



TEATRO ALIGHIERI

Giovedì 13, Venerdì 14, Sabato 15 giugno 2002, ore 20.30

Omaggio a Piazzolla (1921-1992)

MARIA DE BUENOS AIRES

Operita in due parti di HORACIO FERRER

musica di ASTOR PIAZZOLLA

(Ed. Lagos/Warner Chappell, Buenos Aires)

María, La Sombra de María
La Voz de un Payador, Porteño Gorrión con Sueño,
Ladrón Antiguo Mayor, Analista Primero,
Una voz de ese Domingo
El Duende
El Gato
Voces de los Hombres de Volvieron del Misterio
Voces de los Ladrones Antiguos
Voces de la Viejas Madamas
Voces de los Analistas
Voces de las Tres Marionetas Borrachas de Cosas
Voces de las Amasadoras de Tallarines
Voces de los Tres Albañiles Magos

Vanesa Quiroz
José Angel Trelles

Juan Vitali
Miguel Angel Zotto
Eleonora Moro
Barbara Bonriposi
Francesca Botti
Maria Pilar Perez Aspa
Riccardo Tordoni
Antonio Pizzicato
Francesco De Francesco

direttore

PABLO ZIEGLER

regia di

GABRIELE VACIS

scene e costumi di
Francesco Calcagnini

coreografie di
Miguel Angel Zotto

luci di
Roberto Tarasco

assistente alle scene Barbara Montironi

assistente ai costumi Emanuela Mastrogiuseppe

NUEVO ENSEMBLE PORTEÑO

Pablo Ziegler *pianoforte*, Walter Castro *bandoneón*, Horacio Hurtado *contrabbasso*, Horacio López *batteria*,
Armando De la Vega *chitarra*, Damian Bolotin *primo violino*

ORCHESTRA DA CAMERA DI BOLOGNA

Anton Berovski *secondo violino*, Roberto Molinelli *viola*, Antonio Mostacci *violoncello*, Gabriele Betti *flauto*, Deny Mina *percussioni a tastiera*

COMPAGNIA DI DANZA «TANGO X 2»

Erika Boaglio, Mariela Cerrezuela, Soledad Rivero, Adrian Aragon, Jesus Velasquez

nuovo allestimento in coproduzione Ravenna Festival - Teatro Comunale di Bologna

Maria de Buenos Aires

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI



Maria de Buenos Aires

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA

con il patrocinio di:

SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI,

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI



Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci della Fondazione

**Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Associazione Commercianti Ravenna
Confesercenti Ravenna
Confederazione Artigianato C.N.A. Ravenna
Confartigianato F.A.P.A. Ravenna
Diocesi di Ravenna
Fondazione Arturo Toscanini Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Teatro Comunale di Bologna**

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI DELLA
PROVINCIA DI RAVENNA

FONDAZIONE MUSICALE UMBERTO MICHELI

ASSICURAZIONI GENERALI

GRUPPO VILLA MARIA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

I.C.R. INTERMEDI CHIMICI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

I.NET

BARILLA

ITER

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

LEGACOOP

CENTROBANCA

MAIE

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" -
RIMINI

MIRABILANDIA

CMC RAVENNA

PIRELLI

COCIF

PROXIMA

ROLO BANCA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

SAPIR

COOP ADRIATICA

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

CREDITO COOPERATIVO PROVINCIA DI RAVENNA

THE SOBELL FOUNDATION

DRESDNER PRIVATE BANKING

THE WEINSTOCK FUND

ENI

UBS



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Comitato Direttivo

Roberto Bertazzoni

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Lord Arnold Weinstock

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini, *Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Flavia De André, *Genova*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari, *Ravenna*

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni Frascara, *Bologna*

Vera Giulini, *Milano*

Maurizio e Maria Teresa Godoli, *Bologna*

Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabriella Mariani Ottobelli - *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Giandomenico e Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e
Sandro Calderano, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Ileana e Maristella Pisa, *Milano*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
The Rayne Foundation, *Londra*
Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*
Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*
Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*

Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Leonardo e Monica Trombetti, *Ravenna*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, *Londra*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*
Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Associazione Viva Verdi, *Norimberga*
Centrobanca, *Milano*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Deloitte & Touche, *Londra*
Freshfields, *Londra*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
IES Italiana energia e servizi, *Mantova*
ITER, *Ravenna*
Italfondionario, *Roma*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Marconi, *Genova*
Matra Hachette Group, *Parigi*
FBS, *Milano*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SMEG, *Reggio Emilia*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Viglienzona Adriatica, *Ravenna*
Winterthur Assicurazioni, *Milano*



Horacio Ferrer e Astor Piazzolla, *Buenos Aires 1970*.

Omaggio a Piazzolla (1921-1992)

Maria de Buenos Aires

operita in due parti

libretto di

Horacio Ferrer

musica di

Astor Piazzolla

(Ed. Lagos/Warner Chappell, Buenos Aires)

nuovo allestimento in coproduzione

Ravenna Festival - Teatro Comunale di Bologna



La fondazione di Buenos Aires (1580) ad opera di *Juan de Garay*.

La spada e la croce innalzate segnano il connubio tra l'istituzione della Chiesa e la ragion di Stato durante la Conquista.

Il libretto



Astor Piazzolla in un concerto del 1984.

PERSONAGGI

María	Maria
La Sombra de María	L'Ombra di Maria
El Duende	Lo Spirito
La Voz de un Payador	La Voce di un Giullare Gaucesco
Porteño Gorrión con Sueño	Passero Sognatore di Buenos Aires
Ladrón Antiguo Mayor	Ladrone Antico Maggiore
Analista Primero	Primo Psicoanalista
Una Voz de ese Domingo	Una Voce di quella Domenica
Voces de los Hombres que volvieron del Misterio	Voci degli Uomini Coloro che tornarono dal Mistero
Voces de las Madamas	Voci delle Tenutarie
Voces de los Ladrones Antiguos	Voci dei Ladri Antichi
Voces de los Analistas	Voci degli Psicoanalisti
Voces de la tres Marionetas boras	Voci delle tre Marionette Ubriache di Cose
Voces de las Amasadoras de Tallarines	Voci delle Impastatrici di Taglierini
Voces de los tres Albañiles Magos	Voci dei tre Muratori Maghi

Traduzione e note di Martina Corgnati e di Máximo Ismael Ghioldi
(Per gentile concessione del Teatro Massimo di Palermo)



Un murales del *Caminito*, variopinto percorso pedonale che si svolge all'interno del barrio *La Boca* e che prende il nome da un famoso tango che si ballava per le strade e nelle cantinas.

PRIMERA PARTE
CUADRO 1

Alevare

El Duende

Ahora que es la hora y que un rumor de yerba mora trasnocha en tu silencio, por un poro de este asfalto yo habré de conjurar tu voz... Ahora que es la hora.

Ahora que ya has muerto para siempre y van de asalto, por vos, mis brujas rubias a tangear misas calientes

al alba, con sus lerdas putañas de contraltos;

Ahora que tu amor se fue a baraja y, zurdamente, con una extraña arcada cannalesca en cada ojera, te ardió una cruz de vino en la tiniebla de la frente;

Ahora que en la sórdida tensión filibustera de un clave bien trampeado tocas tangos con tus huesos

las manos desveladas de un Caín y una trotera;

Ahora que el rencor, con rabia y pólvora de un peso

gatilla, en su plegado bandoneón, la hechicería de un golpe en Ay Menor para el costado de tus besos;

Ahora que ya estás de nunca más, Niña María yo mezclaré un puñado de esa voz bandoneonera que aún quema en tu garganta, con un poco de la mía,

con borra de recuerdos, fiato negro y carraspera tordilla de un bordón. Así, del íntimo extramuro porteño de tu adiós, atravesando las fronteras sencillas de la muerte, he de traer tu canto oscuro. Tendrá la edad de Dios y dos antiguas mataduras; un odio, a diestra; y, a zurda, una ternura. Y al duro

y dulce son fantasma de sus ecos, las futuras Marías, repechando Santa Fe rumbo a otra aurora, se apurarán temblando sin saber por qué se apuran...

PRIMA PARTE
QUADRO 1

*In levare*¹

Lo Spirito²

Ora che è l'ora³ e che un rumore d'erba bruna veglia nel tuo silenzio, attraverso un poro di questo asfalto io esorcizzerò la tua voce... Ora che è l'ora.

Ora che già sei morta per sempre e vanno all'assalto, per te, le mie streghe bionde a cantare calde messe
[come fossero un tango
all'alba, con le loro lente litanie di contralto.

Ora che il tuo amore è finito nel mazzo e, a tradimento, con uno strano segno da canaglia in ogni occhiaia, divampò una croce di vino nel buio della tua fronte.

Ora che nella sordida tensione filibustiera di un clavicembalo ben truccato suonano tanghi con le
[tue ossa
le mani insonni di un Caino e di una puttana;

Ora che il rancore, con rabbia e polvere da sparo da
[un soldo
spara, nel suo bandoneón⁴ ripiegato, la magia di un colpo in Ahi! minore destinato all'angolo dei tuoi baci;

Ora che sei già del "mai più", Bimba Maria, io mischierò un pugno di quella voce da bandoneón che ancora brucia nella tua gola, con un poco della mia,

con un fondo di ricordi, fiato nero e raucedine pastosa di vinaccio. Così, dall'intima periferia di Buenos Aires⁵ del tuo addio, attraversando le frontiere semplici della morte, devo portare il tuo canto oscuro. Avrà l'età di Dio e due antichi segnali: uno di odio, a destra ed uno di tenerezza a sinistra. e al duro

e dolce suono fantasma dei suoi echi, le future Marie, risalendo Santa Fe⁶ fino ad un'altra alba, si affretteranno senza sapere perché si affrettano...

Ahora que es la hora. Humo zaino y yerba mora...
Penacho de relente, ya tu voz – maríamente –

vendrá con tu memoria, aquí, pequeña y una, ahora.
Ahora que es tu hora: María de Buenos Aires.

CUADRO 2

Tema de María
(instrumental)

CUADRO 3

Balada para un organito loco.

La Voz de un Payador

Pianito de mala racha
que muele cuentos... ¡a ver!
si muestra el rengó en la hilacha
de su valse, a la muchacha,
¡la que nadie quiere ver!

Voces de los Hombres que volvieron del Misterio

Que moje el Diablo en garnacha
su renga pata al moler.

La Voz de un Payador

El tiempo muestra la hilacha,
¡y nadie la quiere ver!

El Duende

Ella vino desde aquella dimensión transbarriotera
donde alcanza, a la esperanza, una barrera y un camino;
la campana, tres estrellas, una ojera en el balcón
[sombroso,
un gol, la palza... El sol sin prisa de una misa con
[mañanas
y vecinos y torcazas; algunos mozos que le dén a las
[polleras;
y un andén, con otro humo y otra pena y otro tren
[para la espera.
Una novena, una ramera, un almacén.

Ora che è l'ora. Fumo sorcino⁷ ed erba bruna...
Pennacchio di nube gonfiata dal vento, già la tua voce –
[a modo di Maria –
verrà con la tua memoria, qui, piccola e una, ora.
Ora che è la tua ora: Maria di Buenos Aires.

QUADRO 2

Tema di Maria
(strumentale)

QUADRO 3

Ballata per un organetto⁸ pazzo.

La voce di un Giullare Gaucesco⁹

Pianola di poca fortuna
che macina racconti... vediamo!
se mostra lo zoppo nella trama
del suo valzer la ragazza,
quella che nessuno vuole vedere!

Voci degli Uomini che tornano dal Mistero

Che il Divolo bagni la sua gamba
zoppa pestando nel moscato.

La Voce di un Giullare Gaucesco

Il tempo mostra la trama,
e nessuno la vuole vedere!

Lo Spirito

Lei arrivò da quella dimensione “trans-borgatara”
dove basta, alla speranza, un passaggio a livello, una strada;
la campana, tre stelle, una forma scura nel balcone
[ombroso,
un gol, la piazza... Il sole, senza fretta, di una messa
[con mattinate
e vicini e piccioni; alcuni ragazzi e altra pena e altro
[treno per l'attesa.
e un binario, con altro fumo e altra pena e altro treno
[per l'attesa;
Una novena, una puttana, una drogheria.

La Voz de un Payador

La pequeña nació un día
que esaba borracho Dios:
por eso, en su voz, dolían
tres clavos zurdos... Nacia
¡con un insulto en la voz!

Voces de los Hombres que volvieron del Misterio

Tres clavos negros... Un día
que estaba mufado Dios.

La Voz de un Payador

Tres clavos negros... Un día
que estaba de estaño Dios.

El Duende

Y dos angelotes de la guarda parda,
dos raros palomos que andaban de trote
po la orilla ñata, trajeron – llorando –
a la Niña en el lomo. En la cal mulata del último muro,
plegando de pena las alas de lata,
grabaron su nombre: María, con balas morenas.
De arena y de frío le hicieron los días, tan duros!
Y, a espaldas del río, allá donde el río se junta a la

[nada,

con una pregunta bordada en la falda,
la Niña María creció en siete días.

La Voz de un Payador

Zapada de contrasuerte,
Milonga a suerte y verdad,
que un bordón de mala muerte
– sin llorate ni quererte –
fraseaba en tu soledad...

Voces de los Hombres que volvieron del Misterio

Pequeña... ¡Qué inversa suerte
saber toda la verdad!

La Voz de un Payador

La Zapada de la Muerte
punteaba en su soledad.

El Duende

Como esta ciudad, de duelo y de fiesta,
robada a las brujas terrajas y en celo que

La Voce di un Giullare Gaucesco

La piccola nacque un giorno
che Dio era ubriaco:¹⁰
per questo, nella sua voce, dovevano
tre chiodi maldestri. Nasceva
con un insulto nella voce!

Voci degli Uomini che tornano dal Mistero

Tre chiodi neri. Un giorno
che Dio era incazzato.

La Voce di un Giullare Gaucesco

Tre chiodi neri. Un giorno
che Dio era ubriaco.

Lo Spirito

E due angelacci dallo sguardo cupo,
due rari colombi che andavano al trotto
lungo la costa bassa, portarono – piangendo –
la bimba sul dorso. Nella calce oscura dell'ultimo muro,
piegando per il dolore le ali di latta,
incisero il suo nome: Maria, con pallottole oscure.
Di sabbia e di freddo le fecero i giorni, così duri!
E dando la schiena al fiume, lì dove il fiume si unisce

[al nulla,

con una domanda ricamata nella gonna
la Bimba Maria crebbe in sette giorni.

La Voce di un Giullare Gaucesco

Musica¹¹ di testa o croce,
milonga¹² di fortuna e verità,
che un basso continuo di mala morte
– senza piangerti né amarti –
fraseggiava nella tua solitudine...

Voci degli Uomini che tornano dal Mistero

Piccola... Che avversa sorte
sapere tutta la verità!

La Voce di un Giullare Gaucesco

La musica dela Morte
arpeggiava nella sua solitudine.

Lo Spirito

Come questa città, di lutto e di festa,
rubata alle streghe puttane e in calore che

empujan la vida, María fue un poco del loco
desvelo de cada baraja suicida y vacía
jugada a la apiesta perdida de la soledad.
Fue el verso de antojo broncao en la puerta
del primer fracaso y la rosa tuerta de un
payaso cojo. Diosa y atorranta, del cielo y
del hampa fue trampa lo mismo. Y atados
de un pelo po el alba van, su parte de abismo,
su parte de pan.

La Voz de un Payador

Y en el barrio, las arpías
viejas de negro capuz
como en una eucaristía
mugrentera, por María
rezan lunfardos en cruz.

Voces de los Hombres que volvieron del Misterio

Allá en el barrio, María
¡le han puesto nombre a tu cruz!

La Voz de un Payador

María Agoreria,
tendras dos tangos por cruz.

El Duende

Pero aquellos hombres, los rudos maestros
de mi tristería, que saben del mudo arremango
que cabe a ese nombre, y han vuelto
– a su modo – tan lerdos, tan serios de todos
los nuestros misterios, cuando hay pena
llena canyengueando el aire de las curderías,
lo nombran – apenas – ladrando a su recuerdo
la sombra de los tangos que ya fueron y
no existen todavía.

La Voz de un Payador

Triste María de Buenos Aires...

El Duende

De olvido eres
entre todas las mujeres.

La Voz de un Payador

Triste María de Buenos Aires...

sospingono la vita, Maria fu un po' del pazzo
soffrire di ogni carta suicida e vuota
scommessa di fronte alla posta perduta della solitudine.
Fu un verso di capriccio rissoso sulla porta
del primo insuccesso e la rosa guercia di un
pagliaccio zoppo. Dea e vagabonda, fu allo stesso modo
truffatrice del cielo e della malavita. E legati
da un pelo vanno nell'alba la sua parte di abisso,
la sua parte di pane.

La Voce di un Giullare Gaucesco

E nella borgata le arpie,
vecchie dal nero cappuccio
come fosse un'eucaristia
insudiciata, pregano
per Maria, in lunfardo¹³ in croce.

Voci degli Uomini che tornano dal Mistero

Là nella borgata maria,
hanno messo il nome alla tua croce!

La Voce di un Giullare Gaucesco

Maria divinatrice,
Avrai per croce due tanghi.

Lo Spirito

Ma quegli uomini, duri maestri
della mia malinconia, che conoscono la muta determinazione
racchiusa in quel nome, e ritornano
– a modo loro – così lenti, così seri, da tutti
i nostri misteri quando c'è pena
piena insinuando l'aria delle bettole,
la nominano – appena – latrando al suo ricordo
l'ombra dei tanghi che furono
e che non esistono ancora.

La Voce di un Giullare Gaucesco

Triste Maria di Buenos Aires...

Lo Spirito

Da dimenticare sei
fra tutte le donne.

La Voce di un Giullare Gaucesco

Triste Maria di Buenos Aires...

El Duende

De olvido eres
entre todas las mujeres.

CUADRO 3A

María

Yo soy María
de Buenos Aires
de Buenos Aires, ¿no ven quién soy yo?
María Tango, María del arrabal,
María noche, María pasión fatal,
María del amor
de Buenos Aires soy yo.

Yo soy María
de Buenos Aires,
si en este barrio la gente pregunta quien soy,
pronto muy bien lo sabrán
las hembras que
me envidiarán,
y cada macho a mis pies,
como un ratón
en mi trampa ha de caer.

Yo soy María
de Buenos Aires,
soy la más bruja cantando y amando – ¡tambien!
Si el bandoneón me provoca... ¡tiará, tatá!
le muerdo fuerte la boca... ¡tiará, tatá!
con diez espasmos en flor que yo tengo en mi ser.

Siempre me digo
¡dale, María!
cuando un misterio me viene trepando la voz,
y canto un tango que nadie jamás cantó
y sueño un sueño que nadie jamás soñó
porque el mañana es hoy
con el ayer después, ¡che!

(Tarareo y orquesta)

Yo soy María
de Buenos Aires
de Buenos Aires, yo soy ¡mi ciudad!

Lo Spirito

Da dimenticare sei
fra tutte le donne.

QUADRO 3A

Maria

Io sono Maria
di Buenos Aires
di Buenos Aires Maria, non vedete chi sono io?
Maria tango, Maria dei bassi fondi,
Maria notte, Maria passione fatale,
Maria dell'amore
di Buenos Aires sono io.

Io sono Maria
di Buenos Aires,
se in questo quartiere la gente chiede chi sono,
presto molto bene lo sapranno
le femmine che
mi invidieranno,
ed ogni maschio ai miei piedi
come un topolino
nella mia trappola dovrà cadere.

Io sono Maria
di Buenos Aires,
sono la più strega cantando e amando anche!
Se il bandoneón mi provoca... tiarà, tatà!
gli mordo forte la bocca... tiarà, tatà!
con dieci spasimi in fiore che io ho nel mio essere.

Sempre mi dico
forza Maria!
quando un mistero mi viene risalendo la voce,
e canto un tango che nessuno mai cantò
e sogno un sogno che nessuno mai sognò:
perché il domani è oggi
con l'ieri dopo, *che!*¹⁴

(canticchiando e orchestra)

Io sono Maria
di Buenos Aires,
di Buenos Aires Maria, io sono la mia città!

María tango, María del arrabal,
María noche, María pasión fatal,
María del amor
de Buenos Aires soy yo.

CUADRO 4

Milonga Carrieguera por María la Niña

Porteño Gorrión con Sueño

En los ojos de mi niña,
contracompás de otros llantos,
anda una oscura nostalgia
de cosas que aún no han pasado.

La calle echó los naipes
de odiar, recontramarcados,
la madre: hilaba perzas;
y el padre: arriaba fracasos.

La vieja tristonguería
del blues de los lunfardarios,
da un qué sé yo a mi María,
y otro al lomo de su gato.

