

## Note su un grido del cuore (seconda parte)

*Esteban Buch*  
traduzione di Lidia Verde

Quel solfeggio nazionale e popolare rimarrà nella memoria del Teatro perfino nelle ordinanze municipali che a partire dalla *Libertadora* non si dimenticheranno più di proibire gli atti 'politici'. Ma questo scarto antioligarchico instaura anche un tempo di conquista. Più tardi il canto avrà vissuto la maledetta gloria dei vincitori. Per questo la critica migliore che può farsi della marcia peronista (lo specchio direbbe: dello stesso peronismo) consiste nel metterla in relazione con la musica di Stato di quell'epoca: dal *Canto al trabajo* «ai piedi della sacrosanta bandiera», uniti «dall'amore di Dio» dello stesso Ivanissevich e intonato anche da Hugo del Carril, fino alla *Marcha del Plan Quinquenal*, che rima con generale e «rende grande e ricca la Nazione» – senza dimenticarsi del *Canto a la enfermera argentina*, questa «donna meravigliosa» che sarebbe stata tanto sexy se non avesse avuto il maledetto vezzo di «dissimulare la sua amarezza». Di fronte al mare. E non alterano il quadro neppure la *cueca* peronista o la *zamba* delle legioni dei poveri, ancor meno l'improbabile tango *Descamisado* in omaggio al 17 ottobre, che suggerisce indirettamente, proprio per la sua debolezza, tutto ciò che il peronismo deve al tango degli anni trenta e tutto ciò che deve a la *Libertadora* il tango di dopo: molto più di un pezzo di pane. Tutto questo è canto popolare per restarsene soddisfatti di Perón e della vita. Tutte, canzoni che oggi sembrano una dimostrazione perfetta della prepotenza del kitsch peronista. Il popolo è unito, sì, ma l'intero popolo? Che spazio lascia la marcia al grido dei non peronisti? Ovviamente un po' del contesto sonoro ricorda quanto il kitsch peronista dipenda anche da una retorica, e da una tecnologia, che pervadono tutta l'epoca con le loro maniere di parlare, di cantare, di convincere. Gli anni quaranta oggi appaiono un po' comici in tutti i loro aspetti (in tutti gli aspetti in cui non ci sia la Guerra), e sarebbe ingiusto attribuirne l'intera responsabilità agli assessori di Perón. Magari si può pure pensare: che stupide queste musiche, questi discorsi, queste propagande del primo peronismo. Sì, la marcetta sembra patetica in confronto a questi canti patetici di ciò che, sul piano musicale, non si può non definire «il regime» – un regime pesante per l'udito e il fegato. Per il resto, per definire le coordinate del suo genere si può parlare della *Marsigliese* e dell'*Oid mortales*, o dei canti del movimento operaio, dall'*Internazionale* in poi. Ma canti come *Giovinetta* e *Horst Wessel Lied* pure andranno prese in considerazione dall'analisi. La marcia peronista deve riconoscere le sue cattive compagnie, così come deve riconoscere le sue prime versioni ufficiali più mediocri. Senza dubbio poi appare da subito sublime per le sue differenze. E non solo perché è in minore, o perché la gente ama cantarla. Ma piuttosto perché la *Marcha de la Libertad(ora)*, con il suo riciclaggio del vecchio sacrificio militare della «morte argentina», fa parte del repertorio a cui in linea di principio si contrappone. Ivanissevich si limitò a sfruttare la marcia peronista nel modo più vantaggioso, ma la marcia degli amici di Lonardi e Aramburu avrebbe potuto scriverla lui. Gli antiperonisti si preoccuparono di nobilitare la loro clandestina e clericale «canzone di guerra» con una tempra degna dei peronisti del '56. E questo è normale, dal momento che Perón in fondo era un militare. Inoltre, le forme dell'ammirazione umana sono limitate, i generi musicali per manifestarla ancora di più. La somiglianza tra le canzoni peroniste e quelle antiperoniste ricorda che tutti erano posseduti dallo stesso demone della solennità ufficiale; tutti nipoti di López e Perera. La marcetta no, o un po' meno. Se la sua aria militare è inconfondibile, se la sua musica è più simmetrica rispetto all'edificio *Libertador*, forse hanno ragione quanti la vogliono anche figlia delle compagnie dei suonatori da strapazzo e del calcio, da dove si sprigionano i venti marziali. La marcetta nutre dubbi: come devo farmi cantare, che spazio lasciare al sincopato, e allo swing? Come intonare la prima frase: semiminima con punto e croma, come Héctor Mauré, o croma con punto e semicroma, come Hugo del Carril? La marcetta si attrezza a collegare le sue parti: come articolare con la grancassa alla fine dell'inno i due aggettivi basilari della vita nazionale, argentino e peronista? La marcetta pensa: come sopravvivere, come rimanere orfana? Purché si lotti la marcetta torna. La marcetta è sempre tornata. Per questo ci ha seguito fin qui, fino ad ora. Per questo vale la pena dedicarle un libro, o vari. È un capitolo chiave della storia della musica argentina, come della storia del peronismo. Ma bisogna evitare un fraintendimento. Che i simboli vivono, questo è diffuso da ogni sapere

sull'esperienza collettiva che ammette e si fregia anche dell'orgoglio di dirsi leggenda. E c'è molta leggenda intorno al peronismo – tanta che i confini tra storia finzione e memoria tendono ad annullarsi. Inutile sottolineare quanto peso abbia in questa configurazione, tra le altre cose, l'infinita attualità politica del peronismo. Dinanzi a questa inerzia mitologica sembra salutare rifiutare lo specchio che vede nel simbolo solo quello che simboleggia, e mettersi sulle tracce di una storia vera. Una storia che dica per filo e per segno attraverso quali vie di origine, genere e pratica, le sue strofe posero in marcia, in una maniera unica nella storia del paese, un vincolo che va e viene dal canto, veicolo dell'emozione individuale, alla politica, motore della vita in comunità.