



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Viaggiare nelle parole: il sovversivo approdo nel tango

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Viaggiare nelle parole: il sovversivo approdo nel tango / S.Lafuente. - In: COLLETTIVO R ATAHUALPA. - ISSN 2279-6967. - STAMPA. - 10-12:(2009), pp. 69-78.

Availability:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/601231> of the repository was last updated on

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

COLLETTIVO ATAHUALPA R

A PASQUA RESUSCITANO LE CICALI

A Pasqua resuscitano le cicale
– sepolte per 17 anni allo stato di larva –
milioni e milioni di cicale
che cantano e cantano tutto il giorno
e la sera stanno ancora cantando.
Solo i maschi cantano:
le femmine sono mute.
Ma non cantano per le femmine:
che sono anche sorde.
Tutto il bosco risuona del canto
e in tutto il bosco solo loro non lo sentono.
Per chi cantano i maschi?
E perché cantano tanto? E cosa cantano?
Cantano come trappisti nel coro
davanti ai loro Salteri e ai loro Antifonari
cantando l'Invitatorio della Resurrezione.
Alla fine del mese il canto si fa triste,
e uno a uno tacciono i cantori,
e poi se ne sentono solo alcuni,
e poi neppure uno. Hanno cantato la resurrezione.

Ernesto Cardenal

(da *Nicaragua mondo universo. Antologia poetica*, Firenze, Le Lettere, 2009. A cura di Martha Canfield e Antonella Ciabatti)

Gennaio - dicembre 2009

(nuova serie) **10-12**

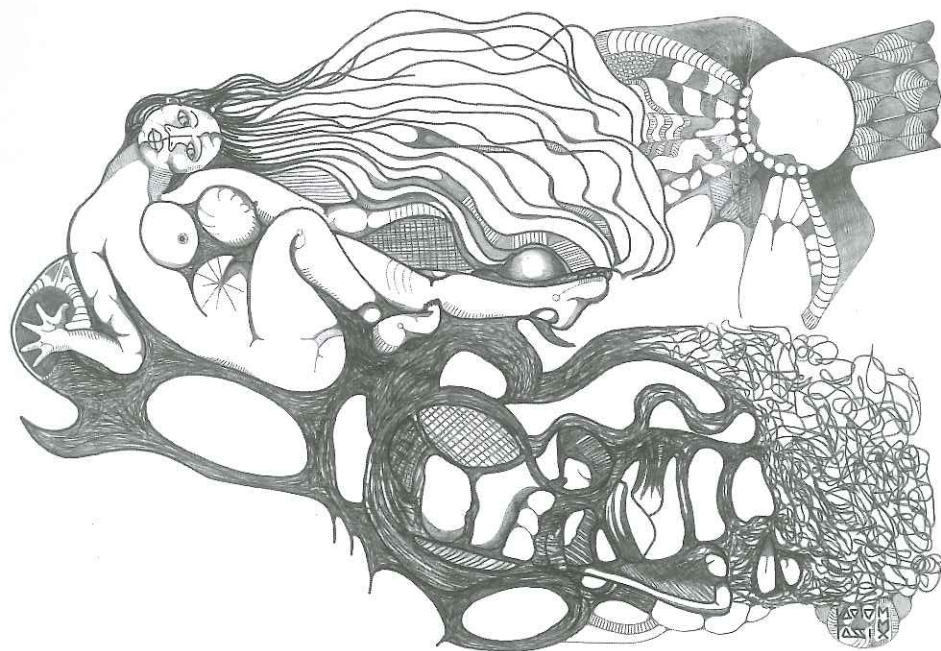
Gennaio - dicembre 2009

10-12 (nuova serie)

COLLETTIVO R / ATAHUALPA

COLLETTIVO ATAHUALPA R

Ordine del giorno: Luca Rosi / Antonella Ciabatti □ *Percorsi/poesia:* Lucia Valori / Olvido García Valdés / Alessio Brandolini / Renata Papi / Anna Vincitorio / Franco Varano / Filippo Nibbi □ *Percorsi/narrativa:* Antonio Dal Masetto / Mario Materassi / Julio Girona / Anna Milazzo / Roberto Nistri / Renata Zucchetti □ *Contesti:* Francesco Marroni / Chiara Mezzadri / Lorenzo Greco / Giovanni Pestelli / Chiara Mugavero / Silvia Lafuente □ *Materiali e dibattiti:* Giovanni Commare / Bruno D'Avanzo □ *Illustrazioni:* Paolo Tassi / Julio Girona / Miguel Fabruccini □ *4ª di coperta:* Ernesto Cardenal