Zaina la voz, la cadera,
la crencha y los pechos zainos,
le van, de furca, en la espalda,
las ganas de veinte machos.

De renoche, cuando llueve
siempre igual – siempre – en su patio
le cuentan tangos de hada
las bocas del subterráneo.
Setenta veces los siete
vientos del Sur, la han alzado;
sólo a mi voz ella entorna
su piel, su rosa e sus años.

María

Porteño Gorrión con Sueño,
vos nunca me alcanzarás.
Soy rosa de un no te quiero,
ya nunca me alcanzarás.

Maria tango, Maria dei bassi fondi,
Maria notte, Maria passione fatale,
Maria dell'amore di
Buenos Aires sono io!

QUADRO 4

Milonga nello stile di Evaristo Carriego¹⁵ per Maria la Bimba

Passero Sognatore di Buenos Aires¹⁶

Negli occhi della mia bimba,
controttempo rispetto ad altri pianti,
vaga un'oscura nostalgia
di cose che non sono ancora accadute.

La strada le fece le carte
dell'odio, ben segnate,
la madre: filava indolenze;
il padre: si portava addosso un carico di insuccessi.

La vecchia tristezza
dei blues della malavita,¹⁷
dà un non so che alla mia Maria,
e un altro non so che alla schiena del suo gatto.

Selvaggia la voce, il fianco,
la treccia e i seni selvaggi,
la assale, a tradimento, alle spalle,
la voglia di venti maschi.

A notte alta, quando piove
sempre uguale – sempre – nel suo cortile,
le raccontano tanghi di fate
le bocche di una metropolitana.
Settanta volte i sette
venti del Sud, l'hannno eccitata;
solo alla mia voce lei rinchiude
la sua pelle, la sua rosa ed i suoi anni.

Maria

Passero Sognatore di Buenos Aires,
tu non mi prenderai mai.
Sono rosa di un “non ti voglio”,
giammai mi raggiungerai.

Porteño Gorrión con Sueño

Te irás de noche, María,
de este cantón porteñado,
con la trenza destrenzada
y el sueño desabrochado.

Y los pardos camioneros
que estivan bronca al mercado
te harán un ramo de grelos
y un coro de navajazos.

Más allá, en los masallases
nocheteros y enwhiskados
dos hippies de barba zurda
la insultarán con milagros.

La rubias mandragoreras
de un zodiaco mulato,
le harán trece mordeduras
en la líneas de la mano.

Y su beso, que era un poco
de azafrán y de desgano,
se sabrá a página entera
¡como si fuera un asalto!

Setenta veces los siete
asombros le habrán robado,
le quedarán tres: el mío
y los ojos de su gato.

María

Porteño Gorrión con Sueño,
ya nunca me alcanzarás...

Porteño Gorrión con Sueño

Mi voz, en todas las voces
para siempre sentirás.

CUADRO 5

Fuga y Misterio
(instrumental)

Passero Sognatore di Buenos Aires

Te ne andrai di notte, Maria,
da questo angolo di Buenos Aires,
con la treccia mezza sciolta
e il sogno sbottonato.

E gli oscuri camionisti
che stivano incazzature al mercato
ti faranno un mazzo di maschi
e un coro di coltelli a serramanico.

Più in là, nei più-in-là
nottambuli e ubriachi di whisky,
due hippies dalla barba contestataria¹⁸
la insulteranno con miracoli.

Le bionde mandragore
di uno zodiaco mulatto,
le daranno tredici morsi
nelle linee della mano.

E il suo bacio, che sapeva un po'
di zafferano e di pigrizia,
si pubblicherà a piena pagina
come se fosse una rapina!

Settanta volte i sette
stupori le avranno rubato,
gliene resteranno tre: il mio e gli occhi
del suo gatto.

Maria

Passero Sognatore di Buenos Aires
giammai mi raggiungerai...

Passero Sognatore di Buenos Aires

La mia voce, in tutte le voci
per sempre ascolterai.

QUADRO 5

Fuga e mistero
(strumentale)

CUADRO 6

Poema valseado

María

Un bandoneón que mi tristeza tiene escrita,
hoy dos temblores me ha mezclado en la garganta:
con gusto a Sur, me dió el temblor de Milonguita,
y otro – peor – que sabe a Norte, ¡y nadie canta !

Del bandoneón, que huele a sombra de macroles,
oigo el arcángel de la prostibulería,
frasear su acorde canallesco a siete voces
que suenan siete y siempre son – siempre – la mía.

Si basta el abrazo de morir me siento en celo,
y me lo arranco un poco en cada gatería,
¡que duelo habrá que ya no alcance a ser mi duelo!
¡que parda trampa que no pueda ser ya mía!

Y seré un resto de ceniza entanguecida;
y el medio amor, desde el final, me hará su guiño,
y, aún, arderé, por dos monedas, otra vida,
sobre un lunático repliegue del corpiño.

Seré más triste, más descarte, mas robada
que el tango atroz que nadie ha sido todavía;
y a Dios daré, muerta y de trote hacia la nada,
el espasmódico temblor de cien Marías...

Un nuevo viento de la rosa de los vientos
remueve el son de un bandoneón en mi retiro.
Y el bandoneón tiene una bala en el aliento
para gritar mi muerte al son de un sólo tiro...

CUADRO 7

Tocata rea

El Duende (al Bandoneón)

Goteaban un absorto prestigio de glicinas
las llagas de tu fueye. Y el eco de un rosario
tanguelado eran tus pliegues, cinchando la barcina

QUADRO 6

Poema in forma di valzer

Maria

Un bandoneón che ha scritta in sé la mia tristezza,
oggi due tremori mi ha mischiato nella gola:
con sapore di Sud,¹⁹ mi diede il tremore di *Milonguita*,²⁰
e un altro – peggiore – che sa di Nord, e nessuno canta...!

Dal bandoneón che puzza d'ombra di magnaccia,
ascolto l'arcangelo dei postriboli,
fraseggiare il suo accordo canagliesco a sette voci
che suonano sette e sempre sono – sempre – la mia.

Se fino all'abbraccio della morte mi sento in calore,
e me lo strappo un po' in ogni avventura
che lutto ci sarà che già non riesca ad essere il mio lutto!
che oscura trappola che già non osi di essere mia!

E sarò un resto di cenere di tango,²¹
e il mezzo amore, dal finale, mi farà l'occhiolino,
e, ancora, arderò per due monete un'altra vita,
sopra una lunatica piega del reggiseno.

Sarò più triste, più scartata, più rubata
che il tango atroce, come nessuno lo è stato ancora;
e a Dio darò, morta e al trotto verso il nulla,
lo spasmodico tremore di cento Marie...

Un nuovo vento della rosa dei venti
rimuove il suono di un bandoneón nel mio retiro.
E il bandoneón ha una pallottola nell'alito
per gridare la mia morte al suono di uno sparo solo...

QUADRO 7

Toccata dei bassifondi

Lo Spirito (al Bandoneón)²²

Le piaghe del tuo soffietto gocciolavano
un assorto prestigio di glicini. E l'eco di un rosario
al ritmo di tango erano le tue pieghe, tirando fuori a
[fatica la

ternura de un milagro... ¡Qué estafa esas espinas

que un día nos vendiste gimiendo en el calvario!

Yo sé que, entre tus voces, secreto y arbitrario,
te chaira las lengüetas el Diablo; y que tus sonos
son gritos afanados de óleo perdulario
que un Goya miserable pintó contra un sudario,
con lágrimas de judas, de horteras y cabrones.

Yo he visto a tu patota de sardos bandoneones
batir las negras alas y arder las botoneras
a punto de Macumba. Y, allá, en los trascartones
del Mal, sangrar del turbio marfil de los botones
la voz de la Pequeña, ¡con todo el beso afuera!

¿A donde la enterraste? ¡Me cache! Si ella era
el poco de misterio que un Dios atribulado,
un pobre Dios porteño que amaba a su manera
nos dió, para que siempre – por dentro – nos siguiera
golpeando una pregunta, ¡que vos nos has matado!

Ahora y en la hora, de atrape y profecía
te harán los sordos dedos de un ángel retobado
un solo a dos puñales, por cada fechoría;
un solo de Iscariote, con swing de antifonía
canera, ¡basta que escupas, de a dos, los dos teclados!

Entonces, con un verso de dientes apretados,
un verso en punta de hacha, con sed, total, prohibido,
te voy a hacer un tajo triunfal, de lado a lado,
para que mueras triste, gritando de parado,
en una como náusea de tangos, lo perdido.

CUADRO 8

*Miserere Canyengue de los Ladrones Antiguos en las
Alcantarifias*

Ladrón Antiguo Mayor

Hoy, que a los poetas y a los pungas y a las locas,
les saldrá, otra vez, un cuervo blanco por la boca;
hoy que por el dos profundo y fijo de los dados
miran, de otro mundo, dos ojitos alunados...

tenezza inerziale di un miracolo... Quale truffa quelle
[spine
che un giorno ci hai venduto gemendo nel calvario!

Io so che, tra le tue voci, segreto e arbitrario,
il Diavolo ti taglia le linguette e che i tuoi suoni
sono grida affannate dell'olio scadente
che un Goya²³ miserevole dipinse contro un sudario,
con lacrime di giuda, di ruffiani e di cornuti.

Io ho visto il tuo branco di sergenti bandoneoni
battere le nere ali e bruciare le tastiere
a ritmo di Macumba.²⁴ E, là, dietro le quinte
del Male, sanguinare dal torbido avorio dei pulsanti
la voce della Piccola, con tutto il bacio fuori!

Dove l'hai sepolta? Maledizione! Se lei era
il poco di mistero che un Dio afflitto,
un povero Dio di Buenos Aires che amava a suo modo,
ci diede, perché sempre – da dentro – ci continuasse
a colpire una domanda; perché tu ci hai ucciso!

Ora e nell'ora di rapina e di profezia
ti faranno le sorde dita di un angelo imbizzarrito
un "a solo" a due pugnali, per ogni malefatta;
un "a solo" da Iscariota, con swing d'antifona
carceraria, fino a farti sputare, di due in due, le due
[tastiere!

Dunque, con un verso a denti stretti,
un verso in punta d'ascia, con sete, totale, proibito,
ti farò un taglio trionfale, da lato a lato,
per farti morire triste, gridando in piedi,
come in una nausea di tanghi, ciò che è perduto.

QUADRO 8

Miserere dei bassifondi,²⁵ dei Ladri Antichi nelle Cloache

Ladro Antico Maggiore

Oggi, che ai poeti ed ai borseggiatori e alle pazze
uscirà, un'altra volta, un bianco corvo dalla bocca;
oggi, che per il due profondo e fisso dei dadi
guardano, da un altro mondo, due occhietti di luna...

Hoy, que irá a buscar su par por bares espantosos,
la cansada pierna de neón de un luminoso;
Hoy, que en la aburrída tangazón de algún cortado
un arlequín – que vió la punta del pólín –
¡se hundió abrazado de un terrón...!

Voces de las Madamas

Con restos de antiguos crespones en llamas
pondremos candiles las viejas madamas.

Voces de los Ladrones Antiguos

Atávicos sígnos de supersticiones
tendrán nuestras uñas de antiguos ladrones.

Voces de las Madamas

Las vicias madamas, abriendo los lechos,
tendremos la hoja de té entre los pechos.

Voces de los Ladrones Antiguos

Con un antifáz de charol en la jeta
daremos maitines con dos palanquetas.

Voces de las Madomas y de los Ladrones; a una vez

Que hoy viene la Niña y estarán en flor
la yeta y el vino y un Re muy Menor.

Ladrón Antiguo Mayor

Porqué estaba escrito con sal en los muros
de esta catacumba porteñesca y sola,
y abrimos al grito de siete bandolas
un séptimo sello lunfardo y maduro.

Porqué estaba escrito con tango, este día,
y afuera hay olvido y es Martes y es Trece,
dará un negro gallo de sangre, tres veces,
la pascua canyengue que anuncia a María.

Voces de las Madamas

Ya viene la Niña buscando el mulato
camino al abismo, montada en su gato.

Ladrón Antiguo Mayor

Son reas candelas de luz en cuclillas
sus ojos que alumbran, corriendo las losas,
pequeñas auroras polares de cosas,
muy viejas, que habitan las alcantarillas.

Oggi, che andrà a cercare il suo sosia per bar spaventosi,
la stanca gamba di neon di un'insegna;
Oggi, che nella annoiata storia di tango di un caffè macchiato,
un arlecchino – che vide la punta dello spago –
affondò abbracciato ad una zolletta!

Voci delle Tenutarie

Con resti di antichi paramenti a lutto in fiamme
metteremo candele le vecchie madame.

Voci dei Ladri Antichi

Le nostre unghie di antichi ladri
Avranno atavici segni di superstizione.

Voci delle Tenutarie

Le vecchie madame, aprendo i letti,
terremmo la foglia del the tra i seni.

Voci dei Ladri Antichi

Con una mascherina di cartone laccato sul viso²⁶
offriremo mattutini con due sbarre da scassinatori.

Voci delle Tenutarie e dei Ladri Antichi; tutti insieme

Che oggi viene la Bimba e saranno in fiore
la iettatura ed il vino e un Re molto Minore.²⁷

Ladro Antico Maggiore

Perché era scritto col sale sui muri
di questa catacumba desolata di Buenos Aires,
e apriamo al grido di sette *bandolas*²⁸
un settimo sigillo lunfardo e maturo.

Perché era scritto col tango, questo giorno,
e fuori c'è oblio ed è Martedì ed è Tredici,
canterà un gallo nero di sangue, tre volte,
la Pasqua dei bassifondi che annuncia Maria.

Voci delle Tenutarie

Già viene la Bimba cercando il sentiero mulatto
che conduce all'abisso, in groppa al suo gatto.

Ladro Antico Maggiore

Sono umili candele di luce inginocchiate
i suoi occhi che illuminano, penetrando al di sotto,
piccole aurore polari di cose,
molto vecchie, che abitano le fogne.

Le queman las noches detrás de la frente,
como húmedas monjas de polvo que zurcen
– rezando morbosas milongas – sus dulces,
calladas y extrañas ojeras calientes.

Voces de los Ladrones Antiguos

La Niña ha llegado... La Niña cayó:
¡diremos un cántico en Clave de No!

Ladrón Antigo Mayor

Desde hoy, para siempre, condeno a tu sombra:
Que en pena y robada a la mano de Dios,
regrese al asfalto, dramática y sola,
y arrastre tus culpas, bien bembra y bien sombra,
sangrada por siete navajas de Sol.

(María tararea desgarradamente su tema como fondo de los coros.)

Voces de las Madamas

María torcaza, María, en el buche,
te harán los martirios su sórdido escruche.

Voces de los Ladrones Antiguos

María de un peso, María ¡que risa!
te trincan los muslos dos manos de tiza...

Voces de las Madamas

María de un whisky, María en las rocas,
¡que gusto – a la vuelta – tendrás en la boca!

Voces de los Ladrones Antiguos

María bufosa, María de Amén,
y un punto escarlata tendrás en la sien.

Ladrón Antigo Mayor

Allá va la Sombra de María a su otro infierno
Sólo, queda aquí, la vaina rosa de su cuerpo:
tiene todo el mal del mundo, en fior, cabal y abierto
hasta el final; y, sin embargo, el corazón
¡se le ha negado a ser peor!

**Voces de las Madamas y de los Ladrones; a una vez
Ladrón Antigo Mayor:**
su corazón... ¡está muerto!

Le bruciano le notti dietro la fronte,
come umide monache di polvere che rammendano
– pregando morboso milonghe – le sue dolci,
silenti ed estranee occhiaie calde.

Voci dei Ladri Antichi

È arrivata la Bimba... La Bimba è caduta:
diremo un cantico in chiave di No!

Ladro Antico Maggiore

Da oggi, per sempre, condanno la tua ombra:
Che in pena e rubata alla mano di Dio,
ritorni all'asfalto drammatica e sola,
e trascini le tue colpe, molto femmina e molto ombra,
insanguinata da sette coltelli a serramanico di Sole.

(Maria canticchia straziata il suo tema come fondo dei cori)

Voci delle Tenutarie

Maria colomba, Maria nel gozzo,
gli intensi dolori ti faranno il loro sordido furto.²⁹

Voci dei Ladri Antichi

Maria da un soldo, Maria che risata!
Ti serreranno le cosce due mani di gesso...

Voci delle Tenutarie

Maria di un whisky, Maria nelle rocce,³⁰
che sapore – al ritorno – avrai nella bocca!

Voci dei Ladri Antichi

Maria pistola, Maria di Amen,
e un punto scarlato avrai nella tempia.

Ladro Antico Maggiore

Li va l'ombra di Maria verso il suo altro inferno...
Soltanto resta qui la guaina rosa del suo corpo:
ha tutto il male del mondo, in fiore, franco ed aperto
fino alla fine; e, invece, il cuore
si è negato ad essere peggio!

**Voci delle Tenutarie e dei Ladri Antichi; tutti insieme
Ladro Antico Maggiore:**
il suo cuore... è morto!



Raffaello Gambogi, *Gli emigranti* (1895 ca.). Livorno, Museo Civico G. Fattori

SEGUNDA PARTE
CUADRO 9

Contramilonga a la funerala por la primera muerte de María

El Duende

María de Buenos Aires
murió por primera vez;
la enteraron – ya era tarde...
con sus muecas funerales,
un puñal y un cascabel.

Y el alba se atoró con sensación de embolia
rea, de cuando fue la Niña, arriando el gesto,
rumbo a una calle con velones y magnolias
ya con las cosas de morir y el frío puestos.

Y en la esquina donde aún tejen
las Mamitas con esplín,
dos Malenas de relente
– que habían muerto muchas veces –
le enseñaron a morir.

Misterío allá, misereteando en la maroma
de un jingle obsceno en soledad de sacramento,
fucron cinchando la cureña de palomas
los doce judas de un cristito temulento.

Por las fábricas, las pibas
que hacen la noche al telar,
le pusieron, a María,
un malvón de políamida
y una orquídea de percal.

Por el escote, le salía una neblina
negra y atada con la cinta sucia y triste
que un raro beatle destrenzaba, a la sordina,
del luto misterioso de sus twistes.

Se murió tanto la Niña
cuando se puso a morir,
que era una trágica encinta
que, llena de muertecitas,
no cesaba de parir!

SECONDA PARTE
QUADRO 9

*Contramilonga funebre*³¹

Lo Spirito

Maria di Buenos Aires
morì per prima volta;
glielo fecero sapere – era tardi –
con le loro smorfie funeste,
un pugnale ed un sonaglio da funerale.

E l'alba si fermò con sensazione di embolia
disgraziata, da quando la Bimba, ammainando il gesto,
si spinse fino ad una strada con candele e magnolie
già con le cose del morire e il freddo addosso.

E nell'angolo della strada, dove ancora tessono
le ruffiane³² con malinconia,
due *Malene*³³ come fantasmi dalla consistenza di nube
– che erano morte tante volte –
le insegnarono a morire.

Là nel mistero, recitando un miserere nel casino
di una musichetta oscena³⁴ in solitudine di sacramento,
fucron tirando la bara di colombe
i dodici giuda di un piccolo cristo ubriaco.

Nelle fabbriche, le ragazze
che fanno il turno di notte al telaio,
miserò, a Maria,
un geranio di poliamide
ed un'orchidea di percalle.

Dalla scollatura, le usciva una nebbiolina nera
e legata con un nastro sporco e triste
che uno strano capellone³⁵ slegava, con la sordina,
del lutto misterioso dei suoi twist.

Morì tanto la Bimba,
quando iniziò a morire,
che era una tragica incinta
che, piena di piccole morti,
non finiva di partorire!

Qué cosa!, nuestra María
murió por primera vez...
La enterraron dos mendigos
al doblar de las propinas
en la borra de un exprés.

Pero en su sola catamufa, zurdo antojo
de un loco mimo sobrehumano, a contrayumba
de dos pequeñas explosiones de los ojos,
echó dos lágrimas de rimmel por la tumba...

María de Buenos Aires
lloró por primera vez.

CUADRO 10

Tangata del alba
(instrumental)

CUADRO 11

Carta a los Arboles y a la Chimeneas

La Sombra de María
Buenos Aires, abril de toda mi tristeza.
Queridos árboles y amadas chimeneas
que dan la sombra y dan la nube de mi barrio:

Mi dolor ha inventado el dolor
de otra cruz en la misma raíz;

Todo pasó como sabrán... Que estoy de luto
por mi propio recuerdo: En tanto les escribo
– con la ternura al hombro y llena de esa sola
mala palabra que no sé cómo se dice –
sale, otra vez, el Sol para apedrearme el miedo
con unas migas de su dulce desayuno,
como aquel que tira tres pelotas por veinte
contra la cara ensangrentada de la infamia.

