

La pista é mia mia e mia di Daniel Canuti

Documento originale tratto da: pubblicato in spagnolo in rivista Club di tango, Bs As.

Traduzione di Edith Bendicente

" . . . Delen!
que la luna se ha parado
para el tango ver bailar . . .
Delen!
que el mosaico está pidiendo
quien lo sepa taconear . . ."
(De punta y taco, Eifel Celesia y Roberto Grella)¹

" . . . Alè!
che la luna si è fermata
per veder ballare il tango. . .
Alè!
che le piastrelle chiedono
di qualcuno che le sappia pestare. . ."
(Di punta e tacco, Eifel Celesia e Roberto Grella)¹

Nel tango, riguardo gli aspetti strettamente legati alla danza, le basi fondamentali che regolano i movimenti non sono molte come può apparire nei primi mesi di apprendimento. Sono poche, molto poche e sempre quelle che si applicano nella maggior parte dei casi: dal passo più semplice, nella traslazione e rotazione o in ognuno dei movimenti che proviamo a fare.

Non intendiamo parlare sul come camminare, come gestire il peso, come rapportarci col compagno, come abbracciarci, come stare in piedi, come marcare, come flettere le gambe o usare il nostro torso, dove mettere il braccio sinistro o la mano destra, bensì su come balliamo e come gestiamo quel incontro con gli altri nella milonga.

Per quel che riguarda il tango come motivo d'incontro tra più persone (non solo due) in un posto adibito al ballo, gli elementi che aiutano a rendere l'incontro confortevole sono molti e diversi, sono sottili, non appartengono specificamente alla danza e, soprattutto, sono spesso trascurati in quanto apparentemente poco significativi. Dire che la pista di ballo è uno spazio condiviso da tutti e che il senso del ballo è antiorario e una ripetizione che forse non è mai di troppo, ma ci sono altre cose che meritano un commento. Il flusso delle coppie impegnate nel *compás* (tempo musicale) sulla pista fa sì che spontaneamente alcuni ballerini ballino quasi inevitabilmente nella zona centrale della pista e altri nella periferia. La periferia è più impegnativa dato che non c'è posto per le fermate involontarie della coppia (dovute per esempio al non riuscire a risolvere una situazione immediatamente), neanche per le fermate volontarie di una coppia che vuole realizzare una "figura" pur senza traslazione laterale. In entrambi i casi si blocca il ballo –almeno per alcune coppie che si trovino in quella zona della pista– s'interrompe l'armonia della quale possono godere più coppie ballando e nonostante si possa dire che quelle due persone ballano, lo fanno senza prendere in considerazione le restanti coppie.

Al centro della pista, nel caso in cui questa non sia veramente piena, possono realizzare "figure" sul posto, complete e vistose, così i ballerini possono volontariamente occupare questa zona per le figure che occupano posto e tempo e dividerla con quelli che ancora non si sentono abbastanza sicuri per ballare nella periferia e mantenersi in essa, o dividerla con quelli che hanno bisogno di spiegare un passo al partner . . . anche se meglio sarebbe seguire il consiglio del tango, " . . . *dejá que hable por vos la milonga en sus floreos . . .*", (Bailongo de los domingos, de Arona y Francisco García Giménez)¹ . . . "*lascia che parli la milonga per te coi suoi disegni . . .*", (Il ballo delle domeniche, di Arona e Francisco García Giménez)¹
Quanto detto non costituisce una regola rigida, con prudenza, si balla anche percorrendo direzioni radiali, sebbene non è conveniente tornare dal centro al punto stesso di partenza nella periferia in quanto comporterebbe ancora il rischio di alterare il flusso degli altri ballerini.

" . . . en las cuartas no me enriedo,
y si bailando, mi china
da un tropezón la sostengo
con la izquierda y antes
que el paso me pierda
pego el tirón . . ."
(Bailando en lo de La Vasca, Carlos Mauricio Pacheco y Antonio Reynoso, 1906)²

" . . . nelle quarte non mi aggroviglio,
e se ballando la mia donna
inciampa io la reggo
con la sinistra e prima
che lei mi perda il passo
do lo strappo . . ."
(Ballando dalla Vasca, Carlos Mauricio Pacheco e Antonio Reynoso, 1906)²

