



Filosofie e società nei prodotti culturali

collana diretta da

Flavia Monceri

Comitato scientifico

Luisa Azzena, Yomi Braester, Paolo Heritier,
Andrea Minuz, Nicola Perullo

La collana Sakura si propone di riflettere sui prodotti culturali e sulla loro capacità di dar forma alle questioni più profonde e ricorrenti per gli individui e le società umane. Film, fumetti, serie televisive, videoclip, opere letterarie, artistiche, musicali e quant'altro sono frammenti nei quali si condensa lo spirito mutevole di ogni epoca, al di là dell'usuale distinzione fra 'alto' e 'basso' che impedisce la comprensione del presente nella sua incessante dinamica tra effimero ed eterno. Sakura vuole evocare con il suo nome e il suo simbolo, il fior di ciliegio, proprio questa dinamica: come i petali di quel fiore, i prodotti culturali nascono, si sviluppano e muoiono nel mondo fluttuante della vita quotidiana. Ma ognuno di essi lascia, al tempo stesso, una traccia indelebile del proprio esserci stato e del proprio contributo alla modificazione più o meno profonda e duratura del contesto in cui è vissuto.

SAKURA

Filosofie e società nei prodotti culturali

1. Flavia Monceri, *Anarchici. Matrix, Cloud Atlas*, 2014, pp. 82.
2. Adriano Fabris, *Fiction mortale. CSI - Crime Scene Investigation*, 2014, pp. 52.
3. Paolo Biondi, Fabio Corsini, Flavia Monceri, *UniversiCorti I. Tre sguardi sulla diversità*, 2014, pp. 76.
4. Paolo Biondi, Fabio Corsini, Flavia Monceri, *UniversiCorti II. Immagini da altrove*, 2015, pp. 76.
5. Adriano Fabris, *Twitter e la filosofia*, 2015, pp. 64.
6. Paolo Biondi, *Maschere. V per Vendetta*, 2016, pp. 96.
7. Flavia Monceri, *Connessioni fatali. La storia dei tre Adolf di Tezuka Osamu*, 2016, pp. 84.
8. Paolo Biondi, Fabio Corsini, Flavia Monceri, *UniversiCorti III. Raccontare la vecchiaia*, 2016, pp. 72.
9. Paolo Biondi, Fabio Corsini, Flavia Monceri, *UniversiCorti IV. Confini invisibili*, 2020, pp. 76.
10. Fabio Corsini, Flavia Monceri, Elisa Scattolini, *UniversiCorti V. Solitudini*, 2021, pp. 80.
11. Luisa Azzena, Paolo Biondi, Flavia Monceri, *UniversiCorti VI. Registe*, 2022, pp. 76.
12. Arno Plass, *Tango queer. Un artefatto trasformativo*, 2023, pp. 92.
13. Arno Plass, *Queer Tango. A Transformative Artifact*, 2023, pp. 92.

Arno Plass

Tango queer

Un artefatto trasformativo

visualizza la scheda del libro sul sito www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2023

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Traduzione italiana di Flavia Monceri

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676578-9

1. Un'introduzione emancipatoria

La vida es una milonga y hay que saberla bailar.
Que en la pista está sobrando el que pierde su compás.
La vida es una milonga y hay que saberla bailar.
Porque es triste estar sentado, mientras bailan los demás.

La vita è una milonga e si deve saperla ballar.
Ch'è inutile sulla pista da ballo chi il ritmo ha perduto.
La vita è una milonga e si deve saperla ballar.
Perché è triste, mentre gli altri ballano, starsene seduto.

(Fernando Montoni & Rodolfo Sciammarella¹, traduzione italiana di Flavia Monceri, la più famosa interpretazione è quella di Pedro Laurenz e la sua Orchestra²)

«La vita è una pazza milonga³ e devi sapere come danzarla». C'è un granello di verità in questa frase del testo – si dev'essere capaci di fare i giusti passi e di unirsi alla dinamica, nella milonga come nella vita quotidiana. Ma la questione intrinseca al testo è se si ha l'opportunità e l'accesso a questa pazza milonga, ossia l'opportunità d'imparare i passi e l'accesso alla dinamica che spinge

¹ <https://www.tango-amistoso.co.uk/la-vida-es-una-milonga/> [ultimo accesso 27/10/2022].

² Raccomando di ascoltare tutti i tanghi menzionati in questo lavoro. Il lettore li può trovare facilmente online su specifici siti o app di musica/video.