Ya la gente fue a vivir;
cabe el cielo en un jornal;
loco de azul, a Dios le sobra luz

Cosa rara!, la nostra Maria,
morì per la prima volta...
La seppellirono³⁶ due mendicanti
al raddoppiare delle mance
nel fondo di un caffè espresso...

Ma nella sua solitaria tristezza, la voglia amorosa
di un pazzo mimo sovrumano, a contrayumba³⁷
di due piccole esplosioni degli occhi,
gettò due lacrime di rimmel sulla tomba...

Maria di Buenos Aires
pianse per la prima volta.

QUADRO 10

Tangata³⁸ dell'alba
(strumentale)

QUADRO 11

Lettera agli Alberi e alle Ciminiere

L'Ombra di Maria
Buenos Aires, Aprile di Tutta la Mia Tristezza.
Cari alberi ed amate ciminiere
che fanno ombra e fan la nuvola del mio quartiere:

Il mio dolore ha inventato il dolore
di un'altra croce nella stessa radice;

Tutto è successo come saprete... Che sono a lutto
in memoria di me stessa. Nel frattempo vi scrivo
– con la tenerezza in groppa e piena di quell'unica
parolaccia che non so come si dice –
si leva, un'altra volta, il Sole per lapidare la mia paura
con alcune briciole della sua dolce prima colazione,
come quello che lancia tre palle per venti centesimi³⁹
contro la faccia insanguinata dell'infamia.

Già la gente è andata a vivere;
ci sta il cielo nella paga di una giornata!;
pazzo di azzurro a Dio abbonda la luce

para amasar los pájaros y el pan.
Si ÉL, otra vez, me cierra el ventanal,
hartos de mí, los ojos me darán
tres vueltas y se irán
bízqueando hasta un guiñol
de pólvora de alcohol.

Ya dirán, en el barrio, después:
„¿su recuerdo está grave, otra vez...!”

Querido Arboles y amadas Chimeneas:
igual que el humo y que la hoja ya perdidos,
oirán mi nombre con la sombra en muerte viva
la vez primera y la vez última que un viento
– asma del Sur, gusto de Amén, macho en exilio –
entre a zapar su ¡Tango Aún por Buenos Aires!

Nada más. No hay adiós: que el adiós
nos dolía al principio y no al fin.

Y a un balcón oloroso a mi voz,
ponganle dos lutitos de hollín.

La Sombra de María

CUADRO 12

Aria de los Analistas

Coro de los Analistas
Pasen a ver, ¡caballeros!:
¡cosas jamás nunca vistas
traeremos los analistas
a este circo porteño!...

¡... Pasen aver!: ¡malabares
de un bello remordimiento
que hace su trágico intento
con siete libríums impares!...

Analista primero
Buenos Aires, Buenos Aires
sacá tus sueños al sol,
que los sueños tienen picos,
¡rataplín y rataplón!

per impastare gli uccelli e il pane.
Se Lui, un'altra volta, mi chiude la finestra,
stanchi di me, gli occhi faranno
tre giri e se ne andranno
guardando storto fino ad un melodramma
di polvere da sparo e di alcool.

Già diranno, nel quartiere, più tardi:
“il suo ricordo è grave, un'altra volta!...”

Cari Alberi ed amate ciminiere:
come il fumo e la foglia già perduti,
ascolteranno il mio nome con l'ombra in morte viva
la prima volta e l'ultima volta che un vento
– asma del Sud, sapore di Amen, maschio in esilio –
entri a suonare il suo “Tango Ancora per Buenos Aires”!

Niente più. Non c'è addio: perché l'addio
ci faceva male al principio e non alla fine.

E ad un balcone odoroso della mia voce,
ponete due piccoli lutti di fuliggine.

L'ombra di Maria

QUADRO 12

*Aria degli Psicoanalisti*⁴⁰

Coro degli Psicoanalisti
Vengano avanti, signori!:
cose mai viste
porteremo gli psicoanalisti
a questo circo di Buenos Aires! ...

Vengano avanti!: giocolieri
di un bel senso di colpa
che fa il suo tragico tentativo
con sette valium dispari!

Primo Psicoanalista
Buenos Aires, Buenos Aires
Tira fuori i tuoi sogni al sole,
che i sogni hanno picchi,⁴¹
rataplìn e rataplòn!

Coro de los Analistas

¡Pasen a ver!: que la vida
se enredó en la pena floja,
y un Yo porque se le antoja
¡traga angustias encendidas!

Aquí está la voltereta
de un rencor que, en zapatillas,
¡saca un boom de pesadillas
por detrás de la careta!

Analista primero

Buenos Aires, Buenos Aires
sacá tus sueños al sol,
que los sueños tienen filo,
¡rataplero y rataplón!

Coro de los Analistas

¡Pasen a ver!: ¡que asomado
por el plano sagital,
da un doble olvido mortal
un gran recuerdo amaestrado!

¡Pasen aver!: ¡Adelante!,
que en la pista y poco a poco
va hilando una sombra el copo
¡con culpas de antes de antes!...

Analista primero

Buenos Aires, Buenos Aires
saca los sueños al sol,
que este sueño es de María,
¡rataplín y rataplón!

Coro de los Analistas

Cámara uno: ¡al recuerdo!
Cámara dos: ¡a la conciencia!
Que pongan un decorado
con trapecios de tiniebla,
que la Niña hará su salto
vestida de memoria negra.
Y el Analista Primero
le pide cuatro piruetas.

Analista primero

Cerrá los ojos, María,
que así en tus ojos cabrá

Coro degli Psicoanalisti

Vengano avanti!: che la vita
si impigliò nella pena afflosciata
e un lo perché gli viene voglia
ingoia angosce accese!

Qui c'è la piroetta
di un rancore che, in scarpette,
tira fuori un boom d'incubi
da dietro la maschera!

Primo Psicoanalista

Buenos Aires, Buenos Aires
Tira fuori i tuoi sogni al sole,
che i sogni sono affilati,
rataplin e rataplòn!

Coro degli Psicoanalisti

Vengano avanti!: che spunta
per il piano sagittale,
da un doppio oblio mortale
un gran ricordo ammaestrato.

Vengano avanti! Avanti!,
che nella pista e poco a poco
va filando un'ombra la rete
con colpe di prima, di prima!...

Primo Psicoanalista

Buenos Aires, Buenos Aires
Tira fuori i tuoi sogni al sole,
che questo sogno è di Maria,
rataplin e rataplòn!

Coro degli Psicoanalisti

Camera uno: al ricordo!
Camera due: alla coscienza!
Che pongano una scenografia
con trapezi di tenebre,
che la Bimba farà il suo salto
vestita di nera memoria.
E il Primo Psicoanalista
le richiede quattro piroette.

Primo Psicoanalista

Chiudi gli occhi, Maria,
che così nei tuoi occhi ci starà

un patio fiato y un canto
que en ese patio se oirá.

¿Es el llanto de tu madre?

La Sombra de María

No lo siento. Dicen, de ella,
que tenía en la cintura una gran sensiblería,
corno de silla vacía, y que fregaba estrellas sucias
para afuera. Pero que nunca lloraba.
Eso cuentan los que estaban de ella al tanto.

Fue un Viernes, – y no fue santo
– y, ya, me lo acuerdo mal.

Analista primero

Abrí los sueños, María,
que así en tus sueños habrá
una fragua con dos manos
que en esa fragua hacen pan.

¿Son las manos de tu padre?

La Sombra de María

No sé. Pero de él se ha recordado
que jugaba al pase inglés con dos cortafierros
cargados con sangre dura, y que perdía cuantas
veces lo quería. Eso juran los que entonces
le ganaban con sietes y onces de risa.

Fue un Miércoles de ceniza,
y, ya, me lo acuerdo mal.

Analista primero

Cerrá los ojos, María,
que así en dos ojos verás,
un grito y un beso izquierdo
que en ese grito se va.

¿Es ése tu primer beso?

La Sombra de María

No sabría. Pero cuentan que en él cabía
tanta tristeza como la que hubo en el Jesús
que no tuvo para leños y se pintó una cruz

un cortile intimo ed un canto
che in quel cortile si udirà

È il pianto di tua madre?

L'Ombra di Maria

Non lo sento. Dicono, di lei,
che aveva nella cinta un gran sentimentalismo,
come di sedia vuota, e che strofinava stelle sporche
per conto d'altri.⁴² Ma che non piangeva mai.
Questo raccontano quelli che di lei sapevano molto.

Fu un venerdì – e non fu Santo –
e, già, lo ricordo appena.

Primo Psicoanalista

Apri i sogni, Maria,
che così nei tuoi sogni avrai
una fucina con due mani
che in questa fucina fanno il pane.

Sono le mani di tuo padre?

L'Ombra di Maria

Non lo so. Ma di lui si è ricordato che giocava
al “passo inglese”⁴³ con due attrezzi per spezzare il ferro
gravati dal sudore della fronte,⁴⁴ e che perdeva quante
volte voleva. Questo giurano quelli che
vincevano ridendo con sette e undici.⁴⁵

Fu un Mercoledì delle Ceneri,
E, già, lo ricordo appena.

Primo Psicoanalista

Chiudi gli occhi Maria,
che così in due occhi vedrai,
un grido e un bacio falso
che in quel grido se ne va.

E questo il tuo primo bacio?

L'Ombra di Maria

Non saprei. Ma raccontano che in lui c'era
tanta tristezza come quella che stava in Gesù
che non ne aveva per comprare il legno e si dipinse una croce

en el lomo. Y que, ese beso, otro día, se hizo
hacer un pequeño aborto cerezo en cada
labio. Eso cañan los que saben de ese beso
y aún lo gozan.

Yo, entonces, era una rosa;
y ya me lo acuerdo mal.

Analista primero

Abrí los sueños, María,
que así en tus sueños cabrán
un whisky y dos golpes rubíos
que desde el fondo se oirán.

¿Es tu corazón que llama?

La Sombra de María

Difícilmente. Mi corazón cortado en cuatro, está –
[dicen –
sepelido en las cuatro troneras de un billar robado.
[El que ahora
Devo puesto se lo compré a una encorazonadora que
[tenía corazonería
de vicio en un paisaje terraja, y vendía corazoncitos
[tristeros
de baraja francesa y de conejo, de tatuaje de marinero
[con pereza,
de rima de canción de cuna y de alcaucil. A mi, me
[puso uno que
es de vista y no lastíma, recortado del mandil de un
[bandoneonista;

y con un agujita de estaño y un hilo de humo castaño,
me lo bordó en el vientre. Dijo que eso era lo que
[convenía para
quien, corno yo, soy una sombra María, y ya por
[sombra – sólo sombra –
seré sombra y seré virgen para siempre.

Lo dijo mientras cosía
¡y ya me lo acuerdo mal!

Analista primero

Cubrí tu pecho, María,
con un puñado de sal,

sulla schiena. E che, quel bacio, un altro giorno, si fece
fare un piccolo aborto color ciliegia in ciascun
labbro. Questo tacciono coloro che sanno di quel bacio
e ancora lo godono.

Io, allora, ero una rosa;
e, già, lo ricordo appena.

Primo Psicoanalista

Apri i tuoi sogni, Maria,
che così nei tuoi sogni ci staranno
un whisky e due colpi biondi
che dal fondo si udiranno.

È il tuo cuore che chiama?

L'Ombra di Maria

Difficilmente. Il mio cuore tagliato in quattro, giace –
[dicono –
seppellito nelle quattro buche di un biliardo rubato.
[Quello che ora
porto addosso lo comprai da una fabbricante di cuori
[che aveva cuori
di seconda mano in un paesaggio squallido, e vendeva
[cuoricini tristi
di carte da gioco francesi e di coniglio, di tatuaggi di
[marinaio con la fiacca,
di rima di canzone di culla e di carciofo. A me ne mise
[uno che
è di ornamento e non fa male, ritagliato dal grembiule⁴⁶
[di un bandoneonista;

e con un piccolo ago di stagno e un filo di fumo color
[castagno,
me lo ricamò sul ventre. Disse che quello era la cosa
[che conveniva a chi,
come me, è solo un'ombra Maria, e già come ombra –
[solamente ombra –
sarò ombra e sarò vergine per sempre.

Lo disse mentre cuciva
E, già, lo ricordo appena!

Primo Psicoanalista

Copriti il seno, Maria,
con un pugno di sale,

que adentro te mira un cero,
¡y el cero te va a llorar!

La Sombra de María

Del numeroso gris
de anteayer
ya no me acuerdo más
que de aquel
misterio cruel que me gritó:
¡Nacé!
y cuando entré a vivir,
se sonrió...
Y al fin al verme así,
tan última y tan yo,
mordiéndose, gritó:
¡Morí!...

CUADRO 13

Romanza del Duende poeta y curda

El Duende

Aquí, en este mágico bar talismanero
se sabe casi todo! Lo cuentan, de escolaso,
las sotas y los reyes, ventrilocuos cabreros
de cosas que el Destino fermenta entre los mazos.

Aquí, pegado al ñato revés de cada vaso
nos mira el ojo quieto y abierto de locura,
que algún discepolín que quiso verle los pasos
al diablo, cosió con un hilito de amargura.

Voces de las tres Marionetas borrachas de Cosas

Desde esta copa que El Duende,
por triste, se está fajando,
tres Marionetas Borrachas
de Cosas, lo campaneamos.

El Duende

Aquí, donde mañana sabe a antaño,
buscando a Dios yo ví, de escalofrío,
que estaba en lo que quiero y lo que extraño,
cortado a esa sazón, como el tamaño
del grano da el tamaño del estío.

che dentro ti guarda uno zero,
e lo zero ti piangerà!

L'Ombra di Maria

Dell'abbondante grigio
Dell'altro ieri
già non ricordo più
se non di quel
mistero crudele che mi gridò:
Nasci!
e quando iniziai a vivere,
sorrise...
E finalmente al vedermi così,
così ultima e così io,
mordendosi, gridò:
Muori!

QUADRO 13

Romanza dello Spirito poeta e ubriacone

Lo Spirito

Qui, in questa magica taverna talismanarda si sa
quasi tutto! ... Lo raccontano, nella partita,
i fanti ed i re, ventriloqui incazzati
per cose che il Destino fermenta tra i mazzi.

Qui, incollato al fondo rovescio di ogni bicchiere
ci guarda l'occhio fermo e aperto di pazzia,
che qualche *Discepolín*⁴⁷ che volle contare i passi
del diavolo, cucì con un filino di amarezza.

Voci delle tre Marionette Ubriache di Cose

Da questa coppa che lo Spirito,
per la tristezza, sta tracannando,
tre Marionette Ubriache
di Cose, lo spiame.

Lo Spirito

Qui, dove il domani sa di passato,
cercando Dio io vidi, da brivido,
che cosa c'era in quello che voglio e che mi manca,
tagliato per quest'occasione, come la misura
del grano dà la misura dell'estate.

Aquí, en cada botella, cabe un río;
y al fondo de ese río hay otro estaño;
y, en curda, en ese estaño, un verso mío,
y, en él, la plata triste de otro río
que me hizo Duende, me hizo... ¡hace mil años!

Voces de las tres Marionetas borrachas de Cosas
Al Duende – que en la operita
venía el cuento contando –
se le ha perdido una sombra
y, en curda, la va llamando.

El Duende

De mí, jugado a vos, te mando este retazo
de tango con ojerás, que allá en tu pena, entero,
removerá en la amarga ceniza de tus pasos
la bronca enamorada de un canto compañero.

De mí, y a donde me oigas, irán hasta tu cero,
dos lucas de rubionas, yironas y Melatos,
a echar sobre tu sombra un fato de luceros.
(¡Los huesos de Olivari conocen de este fato!)

Voces de las tres Marionetas borrachas de Cosas
¡Pobre Duende! Anda por esa
sombrita, desesperado:
y nos pide a los compinches
que a ella llevemos su llanto.

El Duende

De mí, y en donde estés, con una fuerza
de locos, como un himno estafalario,
tan hondo sonará el concierto merso
que un viejo ciego, a vos, te hará en la terza
morena de su reo estradivario.

De mí, y en donde estés, pondré un plenario
de dulces duendecitos que retuerza
la niebla de tu piel, y un tabernario
rumor de nazarenos carcelarios
dirá tu Anunciación en parla inversa.

Voces de las tres Marionetas borrachas de Cosas
Iremos todos, Don Duende,
los puntos de este curdado
a llevarle a la Pequeña,
de parte suya, un milagro.

Qui, in ogni bottiglia, ci sta un fiume;
e nel fondo di quel fiume c'è un altro bancone;⁴⁸
e, ubriaco, a questo bancone, un mio verso,
e, in lui, l'argento triste di un altro fiume
che mi fece Spirito, mi fece... mille anni fa

Voci delle tre Marionette Ubriache di Cose
Lo Spirito – che nell'operetta⁴⁹
veniva raccontando il racconto –
ha perso un'ombra
e, ubriaco, la va chiamando.

Lo Spirito

Da me, impazzito per te, ti mando questo ritaglio
di tango con le occhiaie, che là nella tua pena, intero,
rimuoverà nell'amara cenere dei tuoi passi
il broncio innamorato di un canto amico.

Da me, e ovunque tu mi senta, andranno fino al tuo zero
mille denari tra biondone, puttane e *Melatos*⁵⁰
a gettare sulla tua ombra una storia di splendori.
(Le ossa di Olivari⁵¹ sanno di questa storia!)

Voci delle tre Marionette Ubriache di Cose
Povero Spirito va per questa
piccola ombra disperato;
e chiede a noi comparì
che le recassimo il suo pianto.

Lo Spirito

Da me, e ovunque tu sia, con una forza
da matti, come un inno stravagante,
tanto profondo suonerà il concerto volgare
che un vecchio cieco, a te, ti farà sulla terza
corda bruna del suo povero Stradivarius.

Da me, e ovunque tu sia, convocherò un conclave
di dolci piccoli spiriti che attorcigliano
la nebbia della tua pelle; e un rumore
di taverna di nazareni carcerati
dirà la tua Annunciazione in linguaggio rovesciato.

Voci delle tre Marionette Ubriache di Cose
Andrete tutte, Signor Spirito,
i tizzi di questa sbronza
a portare alla Piccola,
da parte sua, un miracolo.

El Duende

Y así que vos renazcas, sabrás qué trampa tienen
la yerba en su barrica, y el cielo del agujero
que mira del zapato; la lluvia que no viene
y un sorbo de esa lluvia, y el tiempo en su tiempero...

Y así, María, así, María, así, por cada quiero,
las nueve lunas locas y en celo de un infarto
de luz, te harán – en torno – los guiños sensibleros

de un baile amanecido de risas y de partos...

Voces de las tres Marionetas borrachas de Cosas

Ya vamos, Sombra María,
con el Diciembre y los cantos
que está amasándote El Duende
con el polen de este estaño.

El Duende

Y así, por un silencio de corchea,
vendrá – por fin – tu día: un alazano
Domíngo, que te hará con las más feas
hojitas de un laurel de olor, la rea
y angélica belleza de sus ramos.

Tu día, nacerá del meridiano
cachuzo del umbral en donde hornea
su misa, algún poeta a contramano.
Así sea, María, de cristiano.
Así, de tuyo y nuestro... ¡Que así sea!

CUADRO 14

*Allegro tangabile
(instrumental)*

CUADRO 15

Milonga de la Anunciación

La Sombra de María

Tres marionetas
– chuecas y locas –

Lo Spirito

E quando tu rinasceraì, saprai che trappola implicano
il mate⁵² nella sua botte, e il cielo che guarda dal buco
dalla scarpa; la pioggia che non viene
e un sorso di questa pioggia, e il tempo nella sua
[temporalità...

E così, Maria, così, Maria, così, per ogni voglia,
le nove lune pazze e in calore per un infarto
di luce, ti faranno – intorno – gli ammiccanti
[sentimentalismi
di un ballo protratto sino all'alba di risa e di parti...

Voci delle tre Marionette Ubriache di Cose

Andiamo, Ombra Maria,
con il Dicembre⁵³ ed i canti
che ti sta impastando lo Spirito
con il polline di questa taverna.

Lo Spirito

E così, da un silenzio di croma,⁵⁴
verrà – finalmente – il tuo giorno: una saura⁵⁵
Domenica, che ti farà con le più brutte
foglioline di un alloro odoroso, la povera
e angelica bellezza dei suoi rami.

Il tuo giorno, nascerà dal meridiano
scalcagnato⁵⁶ della soglia dove inforna
la sua messa qualche poeta in controsenso.
Così sia, Maria, da cristiano.
Così, di tuo e nostro... Così sia!