Gennaio - dicembre 2009

(nuova serie) **10-12**

di Chiara MUGAVERO

Dal 12 al 20 marzo 2010 l'elegante sala del cinema Odeon ha ospitato l'ottava edizione del Florence Korea Film Fest, la *kermesse* cinematografica che promuove il seducente universo coreano attraverso la lente d'ingrandimento del grande schermo e che quest'anno ha proposto la visione di ventisette film da poter apprezzare in lingua originale con l'ausilio dei sottotitoli inglesi e italiani. Organizzato dall'associazione culturale Taegukgi - Exchange of Tuscan and Korean Cultures, il festival ricopre un ruolo di primo piano nella promozione del cinema sudcoreano in Occidente, tanto che nel 2009 il direttore artistico Riccardo Gelli ha ricevuto al Pusan International Film Festival il piú prestigioso premio asiatico del settore: il Korean Cinema Award. Data la deriva della distribuzione italiana, ormai al servizio della logica del box office, la manifestazione diventa ogni anno una preziosa occasione per dare visibilità a una produzione filmica in espansione, i cui autori riscuotono consensi e riconoscimenti a livello internazionale. Il dinamismo della cinematografia coreana si riscontra nella vasta gamma di generi presentati in questa edizione del Korea Film Fest che vanno dal *mélo* rivisitato in chiave contemporanea del maestro Hur Jin-ho, passando per film d'esordio e produzioni indipendenti per arrivare agli horror che tanto successo riscuotono in Corea come pure nel resto del mondo.

Se da un lato il patriottico film d'apertura *Take Off* (2009) di Kim Yon-hwa ha appassionato il pubblico con il racconto dell'eroica impresa della squadra nazionale di salto con gli sci alle Olimpiadi invernali di Nagano, dall'altro il visionario film di chiusura *Thirst* (2009) di Park Chan-wook ha concluso il festival con un'immagine completamente diversa: due vampiri, un prete e la sua amata, che si lasciano incenerire dalla luce di un'alba, nella speranza di espiare i delitti commessi. La coppia vampiresca, protagonista di un'eccentrica storia d'amore imperniata sui *tòpoi* dello horror, è stato solo l'ultimo esempio dei tanti personaggi *noir* manifestatisi nelle sette pellicole «K-Horror», sezione dedicata a un genere molto frequentato dai registi asiatici e spesso esportato in Occidente solo attraverso i *remake* statunitensi. Alcuni spunti di riflessione sul tema sono arrivati da una tavola rotonda allestita alla Mediateca Toscana alla quale hanno preso parte i famosi registi Dario Argento e Park Ki-hyung, presente al Korea Film Fest con ben due titoli: il lungometraggio d'esordio *Whispering Corridors* (1998) e *Acacia* (2003). I due cineasti, infatti, hanno avuto modo di confrontarsi sulle due dimensioni dell'arte di spaventare: quella coreana, e piú in generale orientale, tipicamente soprannaturale e abitata da fantasmi e creature mostruose, e quella occidentale, piú legata a personaggi della cronaca nera, come i serial killer. Dal dibattito è emersa un'ammirazione reciproca tanto che il regista romano, dopo aver dichiarato di non apprezzare particolarmente il recente cinema horror americano, reo a suo avviso di una certa mancanza di originalità e di scarso approfondimento dei personaggi, ha definito la prima opera del collega coreano «un piccolo capolavoro, fra i film piú belli dell'intero decennio».

di Silvia LAFUENTE

I flussi migratori che scuotono e trasformano le società incidono profondamente sul ruolo e sul concetto stesso di lingua e i mutamenti linguistici si concentrano precisamente nei periodi di turbolenza storica e culturale, come sono i periodi di movimenti migratori, dove tutti, sia quelli che arrivano, sia quelli che ricevono, sono costretti a ricostruirsi e quindi a cambiare la propria vita, identità, cultura, lingua, ecc.

Sin dalla seconda metà del XIX secolo, quando ancora l'italiano non era una lingua unificata in tutta la penisola, una consistente e diversificata emigrazione di italiani si sparse in tutto il mondo portando con sé, oltre la valigia carica di sogni e ricordi, il miglior patrimonio che possedevano: il modo di comunicare dialettale.

Fu così che iniziò uno dei piú interessanti viaggi migratori della lingua dialettale italiana. Questo massiccio fenomeno non poteva rimanere senza conseguenze per la lingua degli abitanti di Buenos Aires, città dove arrivavano migranti da tutto il mondo, generando una trasformazione lessicale che arricchì fortemente il loro crogiolo linguistico.

Alla fine dell'Ottocento, Buenos Aires era paragonata infatti a una gran torre di Babele. I quartieri periferici della città erano lo scenario dove s'incontravano gli argentini che arrivavano dall'interno del paese o dalla campagna e gli immigranti europei in cerca di sistemazione. In questi luoghi d'emarginazione sociale ma anche di coesistenza e *métissage* linguistica, le diverse culture stabilirono i primi contatti e produssero una forma di comunicazione chiamata *lunfardo*, l'*argot* nato nei bassifondi, il gergo degli emarginati, che si era affiancato alla lingua parlata popolare. Secondo alcune ipotesi *lunfardo* proviene dal vocabolo italiano *lombardo*. Alcune versioni accreditano il dialetto genovese, altre il romano, e altre ancora la lingua francese come responsabili di questo collegamento. In una di queste lingue si sarebbe associato il termine *lombardo* all'area semantica della truffa, perché probabilmente l'opinione diffusa nel Rinascimento sui banchieri settentrionali doveva essere stata registrata in questo modo nell'immaginario popolare locale.