La flessibilità nel rapporto delle nostre intenzioni e quelle degli altri è molte volte tanto importante quanto la ricercata flessibilità per il nostro corpo: Il ballerino che guida (in genere l'uomo) e si dispone a proporre un movimento, ha bisogno della flessibilità immediata di poter sospendere il suo proposito se lo spazio o il ritmo musicale che fino un secondo prima lo favorivano adesso glielo impediscono; è considerato gentile invece di portare a termine la sua voluta "figura" indifferentemente, con ritmo o senza ritmo, con o senza urti, di sospenderla, almeno in quel momento del ballo e al limite concedersi il gusto di riproporla in un'altro momento. A volte non è conveniente indurre al ballerino guidato (in genere la donna) a compiere azioni che possano urtare agli altri, come sono i *boleos alti*. Questi, in una pista affollata possono farsi bassi, corti e disegnati ugualmente in modo corretto.

" . . . *si vas a los bailes, parate en la puerta,
campaneá las minas que sepan bailar,
no saqués paquetes que dan pisotones,
que sufran y aprendan a fuerza ´e planchar . . .*"
(Seguí mi consejo, Eduardo Tronque y Salvador Merico)³

" . . . *se vai ai balli, fermati alla porta,
osserva quali sono le donne che fanno ballare,
non invitare pacchi che diano pestate,
che soffrano e imparino di tanto fare tappezzerie. . .*"
(Segui il mio consiglio, Eduardo Tronque e Salvador Merico)³

La donna molte volte reagisce con *boleos alti*, pericolosi e che richiedono molto spazio, persino quando il compagno non l'ha indotta a farli con quella intensità. Molte volte la voglia di esprimerci e di usare tutte quelle possibilità ci porta a usarle nei momenti non opportuni.

" . . . *seguime en el vaivén
del tango embriagador . . .
seguime en el tanguear
vibrando de ilusión . . .*"
(La Viruta, Julián Porteño y Vicente Greco, 1912)⁴

" . . . *seguimi nel dondolio
del tango inebriante . . .
seguimi nel tangare
vibrando d'illusione . . .*"
(Il truciolo, Julián Porteño e Vicente Greco, 1912)⁴

Un'altra causa d'insoddisfazione in pista è costituito dall'anticipare i movimenti da parte della donna. Questo non solo infastidisce chi guida ma provoca anche incidenti dato che chi sta guardando quando e in quale direzione muoversi è l'uomo.

" . . . *una negra media conga
bailando con un chabón
le dio al Loco un pisotón
propiamente en el juanete.
Si Santillán no se mete
El loco, el Loco le da un piñón . . .*"
(Un baile a beneficio, J. Caviello y J. Fernández)⁵

" . . . *una nera un po' conga
ballando con un pirla
diède al Matto una pestata
precisamente nel durone.
Se Santillán non interviene
Il matto, il matto le da una pugno. . .*"
(Un ballo di beneficenza, J. Caviello e J. Fernández)⁵

Tutto quanto abbiamo detto va a favore del buon clima della milonga, così come si può anche dire a proposito di come ci mettiamo in relazione con l'orchestra di turno e col tango in particolare che sta suonando. Possibilmente, non tutti i movimenti, non tutti i tipi di *sacadas*, non tutti i tipi di *boleos*, non tutte le *corridas* sono adatte per tutte

le orchestre. Discriminare questo aiuterà il ballerino a scoprire spontaneamente gruppi di passi e movimenti che non solo si adeguano al proprio corpo e a quello della sua compagna ma sono anche adatti per una certa orchestra e gruppi di passi e movimenti che sono adatti per un'altra orchestra. (Quest'ultimo paragrafo può rileggersi sostituendo la parola orchestra con abbraccio).

Il risultato è che ,attraverso il proprio personale percorso, si arriva alla conclusione che mi commentò un milonghero di lunga esperienza, " . . . quasi tutti i tanghi sono belli ma non siamo obbligati a ballare automaticamente con tutte le orchestre per il semplice motivo che si tratta di una orchestra di tango e noi balliamo tango . . .", e se inoltre il DJ è prevedibile, troveremo i momenti in cui balleremo con le nostre orchestre preferite e altri nei quali non balleremo.

L'abbraccio può essere fatto in molti modi per cui definirlo in modo univoco sarebbe sbagliato, ancor di più oggi che il tango evolve nuovamente e sebbene c'è il pericolo che diventi neutro e senza personalità è comprensibile che la sua essenza si trasformi pur mantenendo la propria radice. D'altronde è anche vero che oggi permette più libertà che il ballo delle decadi precedenti e che la quantità di varianti che offre nei movimenti è aumentata negli ultimi anni, sempre che gli spazi lo consentano.