QUADRO 14

*Allegro tangabile
(strumentale)*

QUADRO 15

Milonga dell'Annunciazione

L'Ombra di Maria

Tre marionette
– pazze e con le gambe storte –

que una violeta en la boca me hincaron ayer,
con un cuchillo en los dientes, por el revés
de mis caderas tordillas, zurciendo van
un gran remiendo en fior
de hinojo y de sisal
Ay..

Flaco y en banda
– ¡tan cadenero! –
me anda un Jesús chapaleando, de cuarta,
en la voz,
un canyenguito sobón
con un compás
de punto cruz;
y un dulce barro torcaz
de Cruz del Sur
que hoy me ha puesto a temblar.

Y un angelito
de terracota,
tuerto del grito en la rota viudez de un pretil,
mascando un salmo en sanata, con un jazmín
me ató un solcito de leche sobre el sutién,
qué dos espasmos de luz
¡tengo atrás de la piel!

¡Dale, María!
Si nueve llantos
son todo el pardo misterio que había que ver,
¡qué loco intento de espiga que vas a hacer!,
¡qué dura rama celeste te va a crujiir!
¡Dale que está al venir!
¡Dale que duele bien!

¡Ay!..

(una estrofa igual a la segunda integralmente tarareada)

Tengo atorada
tanta ternura
¡que de una sola ternura a Dios puedo parir!
y sí es que nadie ya quiere de mí nacer,
en el rebozo robado de algún chaplin,
¡entre mis brazos daré
de mamar un botín!

che ieri mi infilarono nella bocca una violetta,
con un coltello tra i denti, dall'interno
dei miei fianchi bruni, vanno cucendo
un grande rammendo con lo spago e
il fiore di finocchio⁵⁷
Ahi!

Magro e allo sbaraglio
così lavoratore!
mi va un Gesù sguazzando, sulla quarta,
nella voce,
un piccolo *canyengue*⁵⁸ lento
con un ritmo
di punto croce;
e una dolce colomba di fango⁵⁹
di Croce del Sud
che oggi mi ha fatto tremare.

E un putto
di terracotta,
guercio dal grido della rotta vedovanza di una ringhiera,
masticando un salmo mal cantato, con un gelsomino
mi legò un solicello di latte sul reggiseno,
che due spasmi di luce
trattengo dentro la pelle!

Forza Maria!
Se nove pianti
sono tutto l'oscuro mistero che c'era da vedere,
che pazzo tentativo di spiga che farai!
che duro ramo celeste ti scricchiolerà!
Forza che sta per venire!
Forza che fa tanto male!

Ahi!

(una strofa uguale alla seconda totalmente canticchiata)

Ho dentro trattenuta
tanta tenerezza
che con una sola tenerezza posso partorire Dio!
E se da me proprio nessuno vuole nascere,
nello scialletto rubato da qualche Chaplin,⁶⁰
tra le mie braccia allatterò
uno scarpone!⁶¹

CUADRO 16

Tangus Dei

Una Voz de ese Domingo

Hoy es Domingo, y al día
lo sacan del Domingario
una novia sin Domingo
y el penúltimo borracho.

El Duende

Hoy es Domingo: Laurel con leche. Desde el badajo
de su cuchara da un capuchino tres campanadas:

trás los misales, pican motetes las derrotadas
y alegres nalgas de las matronas: Laurel con ajo.

Una Voz de ese Domingo

Hoy es Domingo, y las brujas
se espiran, porque asomados
del tuco les tiran soles
los chicos y los payasos.

El Duende

Hoy es Domingo: Laurel con fiaca:
Domingamente rueda un bostezo.
Y, en el bostezo, dan las muchachas
la buena nueva del buen mal paso que
arde en la hilacha pródiga y tensa de sus
bluyines: Laurel caliente.

Una Voz de ese Domingo

Hoy el Domingo; y un coro
de mil domingos muchachos
desde el orsai dice un viejo
romance en cuatro dos cuatro.

Voces de las Amasadoras de Tallarine

A las amasadoras de tallarines algo nos pasa:
¿por qué es que nos retiemblan las manos
duras entre la masa?

Voces de los tres Albañiles Magos

¿Qué gusto le han mezclado a los copetines,
que tienen una patota de estrellitas, en donde
estaban las aceitunas?

QUADRO 16

*Tangus Dei*⁶²

Una Voce di quella Domenica⁶³

Oggi è domenica, e tirano fuori
il giorno dal “domicario”
una fidanzata senza domenica⁶⁴
ed il penultimo ubriacone,

Lo Spirito

Oggi è domenica: Alloro con latte. Dal
batacchio del suo cucchiaino dà un cappuccino tre
[rintocchi:
dietro i messali, arpeggiano mottetti le sconfitte
ed allegre natiche delle matrone: Alloro con aglio.

Una Voce di quella Domenica

Oggi è domenica e le streghe
se la danno a gambe, perché
affacciati dal sugo⁶⁵ i bambini e i pagliacci
le tirano soli addosso.

Lo Spirito

Oggi è domenica: Alloro con fiacca.
Domicamente rotola uno sbadiglio.
E, nello sbadiglio, le ragazze danno
la buona nuova del buon passo falso che
brucia nella stoffa prodiga e tesa dei loro
blue jeans:⁶⁶ Alloro caldo.

Una Voce di quella Domenica

Oggi è domenica; e un coro
di mille domeniche giovani
dal fuori gioco recita un vecchio
racconto in quattro due quattro.

Voci delle Impastatrici di Taglierini⁶⁷

Alle impastatrici di taglierini ci succede qualcosa:
perché sarà che ci tremano le mani
dure tra la pasta?

Voci dei tre Muratori Maghi

Quale sapore hanno mischiato agli aperitivi
che hanno un’ammucchiata⁶⁸ di stelline, al posto
delle olive?

Una Voz de ese Domingo

Hoy es Domingo y atorrán
basta los séptimos tangos;
será, sin embargo, el día
del más antiguo trabajo.

El Duende

Hoy es Domingo: Laurel y azares. ¿Qué Buenos Aires
le cchó los naipes a este Domingo que así, en la altura,
pampero arriba, tres profetitas locos laburan
juntando ramos de un nuevo aroma: ¿Laurel del aire?

Una Voz de ese Domingo

Hoy es Domingo y me han dicho
que basta el muñeco de trapo
que cuelga en los colectivos
viene a lo alto mirando.

El Duende

Hoy es Domingo: Laurel servido.
¡ Qué extrafia siembra
dió este Domingo, que allá en lo alto de un piso treinta,
sola en la sola cal de un andamio, reparturienta

de nueve asombros, hierve una sombra: Laurel con
[hembra!]

Una Voz de ese Domingo

Hoy es Domingo; y a punta
de diente, como peleando,
allá esa sombra por dentro
sus lutos se está lavando.

Voces de las Amasadoras de Tallarine

Se le abisma en la cintura
la cincha de un nudo zaino.

Voces de los tres Albañiles Magos

Y la marca de sus uñas
se ve en el cemento armado.

El Duende

Cuánta cosa, uno por uno,
le retoña los ovarios
fecundos de mil dolores
en seducción de sopapo.

Una Voce di quella Domenica

Oggi è domenica e dormono
anche i settimi tanghi;
sarà, invece, la giornata
del più antico lavoro.

Lo Spirito

Oggi è domenica: Alloro e gelsomini. Quale Buenos Aires
fece le carte a questa domenica che così, nell'altitudine,
vento Pampero⁶⁹ in alto, tre piccoli profeti pazzi lavorano
raccolgendo rami di una nuova essenza: Alloro dell'aria?

Una Voce di quella Domenica

Oggi è domenica e mi hanno detto
che perfino la bambola di stoffa
appesa negli autobus
va guardando in alto.

Lo Spirito

Oggi è domenica: Alloro servito.
Quale strana semina
diede questa domenica, che là nell'alto di un trentesimo
[piano,
sola nella sola calce di un'impalcatura, ripartorienta
di nove stupori, bolle un'ombra: Alloro con femmina!

Una Voce di quella Domenica

Oggi è domenica; e a punta
di dente, come lottando,
là, quell'ombra, dall'interno
i suoi lutti sta lavando.

Voci delle Impastatrici di Taglierini

Le sprofonda nella vita
il sottopancia di un sorcino da domare.⁷⁰

Voci dei tre Muratori Maghi

E l'impronta delle sue unghie
si vede nel cemento armado.

Lo Spirito

Quante cose, una per una,
le germogliano nelle ovaie
feconde di mille dolori
in seduzione di schiaffo.

Si parece que tuviera
¡hasta el nombre embarazado!
Qué retemblor le sacude
la entraña, como si echando

setenta reencarnaciones
de un jesucito nonato,
se arrancara de los huesos
del vientre, setenta clavos...

*(La sombra de María, comienza a cantar un villancico
a los lejos)*

Dos angelotes parteros
la trincan de bruces, cuando
le dan de forceps los fierros
del pesebre hormigonado.

¡Cómo alumbra para adentro!
¡Qué luz le chaíra el tallo!
¡Que clara lastimadura
– cruza de muerte y de orgasmo –

le enciende por la cadera
como un canyengue de astros!
Fuerza, María: que nace
y nace, naciendo tanto,

que te pare hasta el olvido,
y te empuja entre las manos
y en la raíz y en la rabia
y te renace a pedazos,

por las puntas de otras trenzas,
por las grietas de los labios,
por el gesto, y por las ganas
¡de nacerte hasta el cansancio!

¡Cuánta Navidad tenías
atragantada en los años!
qué zafra brava, María,
zafra de partos, tu parto...

Voces de las Amasadoras de Tallarines
A quién recién ha nacido nada le sobra y no tiene cuna.

Se sembra che avesse
fino al nome incinto!
Quale tremore scosse
le sue viscere, come se buttando

settanta incarnazioni
di un piccolo Gesù neonato,
si strappasse dalle ossa
dal ventre, settanta chiodi

*(L'Ombra di Maria, comincia a cantare in lontananza
una villanella)*

Due grossi putti ostetrici
la afferrano di colpo, quando
usano come forcipe i ferri
del presepe di cemento armato.

Come è illuminata dall'interno
Quale luce le arrota nel taglio!
Quale chiara ferita
– incrocio di morte e di orgasmo –

le si accende lungo il fianco
come un *canyengue*⁷¹ di astri.
Forza Maria che nasce
e nasce, nascendo tanto,

che ti partorisce fino all'oblio,
e ti spinge tra le mani
e nella radice e nella rabbia
e ti fa rinascere a pezzi,

per le punte di altre trecce,
per le screpolature delle labbra,
per il gesto, e per la voglia
di farti nascere fino allo sfinimento

Quanti Natale avevi
strozzati negli anni!!
che raccolto duro, Maria,
raccolto di parti, il tuo parto...

Voci delle Impastatrici di Taglierini
A chi è appena nato niente abbonda e non ha culla.

Voces de los tres Albañiles Magos

Su padre que es carpintero de obra ha de hacerle una.

Una Voz de ese Domingo

Desde lo alto del Domingo
los Tres Albañiles Magos,
en la arena de esa cuna
en guiño rosa han deiado,

Voces de los tres Albafiles Magos

¿Porqué es que los angelitos todos llorando
a encurdarse han ido?

Voces de las Amasadoras de Tallarines

¿Porqué ese niño no es niño, Jesús! ¡Que es niña:
niña ha nacido!

Una Voz de ese Domingo

La Niña tuvo otra niña
que es ella misma y no es tanto.
Quieren final y principio
ser gotas del mismo llanto.

Voces de los Espectadores

¡Por Dios!: los espectadores también queremos saber,
si la letra de este tango ya ha sido o está por ser.

Una Voz de ese Domingo

En los ojos de la niña
el tiempo está bien robado:
por ayer y por mañana
María la han bautizado.

El Duende

Pero aquellos hombres, los rudo maestros de mi tristería,
que saben del mudo arremango que cabe a ese nombre,
[cuando
hay pena llena sobre el aire overo de las curderías, lo
[nombran,
apenas, ladrando a su recuerdo la sombra de los tangos
[que ya
fueron y no existen todavía.

Voci dei tre Muratori Maghi

Suo padre che è falegname di cantiere deve fargliene una.

Una Voce di quella Domenica

Dall'alto della domenica
i Tre Muratori Maghi,
nella sabbia di quella culla
un ammiccamento rosa hanno lasciato.

Voci dei tre Muratori Maghi

Perché tutti i putti piangendo
sono andati a ubriacarsi?

Voce delle Impastatrici di Taglierini

Perché questo bambino non è bambino Gesù! Perché è
una bambina: bambina è nata!

Una Voce di quella Domenica

La Bimba ebbe un'altra bambina
che è lei stessa e non lo è completamente.
Vogliono finale e inizio
essere gocce dello stesso pianto.

Voci degli Spettatori

Mio Dio!: gli spettatori pure vogliamo sapere,
se le parole di questo tango sono già state o devono
[ancora essere.

Una Voce di quella Domenica

Negli occhi della bambina
il tempo è ben rubato:
per ieri e per domani
Maria l'hanno battezzata.

Lo Spirito

Ma quegli uomini, i rudi maestri della mia tristezza,
che sanno del muto rimbocarsi che sta a quel nome,
[quando
c'è pena piena sopra l'aria oscura delle taverne, lo
[nominano,
appena, abbaiano al suo ricordo l'ombra dei tanghi
[che già
furono e non esistono ancora.

Una Voz de ese Domingo
Nuestra María
de Buenos Aires...

El Duende
De olvido eres
entre todas las mujeres...

Una Voz de ese Domingo
Nuestra María
de Buenos Aires...

El Duende
Presagio eres
entre todas las mujeres...

Una Voz de ese Domingo
Nuestra María...

El Duende
De olvido eres
entre todas las mujeres...

Una Voz de ese Domingo
Nuestra María...

El Duende
Presagio eres
entre todas las mujeres...

Una Voz de ese Domingo
María...

FIN

Una Voce di quella Domenica
Maria Nostra
di Buenos Aires...

Lo Spirito
Da dimenticare sei
fra tutte le donne...

Una Voce di quella Domenica
Maria Nostra...
di Buenos Aires...

Lo Spirito
Presagio sei
fra tutte le donne...

Una Voce di quella Domenica
Maria Nostra...

Lo Spirito
Da dimenticare sei
fra tutte le donne...

Una Voce di quella Domenica
Maria Nostra...

Lo Spirito
Presagio sei
fra tutte le donne...

Una Voce di quella Domenica
Maria...

FINE

NOTE

1. *Alevare*, come suona il termine argentino, è la prima posizione del tango, quella che i ballerini adottano in attesa dell'attacco.
2. In argentino *El Duende*. Lo Spirito un poco redentore e un poco malvagio e birichino che rappresenta nell'opera l'anima di Buenos Aires.
3. In questo attacco riecheggia l'*incipit* del Vangelo secondo Giovanni, "In principio era il Verbo". Riferimenti a questo Libro si colgono anche in molti altri passi del testo di Maria.
4. (Pronuncia: *bandoneón*) Strumento a soffietto di forma esagonale, simile a una fisarmonica con pulsanti al posto della tastiera. Originario della Germania dove, nel XVIII secolo, occupava il posto dell'organo nelle funzioni religiose delle piccole cappelle. Introdotto all'inizio del secolo nei complessi di tango da musicisti italiani.
5. In argentino suona *porteña*. Aggettivo che deriva dalla parola "porto" ma si usa soltanto per indicare gli abitanti e le "cose" della città di Buenos Aires.
6. Una delle vie più lunghe di Buenos Aires che nel suo tracciato attraversa diverse zone della città. Inizia nella ricca Piazza San Martín e finisce nel quartiere di Palermo, anticamente una delle borgate del tango.
7. In argentino il termine *zaino* designa il colore (grigio-bruno-rossastro) del mantello dei cavalli di una particolare razza, noti per essere specialmente bizzosi e difficili da domare. Per estensione, poi, la parola è passata ad indicare non soltanto animali ma anche persone dal carattere fiero e ribelle, che non si lasciano sottomettere. Qui, comunque, l'aggettivo si riferisce specialmente al colore del fumo.
8. L'organetto, *organito* in argentino, rappresenta quella figura, di origine italiana e caratteristica della Buenos Aires di un tempo, che suonando un organetto a manovella andava mendicando per le strade della città. È il *gaucho* che, da protagonista dell'azione epica nella pampa, diventa, novello Omero, cantastorie di se stesso nel mondo trasfigurato della città.
9. In argentino suona *Payador* (pronuncia: *paidòr*). Giullare Gaucesco, sorta di *trobador* d'oltreoceano che percorreva i paesi della pampa argentina improvvisando al suono della chitarra strofe amorose o satiriche. Le gare tra due giullari, la "Payada", appassiona il pubblico per la sua intelligenza, umorismo e poesia.
10. In questa immagine di Ferrer, risuona l'eco di un verso di un altro autore di tanghi, César Vallejo: "Nacqui un giorno che Dio era malato. Grave".
11. In argentino *zapada*, cioè tango improvvisato, ballato con particolare intensità (*zapato* significa "scarpa"; al tempo stesso il termine potrebbe anche essere una derivazione lunfarda dall'italiano "zappa").
12. Parola di origine negro-africana che significa "parola". Indica una forma musicale più antica e da cui è nato probabilmente il tango, molto più ritmica e veloce da danzare. Secondo Horacio Ferrer, "possiamo concepire la sua origine come la contradanza europea nella versione cittadina rioplatense e descriverla come una melodia *criolla* fusa all'alto potente dei tamburi africani, dei cui ritmi è figlia diletta".
13. Originariamente il *lunfardo* in Argentina era la forma linguistica adoperata dai delinquenti, soprattutto da ladri e ruffiani e in seguito adottato da tutte le classi popolari fino a trasformarsi nel gergo popo-

lare adoperato nelle città affacciate sul Rio della Plata (Montevideo, Buenos Aires, Mar del Plata). La struttura del lunfardo si fonda sulla sostituzione delle normali parole spagnole con sostantivi, verbi, aggettivi e esclamazioni di origine francese, tedesca, italiana (l'italiano fornisce il contributo più rilevante), portoghese, inglese e con termini derivati persino dai dialetti, nonché dalle lingue indigene americane. Non mancano, inoltre, i casi di alterazione semantica, per cui un lemma spagnolo acquista in lunfardo un significato assolutamente diverso dall'originale. Un elemento ausiliare del lunfardo è il "vesrico", la parlata rovesciata, che cambiando l'ordine delle sillabe crea un codice speciale, per esempio: tango = gotan, cabeza (testa) = zabecca.

14. (Pronuncia *cè*) Voce familiare utilizzata per richiamare l'attenzione e come intercalare nel discorso al posto del tu. Corrisponde al veneto "ciò". Probabilmente originaria della lingua guarani: uomo.

15. Poeta popolare argentino di Buenos Aires (1883-1912), che cantò gli *arrabales* (cioè le borgate, i bassifondi) della città di Buenos Aires in due libri: *Misas herejes* (*Messe eretiche*) e *La canción del barrio* (*La canzone del quartiere*).

16. In argentino *Porteño Gorrión con Sueño*. Questa complicata denominazione racchiude una nota di tenerezza e di purezza: l'innamorato di Maria in fondo altro non è che un piccolo uccellino, un passerotto sognatore da cui anche Maria è attratta ma a cui non può legarsi proprio per non coinvolgerlo nel suo destino peccaminoso di caduta e di notte.

17. In argentino *lunfardarios*, cioè quelli che parlano lunfardo.

18. In argentino *zurda*, cioè "sinistro", "mancino", "di sinistra". In questo caso il riferimento va alla posizione politica ed ideologica degli hippies, che negli anni Sessanta in Argentina si distinguevano dagli altri proprio per il fatto di portare la barba.

19. In argentino *Sur*, il termine contiene un riferimento all'omonimo tango di Annibal Troilo e Homero Manzi.

20. (Pronuncia *milonghita*). Personaggio femminile del tango omonimo di Enrique Delfino e Samuel Liniregh. Il suo nome evoca le ragazze di periferia che sognavano una vita di lusso e di piaceri, nei cabaret al ritmo dei tanghi e delle milonghe.

21. In questo verso s'indovina un rimando a Quevedo: "Polvere saranno, ma polvere innamorata".

22. In questo quadro, come in quello precedente, il Bandoneón è una personificazione di forze oscure e tentatrici contro cui El Duende, cioè Lo Spirito, combatte.

23. Il riferimento è naturalmente al grande pittore spagnolo Francisco Goya Y Lucientes (Fuendetodos, Saragozza 1746 – Bordeaux 1828), il "pittore nero" che meglio di ogni altro nella sua epoca di "lumi", più apparenti che reali, rese in immagini l'universo sotterraneo dei miserabili, dei ruffiani, della deformità, del gusto macabro e della follia annidata anche nelle menti e situazioni più insospettabili.