Dovuto al suo carattere di lessico di un gruppo, il suo tratto particolare era quello di tendere alla dissimulazione o al segreto. Per questo i parlanti si servivano di determinati meccanismi affinché certe parole non fossero riconoscibili fuori dal circolo dei sobborghi. Le tattiche erano numerose, come il cambiamento di certe parole secondo sottili associazioni: così, l'orologio diventava *bobo* "sciocco", per la facilità con cui si può rubare quest'oggetto, e la rivoltella *bufoso*, vocabolo d'origine portoghese, per il rumore che fa. Questi esempi tuttavia, piú che confermare la tesi della dissimulazione, soprattutto alle origini della formazione del *lunfardo*, corrisponderebbero piuttosto a una forma ludica, festosa di impiegare questi vocaboli, secondo l'opinione di José Gobello, riconosciuto studioso del gergo di Buenos Aires.

Altre caratteristiche sono:

- la sostituzione di parole che possono essere sostantivi, frasi verbali, aggettivi della lingua spagnola con termini derivati; ad esempio, **metejon**, derivato dall'espressione spagnola "estar metido con", che significa "cotta", "forte innamoramento";
- l'eterogenea convivenza di parole provenienti da diverse lingue: dal quechismo **pucho**, ossia "cicca", o **chamuyo** dal *caló* gitano spagnolo e che significa "conversare", "parlare", o **sanfasón**, dal francese *sans façon*, che vuol dire "senza precisione", "approssimativo", fino all'incorporazione di tante altre parole straniere, generalmente modificate, soprattutto dall'italiano e dai vari dialetti;
- l'uso del *vesre*, che si può considerare un elemento complementare, e che consiste nella pronuncia delle parole cambiando l'ordine delle sillabe: tango diventa **gotan**, **bacán camba**, **viejo jovie**, **cabeza zabeca**. Questa è forse la forma più chiara di dissimulazione delle intenzioni per chi vuole trasmettere un messaggio nascosto;
- infine, l'uso diretto di voci straniere non modificate.

Il lunfardo quindi non è una lingua, è un vocabolario. L'incorporazione lessicale è un fenomeno che può verificarsi senza conseguenze per il sistema della lingua. Comincia come gergo tecnico: quello dei ruffiani e delinquenti; si mischia in seguito col linguaggio popolare, quotidiano, familiare e della strada, con parole tipiche dello spagnolo di Buenos Aires o dello spagnolo argentino. Queste parole si appoggiano sulle strutture della lingua spagnola e vivono sovrapposte a essa. Quando si afferma che un individuo parla o scrive in lunfardo non significa che esista un sistema linguistico lunfardo, diverso dalla lingua spagnola. Vuole dire, semplicemente, che quell'individuo si esprime secondo i modelli e meccanismi dello spagnolo e, perfino, utilizzando le sue voci, ma ricorrendo con preferenza e in forma maggioritaria o predominante ai vocaboli e giri d'estrazione o di circolazione lunfarda.

Nel Rio de la Plata ha origine quindi l'*argot* che nasce come linguaggio in codice della mala, dei bassifondi, dei portuali e che, col tempo, sarà presente anche nella lingua del tango. Lo stile e la sonorità dei suoi vocaboli diventeranno uno degli elementi caratterizzanti dei testi della canzone di Buenos Aires.

Il tango primitivo usava il lunfardo in forma spontanea, in composizioni molte volte marginali, in sintonia con l'ambiente circostante. Più tardi, con l'arrivo dei primi autori colti, il tango abbandona il suo ambito originale risentendo perfino dell'eredità culturale del Modernismo che sbarca nel tango fra il 1880 e il 1930, portando con sé elementi romantici.

L'arrivo di Rubén Darío destò grande interesse negli ambienti intellettuali di Buenos Aires, non solo fra la classe alta ma pure fra i gruppi letterari dei caffè frequentati anche da giornalisti e artisti emarginati. Celedonio Flores, il grande cultore del lunfardo, che da ragazzo recitava poesie di Rubén Darío nei caffè di Buenos Aires, sarà uno degli autori che riceve l'influenza del Modernismo insieme a tanti altri. Ricordiamo che è di Amado Nervo¹ il ti-

¹ Lo scrittore messicano aveva pubblicato la sua poesia *El día que me quieras* vent'anni prima, nel 1915, nella raccolta *El arquero divino*.

tolò, il tema e il tono di uno dei più famosi tanghi argentini: *El día que me quieras* di Le Pera e Gardel del 1935. Il lunfardo, tuttavia, risuscita rapidamente, ma ormai in mani di compositori estranei al mondo degli emarginati che lo aveva generato.

