dalle necessità più tecniche di costante coordinamento reciproco delle coppie in pista (non è fuori luogo il confronto con il procedere delle automobili in una autostrada, ci ricorda Sparti), fino alla descrizione dei tipi umani più caratteristici nella milonga, accomunati spesso da una sorta di protagonismo competitivo e autistico. Viene inoltre affrontata la questione del genere in rapporto al carattere conservatore che i ruoli sessuali hanno nel tango: come è noto, è il ballerino a dirigere e la partner donna a seguire; così come è il primo a invitare la seconda a ballare. Sparti ricorda che il tango ha mostrato fin dalla sua origine un carattere ibrido che ne ha favorito le metamorfosi ed esistono quindi forme di tango queer in cui i ruoli tradizionali di chi dirige e chi segue non vengono rispettati (e gli uomini possono ballare con gli uomini come le donne con le donne). Inoltre esiste una tipo di movimento, il back leading, in cui è la donna che conduce e nelle cosiddette tende rose sono le donne a invitare gli uomini. Si tratta però di pratiche che non hanno per ora soppiantato quelle tradizionali, anzi si osserva, sembra proprio che sia uomini che donne siano attratti proprio dall'interpretazione tradizionale dei ruoli maschili e femminili di cui il tango dà per molti aspetti un'espressione particolarmente enfatica. La cosa merita di essere interrogata e l'autore lo fa chiamando in causa a ragione il femminismo: si tratterebbe forse di un passo indietro rispetto a forme di relazioni più bilanciate, di una regressione rispetto a modalità di rapporto non gerarchiche e non complementari? La risposta di Sparti che propone di tornare a osservare che cosa accade nello scambio della coppia, insomma tra Ego e Alter come ridefinisce i due attori del tango. Accade così che, a un secondo sguardo, la rigida separazione di ruoli e di peso tra chi conduce e chi segue scompare e rivela una interazione assai più complessa in cui la possibilità di agire in maniera creativa è data ad entrambi i ballerini, perché le modalità di rispondere consentono margini di libertà altrettanto ampi di quelli di chi può soltanto offrire un suggerimento che sta appunto ad Alter di portare a compimento. E se indubbiamente può sorprendere, ha sorpreso anche chi scrive questa recensione, che donne emancipate, con brillanti professioni intellettuali, si sottopongono al rischio concreto di "fare da tappezzeria" per un'intera serata e sentano di poter esprimere parti importanti di se stesse all'interno di un repertorio caratterizzato da una passionalità e da un romanticismo che colpisce dall'esterno come qualcosa di kitsch, un linguaggio d'altri tempi a cui oggi al di fuori delle forme ritualizzate della danza nessuno farebbe ricorso in maniera spontanea. *Sul tango. L'improvvisazione intima* spiega le ragioni di questa adesione: è proprio perché la milonga costituisce uno spazio eterogeneo di persone che la praticano di notte, fuori da un contesto lavorativo, che essa diviene l'occasione per recuperare forme relazionali incarnate che non passano per il linguaggio e per una intellettualità astratta. L'intelligenza alla base del tango fluisce attraverso un sentimento in cui il sé e l'altro appaiono originariamente insieme e in cui si celebra, certo, nell'incontro anche la diversità, l'essere uomo o donna nell'assunzione spesso più tradizionale dei generi. E questo potrebbe essere oggetto di un'ulteriore riflessione: in un momento come questo in cui la crisi delle relazioni tra uomini e donne si esprime in

forme spesso virulente e ferocemente conflittuali - più adatte a essere espresse da un famoso duetto di uno spettacolo di Sasha Walz in cui i due ballerini, uomo e donna, per un tempo che appare interminabile, masticano pezzetti di carta fino a farne palline e poi se li sputano addosso colpendosi ovunque in modo indiscriminato. Forse chi balla il tango celebra anche un rituale complesso, di riconciliazione, di rifiuto e anche di addio a un mondo forse più fantasticato che vero in cui la tensione dell'incontro con i suoi caratteri vincolati e non scelti, poteva tuttavia ancora approdare a esiti sentiti come appaganti. E forse in un movimento di adesione e distacco rispetto a qualcosa che si sperimenta ma si recita anche, chi balla il tango fa scorrere di fronte a noi spettatori quelle innumerevoli illusioni di felicità e di passione (spesso e volentieri disperata certo, ma comunque) messe in scena appunto in mille forme nella nostra cultura: dai balli in coppia tradizionali, dalla musica, alle canzoni, dai film, alle favole, dal teatro ai romanzi. Forse chi balla il tango testimonia che a questa storia, che stiamo con piena ragione già da un paio di secoli, interrogando, criticando, decostruendo, si può ancora dare un soffio di vitalità - magari mentre già si sta trasformando in qualcosa di diverso, in grazia di quella *rule changing creativity* a cui si fa appello con Chomsky nella "Chiusura: la riabilitazione del possibile", riflettendo sullo scarto minimo che spesso la separa dalla *rule-based creativity*. Minimo, ma appunto determinante.

SARA FORTUNA