24. Danza musicale tipica degli schiavi brasiliani. Più propriamente, denominazione di particolari riti propri dei culti spiritici del Brasile, di natura sincretistica, derivati da tradizioni sia africane sia amerindie. Essi sono volti ad ottenere la liberazione dal male e consistono in danze accompagnate da musiche e canti spinti fino al parossismo, per giungere a stati di estasi e *trance* ritenuti prova della possessione da parte della divinità o degli antenati.

25. In argentino *canyengue* (pronuncia: *cangienghe*): modo di ballare, suonare e cantare il tango tipico delle borgate. Per estensione, tutto ciò che è legato ai quartieri poveri del tango e ai bassifondi.

26. In argentino *jeta*, termine lunfardo per lo spagnolo *cara*.
27. Gioco di parole. Allusione, in contemporanea, al “re” come titolo regale e come nota della scala musicale.
28. Denominazione antica del bandoneón.
29. La parola proposta qui, *escruche*, è un termine lunfardo che significa “furto”.
- Secondo alcune interpretazioni di questo testo, però, in questo passo bisogna leggere *estuche*, cioè “cassa da morto”. Il senso, allora, risulterebbe che i dolori, i martiri subiti da Maria sarebbero stati così intensi da portarla alla tomba.
30. L’espressione argentina *en las rocas* si riferisce naturalmente all’inglese *on the rocks*. Maria quindi passa dalle vecchie bettole alle moderne *whiskyerie* della città contemporanea.
31. In argentino suona *Contramilonga a la funerala*. Forma di milonga lenta inventata da Astor Piazzola.
32. Più precisamente il termine lunfardo *Mamitas* indica le tenutarie del bordello.
33. Personaggio del tango omonimo di Homero Manzi e Lucio Demare; identifica insieme a Milonguita e a Maria le donne del tango. In quanto già morta in un tango più antico *Malena* può aiutare Maria a compiere a sua volta il fatale attraversamento. Maria diventa così un’altra Malena.
34. Nel testo *jingle*, anglismo. Musichetta degli spot pubblicitari.
35. Nel testo originale *beate* per capellone, con riferimento all’acconciatura di capelli tipica dell’epoca in cui *María* fu scritta.
36. Gioco di parole fra *enterraron* (seppellirono) di questo verso e *enteraron* (fecero sapere) della prima strofa. I due versi risultano quindi quasi uguali ma il significato è completamente diverso.
37. (Pronuncia *contragiumba*): La yumba è lo struggente tango di Osvaldo Pugliese con cui questo importante autore e musicista soleva aprire i concerti della sua orchestra.
38. Cantata o sonata al ritmo di tango. Invenzione musicale di Astor Piazzola.
39. Il riferimento è ad una specie di gioco, molto brutale dei parchi di divertimento d’inizio secolo. Per venti centesimi si hanno a disposizione tre palle con cui colpire il volto, dipinto da pagliaccio o da negro, di un uomo inquadrato nel buco di un telone.
40. Buenos Aires è forse la città con la più alta concentrazione di psicoanalisti del mondo. Questo in parte giustifica la presenza di questo anomalo e rocambolesco Quadro degli psicoanalisti.
41. Cioè non sono tutti uguali. Alcuni sono importanti, altri no. Alcuni addirittura vengono dimenticati, altri ricordati per tutta la vita.
42. Da questo passaggio un poco ermetico e intensamente poetico possiamo forse dedurre il mestiere della madre di Maria: l’astrologa.
43. In argentino suona *Pase inglés*: gioco d’azzardo con due dadi, tipico dei malavitosi dei bassifondi.
44. Il padre di Maria era quindi fabbro o maniscalco. Lavorava tanto duramente da giocare d’azzardo non con i dadi ma con gli strumenti della sua bottega, “caricati”, come recita l’espressione argentina, *con sangre dura*, col sangue coagulato, il suo stesso sangue: la sua fatica, il sudore della sua fronte, come si dice in italiano.
45. Al *pase inglés* si vince quando si fa sette o undici con un tiro di dadi.
46. Il termine argentino *mandil* non indica propriamente un grembiule ma a piccolo asciugamano di tela che il bandoneonista si mette sulle gambe per appoggiarvi sopra lo strumento.
47. Nomignolo di Enrique Santos Discepolo (1901-1951), autore teatrale e uno dei grandi poeti del tango.
48. In argentino *estaño*, letteralmente lo stagno, metallo che ricopre il bancone del bar.
49. Cioè nella stessa *María de Buenos Aires*, che Astor Piazzola e Horacio Ferrer denominavano familiarmente *operita*.
50. Personaggi femminili tragici e drammatici. L’autore fa riferimento alla famosa attrice drammatica Maria Melato.
51. Nicolás Olivari, (1900-1966). Argentino, fine poeta e autore di teatro.
52. Bevanda eccitante ottenuta per infusione delle foglie del *mate*, pianta tipica del Continente Sudamericano. Detta anche “tè del Paraguay”, si beve con una cannuccia di argento da una piccola zucca.
53. Riferimento al Natale, cioè al momento della “nascita” per eccellenza.
54. Una pausa da un ottavo, cioè brevissima.
55. In argentino *alazano*, termine che designa una razza equina di particolare bellezza e pregio, caratterizzata dal colore baio o sauro del mantello.
56. Nel testo *cachuzo*, un termine lunfardo.
57. Il fiore di finocchio aumenta la secrezione del latte; un’allusione alla gravidanza di Maria.
58. Cfr. nota 16.
59. In argentino *torcaz*, la tipica colomba selvatica sudamericana, più piccola di quella europea. Qui, naturalmente, è un simbolo allusivo all’Annunciazione.
60. Il riferimento è a Charles Chaplin. Qui si intendono dei piccoli e buffoneschi Charlot.
61. Allusione a una celebre scena di *Tempi moderni* in cui, morto di fame, il povero Chaplin arrotola i lacci di uno scarpone come fossero spaghetti, per mangiarli.
62. Si tratta di un’originale combinazione fra l’Agnus Dei ed il tango.
63. Domenica, giorno dei Signore; qui l’ardente Natale dell’emisfero australe.
64. Cioè senza matrimonio.
65. In argentino *tuco*, salsa di cipolla e pomodoro.
66. È il desiderio sessuale e l’aspettativa di soddisfarlo in un incontro domenicale che brucia nei blue jeans delle ragazze.
67. Tradizionalmente, il piatto base del pranzo domenicale era la pasta fatta in casa dalle donne.
68. In argentino *patota* significa propriamente “tifoseria”.
69. In argentino *Pampero* (pronuncia *pampèro*). Vento molto forte e freddo che scende dalla Cordigliera delle Ande e arriva al Rio de la Plata attraversando le immense pianure della Pampa.
70. In argentino *nudo zaino*. Cioè un cavallo *zaino* (cfr. nota n. 6) ancora *nudo* perché non ha mai portato sella né cavaliere.
71. Cfr. nota n. 25.

Synopsis/Il soggetto



La sinossi in lingua italiana dell'opera è parte integrante del Diario Porteño di Gabriele Vacis pubblicato in queste pagine. Per questo motivo, si dà qui la sola sinossi in lingua inglese.

Part one

Scene 1. Alevare

Night in Buenos Aires. The Goblin loves María and conjures up the forgotten image of María de Buenos Aires.

Scene 2. Theme of María

Instrumental: María enters to the theme of the tango.

Scene 3. Lame ballad for a crazy hurdy-gurdy

Accompanied by the Goblin and the Voices of the Men who Returned from Mystery, the Voice of a Payador starts to tell María's story.

Scene 3a. María

María introduces herself.

Scene 4. Carriegan milonga for the child María

A Sleepy Sparrow from Buenos Aires tells about María and her origins. The Sparrow is the first man to love María. María is possessed by strange forces that both attract and repel; the Sparrow prophesies that María will leave the suburbs, but that "in all the voices" that she hears from now on, his own will be "always" heard.

Scene 5. Fugue and mystery

Instrumental: María leaves the suburbs and arrives in the centre of Buenos Aires. She wanders through the city.

Scene 6. Waltzed-poem

María embraces a life of obscurity, allowing herself to be seduced by the bandoneón and tango.

Scene 7. Accusation toccata

The Goblin accuses the bandoneón of having seduced and corrupted María.

Scene 8. Canyengue Miserere of the old gutter thieves

María has meanwhile descended into the city's underworld. The Old Thieves are already waiting for her and celebrate a grotesque Mass. María's body is allowed to return to the streets of Buenos Aires and to be tormented by the sunlight.

Part two

Scene 9. Funeral countermilonga for the first death of María

The Goblin describes María's funeral rites.

Scene 10. Tangata at dawn

Instrumental: María's body is buried, but her shadow – unaware of its former owner – wanders, lost, through the city.

Scene 11. A letter to the trees and the chimneys

Lacking all memory and sense of identity, María's despairing Shadow writes messages on the trees and chimneys.

Scene 12. Aria of the analysts

María's shadow becomes caught up in a group of abstruse analysts, but it is impossible to make any sense of the images recalled by the Shadow in its confusion.

Scene 13. Romanza of the Drunken Poet Goblin

The Goblin is sprawled drunkenly in a magical bar. The Goblin wants to win back María and sends the Shadow a message, telling him that she will be reborn.

Scene 14. Allegro tangabile

Instrumental: The Three Drunk on Things Marionettes swarm out into the streets in search of María's shadow and, at the Goblin's bidding, offer it the miracle of fertility.

Scene 15. Milonga of the Annunciation

The creatures from the magic bar have found María's shadow, which tells them how the symbols of motherhood were implanted in it.

Scene 16. Tanguis Dei

The Goblin and A Voice on That Sunday begin by describing a carefree Sunday in Buenos Aires. But this Sunday is different from all the others. The hands of the Pasta-makers tremble in the dough: María's shadow is discovered on the thirtieth floor of a skyscraper under construction. The Goblin describes the birth of all births: it is no infant Jesus that the shadow bears, however, but a girl, and everyone asks who the child is – the reborn María or another María? What age are we living in? No one can answer these questions.

Piazzolla

di Carlo Maria Cella



In prova a Bologna.

“**E**ra il 1954 – raccontava Astor Piazzolla – e avevo vinto una borsa di studio per seguire le lezioni di Nadia Boulanger a Parigi. Lei era già una signora molto anziana, e mi presentai molto impettito con le mie partiture sotto braccio: ne avevo scritte tante sul modello di Hindemith, Stravinskij e Ravel. Pensavo di essere un genio, ma lei disse che non trovava Piazzolla in quelle pagine. Io mi vergognavo di dirle che suonavo il tango e il bandoneón con le orchestre di Aníbal Troilo e Francisco Fiorentino. Quando mi decisi, lei mi costrinse a suonare il mio tango al pianoforte. Allora mi prese le mani e mi disse: Questo è Piazzolla. Questa è la musica che devi suonare tu”.

Torna in mente Ravel che, al Gershwin arrivato timidamente a chiedere lezioni per farsi “colto”, aveva risposto: meglio un Gershwin originale che un Ravel in copia.

Primo tango a Parigi: Piazzolla è lì. Nell’incontro con la madre di tanta avanguardia storica europea, è scritto il suo destino e tracciato il profilo della sua musica; lì comincia l’indistricabile abbraccio con le avanguardie, il lungo bacio sulle labbra di una Tradizione che non fu mai sua ma non lo respinse.

Il poeta Enrique Santos Discépolo aveva scolpito la definizione più svelta e profonda del tango argentino: “Un pensiero triste che si balla”. Astor Piazzolla, che la citava spesso, l’aveva corretta da musicista: “Un pensiero triste che si suona”. Schiere di tangueros, o solo tangheri, non gli avevano perdonato il gesto acculturato e astratto, e lo aspettavano la sera sotto casa, per davvero.

La via porteña

In via del Conservatorio, dalle parti dell’Accademia, non si è mai perso, nemmeno entrati nel terzo millennio, il vizio inutile di discutere sul sesso degli angeli: se quello sia un Compositore, se scriva musica colta, se il suo nome possa entrare nella rubrica d’oro dei libri di storia. Piazzolla è anfibio fin dall’inizio.

A nove anni Astor riceve in regalo il suo primo bandoneón, comprato a 18 dollari di seconda mano (“Ma a me piaceva il jazz”). Nel 1934 viene notato da Carlos Gardel, che lo invita a registra-

re vari temi del suo film “El dia que me quieras” (titolo del tango più celebre nel repertorio della leggenda Gardel), film in cui il piccolo Astor recita anche la parte di uno strillone di giornali. E già questo legame porta fuori. “Gardel – raccontava Piazzolla – era francese, nato nel golfo di Tolosa. Si accompagnava alla chitarra, amava la lirica ed era amico di Tito Schipa e Beniamino Gigli”. Anche se tredicenne, Gardel lo vorrebbe con lui in tournée, ma il padre si oppone: Astor sta studiando musica seria con Terig Tucci e Bela Wilda, insegnante di pianoforte e allievo di Rachmaninov. Un altro filo classico.

Nel 1937, dopo una doppia parentesi americana, Piazzolla torna in Argentina. Ha sedici anni, suona già nell’orchestra di Troilo, massimo bandoneonista in quegli anni, ma nello stesso tempo studia con Alberto Ginastera, composizione e arrangiamento.

Nel 1941, Astor dirige il gruppo orchestrale che accompagna Francisco Fiorentino. Ma Ginastera lo convince a presentare a un concorso radiofonico la Sinfonia de Buenos Aires. E qui si aprono ufficialmente le polemiche sui massimi sistemi. Verità del tango o tradimento?

Finisce la guerra, arriva il 1954 e matura la borsa di studio per Parigi. “Nadia Boulanger è stata la mia seconda madre – ricordava sempre Astor –: è grazie a lei se io sono Piazzolla”. E la maestra severa di gente come Stockhausen, Boulez e perfino Philip Glass, a non farlo deragliare dalla via porteña. Ma è anche Parigi, seconda capitale del jazz, ancora risonante di memorie dei Ballets Russes (che significava Stravinskij, Debussy, Ravel, Prokof’ev) a suggerirgli le correzioni decisive. “Nella mia testa ci sono la musica colta e il jazz. Nelle mie vene il tango”.

Gemi, bandoneón

In Lunfardo, il gergo del Tango, il bandoneon si chiama Fuelle, polmone. E come un polmone inspira ed espira, come una voce soffre. “Gime, bandoneón , tu tango gris”, gemi bandoneón, il tuo tango grigio”, invita Enrique Cadícamo in Nostalgias. “Lastima bandoneón, mi corazón... Contame tu condena”, addolora il mio cuore, raccontami la tua condanna, invoca Cátulo Castillo in “La última curda”, l’ultima sbronza. Il tragico e lo sconcolato che c’è nel Tango, il pensiero triste, è molto nella voce affannata di questa fisarmonichetta importata in Argentina dai marinai europei, in quel trascinarsi nel suo due quarti doloroso.

Inventato dal tedesco Uhlig attorno al 1830, e diffuso poi verso il 1840 da Heinrich Band, che gli diede nome, il bandoneón ha bottoni cromaticamente disposti sui due lati esagonali che trattengono il lungo soffietto, che più di quello della fisarmonica tradizionale influisce sulla dinamica e sul colore di ogni nota, più fisicamente la controlla, più direttamente riversa il dentro nell’espressione.

“Questo strumento mi ha rovinato la vita”, diceva Piazzolla, che lo sosteneva fra i più difficili da padroneggiare, e pretendeva ore e ore di esercizio al giorno.

Strumento povero, come l’accordion nel valzer e la samfona nella musica del Nordeste, il bandoneón non arrivò però subito al Tango, che agli inizi fu affare di chitarre (Gardel si accompagnava alla chitarra). Ma da quando il tango lo fece suo, il bandoneón divenne il suono stesso della musi-

ca argentina, la voce principale, il dialogante di chi canta, quando c'è: ombra e doppio di chi suona.

È anche la voce semiumana del bandoneón a popolare di spettri questa forma d'arte. Al suo canto di sirena non hanno resistito molti solisti classici, i più aperti, che d'istinto hanno fatto loro la musica di Piazzolla, alimentando nuovi incroci e fomentando incomprensioni, ma con gli uomini e la loro rigida forma mentis, non con l'anima della musica. Soprattutto i violinisti hanno sostituito la voce del loro strumento a quella del bandoneón, compiendo un gesto risolutivo ma antico; si sono appropriati delle sue curve melodiche, delle sue armonie, dei suoi colori, letteralmente annegandoli nello strumento ad arco. In fondo, anche per Vivaldi e Bach erano spesso ad libitum il flauto e il violino, nella forma Concerto.

In qualche modo, questa appropriazione riannodava i fili con il tango delle origini, in cui erano i cordofoni a dominare, prima che Piazzolla, figlio naturale anche del jazz, cioè di una cultura dell'improvvisazione, dello scarto, dell'irregolarità, lo facesse virare verso l'imprevisto, dal quale schiere di sacerdoti ossequiosi ancora lo tengono lontano, a muso duro. (La chiave del perché, la trovate in tasca ai ballerini del Tango, danza di coppia fra le più rigidamente codificate, che la musica di Piazzolla "manda fuori". È indanzabile, dicono. E torniamo sempre al cuore della rivoluzione Piazzolla: pensiero triste che si suona).

Romanzo di un giovane povero?

All'inizio, dunque, il bandoneón deve ancora scendere dalla nave. Ma le origini del Tango dove sono? In quale terra, città, quartiere, strada, vicolo, anima, forma e suoni?

“Vicente Rossi, Carlos Vega e Muzzio Sáenz Peña, studiosi attenti, hanno dato dell'origine del tango versioni diverse – scriveva Jorge Luis Borges in quella ministoria in due paginette, dell'Evaristo Carriego (1955), che forse bastano e avanzano –. Non mi costa nulla dichiarare che sottoscrivo tutte le loro conclusioni, nonché qualsiasi altra. Esiste una storia del destino del tango, che il cinema riesuma periodicamente; il tango, secondo questa versione sentimentale, sarebbe nato in periferia, nei

*Carlos Gardel (1890-1935),
il creatore della tango canción.*



quartieri popolari (generalmente alla Boca del Riachuelo, per via delle qualità fotografiche della zona); la buona società lo avrebbe dapprima respinto; verso il 1910, ammaestrata dal buon esempio di Parigi, avrebbe aperto finalmente le sue porte a quell'interessante prodotto periferico. Questo Bildungsroman, questo romanzo di un giovane povero, è ormai una specie di verità indiscussa o di assioma; i miei ricordi... e le ricerche da me condotte sul filo della tradizione orale, certamente non lo confermano. Ho parlato con José Saborido... con Ernesto Poncio... con i fratelli di Vicente Greco... con Nicolás Paredes, che fu capoccia di Palermo [quartiere in cui nacque e crebbe Borges] e con alcuni cantastorie di sua conoscenza. Li ho lasciati parlare; mi sono astenuto con cura dal formulare domande che suggeriscono determinate risposte. Interrogati sull'origine del tango, la topografia e perfino la geografia delle loro informazioni erano singolarmente diverse: Saborido (che era della provincia orientale) preferì farlo nascere a Montevideo), Poncio (che era del quartiere del Retiro) optò per Buenos Aires e il suo barrio; i bonaerensi del Sud invocarono la via Cile, quelli del Nord l'equivoca via del Temple o la via Junín”.

“Nonostante le divergenze che sono andato enumerando, e che sarebbe facile arricchire interrogando nativi di Rio de la Plata o di Rosario – conclude pragmatico Borges – i miei informatori concordavano tutti su un punto essenziale: la nascita del tango nei lupanari. (Parimenti sulla data di quella nascita, che per nessuno fu di molto anteriore all'Ottanta o posteriore al Novanta). L'originaria composizione delle orchestre – pianoforte, flauto, violino, più tardi fisarmonica – è prova del fatto che il tango non poté nascere nella periferie, che si accontentò sempre, nessuno lo ignora, delle sei corde della chitarra”.

Insomma il tango, come Piazzolla, suo più grande riformatore, è ambiguo fin dalle origini. Nasce nel fondo delle bettole, ma su strumenti nobili o quasi; non in lontane periferie, ma nel cuore della città, forse dalle dita esperte di borghesi in incognito o in disgrazia.

Il popolo, infatti, lo guarda storto. Alle nozze umili di cui verseggia il borghesiano Evaristo Carriego nelle sue Messe eretiche, al momento del ballo “il tango non è ammesso, nemmeno per scherzo... La casa sarà povera, nessuno lo nega; tutto quel che volete, però onorata”.