La cultura del tango, attraverso le sue parole e la sua musica, ha veicolato senz'altro la forma di sentire d'immigranti e argentini. Per questo il lunfardo porta con sé retaggi linguistici fortemente debitori dell'immigrazione, soprattutto della lingua italiana e dei suoi dialetti, con una percentuale stimata intorno al quaranta per cento.

Il tango consacra definitivamente alcune parole del lunfardo provenienti dai dialetti italiani: come **amurar** dal genovese **amurrà**, che in termini marinarci riferisce quando l'imbarcazione incaglia in un banco di sabbia o in un posto vicino alla costa (significato simile a quello di **ammurrari** in siciliano). Gobello cerca di spiegare il famoso verso «percantà que me **amuraste** en lo mejor de mi vida», tratto dal tango *Mi noche triste* (1915) di Pascual Contursi, in questo modo: probabilmente il vocabolo sarebbe passato dal genovese direttamente al linguaggio dei ruffiani, che mantenevano le prostitute in stato di schiavitù, immobilizzate, e di conseguenza da qui potrebbe derivare il significato di abbandono - **amurar** come "abbandonare", "lasciare" -, che è quello che intende Contursi nel verso citato². Altri esempi sono: **bacán** o **bacana**, **yiro**, **mina**, **manyar**. Il primo ha origine nel dialetto genovese, e la prima accezione, che poi si trasferisce al lunfardo, è quella di "padrone", mentre il significato di "ricco", "ricca" è successivo. Questa parola sarà immortalata dal tango *Mano a mano* di Celedonio Flores, ritenuto da molti la massima interpretazione di Gardel; nel testo del tango ha il significato di uomo o donna danarosi: «Hoy sos toda una bacana / la vida te ríe y canta», (Oggi sei una vera signora / la vita ti sorride e canta), «que el bacán que te acamala / tenga pesos duraderos», (possa il riccone che ti mantiene / aver denaro duraturo). Il secondo vocabolo citato, **yiro**, viene da *giro*, *girare*, e si pronuncia con la palatale fricativa *ž* o *š* di "ya" dello spagnolo argentino. L'espressione verbale significa "girare", "deambulare per la strada". Come sostantivo (esclusivamente al maschile) si utilizza per designare le prostitute, soprattutto da quando **mina** (dal veneto "donna", "ragazza") perse il suo significato originale di donna facile o prostituta, e acquistò il significato di donna in generale. Da questo verbo proviene uno dei più famosi tanghi di Discépolo, il cui titolo è *Yira, Yira*: «Cuando **manyés** (dall'italiano "mangiare" con il significato di accorgersi, capire il motivo di una cosa. Forse in italiano la frase che più si avvicina è l'espressione "mangiare la foglia", accorgersi di un inganno) que a tu lado / se prueban la ropa que vas a dejar...» (Quando capirai che vicino a te / la gente si prova i vestiti che stai per lasciare...). Il tango più conosciuto al mondo ha un titolo **La cumparsita** che deriva dal diminutivo dell'italiano *comparsa*, che significa attore secondario, generalmente mascherato per dare all'opera l'adeguato tono dell'epoca e del luogo e anche esteso al carnevale, la comparsa è il membro di un carro allegorico, o gruppi di persone mascherate che ballano.

² José Gobello, *Etimologías*, Buenos Aires, Corregidor, 1978, p. 16.

Un famoso tango **El ciruja**, apocope di *cirujano*, "chirurgo", "trapero" in spagnolo, "cartonero" si direbbe adesso in Argentina, uno che cerca carta straccia, che fruga nell'immondizia, l'accattone, è un tango antologico per via della forte presenza del lunfardo nelle sue strofe. E fa parte sicuramente della lunga schiera di tanghi di guappi leggendari che tanto piacevano a Borges. Racconta la storia di un *ciruja*, intrisa di miseria, frustrazione, vendetta, vizio, carcere, che sono i punti di riferimento inevitabili. Si vede chiaramente come l'autore per descrivere una vita da emarginato, asociale, deve avvalersi dei vocaboli provenienti dal lunfardo. Il testo organizzato in quattro strofe, mostra nella prima il ritorno al quartiere del *ciruja*, protagonista della storia. Nella seconda ricorda il suo passato da delinquente e il suo amore per una donna indegna, per poi evocare nella terza il tradimento della donna e nella strofa finale lo scontro con il rivale, il ritorno dalla prigione e la solitudine. E nella seconda strofa, invece, come rileva Giovanni Meo Zilio³, dove si accumula il maggior numero di italianismi:

Recordaba aquellas horas de garufa
cuando **minga** de **laburo**, se pasaba
meta pungas, el codillo escolasaba
y en los burros se ligaba un metejón.
Cuando no era tan junado por los tiras
la lanceaba sin pavora al **manyamiento**,
una **mina** le **solfeaba** todo el **vento**
y jugó con su pasión.