³ Qui, la *milonga* è uno dei tre ritmi danzati nel tango; gli altri sono il valzer e, naturalmente, il tango. Lo stesso termine denota l'evento nel quale tali ritmi sono danzati. [L'aggiunta dell'aggettivo 'pazza' al verso del testo proviene dalla traduzione in inglese di Alan Smith utilizzata dall'Autore, che suona: "Life is a crazy milonga and you must know how to dance it". FM]

gli scenari nei quali ci si muove. Perciò, una frase come questa suona anche sospetta, specialmente oggi, nella misura in cui in tempi neoliberali suggerisce che la responsabilità di una buona vita sia soltanto nelle mani dell'individuo. Comunque, non si tratta soltanto di imparare i passi: qui c'è in gioco molto di più. Fra le altre, le scienze sociali hanno attirato l'attenzione sul fatto che sono per la maggior parte la nostra concezione e la nostra realizzazione politica della rete socioculturale a decidere se uno è capace o meno di partecipare con un qualche successo al gioco della vita. Così, per evitare di starsene soltanto a sedere, sentendosi triste mentre tutti gli altri stanno ballando, è necessaria una trasformazione della sfera socioculturale, che permetta a ogni individuo di partecipare; una sfera di pluralità vissuta. Ovvero, per dirla nei termini del contesto della danza, una sfera che permetta anche passi differenti.

Lasciando da parte l'apprezzabile interpretazione della *milonga* di Pedro Laurenz, vorrei ora passare a Osvaldo Pugliese, che è stato forse una delle più controverse figure del tango in Argentina e che potrebbe essere un'ispirazione appropriata per questo testo. Oltre a essere noto per la sua eccezionale espressività musicale (cfr. *Emancipación*) che pretende grande espressività corporea dai danzatori di tango nella *milonga*, egli fu un comunista dichiarato. A causa delle sue convinzioni politiche fu imprigionato molte volte durante la sua vita durata quasi novant'anni. Il tango lo accompagnò anche durante la vecchiaia, e si esibiva ancora con la sua orchestra nei suoi tardi ottant'anni.

Che si concordi o meno con le sue credenze politiche, ho intenzione di riferirmi alla sua personalità

in tutto questo lavoro quando considereremo la connessione fra le cose che facciamo e le loro implicazioni politiche, così come il loro impatto sulla creazione delle sfere sociali. Osvaldo Pugliese decise di rendere ciò evidente attraverso l'uso di un garofano sul risvolto degli abiti che indossava. La sua convinzione era che un'orchestra fosse un collettivo nel quale il contributo di ogni musicista e strumento era necessario per creare buona musica. Perciò non tratteneva la parte del leone del successo economico, pagando i suoi musicisti come impiegati. Al contrario, divideva in parti uguali il denaro che ricevevano, o dava a qualcuno un bonus quando questa persona componeva un tango. Quanto le sue convinzioni politiche influenzassero i suoi arrangiamenti di tango come espressioni musicali non è chiaro – e potrebbe essere una questione degna di nota per un musicologo. Ma comunque, tutti sapevano quali credenze politiche avesse e che esse configuravano il suo pensiero. Per quanto riguarda il tango, fu definitivamente uno del popolo, ai suoi tempi, che modificò in maniera fondamentale ciò che il tango era ed è stato da allora. Con l'aiuto della sua orchestra, creò un moderno stile di tango, una forma differente del suo essere suonato, ascoltato e danzato. I musicisti lasciarono un'impressionante impronta su questo *artefatto*.

In questo testo, *artefatto* non denota oggetti fatti dall'uomo. Piuttosto, il termine *artefatto* si riferisce a una pratica in evoluzione che ridefinisce la nozione di *factum* nel senso di un continuo *faciens*: l'uso del participio presente *faciens* contrasta con il significato colloquiale del termine, che generalmente definisce un *artefatto* come qualcosa che è stato fatto ed è perciò

tangibile, mobile, o accessibile per l'uso; che ha bisogno di interpretazione da parte di molti esperti in maniere possibilmente diverse; o persino qualcosa che può essere posseduto da una sola persona. Per il concetto di artefatto usato in questo testo, la cosa importante da capire fin dall'inizio – ed è perciò che qui stiamo giocando con le parole, l'*arte faciens* – è che il focus dell'artefatto è diretto a ciò che non è mai completo, essendo in un processo di costante emergenza. È qualcosa situato entro un movimento dinamico, qualcosa che evolve e perciò continuamente in trasformazione. Sebbene il tango queer non esistesse allora e si possa in ogni caso dubitare se egli avrebbe fatto parte di questa pratica, il tango *Emancipación* di Osvaldo Pugliese potrebbe servire come uno sfondo per la comprensione. Il titolo deriva dalla parola latina *emancipare*, che nell'antichità romana significava l'atto attraverso il quale il padre rendeva indipendenti suo figlio o sua figlia. Ora, suggerire una mossa intellettuale e sociopolitica analoga costituisce un'adeguata descrizione per caratterizzare l'atto delle identità non egemoniche che prendono il potere per se stesse; si tratta del reclamare uguali diritti per ottenere la possibilità di posizionarsi indipendentemente e di trasformare contesti sociali escludenti in inclusivi. Perciò devono essere messi a disposizione spazi in cui possano avvenire movimenti inclusivi ed essere conseguentemente incorporati [*incorporated*]⁴ – dall'individuo,