Origini e destino del tango ondeggiavano fra le nebbie di ricordi indefiniti e interessati, ma “quel rettile da lupanare” (Lugones), di certo non veniva troppo dal basso.

“Ci vollero molti anni – conclude Borges – perché il Barrio Norte riuscisse a imporre il tango – già reso decoroso da Parigi, è vero – alle classi popolari, e non so se ci sia riuscito completamente. Prima era un'orgiastica diavoleria; oggi è un modo di camminare”.

Astor Piazzolla trovò nel jazz e nella musica occidentale gli amici di cui il tango andava forse in cerca già in tenera età.

A-B-A

Che cosa c'è, di colto, tangibilmente, nella musica di Piazzolla? La complessità, la tensione a disporsi su un arco formale ed espressivo, la vocazione alla struttura. Prendiamo uno dei pezzi più

noti, apparentemente “tipici” di Piazzolla, per quintetto: *Adiós Nonino*, che ben centocinquanta versioni diverse eleggono a testa di serie. Un preludio semirapsodico al pianoforte fa venire il tema come da lontano. Lo raccoglie divagando, facendo scorrere le dita sulla tastiera, in un ricercare all’antica che piacerebbe anche a Jarrett. Poi scatta il bandoneón, mentre il violino canta la nostalgia prima in un astratto glissando e poi prendendosi tutto lo struggimento della melodia principale. Tema stupendo, conquistatore. Ma Piazzolla è un compositore del nostro tempo, e di un episodio non si accontenta: ogni suo pezzo è somma di episodi, fuga continua, scatto nervoso fuori dal prevedibile. I musicologi classici parlerebbero di sezioni, invocherebbero schemi fitti di ABA, BAB, BCB e via teorizzando. Al fondo, non avrebbero torto, basta non inaridire. *Adiós Nonino* parte dal pianoforte e va a riposare sul violino dopo essersi soffermato in stazioni sempre inquiete e diverse, improvvisando ma non solo, alla ricerca forse di un volto, da un bar all’altro. Musica del nostro tempo come e più di tanta stizza sibilata sulla collina di Darmstadt.

D’altra parte, una composizione che parte dall’estremo opposto, una partitura quasi rituale come il *Concierto para bandoneón*, orchestra de cuerdas y percusión (ma ci sono anche un pianoforte e un’arpa), è il *mélange* di tutto quel che Piazzolla voleva essere e non essere. Commissionato dal Banco della Provincia di Buenos Aires come evento radiofonico, nel 1979, il *Concierto* incastona in un quadro classicheggiante la voce libera e melanconica del bandoneón, senza mai riuscire a snaturarla e soffocarla. Tre movimenti – *Allegro mar-*

In prova a Bologna.



cato, Moderato, Presto – tanto per essere fedeli all’antico. Ma il bandoneón non si lascia edulcorare; strumento di magia, come la parola di Borges, che alza la sua voce su violini, viole, violoncelli, contrabbasso, pianoforte, arpa e percussioni, non perché il suo canto è forte, ma perché è vero. Il Concierto non suona mai accademico: Piazzolla muove gli archi sul disegno della sua musica per piccolo gruppo, per ripetizioni, per riprese, ostinati, senza cedere alle forme canoniche dello sviluppo. E nelle frasi strette, appuntite, nel martellare squadrato e un po’ a blocchi, c’è l’occhio di Stravinskij. Così che, anche in una pagina chiamata Concierto, il jazz e il folclore sono visti di lassù, in quota.

L’attrezzatura compositiva è un codice non esibito di Piazzolla, che i musicisti classici hanno sempre riconosciuto d’istinto. Gidon Kremer è entrato nella sua musica con un gesto netto ma altrettanto classico: la trascrizione. Piazzolla sopporta anche questo. Del resto, nel 1975 egli stesso aveva depositato sullo strumento di Salvatore Accardo il canto di mandriani, e danza in due quarti, che è una costola rurale del tango, ed era nata la Milonga in re. Vent’anni dopo, con il Kronos Quartet era scattato subito un rapporto biunivoco, che aveva portato alla nascita di uno degli album più belli, compositivamente articolati di un gruppo da camera fra i più liberi.

Classicità, prima che linguaggio, è senso del timbro e dei caratteri di ogni strumento, è sapere esattamente che cosa una “voce” può dare. Piazzolla, che amò soprattutto gli strumenti-voce (canto, bandoneón, violino) questo senso lo aveva per istinto e per cultura.

Teatro

L’ingresso in palcoscenico di Piazzolla avviene nel 1968, quando è eseguita per la prima volta María de Buenos Aires, “operita de Tango” nata per la radio. María è la città stessa, simbolo della gente che l’abita, dello spirito di chi la vive: santa e puttana, orgoglio e decadenza. Un’ora e mezza di musica che è canto ma non solo canto; è numeri chiusi e strumentazione aperta; forza, ritmo ed emozione.

María de Buenos Aires rimase a lungo inesequita. Solo trent’anni dopo, un tour mondiale la riportò alla luce, postuma, spesso rimaneggiata, molto tagliata e ricomposta a immagine e secondo le esigenze di chi, pur con lode, la prendeva per mano e la tirava fuori dall’ombra.

L’operita non doveva rimanere sola: il 1990 avrebbe dovuto essere dedicato alla grande opera della vita, su Carlos Gardel. Ma nell’agosto del 1990 Piazzolla fu colto da trombosi cerebrale, dalla quale non si riprese, fino alla notte fatale del 4 luglio 1992. María restò figlia unica. Ma in fondo tutta la musica di Piazzolla trabocca teatro. E anche questo carattere, i teatranti lo riconobbero e lo riconoscono subito.

Astor congegnò sempre concerti “ambientati”, letterari, in cui cantanti preferibilmente impolverati di palcoscenico facessero affiorare dalla musica le immagini e il dramma che scorrono nelle sue fibre, in spontanee associazioni di idee con teatri “sporchi” come quello di Kurt Weill, altro musicista della maledizione che ebbe rispetto alla forma colta un percorso diametralmente oppo-

sto, dall'accademia alla vita, ma per attraccare ad approdi quanto mai simili.

Quando Caetano Veloso recita i versi di Borges in *El Tango*, sopra il decorrere di un violino, un bandoneón, un pianoforte e un contrabbasso, e racconta del Tango come ricordo impossibile d'esser morto duellando, in qualche angolo di strada, anche questo è teatro. Teatro inscritto nella musica pura, come osò Mahler con la Sinfonia al tramonto. E prima di lui Mozart, che faceva suonare ouvertures in un allegro d'orchestra, duetti e concertati in quartetto, arie di seduzione in una Serenata, lamenti d'amore in un adagio, addii alla vita in un Concerto (per clarinetto).

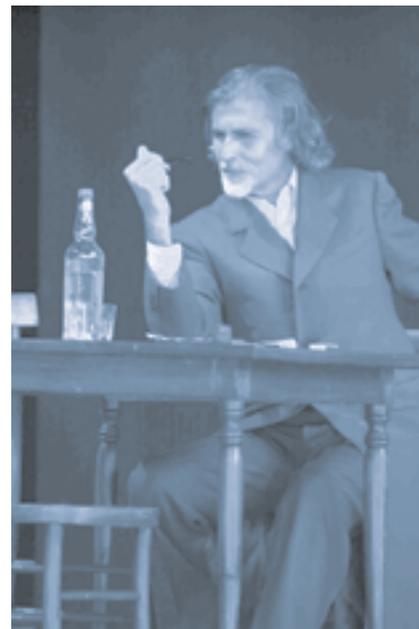
Ora zero

“Ahora que es la hora y que un rumor de yerba mora trasnocha en tu silencio”: ora ch'è l'ora e che un mormorìo d'erba scura tira mattina nel tuo silenzio... María de Buenos Aires si apre su una solitaria messa nera. Il Duende, lo spirito metropolitano, il narratore sulfureo che visita la tomba di María confusa nell'asfalto della città che le è nata sopra, cresciuta sul suo corpo e sulla sua anima, a sua immagine e somiglianza, celebra in fondo una resurrezione: evoca María, la sua voce, la riporta a una nuova vita che sarà ancora maledizione e tragedia. Sulla porta dell'opera, sul primo quadro che incede marziale con gli strumenti soli, poi sottesi e fusi alla voce narrante del Duende, sta un avverbio: Malvagiamente.

A completare il colore, la luce, il tempo e il luogo, il testo dice che siamo a una “mezzanotte porteña”: la fatale ora zero che rintocca anche nel pizzicato nervoso di un celebre tango di Piazzolla – Buenos Aires hora cero, appunto – che ammonisce a stare attenti. Qualcosa sta per avvenire: ogni mezzanotte è una porta aperta sul mistero, nella più magica città del Sudamerica. La vita comincia a mezzanotte. Destino e confine: la luz, la madrugada, l'alba.

“Ahora que es tu hora”, ora ch'è la tua ora, vieni María de Buenos Aires, invoca il Duende. E María risponde.

Horacio Ferrer – uruguayo, classe 1933 – scrisse per Piazzolla



Juan Vitali.

un libretto articolato in due parti di otto quadri ciascuna, netto, preciso, geometrico nel suo impianto; ma inquieto, rapsodico, crudele, visionario, surreale nello spirito e nella lingua. María de Buenos Aires può snodarsi su una struttura svelta ed efficiente: per scene, episodi, flash. Non diversamente avevano pensato che fosse ormai tempo di organizzare l'opera nuova del Novecento, seguendo a modello le sceneggiature del cinema già adulto, musicisti come Alban Berg con *Wozzeck* e *Lulu*, Bertolt Brecht e Kurt Weill con *Mahagonny* e *L'opera da tre soldi*, Stravinskij con *Oedipus Rex*, Gershwin con *Porgy and Bess*, tutta Broadway, e anche Britten su su fino a Glass e Adams.

La vocalità è flessibile. La parola di Ferrer – folle di neologismi – si consegna alla musica di Piazzolla orgogliosa ma servizievole, pronta a scolpire immagini di forza straordinaria per il recitato del Duende – voce “dentro le cose” –, pronta a colorare di sensibilità e sensualità il canto disteso delle poche voci e dei loro diversi personaggi.

Lo strumentale è specularmente flessibile e leggero: violini, viola, violoncello, contrabbasso, flauto, chitarra, pianoforte, percussioni e, naturalmente, bandoneón. Ideale per un teatro da camera, incrocio fra combo jazz e gruppetto da antica Serenata.

Piazzolla piega l'orchestra e la distende, la divide e la raddoppia sfoderando tutta la sua ars combinatoria, il suo senso del timbro e del colore. Operita, sì, ma varia e complessa, senza schemi e schematismi.

Forma canzone

María entra svagata, un po' distratta, provocante Carmen porteña, sul crepitio della chitarra. Flauto e percussione rubano il posto. S'aggiungono il bandoneón, poi gli archi in unisono col pianoforte, in una transizione strumentale fino alla ripresa del canto svagato ch'è il Tema di María.

Nella Forma-Teatro, è logico, Piazzolla usa ciò che conosce bene: la forma canzone. Questo poteva essere visto come il lato debole della sua formazione linguistica. Allora, non oggi. Non può più essere, dopo quel che è passato sotto i ponti: da Peter Grimes di Britten a Tommy degli Who, a Einstein on the Beach di Wilson-Glass.

Del resto, uguale rimprovero era stato mosso a Gershwin: *Porgy and Bess* erano soltanto song legati da una trama. E George aveva risposto che, allora, anche la Carmen di Bizet, con il suo tessuto narrativo in forma recitata, è una collana di “canzoni”. Chissà, forse anche Traviata. In fondo, l'Aria stessa era un grande Song, e la trasformazione della forma chiusa era destino che andasse a racchiudere la voce impostata dell'Opera nella conchiglia della canzone: Bernstein lo aveva dimostrato come autore, da giovane in *West Side Story*, da ultimo in *Trouble in Tahiti*, e come musicologo nelle sue lezioni televisive. Il Song era e resta la forma del ventesimo secolo – della sua seconda parte –, non se ne vedono ancora la morte e l'erede.

In María de Buenos Aires, però, tutto è plastico e a zig zag: il parlato del Duende s'increspa e si tende verso il canto, che a sua volta scende graduale come un glissando lungo i gradi di uno Sprechgesang porteño.

La prima parte dell'operita va dalla resurrezione di María alla sua morte. Alla sua prima morte (o seconda, ennesima). Nel terzo quadro, "Balada para un organito loco", ballata per un organetto pazzo, appaiono un Giullare e le Voci di Coloro che tornarono dal Mistero. Il Duende racconta la vita di María come una parabola profana, quale essa è: "María è un po' come questa città, di dolore e di festa; ombra dei tanghi che furono e che non sono più".

María "è" Buenos Aires, la sua anima, il suo corpo, la sua vita; María è la vittima sacrificale delle infinite morti che servono a rendere la città viva e inquietante, come un dio carnivoro. Triste María, canta un "Payador", triste è María, nel nome di tutte le donne di Buenos Aires.

Nel quarto quadro, la Milonga Carrieguera (l'Evaristo Carriego di Borges), inizia la sua maledizione: il giovane scroccone, che l'amava, racconta come María si staccò subito da lui, attratta da strane forze; da quel che, in una saga neowagneriana del cinema, si chiamerebbe "il lato oscuro della Forza". María, come Carmen, non può essere di nessuno: "...voi non mi avrete mai". Vero, ma "la mia voce, in tutte le voci sempre sentirai", maledice il giovane porteño. E ha ragione anche lui.

María se ne va dal suo barrio, come un fantasma, e attraversa la notte, vera e metaforica. (quadro 5). Adescata come nelle antiche leggende da un bandoneón, che fraseggia a sette voci il suo "accordo canagliesco", María canta la sua conversione alla "vida oscura" (quadro 6). Preso dalla storia, e confuso nella storia che sta narrando, il Duende pure duella col bandoneón. E così María de Buenos Aires comincia a volteggiare fra i tulle del surrealismo – da Buñuel a Parigi, andata e ritorno – fino a sprofondarla nelle fogne, dove il Ladrone Antico Maggiore condanna lei, la sua Ombra, a riguadagnare l'inferno vero: la città, la vita, la luce del sole (quadro 8).

"... su corazón... iestá muerto". Il suo cuore, è morto, annunciano al Ladrone Maggiore le Voci di Donne e di Ladroni all'unisono. Sul calare del primo sipario.

Ombre

La seconda parte dell'opera va da morte a morte: la prima e la seconda di María, l'ennesima, forse, e non l'ultima. Si apre sul racconto del funerale di María da parte del Duende, sopra una "Contromilonga" che il bandoneón, organo dei poveri, macera di tristezza dandosi turni col flauto. "... la enterraron, ya era tarde ... con sus muecas funerales, un puñal y un cascabel": la seppellirono di notte, con le sue smorfie di dolore, un pugnale e un sonaglio. E per lei, Horacio Ferrer inventa "due piccole esplosioni degli occhi, due lacrime di rimmel sulla tomba".

Il corpo di María è sepolto, ma la sua ombra vaga per la città su una "Tangata del Alba", un tango, anzi proprio una "tangata" strumentale che scompiglia i passi isocroni di Stravinskij, ne piega le ginocchia in riflussi di melodie portene.

La "Lettera agli alberi e ai comignoli" è una scena tutta per lei, María, l'Ombra che non ha più esseri umani cui rivolgersi, ma foglie e tetti della sua città, del suo quartiere: parole recitate e canto aperto per "Buenos Aires, aprile di tutta la mia tristezza".

Un altro tocco surreale, ed ecco, su un rullare di tamburi, María che arriva al Circo degli Psicoanalisti (asse Parigi-Berlino anni Trenta). Buenos Aires era/è anche questo: incertezza, confusione, depressione, fioritura di maghi dell'anima, di ciarlatani del subconscio, di guarigioni che nessun medico può dare. Ironia di Ferrer e di Piazzolla, su radici ben diffuse nella città capitale di un Paese che stenta a conoscere certezze, incline a privatizzare la ricchezza e a socializzare l'infelicità. El Analista Primero, il Primo Psicoanalista si avventa su María, per strapparle ricordi che non ha (quadro 12). E il riso della musica è stanco, strano, irreale.

Dopo lo squarcio felliniano, tutt'altra musica: sul pianoforte confidenziale di un barlume di bar, appoggiato al bancone, in compagnia di tre Marionette Ubriache, El Duende invoca l'ombra perduta di María, e la prega di credere nella vita che continua.

Su uno strumentale veloce e caricaturale, le Tre Marionette corrono alla ricerca dell'Ombra di María, la trovano, e lei canta, in una Milonga de la Anunciación, la sua fecondità (quadro 15).

Su un basso figurato, lento come il destino, inesorabile come un pizzicato mingusiano, la mattina di una domenica di Dicembre, giorno di Dio e mese del Natale, nell'estate porteña, El Duende e una Voce di Quella Domenica vedono in un palazzo ancora da finire l'ombra di María che partorisce. Un coro, composto da Donne che fanno la Pasta e Tre Muratori Maghi, assiste alle doglie della madre vergine che s'è riscattata dalle tenebre; la sostiene, le crede, in crescendo. Fuerza María: que nace y nace. "Quanta Natività tenevi dentro, di traverso, negli anni!", commenta El Duende. E in un Natale porteño, María non dà alla luce non un Gesù, ma una bimba. María? Un'altra María? Un'altra Ombra?

Le Voci degli Spettatori si chiedono se questo tango è già stato suonato o sta per cominciare. Il crescendo si spegne, la musica si assottiglia in un morendo, sopra il mistero di "Nuestra María de Buenos Aires". Oblio e presagio "entre todas las mujeres", fra tutte le donne.

Santa o puttana, ombra o corpo, carne o fantasma, donna o metafora, nella fiaba sanguigna e surreale di Piazzolla, abitata da tante presenze letterarie, musicali, figurative del primo Novecento, una cosa è certa: María de Buenos Aires trattiene solo un pallido ricordo del pensiero triste che si balla. Ed è molto più di un pensiero triste che si suona.

María de Buenos Aires.
Voce e sogno di una città
Colloquio con Gabriele Vacis

di Emanuele Destrini



Un vivace scorcio del barrio *La Boca*, un tempo luogo in cui gli immigrati trovavano un punto d'appoggio al loro arrivo. All'inizio, infatti, La Boca era una distesa di baracche dai tetti di lamiera che offrirono riparo a innumerevoli Italiani e Spagnoli.

María de Buenos Aires è probabilmente l'opera più importante composta da Astor Piazzolla. “Qualcosa di colossale”, diceva lui. Una novità assoluta dal punto di vista musicale, una contaminazione fra generi diversi e un esperimento teatrale in cui vengono inoltre coinvolte forme e colori di grande forza evocativa. Ne abbiamo parlato con il regista Gabriele Vacis.

María è la grande anima del tango, l'anima di Buenos Aires, la rappresentazione musicale di un disagio di frontiera, di un mondo popolato di ombre. Quale di queste cose?

Un mondo popolato di ombre, sicuramente. Sono le ombre da cui nascerà Buenos Aires, cioè tutti gli spiriti da cui nasce la città. María è in qualche modo l'evocatrice di tutti questi spiriti. La leggenda vuole che questo personaggio compia un percorso dalla periferia della città fino al centro e che morendo venga sepolta nel punto in cui nascerà la città stessa. Quindi c'è una specie di circolarità temporale in cui la città esiste già ma nello stesso tempo è da lei fondata. Naturalmente ci troviamo in una zona che è la zona del sogno, della leggenda e del mito. I miti da cui nasce Buenos Aires affondano nelle tradizioni locali, da quella più misteriosa dell'America precolombiana fino naturalmente a tutti gli apporti delle culture diverse che hanno contribuito a creare la città a partire da quella italiana vista l'importanza del fenomeno dell'emigrazione verso il Sudamerica.

Che significato ha oggi portare in scena quest'opera?

In genere non faccio delle regie filologiche, ma nel mio approccio all'opera mi metto di fronte a una cosa e l'ascolto. Nel settembre scorso allora ho indossato la cuffia del walkman e sono “andato” a spasso per la città ascoltando la musica di Piazzolla. Ebbene, mi sono reso conto del fatto che questa musica è senza dubbio la colonna sonora della Buenos Aires di oggi. Quando nei mesi immediatamente successivi ho assistito agli accadimenti della capitale argentina, ho fatto lo stesso giochino durante uno speciale televisivo su popolazioni porteño che battevano le pentole a Natale, in un Natale torrido, caldis-

Veduta aerea dell'Avenida 9 de Julio.