Ricordava le ore di baldoria
quando non lavorava e si dedicava
a fare il borsaio, giocare a carte
e fissarsi sui cavalli da corsa.
Quando non era molto noto ai poliziotti
si dava al furto senza paura della schedatura,
una donna gli portava via tutti i soldi
giocando con la sua passione (traduzione di Meri Franco-Lao).

Meo Zilio analizza in questo tango il predominio degli italianismi nel lunfardo. Molte di queste sono parole provenienti non dalla lingua italiana ma dai diversi dialetti come **minga** "niente" dal dialetto milanese, **laburo** dall'italiano meridionale "lavorare", **manyamiento**, identificazione da parte della polizia o anche l'insieme di gesti per identificarsi fra ladri, dal piemontese "mangiament", **mina**, dal dialetto veneto "ragazza", **solfeaba**, "rubava", possibilmente dall'italiano gergale con lo stesso significato "soffiare" intrecciato con la locuzione metaforica suonare il pianoforte che significa "rubare", **vento**, dal genovese con il significato di "soldi". Immaginiamo invece questa seconda strofa tradotta in spagnolo generale:

Recordaba aquellas horas de farra

³ Giovanni Meo Zilio, *Estudios Hispanoamericanos. Temas lingüísticos*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 87-91.

cuando se pasaba el día sin trabajar
hurgando en los bolsillos de los demás y jugando a los naipes
y en las carreras de caballos se endeudaba...
Cuando no lo vigilaban los policías
robaba sin temer ser identificado,
una mujer le quitaba todo el dinero
y jugó con su pasión.

Erano questi i vocaboli di un modello standard di lingua che per decenni il potere cercò di far penetrare nel tango al posto di quelli del lunfardo.

Quello che costituisce il centro linguistico di questi testi – e il suo centro ideologico – non è il lunfardo in se stesso né la lingua di registro alto ma il lunfardo contro la lingua ufficiale, come sostiene Rosalba Campra⁴. E la pericolosità era percepita precisamente per questa eterogeneità interna del tango, per la promiscua convivenza del gergo con le forme normative all'interno della lingua spagnola.

L'uso del lunfardo, in realtà, insieme ad altre caratteristiche linguistiche provenienti dalla lingua parlata, tipicamente argentine, dimostra una sovversione di valori che costituisce lo sfondo tematico della maggior parte dei tanghi come quelli, per esempio, di Enrique Santos Discépolo. E questa sovversione non poteva essere permessa né dagli accademici né dai poteri istituzionali.

All'inizio del secolo xx, con l'arrivo di migliaia d'immigranti in Argentina, la cultura di questo paese sarà influenzata dai costumi e dalle usanze europee e in particolare da quelle degli italiani. La grande incidenza che ebbero i tratti culturali italiani in questo processo di assimilazione è spiegata, da una parte, dai dati statistici del processo migratorio dove la percentuale italiana è molto alta, e dall'altra, dalle somiglianze tra gli elementi culturali che entrano in contatto. A Buenos Aires non c'è stato mai un processo chiaro d'assimilazione di tipo tradizionale: vale a dire, una società che impone all'immigrante il suo sistema culturale più o meno uniforme. Il percorso fu inverso, l'esistenza di certi ambiti d'integrazione (quartiere periferico, scuola nazionale obbligatoria e gratuita, certe forme di espressione artistica, ecc.) cancellò le differenze. Più che assimilazione possiamo parlare di una vera fusione. E questa è una delle cause fondamentali della forte reazione da parte degli intellettuali, dei politici e della classe dominante argentina, che temono le conseguenze linguistiche e culturali che porta con sé l'immigrazione. Questa è inoltre una delle ragioni per cui gli intellettuali incominciano a riscattare nostalgicamente gli stessi valori tradizionali che le *élites* colte del secolo xix avevano combattuto.

La popolazione delle campagne, l'immigrazione e i sobborghi delle città avevano come riferimento una cultura *criollista* e popolare. Per questo nel *sainete*, che è un teatro popolare che nasce nell'Ottocento, trionfa il tango, e con esso, la parlata dei bassi fondi, che ha molto successo a Buenos Aires. L'alta borghesia, gli intellettuali e i poteri politici argentini, però, in con-

⁴ Rosalba Campra, *Como con bronca y junando... La retórica del tango*, Buenos Aires, Edicial, 1996, p. 79.

trapposizione agli strati popolari, sostentano una cultura di rifiuto delle parlate non normative. Hanno bisogno di omogeneizzare linguisticamente e culturalmente la popolazione. Per questo motivo nei primi anni del Novecento il dibattito sulla lingua passa, a differenza dell'Ottocento, attraverso l'interrogazione di cosa fare per liberare lo spagnolo argentino dalle influenze prodotte dagli immigranti.