⁴ Sfumature di significato o una peculiarità dell'autore...mentre in molti testi il lettore potrebbe trovare il verbo "to embody", io preferisco usare il verbo "to incorporate" – "embodiment" a mio avviso rimane troppo all'interno del dualismo mente/corpo, mentre "incorporation" qui può denotare l'appropriazione corporea. In questo senso, le cose che facciamo non sono *prima* nella nostra mente e *poi* realizzate con i nostri corpi. Noi

dal collettivo. Sebbene questo testo non si focalizzi sulle lotte sociopolitiche e le loro conseguenze per le persone queer in questo mondo, esso tocca intrinsecamente la questione di affrontare le diseguaglianze attraverso l'artefatto del tango queer, perché queste lotte fanno andare avanti la comunità – appropriandosi di spazi e combattendo per i propri diritti.

Nel 2009 l'UNESCO ha dichiarato Patrimonio culturale immateriale dell'umanità⁵ il tango che ha avuto origine nelle metropoli situate sul Río de la Plata: Buenos Aires in Argentina e Montevideo in Uruguay. Anche il patrimonio culturale è un artefatto, qualcosa che è stato *fatto, prodotto* ma che non è riconducibile a un singolo autore. Esso non produce qualcosa che può essere esposto in uno spazio artistico, proiettato in un cinema, eretto come una bellezza architettonica, ecc. È molto più un *factum*, risultato della fruttuosa collisione di numerosi filoni culturali, che mostra significati culturali e, nel lungo periodo, offre una simbolica culturale. Ancora, è artificiale nel senso dell'*ars* – il termine latino per abilità, scienza, arte, competenza – che troviamo nel termine *artefatto*: è il prodotto dell'azione e della creazione artistiche. Se così stanno le cose, esso offre possibilità di creare nuove forme di espressione artistica. Il patrimonio culturale non si limita all'espressione artistica dei soli artisti; è accessibile ai molti ed è anche prodotto dalle nostre vite quotidiane. Il patrimonio culturale vive ed

ci appropriamo sempre con i nostri corpi e i nostri sensi. Inteso in questo modo "incorporare" [*to incorporate*] si accompagna meglio al concetto di *corpo proprio* usato in questo saggio.

⁵ <https://ich.unesco.org/en/RL/tango-00258> [data ultimo accesso: 12/10/2021].

è trasmesso dai molti individui che contribuiscono a esso. In tal modo, viaggia e si muove; è *arte faciens*, un'arte nel continuo processo di evoluzione.

Questo lavoro si occupa dell'artefatto del tango queer e del suo potenziale per un futuro migliore. Lascio da parte la ricca e interessante storia che qualifica il tango come patrimonio culturale perché ciò porterebbe in una differente direzione, guidata dalle questioni relative al *chi* definisce (o cui è permesso definire) il patrimonio culturale, al *come* è definito, al *che cosa* è considerato parte di esso, e al *chi* di conseguenza sia permesso mercificarlo. La questione del perché il tango sia noto globalmente come *Tango Argentino*, invece che come *Tango Rioplatense*, può costituire un breve esempio. Come già detto in precedenza, il tango si è formato nelle aree urbane del Río de la Plata ed è principalmente concepito come un artefatto della migrazione europea. E tuttavia questa narrazione dimentica in qualche modo di menzionare l'eredità africana del tango, che troviamo nel suo ritmo fondamentale, e altri influssi migratori, per esempio dal precedente Impero ottomano, in particolare dalle aree oggi note come Siria e Libano.

La mia attenzione si appunta qui sul *faciens* che accade proprio adesso, nei nostri tempi. Il movimento *#BlackLivesMatter*, per esempio, ci chiama anche a ricordare l'eredità africana nel tango. Inoltre, è in corso una discussione riguardo la musica del tango. Da un lato, i *cantautores* (cioè cantanti/compositori di canzoni) mettono in discussione molti dei testi famosi del tango perché parecchi di essi sono misogini e/o omofobici; perciò, molti cantanti si rifiutano di cantare i vecchi tango e stanno intensamente lavorando a scrivere nuovi testi in un linguaggio

moderno e con moderne immagini delle relazioni sociali. Dall'altro lato, queste dinamiche hanno anche l'effetto di stabilire incontri fruttuosi fra i compositori contemporanei di tango e i ballerini di tango – questo è particolarmente importante perché la maggior parte della vecchia musica da tango viene suonata alle *milongas*, perché la musica contemporanea è talvolta troppo complessa e difficile per essere ballata in luoghi sociali, vale a dire in luoghi che non sono pensati per il ballo professionale e performativo. Il tango queer, per tornare all'argomento di questo lavoro, considera il gioco di potere fra i generi e le sue implicazioni escludenti. Mentre la scena convenzionale del tango continua a mantenere l'idea della coppia eteronormativa⁶ – pretendendo che sia tradizionale –, il tango queer rifiuta di assegnare un sesso e/o un genere a una coppia o a un ruolo danzato.