Un cantante di tango per le strade di Buenos Aires.

simo, ho spento l'audio e ho messo su María de Buenos Aires e anche in quel momento, con la Casa Rosada sullo sfondo, era la colonna sonora di quegli avvenimenti. Evidentemente Astor Piazzolla e Horacio Ferrer conoscono la città meglio di chiunque altro. Quello che vorrei fare quindi è un giro attraverso Buenos Aires, una passeggiata attraverso la capitale in loro compagnia. Mi sono immaginato una milonga, che è il luogo dove si balla il tango, alla fine della serata, che nel caso della milonga è sempre una nottata. Quando tutti se ne vanno che cosa rimane? Rimangono soltanto alcuni personaggi, rimane l'eco dei suoni. Ecco, quello è il luogo dove si svolge il nostro spettacolo: una milonga deserta dopo che tutti sono andati via lasciando però tutto ciò che si lascia in termini di spirito dopo una nottata di tango.

L'origine porteña di María si porta appresso un codice espressivo fatto di colori vividi e foschi, profumi pungenti, suoni penetranti. Come esaltare teatralmente e scenicamente tale insieme sonoro e gestuale?

Credo che per questo basterà Miguel Angel Zotto. Ho visto le sue coreografie, l'ho visto ballare, e lui mi ha accompagnato in questo viaggio notturno nella Buenos Aires delle milonghe. Guardare lui che danza è ritrovare tutti i colori, i gusti e i sapori di questo aspetto della città che è assolutamente sconosciuto e occultato al turista, aspetto che può invece essere colto dal viaggiatore. Credo che il migliore accompagnatore oltre a Horacio Ferrer e Astor



Piazzolla sia appunto Miguel Zotto con le sue danze. Credo inoltre che lui abbia fatto con la danza quello che Piazzolla ha fatto con la musica del tango e cioè ha introdotto la musica contemporanea e il jazz all'interno della tradizione.

Il particolarissimo organico previsto da Piazzolla viene necessariamente a essere parte integrante dell'atmosfera che circonda María. In che modo l'orchestra si inserisce nella drammaturgia dello spettacolo?

L'orchestra prevede un organico piccolo e insolito (quintetto d'archi, pianoforte, chitarra, flauto, vibrafono/marimba, percussioni, bandoneón) sarà parte integrante del tessuto drammaturgico infatti presenzierà in scena e i musicisti in qualche momento entreranno decisamente nell'azione. Tanto più che uno dei personaggi è il bandoneón: egli si incarna nella figura di uno dei danzatori. L'orchestra si colloca in una posizione decisamente rilevante e viene a essere il perno attorno al quale ruota tutto lo spettacolo.

Anche sul piano vocale ci si profila un amalgama magico fatto di canto lirico, voci recitate e corali. Qual è il fil rouge, se ce n'è uno, che lega questi diversi stili interpretativi?

La musica di Piazzolla è il filo che lega tutto questo. La voce recitante è una voce musicale e il testo è un testo che sposa perfettamente la musica di Piazzolla. La voce del narratore è uno degli strumenti musicali. Credo che Piazzolla lo abbia previsto e Ferrer abbia fatto la sua parte scrivendo parole assolutamente non narrative; la storia infatti conta pochissimo in quest'opera. Quello che conta è la musica delle parole che si amalgamano sposando perfettamente la musica di Piazzolla. Questo è un po' il filo rosso, così come la voce del Payador, la voce di María stessa, sono sempre perfettamente omogenee. Del resto Piazzolla è un fantastico autore di canzoni nel senso alto del termine.

Veniamo al libretto: l'approccio di Ferrer ha il sapore della letteratura fantastica di vari autori latinoamericani (Borges ad esempio), non tanto per rifuggire dalla realtà quanto per darne

Il *Café Tortoni*, fondato nel 1858, si trova in Avenida de Mayo e rimane uno dei più tipici caffè porteñi.



una visione più profonda e complessa. Il rapporto tra reale e fantastico si concretizza dunque in un'osmosi fra presenze oniriche e uomini.

Questo è un carattere comune a tutto il Sudamerica. Le figure religiose che per noi sono santi, nella macumba brasiliana si mischiano con le figure della tradizione locale. Lo stesso accade un po' nella scrittura di Ferrer: personaggi reali e personaggi folklorici si mischiano con le tradizioni più disparate e con i riferimenti più imprevedibili; ne viene fuori veramente una città. Io penso che Marìa de Buenos Aires sia un canto per una città. Le parole di Ferrer e la musica di Piazzolla sono davvero, non tanto il canto di questa città, ma piuttosto quella città che canta. Compositore e librettista sono riusciti a trovare la voce di questa città che dice parole anche abbastanza sconclusionate tutto sommato ma Buenos Aires è così. Buenos Aires è qualcosa che appartiene al sogno: hai l'impressione di stare a Parigi in alcuni momenti, l'attimo dopo ti sembra di essere a Londra, poi a Roma eppure hai sempre la perfetta percezione di essere in Sudamerica. Se ci sono delle assonanze locali, leggendo i testi di Ferrer mi vengono spesso in mente i testi e le parole di Paolo Conte. I piemontesi infatti sono stati tra i primi ed emigrare in Argentina. C'è un po' una fratellanza ideale anche per me che sono piemontese.

Diario Porteño

di Gabriele Vacis



In prova a Bologna.

Un diario da Buenos Aires. C'è molto più che un racconto delle prove di María, nelle parole di Gabriele Vacis, regista di questa produzione bolognese. Ci sono umori e anime: di Buenos Aires anzitutto, e di chi è stato vicino a Piazzolla, di chi ha lavorato con lui, di chi è coinvolto in questa produzione – il coreografo Miguel Angel Zotto, il direttore d'orchestra Pablo Ziegler, Marcelo Gasió, dirigente dell'editore Warner-Chappell, e Marco Ponti, uomo di cinema.

1. Arrivo a Buenos Aires

Che brutti che sono gli aeroporti in Italia. Graniglia neroverde a terra, color cartone alle pareti e riverberi infiniti, rumore...

Che belli che sono gli aeroporti tedeschi, tutto chiaro, luci riposanti e soprattutto suoni ovattati, silenzio.

Torino-Frankfurt sono neanche due ore, poi altre due ad aspettare in questo immenso aeroporto dove potresti passarci la notte bene che si sta. Frankfurt-Buenos Aires sono quattordici ore di volo. Il tempo nei viaggi è tutta questione di libri. Se hai il libro giusto quattordici ore volano. Io il libro giusto ce l'ho, me l'ha regalato un amico che se ne intende di viaggi, così quando tocchiamo terra in Argentina vorrei volare ancora con Montalbán e il suo *Quintetto di Buenos Aires*. Il libro si apre con una citazione da Borges: *a me sa di menzogna l'inizio di Buenos Aires. La giudico tanto eterna quanto l'acqua e l'aria.*

Io a Buenos Aires ci vengo per provare un'opera, ma se mi avessero chiesto, come chiedono a Carvalho, il protagonista del libro di Montalbán: – *tu che ne sai di Buenos Aires?* – avrei risposto come lui: – *tango, desaparecidos, Maradona.*

La prima volta di Buenos Aires per me è stata quattro anni fa, novantotto, mondiali in Francia. Ero qui il giorno che l'Argentina fu eliminata dall'Olanda. L'Italia era fuori dal giorno prima per colpa dei francesi: – *Italiano?* – ti chiedevano al ristorante, in ascensore, sul taxi, e ti facevano le condoglianze. Fanculo.

Argentina-Olanda io non è che volessi proprio vederla, ma se vai al Museo de Bellas Artes e nell'atrio, di fianco a Picasso ti

montano un grande schermo con la partita? Cominci a capire qualcosa di Buenos Aires.

Al museo ci sono macchiaioli e divisionisti italiani. L'arte argentina comincia con Pellizza da Volpedo e Segantini. Ma si capisce di più di Buenos Aires camminando dall'albergo al museo un'ora prima di una partita di calcio. *Guarda*, racconta Montalbán, *la 9 de Julio, la strada più larga del mondo con in mezzo l'obelisco meno commemorativo del mondo. La strada è quasi irreale e mi piace perché ci sono alberi bellissimi. Buenos Aires è piena di alberi eccessivamente belli: ombù, alberi della gomma, araucarie, palos borrachos...*

La 9 de Julio nel novantotto, un'ora prima di Argentina-Olanda è un formicaio aggredito dai ragazzi della via Paal. Movimento inconsulto. Velocità. Finire in fretta ogni altra cosa. Clacson a palla. Sgommate di autobus. Milioni di taxi gialli e neri e nemmeno uno libero.

Dall'Avenida 9 de Julio all'Avenida Alvear stessa musica: eccitazione, come in Avenida del Libertador. Camminare tranquillamente per andare al museo in questa Buenos Aires che va a casa a vedere la partita in tv, sembra di essere Ernesto Calindri in quella vecchia pubblicità dove leggeva il giornale a un tavolino da bar in mezzo alla strada con le macchine che gli sfrecciavano intorno. Manca quanto all'inizio? Mezz'ora. L'eccitazione cresce. Tachicardia urbana. Ancora dieci minuti nel fracasso e si vede in lontananza il Museo de Bellas Artes che si alza su una collinetta al fondo di Avenida del Libertador. Avenida del Libertador è larga, non come la 9 de Julio, ma le macchine possono cannare a 120, 130 all'ora. A un quarto d'ora dall'inizio la città è sull'orlo dell'infarto. Avenida del Libertador sono condomini di venti piani da una parte e giardini inglesi dall'altra, poca gente a piedi, correndo, autobus pieni che sfidano in velocità il delirio d'auto. Ci sarà un qualche 118 da chiamare, un'unità di pronto intervento cardiovascolare per le città? Tra un isolato e l'altro di gente con le palpitazioni, che entra nei portoni carica di sacchetti del supermercato pesanti di birra, patatine, pop-corn e superalcolici, in uno dei frequenti vuoti urbani di Buenos Aires c'è il 118.

Accidenti, eccolo qua. Ecco perché la città non salta. Sotto un albero immenso c'è quello che la salva. Tra due isolati di condomini da dieci piani, un'isolato con ombù e alberi della gomma. Aveva ragione Montalbán, sono bellissimi, e sotto le araucarie un gruppo di vecchi. Thai Chi Chuan. Una trentina di sessanta settantenni, tuta Adidas e Nike ai piedi che danzano seguendo un asiatico tutto vestito di bianco senza griffe. Sospensione. Le auto che continuano a sfrecciare non fanno più rumore. Come quando finisce la tachicardia, all'improvviso, con l'ultimo colpo più forte, poi basta. Fiuuuuuu... anche il mio passo rallenta, si ferma, la circolazione riprende il suo ritmo. Dicono che Coppi avesse un ritmo cardiaco di trenta pulsazioni al minuto, come me adesso, come questi signori che fanno il Thai Chi dieci minuti prima della partita. Braccia che galleggiano sincrone nell'umidità porteña incantando le gambe, che seguono. Gambe leggerissime nell'aria densa. I vecchi si muovono come in una coreografia fissata al millimetro ma è chiaro che non fanno altro che seguire con attenzione l'asiatico bianco. Awareness dicono gli inglesi: consapevolezza, essere presenti a se stessi. Fantastico. Quanto sarò rimasto a guardarli? Dieci minuti, venti? Fin quando si fermano, un

ultimo sguardo in cui tutti guardano tutti, anche quelli che gli stanno alle spalle, poi si sorridono, grati, e si svegliano definitivamente, commentando la danza appena finita. Mi sveglio anch'io, e chissà perché sorrido alle araucarie. I vecchi, andandosene mi salutano, come se avessi partecipato anch'io alla danza. Mi volto, guardo in giro, solo adesso mi sveglio del tutto, e quando mi sveglio Buenos Aires non c'è più. È a casa che guarda la partita. O forse chissà Buenos Aires è proprio questa: deserta e muta. Presente a se stessa. Awareness.

Entonse? E adesso qualcosa di Buenos Aires la so.

Che scena: vortice convulso di milioni che corrono a casa, davanti al televisore e trenta anziani che danzano per salvarli tutti quanti, per salvare la città.

Se mai farò un film su Buenos Aires questa scena deve esserci!

Entonse? Entonse andiamo a vedere Argentina-Olanda al Museo de Bellas Artes. 1 a 0 per l'Olanda. Condoglianze.

Damas y caballero la Lufthansa dona el bienvenido a Buenos Aires e se augura... Dopo quattordici ore a leggere Montalbán sbarco per la terza volta a Buenos Aires. L'aeroporto è come Fiumicino: un hangar.

Ufficialmente sono qui per provare un'opera, ma in verità sono qui per girare quella scena che per me è Buenos Aires. Sì, perché poi si farà la ripresa televisiva dell'opera, e sopra le immagini riprese in teatro vorrei far passare immagini di Buenos Aires. Non è un capriccio. È che l'opera si intitola *María de Buenos Aires*, ed è un viaggio dentro alla città, anzi è il canto di questa città. La sua colonna sonora. *María* è l'unica opera lirica che ha scritto Astor Piazzolla. Una piccola opera, un'operetta. Piazzolla ha scritto la musica e Horacio Ferrer le parole. Ferrer l'ho conosciuto la seconda volta che sono venuto a Buenos Aires. Settembre 2001. Ferrer è l'incarnazione del tango. Non è un ballerino, non è un musicista. È un poeta e quando Piazzolla ha letto le sue poesie ha pensato che erano tango, erano le parole della sua musica. Ferrer ti racconta di come il tango sia nato al porto, tra gli immigrati, tutti uomini, perché all'inizio il tango lo ballavano tra gli uomini, ti racconta



In prova a Bologna.

del debutto di *María*, nel sessantotto, in forma di oratorio perché non avevano i soldi per fare lo spettacolo che volevano fare, di Piazzolla che vendette la sua casa per pagare il debutto, ti racconta la leggenda di María che nasce in periferia e conquista Buenos Aires cantando. E quando lei muore, intorno alla sua tomba cresce la città, quindi María non muore mai, o muore e rinasce continuamente, come questa città insopportabile ed irresistibile, perché, come dice Borges: *a me sa di menzogna l'inizio di Buenos Aires. La giudico tanto eterna quanto l'acqua e l'aria...* Anche Ferrer è eterno. Difficile dire quanti anni ha. Forse intorno a settanta. Vive in albergo, come Sartre, uno di questi alberghi di Buenos Aires un po' liberty e un po' no che montano la guardia al passato di gloria, ricchezza e sapienza. Dopo quattro, cinque ore che racconta è diventato un bambino, come María. Nell'opera infatti c'è un personaggio: 'El duendè, il narratore: è lui. Ovvio. Ferrer mi fa ascoltare la registrazione originale del sessantotto, quella suonata da Piazzolla, cantata dalla sua seconda moglie, Amelita Baltar, con voce da lupa, e 'detta' da Horacio Ferrer, El Duende. Avevo ascoltato altri cd con registrazioni europee dell'opera: era come ascoltare *Mistero buffo* recitato da qualcuno che non sia Dario Fo. Ascolti il bandoneón di Piazzolla e capisci che questa è un'altra storia. Ascolti Piazzolla, Baltar e Ferrer insieme e senti che loro sanno esattamente cosa ti raccontano, e sono storie che non avevi mai sentito. Tantomeno nelle registrazioni europee, che pure sono garbate, raffinate, eleganti, specie quella di Gidon Kremer. Nel cd di Piazzolla è tutto scassato, volgare, avvelenato. Sublime. E se hai un walkman, metti su *María de Buenos Aires* e te ne vai in giro per la 9 de Julio, o in Avenida del Libertador, su per Florida fino a Plaza de Mayo, capisci che quella musica non è la colonna sonora di Buenos Aires: è Buenos Aires. Fai la prova. Ti metti il walkman nelle orecchie e cominci a camminare, dopo un po' pensi: Piazzolla è la colonna sonora di Buenos Aires. Ma poi chiudi gli occhi, e continuando ad ascoltare scopri che continui a vedere tutto quello che stavi guardando: frontoni modernisti accanto a bidonville, snodi d'autostrada e villette rococò, perché *María de Buenos Aires* non è la colonna sonora, è Buenos Aires. Ferrer me l'ha fatto conoscere Julio Alvarez. *María de Buenos Aires* è prodotta dal Teatro Comunale di Bologna, che il signore ce lo conservi perché non fa solo Rigoletti e Traviate, poi c'è questo personaggio che non ho ancora capito cosa c'entra, ma è il motore dello spettacolo che si farà: Julio Alvarez. Argentino residente a Montecarlo. Se vai sul suo sito, www.julioalvarez.com, sulla home page c'è lui che indica la targa di una strada, credo di Buenos Aires, via Julio Alvarez e capisci il tipo. La prima volta che mi vede, ferragosto 2001, mi fa: – *ma cosa sai tu di Buenos Aires?* –

– *Maradona, desaparecidos, tango.* –

Per il venti di settembre mi organizza una settimana a Buenos Aires.

Cerchiamo la cantante che interpreti María. Ufficialmente. In realtà Julio mi ha preparato un esame di una settimana. Credo che il piano fosse questo: vediamo come guarda Buenos Aires. Se capisce, bene. Se no cerchiamo un altro regista. Oltre a Ferrer, Julio Alvarez mi presenta Miguel Angel Zotto, che è per il tango quello che Maradona è per il calcio, solo un po' più sobrio. In tutti i sensi. Settembre 2001 Zotto mi ha accompagnato a scoprire il tango. Milonghe di periferia affol-

late da personaggi neo realisti. La milonga è il luogo dove si balla il tango. Tavolini, pista in parquet e puzza di chiuso. Andare a scoprire il tango con Zotto è un'esperienza come andare a scoprire il ghiaccio per Aureliano Buendia. Meraviglia. Pensa a una canzone di Paolo Conte: *...una nuova cassiera sostituiva la prima, questa qui aveva gli occhi da lupa e fumava sigarette al mentolo... Quei due sapevano a memoria dove volevano arrivare...* Paolo Conte deve aver bazzicato le milonghe, che si sa, sono una malinconia del tango...

Alla fine della settimana di settembre, mentre mi accompagnava all'aeroporto, Julio Alvarez mi fa: – *e adesso cosa sai di Buenos Aires?* –

– *Maradona, desaparecidos, Horacio Ferrer, Miguel Angel Zotto, Thai Chi Chuan in Avenida del Libertador, milonghe con cassiere dagli occhi da lupa e ballerini che fanno a memoria dove vogliono arrivare... E tutto questo, in due parole, qui lo chiamano Buenos Aires, che è solo un altro modo di dire Tango.* –

Promosso. Farò la regia di questo spettacolo.

Dopo quattordici ore di Montalbán atterro per la terza volta a Buenos Aires. Al caffè dell'aeroporto un caffè costa sempre dos pesos, come a settembre dell'anno scorso. Solo che otto mesi fa un peso era un dollaro, adesso per un dollaro di pesos ce ne vogliono almeno tre. A settembre a Buenos Aires per me era tutto carissimo: due dollari per un caffè? Quattromilacinquecento lire! Adesso lo stesso caffè nello stesso bar costa sempre due pesos, ma per me sono milleseicento lire, meno di 1 euro. Per il resto non è cambiato niente.

Il primo giorno della terza volta Buenos Aires è un'altra cosa. Sole come a Palermo. Ma non dovrebbe essere autunno inoltrato maggio in Argentina? Buenos Aires è sempre un'altra cosa. Prima lezione.

La seconda lezione arriverà tra qualche ora e sarà una di quelle memorabili.

Miguel Angel Zotto mi aspetta per fare il programma delle prove, poi alle sedici ora locale abbiamo appuntamento con la

La Casa Rosada, residenza del Presidente della Repubblica.



vedova di Piazzolla. Non Amelita Baltar. Lei era la seconda moglie. Questa si chiama Laura ed era la terza.

Ma l'incontro ve lo racconto domani.

2. Incontri, prove

La prima idea era questa: uno schermo sul fondo su cui si proiettano immagini di Buenos Aires e davanti l'orchestra che suona e i ballerini che ballano.

Però: una cosa del genere perché farla in teatro? Tanto vale farla al cinema, o per la televisione. Quando si affaccia l'ipotesi di riprendere l'opera per Raitre propongo: riprendiamo l'opera, ma siccome *María de Buenos Aires* è la colonna sonora di Buenos Aires, riprendiamo anche la città e ne inseriamo le immagini come 'contributi' sulla ripresa. Così l'opera sarà teatrale in teatro e televisiva in televisione.