In quest'ottica sorge una politica di difesa della supremazia della cultura spagnola. Una schiera di puristi e di eruditi tenderà a tutti i costi di fermare l'avanzamento di quella forza senza frontiere che è l'espansione di una lingua, contrastando tenacemente le innovazioni, le modificazioni che inevitabilmente questa evoluzione trascina con sé.

Molti filologi e studiosi della lingua, tra cui vari discepoli del prestigioso linguista spagnolo Ramón Menéndez Pidal, arrivano a Buenos Aires dalla Spagna, poco prima, durante e dopo la Guerra Civile spagnola. Tra loro spicca Amado Alonso, che nel 1935 scrive un libro *Il problema della lingua in America*, pubblicato a Madrid e fra i primi di una serie di studi dedicati alla lingua e alla letteratura americane, e al quale verrà in seguito intitolato l'Istituto di Filologia della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Buenos Aires, di cui è lui stesso direttore tra il 1927 e il 1946.

La questione della lingua argentina – segnalava Amado Alonso – non è tanto un problema di differenze di articolazione di suoni, creazione di neologismi, mantenimento di arcaismi già dimenticati in Spagna, quanto la volontà da parte degli argentini di mantenere vigenti forme ed espressioni che le istituzioni condannano. Quello che più attirava l'attenzione del filologo non era tanto l'estensione di certi errori grammaticali bensì l'impunità con cui questi si commettevano. Nel citato libro afferma che la nota più saliente della lingua parlata in Argentina, specificamente la *porteña*, era quella di non avere sufficiente qualità, di non essere in condizione di collaborare con dignità nella letteratura⁵.

Seguendo queste orme Américo Castro, un altro discepolo di Menéndez Pidal, scrive un libro che pubblica a Buenos Aires, *La peculiarità linguistica del Rio de la Plata e il suo senso storico*, dove afferma che nel Rio de la Plata esiste una disposizione innata verso la barbarie e di odio alle norme. Considera che la storia culturale argentina si caratterizzi fondamentalmente per l'odio verso le leggi, il disprezzo delle forme colte superiori. E questo nasce, secondo la sua opinione, dal fatto che la vita sociale e culturale argentina riceve, in primo luogo, poche influenze della vita ispanica che egli denomina *cupola ispanica*, e poi che la classe culturale ottocentesca argentina, si era lasciata sedurre dalle lusinghe e dalle tentazioni dei paesi europei *civilizzati*: la Francia e l'Inghilterra. Soltanto così può spiegarsi, continua Castro, che l'Argentina abbia desiderato crearsi una letteratura e perfino una lingua proprie, diverse da quelle del resto dell'ambito ispanico.

Non è motivo di gioia, dice Castro, che esista nell'Argentina una certa letteratura che nei suoi strati più bassi *lunfardiza*, e in altri, apparentemente

⁵ Amado Alonso, *El problema de la lengua en América*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, p. 62.

meno volgari, coltiva la rozza lingua della campagna, ovvio riferimento alla ricreazione della lingua del *gaucho*, la cui ultima espressione è stato il romanzo di Ricardo Güiraldes: *Don Segundo Sombra*. Il lunfardo, afferma Américo Castro, con le sue inversioni di sillabe e le sue ampliamenti arbitrarie di qualunque significato, coltiva e provoca l'anarchia⁶.

Questa politica culturale e linguistica aggressiva trova la sua corrispondenza nella censura repressiva dei governi militari. I governi nati dai colpi militari, oltre a tutti gli effetti antidemocratici che provocavano, prendono misure immediate contro queste *bassezze* della società argentina. La prima vittima non è stato il tango di per sé, bensì il gergo sovversivo che lo caratterizza: il lunfardo.

Come anticipo di quello che in futuro succederà con i *golpes*, nel 1929, essendo ancora al governo il dottor Hipólito Yrigoyen, viene deciso di vietare la diffusione attraverso la radio dei tanghi di Enrique Santos Discépolo, in particolare di quelli dove abbondano parole del lunfardo. Il Ministero della Marina Militare non permette quindi la trasmissione radiofonica di tanghi celebri quali *Chorra*, *Que vachaché*, *Esta noche me emborracho*. In un momento in cui i suoi tanghi sono accolti con molto entusiasmo dal popolo, Discépolo difende l'uso dell'*argot*: «non capisco perché sia meglio dire *robar* invece di *afanar*. Per consuetudine? Ma...»⁷.

Nel 1931, durante il governo del generale Uriburu, nasce a Buenos Aires la *Academia Argentina de Letras*, corrispondente della *Real Academia Española* con sede a Madrid, il cui scopo fondamentale era quello di «velar por la corrección y pureza dell'idioma, interveniendo por sí o asesorando a todas las reparticiones nacionales, provinciales o particulares que lo soliciten» (proteggere la correttezza e purezza della lingua, intervenendo in proprio o consigliando a tutte le ripartizioni nazionali, provinciali o privati che lo sollecitano)⁸, come recita il decreto firmato dal presidente Uriburu.