Il tango queer è un movimento eterogeneo, non unanime che rifiuta l'idea che si sia capaci di conservare un tango originale, ma crede ancora nelle sue tradizioni. In generale, il tango queer considera se stesso come tradizionale – e in questo senso, come parte del patrimonio culturale – in quanto sottolinea le proprie origini come

⁶ È importante distinguere *eteronormativo* da *eterosessuale*. Mentre quest'ultimo descrive il desiderio e la preferenza sessuali, il primo termine punta alla dinamica che imprime sulla sfera sociale l'idea che questa forma di desiderio sia l'unica. Esso perciò produce standard morali, socioculturali e politici che guardano estensivamente l'intera sfera sociale attraverso la lente del desiderio sessuale e favorisce una costrizione inconscia ad adattarsi a certi comportamenti genderizzati (e non solo) che si completano l'un l'altro. Ciò significa che l'eteronormatività dà forma alle pratiche. Un esempio nel contesto di questo saggio è la coppia. Una coppia *potrebbe* essere formata da un uomo e una donna, ma la loro preferenza sessuale non ha nulla a che fare con la danza: è imposta e configura il contesto sociale. Nel testo si possono trovare altri esempi.

pratica di danza comunicativa che è emersa nelle strade. In questo modo, il tango queer mette in discussione la struttura genderizzata della contemporanea ambientazione convenzionale della *milonga*: la convenzione epura le proprie origini e si comporta in conformità con gli ideali borghesi, negando l'(auto-)esoticizzazione, un'idea identitaria di un ordine sociale che elogia la propria storia migratoria e di bassa estrazione sociale. In tal modo, il tango convenzionale esclude molte persone cui piacerebbe partecipare, sia perché incorporano un concetto differente di genere, sia perché non soddisfano i contemporanei standard di classe e/o di bellezza, ecc. Un processo reciproco può essere notato in questo caso: le idee comunemente genderizzate sono trasposte nel tango, mentre la libertà o la subordinazione della propria espressione e delle sue esternazioni in movimenti sono messe in scena per esibire il dramma eteronormativo. Tutto ciò è mascherato attraverso richiami a un tango tradizionale, o riferimenti all'etichetta, ma in definitiva in un modo intrigante ma fortemente stereotipato. Riuscire in questo gioco sociale ma sleale implica una qualche forma di *empowerment*. Poiché i danzatori sentono un senso di conferma della loro espressione genderizzata nel tango, lo realizzano analogamente, o persino di più, al di fuori della scena convenzionale della danza. Ciò significa che danzare il tango serve a mettere in scena il genere anche fuori dalla *milonga*. Al contrario, ogni volta che le persone queer danzano, ogni volta che si parla di tango queer, il tango queer affronta le strutture di potere dell'eteronormatività e le mette in questione entro la comunità del tango, e sperabilmente contribuisce a questo processo anche in altre aree della vita.

Indice

| | |
|---|----|
| 1. Un'introduzione emancipatoria | 5 |
| 2. L'apertura: un passo laterale, ovvero perché gli artefatti trasformativi sono importanti | 13 |
| 3. Tango: un dialogo danzato fra possibilità anatomiche e convenzione sociale | 23 |
| 4. Un po' di tecnica: i principi fisici nascosti sotto il significato socioculturale | 27 |
| 5. I corpi sentono diversamente, i corpi sono sentiti diversamente | 33 |
| 6. Dal condurre/seguire all' <i>intercambio</i> | 39 |
| 7. Trasformazione attraverso la consapevolezza corporea | 45 |
| 8. Movimento e significati culturali | 51 |
| 9. L' <i>arte faciens</i> del tango queer | 55 |
| 10. Inquadramento di alcuni concetti epistemici per illustrare il caso | 59 |

| | |
|--|----|
| 1. <i>Pluralità</i> | 59 |
| 2. <i>Queer</i> | 68 |
| 3. <i>Il corpo proprio</i> | 72 |
| 4. <i>Il tatto</i> | 76 |
| | |
| 11. Due passi avanti e uno indietro: conclusione | 81 |
| | |
| Bibliografia | 87 |

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di luglio 2023