Riguardo l'abbraccio e necessario segnalare che i cambiamenti bruschi delle distanze (a volte anche eseguendo una sosta) durante il ballo non solo può essere sgradevole per il compagno ma sorprendono le altre coppie vicine, provocando urti e infastidendo. L'uomo balla, e fa ballare la donna, che a sua volta balla per conto suo mettendo il meglio di se. Ma in più l'uomo è il responsabile dello spazio in pista, deve guardarsi il più possibile attorno, o, per meglio dire, deve tenere il polso di quello che sta accadendo in torno a se; per avere questo controllo si aiuta con la vista, con la sensazione della musica che sta suonando, con l'atmosfera della pista, col conoscenza intuitivo, ecc. I bravi ballerini, sebbene possono essere imprevedibili quando propongono qualcosa di simpatico o di innovativo alla sua compagna, sono molto prevedibili nei confronti delle altre coppie e riguardo a come useranno la pista in genere. Irrompere con movimenti inaspettati come fermarsi o allargare l'abbraccio on modo brusco per fare una "figura" o precipitarsi ad attraversare parte della pista in un senso che non sia quello di ballo no è la cosa più prudente.

E' segno di educazione rispettare il livello di ballo del compagno, se un ballerino "sa di più", è giusto supporre che sa anche rendersi conto di più, con lo scorrere dei primi *compàs*, delle possibilità del compagno e non proporgli (ne chiedergli) passi e figure che inevitabilmente finiranno in disagio per gli altri (bloccando la pista) e in disagio per loro stessi.

" . . .*decís que un tango rante no te hace perder la calma . . .*"
(Muchacho, Celedonio Flores y Luis Visca.)⁶

" . . .*dici che un tango rante* (N. della T: da "atorrante" = poco affezionato al lavoro)
no ti fa perdere la calma . . ."
(Ragazzo, Celedonio Flores e Luis Visca.)⁶

Un'altra gentilezza consiste nell'entrare in pista considerando a quelli che stanno già ballando, molte volte la donna che è stata invitata s'interna (a volte velocemente) in pista mentre il suo futuro compagno di quella "serie di tanghi" deve inseguirla in mezzo alle coppie che ballano placidamente, per poter finalmente abbracciarla e disporsi a ballare. Altre volte è l'uomo chi si dirige con la donna verso la pista e senza prestare attenzione agli altri ballerini comincia il suo ballo spensieratamente e, peggio ancora, applicando quel passo indietro (chiamato 1 del basico) molto utile per l'apprendimento ma tanto molesto in alcune occasioni.

Che il tango è una droga è una frase senza nessun valore soprattutto per quel che riguarda il suo uso, ma sembra che in molti casi i suoi effetti siano come quelli di una droga delle altre, il godimento dipenderà, almeno in parte, della cura persino dei minimi aspetti del rito durante il suo consumo. Così lo sentirono (sebbene non so se lo abbiano ballato) Canaro quando compose *Tango Brujo*, o quando compose il vals *Los recuerdos de los tangos* dove dice " . . . *su ritmo es un enigma que hace alegrar o sufrir . . .*" " . . . *il suo ritmo è un enigma cha rallegra o fa soffrire . . .*", o Villoldo nel 1913 con *El 13* o Luis Roldán quando scrisse nel 1916 *Maldito Tango* (Tango maledetto), e tanti altri.

" . . .*A bailar, a bailar*
que la orquesta se va . . ."
(A Bailar, Homero Expósito y Domingo Federico)⁷
" . . .*A ballare, a ballare*
che l'orchestra se ne va . . ."
(A Ballare, Homero Expósito e Domingo Federico)⁷

1 Una versione molto nota è quella di Alberto Castillo con l'orchestra di Ricardo Tanturi

2 L'autore non conosce la versione

3 Gardel lo registrò magistralmente con le chitarre di Ricardo, Barbieri e Aguilar a Parigi nel 6-4-1929 (ci sono due piastre K 12338 e K12338-1) e dopo con le chitarre di Aguilar y Barbieri il 21-6-1929.

4 Versione . . .

5 Una versione eccellente è quella di Pugliese con Jorge Vidal

6 Una grande registrazione è quella di Angel Vargas con l'orchestra di Angel D'Agostino.

7 Si può ascoltare la versione di Troilo / Fiorentino.