Si apre così la strada al primo vero attentato ai diritti del lunfardo, che si compie due anni più tardi, nel 1933, durante il governo di Agustín P. Justo, mediante un regolamento (decreto 21.044 del 3 maggio), inviato alla *Dirección de Radiocomunicaciones*, che vietava i termini in lunfardo colpendo in questo modo la radio, specifico mezzo di diffusione del tango all'epoca.

Si considera uno dei fautori del suddetto regolamento l'allora direttore di *Correos y Telégrafos*, Riso Domínguez, a carico del citato organismo durante il periodo che va dal 1932 al 1938⁹. Successivamente, in diverse oc-

⁶ Américo Castro, *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*, Madrid, Taurus, 1960, p. 89.

⁷ Norberto Galasso, *Discepolín y su época*, Buenos Aires, Ediciones Ayacucho, 1973, p. 68. La traduzione è mia.

⁸ Pedro Luis Barcia, *Brevísima historia de la Academia Argentina de Letras*, consultato il 28 marzo 2009 in www.universia.com.ar/contenidos/pdfs/academia.pdf. La traduzione è mia.

⁹ Enrique Fraga, *La prohibición del lunfardo en la radiodifusión argentina 1933-1953*, Buenos Aires, Lajouane, 2006, p. 38.

casioni, si emanarono disposizioni complementari, introducendo sempre di piú aspetti decisivi per la proscrizione del lunfardo. Si esorta a correggere certi titoli di tango, le parole dette al rovescio (al *vesre*), altre espressioni ritenute volgari, a escludere i brani contenenti vocaboli del lunfardo o a cantarli sostituendo i termini imputati con i corrispondenti della lingua spagnola standard, considerati piú "raffinati".

Inoltre in quegli anni dobbiamo ricordare che il tango esprimeva il mlessere in maniera perentoria: le parole veicolate dalla musica erano piú efficaci di qualsiasi messaggio politico della cultura ufficiale. A proposito del suo tango *Yira... Yira* Discépolo confessava che per scriverne le parole aveva usato un linguaggio poco accademico perché i popoli, affermava, anticipano le accademie. I popoli parlano, gridano, ridono senza aver bisogno di stampi e il poeta del tango riusciva a interpretare, a tradurre quel silenzio di angoscia che indovinava negli altri¹⁰.

Molti testi quindi furono riscritti. Il tango *Los mareados* (Gli sbronzi) di Enrique Cadícamo è un esempio di censura imposta nel 1943 dal governo militare di tendenze filofasciste, ultracattoliche di Pedro Ramírez, che obbligò l'autore a sopprimere i vocaboli con qualsiasi riferimento all'ubriachezza o espressioni che, in forma arbitraria, erano considerate non conformi alla morale. La censura ormai oltrepassava l'ambito linguistico perché nel tango non si avverte la presenza di parole del lunfardo, ma *pericolose immagini* che minacciavano il buon costume: «Rara, como encendida, / te hallé bebiendo, linda y fatal» (Stranamente ardente, / ti trovai a bere, bella e fatale). Cadícamo dovette riscrivere delle parole e sostituire il titolo originale con *En mi pasado* (Nel mio passato). Bisogna aspettare il 1949 perché il primo governo peronista restituisca al tango *Los mareados* il suo titolo e le sue parole originali. In effetti, quest'anno può essere considerato l'anno che segna l'inizio di un processo di affievolimento della censura esercitata sul lunfardo. Si racconta che nella riunione del 25 marzo fra l'allora Presidente Perón e la commissione designata da SADAYC¹¹, composta da celebri autori e musicisti popolari come Francisco Canaro, Homero Manzi, Cadícamo, Aníbal Troilo, Alberto Vacarezza, fra gli altri, il Presidente fece allusione al furto che questo ultimo aveva subito alcuni giorni prima sul tram, adoperando vocaboli del lunfardo: «...me enteré que los otros días lo **afanaron** en el **bondi**»¹² (...ho saputo che l'altro giorno ha subito un furto sul tram). Questo aneddoto ovviamente non determinò la fine della censura in forma automatica ma fu decisivo per la futura e spontanea scomparsa del divieto.

Sappiamo che quando il potere decreta che una parola desueta, non strutturata nel sistema linguistico ha un valore insurrezionale e si cerca di cambiarla dall'alto, generalmente questi tentativi sono fallimentari, com'è successo con alcuni vocaboli del lunfardo entrati, nonostante tutto, nel sistema

¹⁰ Cfr. Norberto Galasso, *op. cit.*, p. 6.

¹¹ Società Argentina di Autori e Compositori di Musica.

¹² **Afanar** deriva dal vocabolo spagnolo *faena*, che significa lavoro. Per Gobello l'assimilazione del lavoro al furto è comune a tutti i gergli. È una forma scherzosa di considerare come un lavoro l'attività delittuosa. **Bondi** ha la sua origine nel vocabolo brasiliano *bonde*, tram.

stesso della lingua spagnola rioplatense. Quest'*argot* che comincia per essere un caratterizzante sociale e che col tempo diventa nazionale, contribuisce, in maniera decisiva, alla formazione della variante argentina all'interno delle varietà diatopiche della lingua spagnola e, inoltre, partecipa alla creazione dell'identità linguistica rioplatense. In effetti, il lunfardo inteso come forma di comunicazione tra delinquenti, rappresenta soltanto una tappa nello sviluppo di questo gergo, il quale con il passare del tempo perde molti elementi, ma altri vengono assimilati definitivamente dallo spagnolo colloquiale argentino, estendendosi da Buenos Aires a tutti gli angoli del paese.

Tuttavia, l'evoluzione verso un *argot* comune, unico e praticato su larga scala, dovrà fare molta strada; per molto tempo sarà assimilato a tutto ciò che è antiaccademico, rozzo e volgare. Bisognerà ancora aspettare perché siano portati alla ribalta in forma definitiva questi così vituperati vocaboli. A ogni colpo militare, immediatamente dopo la presa di potere, viene esercitata questa repressione linguistica senza però produrre effetti sulla popolazione che continua a cantare il tango con i vocaboli del lunfardo. Con la partecipazione attiva dei parlanti e l'aiuto del tango e della letteratura – che diventano un poderoso canale e veicolo di diffusione del gergo facendolo arrivare alle classi piú elevate, che a loro volta trovano giustificazioni sociali e culturali per adoperarlo –, l'*argot* di Buenos Aires incontra la sua definitiva consacrazione a partire dagli anni Sessanta. Viene confermato così il *profetico* parere dei filologi spagnoli, i quali avevano colto la facilità con cui tutte le classi sociali argentine commettevano *errori linguistici*.

Per preservare l'eredità culturale del lunfardo il 21 dicembre del 1962 è stata creata la *Academia Porteña del Lunfardo*. Uno dei presidenti dell'Academia è stato Marcos Morínigo, linguista di chiara fama e membro corrispondente della *Real Academia Española*, e nel 1995 José Gobello fu eletto presidente, carica che occupa attualmente.

Il tango, a nostro parere, che in quegli anni consacra definitivamente il *voseo*, la parlata popolare e l'*argot* di Buenos Aires è il celebre tango di Astor Piazzolla e Horacio Ferrer *Balada para un loco*, del 1969:

Yo sé que estoy piantao, piantao, piantao...
Yo miro a Buenos Aires del nido de un gorrión;
y a vos te vi tan triste... ¡Vení! ¡Volá! ¡Sentí!...
el loco berretín que tengo para vos¹³

Sarebbe impossibile pensare a un decreto che obbligasse alla soppressione di vocaboli del lunfardo in questo tango nato quando ormai l'*argot* era stato definitivamente consacrato.

¹³ I termini in lunfardo qui presenti sono: **piantao**, ossia *espantado*, dal verbo *espantar* "fuggire" dall'italiano *piantare*, abbandonare, si usa con il significato di "pazzo"; e **berretín**, secondo la versione di Gobello, "mania" derivato dal francese *béguin* (passioncella, capriccio amoroso) tradotto al *cocoliche* genovese come **berretina** "cotta". Per *cocoliche* s'intende il modo di parlare proprio degli immigranti italiani caratterizzato dalla fusione di parole e strutture dello spagnolo con la lingua e con i dialetti italiani.

Negli anni Settanta comunque, durante l'ultima dittatura, il tango, in quanto forma originale di cultura, era stato ancora una volta messo a tacere, emarginato, represso. Veniva "raccomandata" (perché in realtà il divieto non era mai stato ufficializzato), cinquant'anni dopo, la non diffusione di *Cam-balache*, simbolo del tango di denuncia. Tuttavia Eladia Blázquez, nella mi-longa *Voz de Buenos Aires*, scritta nel 1980, fa un'esortazione perché il tango, voce della città, «impastato col fango e l'umidità» continui a essere inventato «con le crome e i versi al rovescio della musa triste e malandrina».

Quanto abbiamo detto dimostra quindi che l'idea della purezza della lin-gua non è lontana dalla censura, ma che esiste al tempo stesso una dinamica inevitabile e irrefrenabile delle lingue.

La decade attuale sembra più favorevole verso questa manifestazione cul-turale, verso la lingua popolare, e concretamente verso il lunfardo. Vengono pubblicate ricerche sulla storia, le radici del gergo, proliferano le riviste spe-cializzate. Le accademie di tango e di lunfardo fioriscono in tutto il paese. Il trionfo dell'oralità e l'accettazione della diversità all'interno della lingua spagnola hanno affievolito i pregiudizi lasciando spazio alle voci che consi-derano salda, ancora oggi, la storica unione del tango con il suo gergo.