Dal Comunale di Bologna si mettono in contatto con l'agente che cura gli interessi degli eredi Piazzolla, Marcelo Gasió e trattano la cifra per avere il permesso. Richiesta ragionevole. Tutto a posto. Però per inserire immagini sulla ripresa dell'opera la Rai vuole un permesso specifico. Dal Comunale di Bologna chiedono anche quello a Horacio Ferrer e al signor Gasió. Horacio Ferrer e Astor Piazzolla sono autori dell'opera. Il primo è d'accordo, il secondo non c'è più. Ci sono gli eredi: due figli e l'ultima moglie, Laura. I figli sono d'accordo. Horacio Ferrer ha il 50% dei diritti su *María*, i figli e la moglie il 25% ciascuno. Se Horacio Ferrer e i figli sono d'accordo a far scorrere immagini della città sulla ripresa televisiva dell'opera c'è il 75% del permesso. Il 25% che rimane, la vedova è perplessa. Vuole parlare con il regista per capire cosa intende fare.

Pronti?

Via!

Prima cosa che faccio arrivando a Buenos Aires, chiamo l'agente che cura gli interessi degli eredi Piazzolla, signor Marcelo Gasió. Mi dà appuntamento alle quattro e dieci (giuro, non alle 4, alle 4 e 10) alla Fundación Astor Piazzolla. È mezzogiorno e mezzo, all'una incontro Miguel Zotto.

Lavoriamo alacremente per preparare le prove fino alle 4 meno un quarto, poi partiamo per la Fundación. Zotto mi mette in guardia: la vedova è un personaggio difficile.

C'è un sole giaguaro a Buenos Aires, i taxi gialli e neri circolano come sempre, come sangue nelle arterie urbane, e finché pulsano loro il corpo vive. Cordoba 1513, decimo piso, Fundación Astor Piazzolla. Sul pianerottolo, davanti alla porta della Fundación c'è un cancello di ferro battuto con pampini. Ad aprire la porta viene una segretaria sull'orlo di una crisi di nervi. Chi siamo? Domanda attraverso i pampini di ferro. Abbiamo appuntamento... Non finiamo la frase che dall'interno qualcuno urla qualcosa che non capisco. La segretaria apre anche il cancello ed entriamo nell'anticamera di un dentista: l'odore è quello. Ci dice di aspettare gesticolando e scappa nella stanza attigua, la sentiamo parlare forte, un'altra voce la zittisce, la vediamo ripiombare sollecitandoci con le mani: – *adelante, adelante...* – sai come fanno i vigili quando un balengo blocca il traffico? Adelante, ade-

lante, la vedova ci aspetta. Pareti tappezzate da ritratti di Piazzolla. E poi foto: Piazzolla con grandi personaggi, ma soprattutto Piazzolla con lei, Laura. La vedova porta jeans scampanati e una cintura a spirali che si rincorrono, di ferro battuto. Siamo: lei alla scrivania piazzolliana, Zotto sulla poltrona 1, io sulla poltrona 2: non c'è posto per Gasió. La vedova suona una campana tibetana. Piomba la segretaria urlando: – *que pasa?* – La vedova si muove e fa cadere la campana, impreca in porteño, credo, dal piano di sotto bussano sul pavimento, la segretaria cerca di tirare su il vaso, tutti ci alziamo per aiutarla, nel chinarci Zotto batte la testa contro Gasió... La vedova ci fa alzare d'imperio, caccia la segretaria, poi la richiama, le urla di portare una sedia per Gasió, tira su la campana tibetana che però le ricade, bussano ancora dal piano di sotto sul pavimento, lei picchia col tacco su una piastrella, dicendo qualcosa che a me sembra un ringhio. Io comincio ad avere paura.

Che ci faccio, io, in uno dei primi film di Almodóvar, che non mi piacevano neanche?

Quando riusciamo a calmarci, dopo che la segretaria ha trascinato rumorosamente sul pavimento, dalla stanza accanto, una sedia per Gasió, la vedova fa: – entonse: qual è el suo projecto?

– Io sorrido, ma mi rendo conto che non deve essermi venuto benissimo: – *posso parlare italiano, vero?* –

– *puede hablar tuto es che crede, tanto los eredi de Astor hanno deciso che por seisanta agnos non si farà riprendere en television la operita... Porché noi amiamo María de Buenos Aires, la amiamo como solo la hente porteña puede amarla...* [scritto così come suonava] –

La sceneggiatura l'ha scritta Almodóvar, l'ho detto.

Zotto mi guarda come per dire: – *capito?* –

Gasió è visibilmente congestionato, evita di ricambiare il mio sguardo.

Mi sistemo sulla poltrona per dire qualcosa, ma parte una scorggia portentosa: adesso più che in un film di Almodóvar sembra di stare su *Scherzi a parte*.

È la poltrona. Io e Zotto siamo seduti su poltrone che a ogni movimento scoreggiano. Fortissimo. Bisogna stare immobili.



Vanesa Quiroz.

Immobilitizzato in partenza, provo a dire che vorrei inserire sulla ripresa dell'opera piccoli inserti filmati con immagini di Buenos Aires. Niente da fare. La vedova mi interrompe e parte con un monologo di sei minuti in cui mi spiega che l'*operita* non parla di Buenos Aires com'è oggi... La Buenos Aires di oggi fa schifo... Quando c'era Astor sì che, grazie alla sua presenza, Buenos Aires era meravigliosa, ma adesso, sarebbe tradire lo spirito...

Dopo il monologo provo con un argomento che a Ferrer era piaciuto: non è tanto la città che vorrei riprendere, in fondo Buenos Aires è globalizzata come tutte le città del mondo (e questo non sembra dispiacerle), anche se io la trovo unica (e qui fa una smorfia del tipo: che banalità), trovo che non assomiglia a nessun'altra città sudamericana, è veramente un pezzo d'Europa... Sta per interrompermi, non sopporta i luoghi comuni, ma la prevengo: insomma quello che veramente mi interessa di Buenos Aires sono le facce, las caras, della gente... E qui non ce la fa più, mi blocca con la mano per infilare un altro monologo di otto minuti di cui capisco: ormai, senza Astor, ci sono solo facce da culo a Buenos Aires... Mas o meno.

Alla fine del monologo Zotto e Gasió applaudono, mi adegua muovendo solo i moncherini per non far scoreggiare la poltrona. Tocca a me: tento di spiegare che gli interventi sulla ripresa dell'opera sarebbero minimi, ma le sceneggiature di Almodóvar sono implacabili: la vedova replica che se la regia di *María* la facesse Zeffirelli non avrebbe bisogno di interventi filmati. Segue monologo di tredici minuti sulla sublimità delle regie di Zeffirelli...

Sono in ginocchio. Cerco lo sguardo di Gasió, ma lui guarda il soffitto, le sue orecchie ormai sono verdi, sembra un personaggio di Star Trek... Il mio secondo, Zotto, dall'angolo mi guarda per capire se posso rialzarmi, si riaffaccia la segretaria che comincia a contarmi: uno... dos... tres...

Barcollando riprendo la guardia e tento un ultimo colpo: – *Ma lei stessa potrebbe indicarci immagini della città che Piazzolla considerava...* – lo schiva con l'ennesimo monologo di ventisei minuti sull'adorabilità di Astor, il suo genio musicale e la sua prepotente esuberanza. Sono spianato come una piadina. La segretaria riprende a contare: quattro... cinco... seis... siete... a ocio Zotto getta la spugna.

Bevo un sorso d'acqua da un bicchiere sporco che mi porge la segretaria: fiele e aceto. Faccio una pausa d'arte, sfugge una pechegna scoreggia dalla poltrona che però controllo e dico: – *quindi se capisco bene non stiamo discutendo l'opportunità di inserire filmati sulle riprese dell'opera. La signora sta dicendo che non si possono in ogni caso fare riprese televisive all'opera.* – Lo dico sillabando mentre guardo Gasió, ma lui sta proprio guardando un altro film, credo *Fratello sole sorella luna* a giudicare dalla cara, che forse non piace alla vedova. La risposta infatti viene da lei. Risposta sintetica, finalmente. – *Proprio così. Los eredes hanno desiso che por seisanta agnos non si possono fare riprese televisive.[così come suonava, vedi sopra]* – E torniamo all'inizio, secondo la legge delle sceneggiature almodóvariane.

Ok. Questa è la cronaca.

Uscendo Zotto mi fa: – *te l'avevo detto che era difficile!* –

– *Impossibile, in italiano diciamo ‘impossibile’* –.

Seconda lezione a poche ore dallo sbarco, che poi è uguale alla prima: Buenos Aires è sempre un'altra cosa. Forse si può aggiungere: nel bene e nel male.

A fare le riprese sarebbe venuto il David di Donatello Marco Ponti che stava facendo le valigie, telefonargli perché blocchi tutto... Scusarsi come se fosse colpa mia... E infatti è colpa mia: mai coinvolgere amici in avventure portegne...

Un'opera d'arte diventa un classico perché viene interpretata nel tempo. E tanto più viene interpretata tanto più cresce in quanto opera d'arte. L'interpretazione cinematografica di *Romeo e Giulietta* di Zeffirelli è forse il suo film migliore, ed è un mattone aggiunto al monumento che è l'opera di Shakespeare, che a sua volta interpretava novelle italiane di Matteo Bandello e di Masuccio Salernitano. Bandello e Masuccio scrivevano, e forse prima di loro qualcuno avrà raccontato a voce questa storia, Shakespeare ne ha fatto l'opera teatrale più famosa del mondo, Zeffirelli ne ha fatto un film, e sono solo alcuni di quelli che si sono occupati della storia, secondo la lingua del loro tempo. Nelle persone che tentano di impedire questo processo di costruzione del mito, perché di questo si tratta, c'è qualcosa che imbarazza. Imbarazza la velleità: chi monterà la guardia per i prossimi sessant'anni all'assalto televisivo? Imbarazza la gelosia egoista che raramente è dei creatori dell'oggetto, Ferrer infatti sarebbe stato d'accordo. Quale sentimento ti prende di fronte alla gente che per troppo amore soffoca l'oggetto di cui è innamorata?

Basta alzare lo sguardo: Buenos Aires. Montalbán nel

Gabriele Vacis, Pablo Ziegler, Miguel Angel Zotto, Vanesa Quiroz, Juan Vitali in prova a Buenos Aires.



Quintetto di Buenos Aires racconta il numero di un cabarettista: ...*Benvenuti a Buenos Aires, sappiamo che venite in questa città perché per voi stranieri l'Argentina è in vendita ...* Si toglie l'orologio dal polso e lo mette all'asta: – *non lo vendo né per mille, né per cento e nemmeno per un peso...*- E si inginocchia piagnucolando: – *vi prego di portarmelo via, di togliermelo. A noi argentini piace che ci vengano tolti gli orologi, gli amori, le isole, così possiamo scrivere dei tanghi!* – Forse ha ragione la vedova, forse anch'io voglio solo comprare a buon prezzo un pezzo d'Argentina.

A Buenos Aires mercoledì arriva cinque ore dopo che in Italia, così al mattino trovi il “Corriere della Sera” per colazione, come a Milano.

Mercoledì è il giorno che incontro la compagnia. Miguel Zotto arriva con il pianoforte in auto. Ha una Bmw nera con vetri fumé, però all'evenienza la usa come un Fiorino, questo è Zotto, e questa è Buenos Aires che di solito però fa il contrario: sfoggia il Fiorino come fosse una Bmw.

Le prove si fanno in una milonga a San Juan, un quartiere dove si vedono bambini con Nike tarocate e magliette del Boca Junior che aprono i sacchi della spazzatura e ci rovistano facendo una prima selezione. Quando farà buio arriveranno donne indie a fare la seconda. La milonga è a due piani. Al piano terreno tavolini intorno alla pista, tovaglie di raso d'oro, copritovaglia neri, ventilatori a soffitto, odore di fumo che impregna tavoli, pista da ballo, muri. Penombra. Al piano di sotto tutto bianco e rosa, tutta una parete di specchi, odore di cantina. Neon. Proveremo qui. I ballerini sono già arrivati: Erica e Adrian sono appena tornati dall'Italia, dopo un tour in Germania e Francia. Va di moda il tango in Europa, loro hanno tenuto workshop e fatto spettacoli. Erica è crespa e minuta, Adrian levigato e solido. Poi c'è Soledad che sta sulle sue, voce da baritono e gesti da soprano leggero. Mariela è la più giovane, se si scioglie i capelli sembra Nicole Kidman. Jesus arriva per ultimo, scusandosi, quando parla gli si muove il baffo assassino.

Oggi faremo una lettura al pianoforte. Quindi bisogna andarlo a prendere in macchina e portarlo al piano di sotto.

A Buenos Aires ci sono un'infinità di parcheggi a pagamento nei piani seminterrati dei condomini o in quadranti vuoti, perché la città è una scacchiera di isolati perfettamente squadrati. Zotto organizza tutte le operazioni: porta il pianoforte, tratta e paga il proprietario della milonga, saluta i fans, ma soprattutto telefona. Arriva l'attore che interpreterà El Duende, faccia da star di Hollywood specializzata nell'interpretazione di film di cappa e spada, forse dipende dal capello fluente e dal pizzo dumasiano. Si chiama Juan. E finalmente vediamo María. Oltre il desiderio. Diresti che è brasiliana più che argentina e assomiglia in modo impressionante al suo nome: Vanessa. I nomi non sono simboli arbitrari, diceva Borges. Quando arriva Pepe ogni imbarazzo dell'incontrarsi la prima volta si scioglie. Viene anche lui dall'Europa, dove ha cantato nella *María de Buenos Aires* che Milva sta portando in tournée con grande successo e racconta per filo e per segno scene e retroscena. Sono tutti argentini e tutti specialisti. Io sono l'unico straniero e ho ascoltato *María de Buenos Aires* la prima

volta meno di un anno fa. Cosa posso fare? Continuare ad ascoltare. Quando arriva il maestro Pablo Ziegler, che ha lavorato dieci anni con Piazzolla si fa la lettura. Le prime letture a cui ho assistito in Italia, quando si comincia a provare un'opera, sono state quasi sempre una pizza sconsolante. Fidi maestri sostituiti che suonano con l'entusiasmo di un bradipo. Cantanti con lo spartito, schiena dritta che interrompono continuamente per chiedere precisazioni inutili. Intervalli ogni mezz'ora...

Qui Ziegler comincia a suonare mentre Pepe finisce di raccontare l'ultimo aneddoto sul tour europeo di Milva. El Duende si avvicina al piano e dice a memoria le parole di Ferrer già perfettamente sul ritmo. Alla fine del primo quadro tutti applaudono come se fosse lo spettacolo.

Come se fosse lo spettacolo? È lo spettacolo! Nei quadri seguenti Pepe canta dimostrando variazioni e quando arriva il tema di María, Zotto si mette a ballare improvvisando con Soledad e dando indicazioni agli altri. Vanessa ha una voce giusta: australe e rasposa. In due ore filate tocano tutta l'opera senza intervalli e solo alla fine Ziegler si accende una sigaretta e mi fa un cenno a chiedere: allora?

– *encantado* – vorrei dire e invece mi sento dire – *impressionante* – che qui vuol dire la stessa cosa ma un po' di più.

E adesso cerchiamo di fare uno spettacolo all'altezza.

Qui non si fa intervallo finché non è finito il lavoro. Però quando comincia l'intervallo e cominciano chiacchiere e commenti difficili dire quando finirà. Questo intervallo dura quasi un'ora. Però è un intervallo produttivo: tutti dicono la loro sull'opera, sulla musica, sull'esecuzione... Poi si decide che domani si farà una registrazione con la parte di orchestra argentina, così potremo provare lo spettacolo sul suono reale. Anche se sarà il più possibile vicino a quello della registrazione originale di Piazzolla.

Il maestro se ne va e cominciamo a provare il primo quadro:

Quadro Primo (6 minuti e 13 secondi)

Alevare.

Mezzanotte a Buenos Aires. El Duende evoca l'immagine di María ed esorcizza la sua voce.



Miguel Angel Zotto.

Si apre il sipario sulle prime note: una milonga, il luogo del tango. Dietro al sipario un altro sipario di pizzo trasparente. Dietro al sipario di pizzo, in controluce con le lampade color seppia, tutti immobili come in una fotografia... È l'ultimo tango della serata, è notte fonda... Al cambio di musica, a 57 secondi dall'inizio del pezzo, tutti si animano per salutarsi, come si risvegliassero dopo il Tango, (è come se facessero un grande sforzo alla fine della danza per tornare alla realtà, come si vede nelle milonghe). Ci sono luci basse sui tavoli e ventilatori a soffitto... I tavoli sono ingombri di bicchieri e tazze, gli attori si salutano come fosse per sempre... Si baciano lievemente e lei va, anche lui fa per andarsene, poi si ferma a guardarla, la richiama ma lei non sente... Due se ne vanno insieme con lei che vuole abbracciarlo ma lui se la scrolla di dosso...

Mentre El Duende comincia a raccontare gli ultimi ospiti se ne vanno. Rimane soltanto Zotto che accenna un passo di tango con l'ultima ragazza che però non vuole saperne di restare, così rimane solo e continua a ballare, da solo...

A un tavolino è rimasta una ragazza (María), addormentata, Zotto va a sedersi vicino a lei, forse si addormenta anche lui, guardandola.

Entrano schierandosi sul fondo uno a uno i camerieri e le cameriere che sul cambio della musica (a 3 minuti e 27 dell'incisione di Piazzolla) partono a riordinare la sala. Raccolgono su vassoi rotondi i bicchieri e le tazze dai tavoli.

Il Duende parla preparandosi un cocktail con diverse bottiglie di liquore... I camerieri devono rallentare il lavoro per ascoltare El Duende e accelerarlo quando prevale la musica. Finiscono ripulendo il pavimento e rimettendo tutte le sedie sui tavoli con le gambe in su come quando si chiude il locale...

Sul finale el Duende versa una goccia del cocktail che ha preparato dentro alle tazze che il cameriere porterà a Zotto e a María (nella pausa musicale).

Si lavora bene con Zotto e i suoi ragazzi. Nessun commento. Io racconto la scena e loro provano. Se non ci si sta nei tempi, se l'azione risulta assurda, si toglie e si adatta. Zotto crea continuamente passi e arricchisce le situazioni. Emerge da subito il suo personaggio: una carogna che ad ogni intervento rovina la festa...

Quadro Secondo (4 minuti e 15 secondi)

Tema di María.

María accorre alla chiamata

Uno dei camerieri si avvicina a Zotto con un vassoio e due caffè fumanti: li sveglia per invitarli ad andarsene, ma vuol farlo con delicatezza... María riprende vita con Zotto che la accarezza, irresistibilmente attratto, lei si sveglia e canta... Bevono il caffè, una tazza che fuma... Lei assaggia il caffè ma ci vuole più zucchero...

Lentamente, sulla musica, Zotto convince María a ballare.

María riprende vita e va a ballare con Zotto sui tavoli ingombri dalle sedie rovesciate, schivandole.

I camerieri spostano i tavoli mano a mano che María ci è passata e li dispongono sul fondo formando l'immagine della città.

Tra gli arredi di scena c'è fin dall'inizio una vecchia radio col mobile, dall'interno della radio esce una luce forte...

Quando María riprende a cantare (a circa 3' e 18'') guarda la Boca fatta di tavoli rovesciati.

Dev'esserci un tavolo che permette ai danzatori di issarla mentre lei si abbandona...

Il finale musicale racconta di María che perde i sensi, dopo aver bevuto un altro sorso del caffè che le ha portato il cameriere all'inizio della scena, María sprofonda nella memoria, e finisce sul soppalco sopra l'orchestra, i camerieri la issano su...

Le otto. Fine della prova. Dobbiamo 'armar' due scene al giorno, come dicono loro. La tabella di marcia è perfettamente rispettata.

3. Un autista piemontese, altri incontri, altre prove

In maggio a Buenos Aires è ancora estate.

Impressionante, dicono tutti. A la Horqueta e a Santa Rita le piscine sono ancora piene. Horqueta e Santa Rita sono quartieri

residenziali a mezz'ora d'autostrada dal centro.

Assomigliano a quei quartieri dei film americani dove famiglie felici scoprono il loro scontento, *American beauty* per capirci. Solo che qui le case sono tutte diverse una dall'altra: a una coloniale con colonne segue una baita valdostana, a un castello vittoriano la casa di via col vento, solo più piccola, e così sfilano, avvolte da alberi tropicali e dalle solite araucarie, ville normanne col tetto spiovente, dacie caucasiche ed esperi-

Vanesa Quiroz e Miguel Angel Zotto in prova a Buenos Aires.



menti razionalisti, architetture da cui spuntano alberi alla Wright, la Chapelle de Ronchamp di Le Corbusier adattata a civile abitazione e trulli di Alberobello...

Eppure tutto questo non ha l'effetto festival del buonumore di Las Vegas o della litoranea romagnola. Questa Babele architettonica qui ha un suo senso, anche se non so bene quale. Probabilmente lo stesso che si vede sulle facce degli argentini, che non sono come quelle dei brasiliani, dei cileni o dei nordamericani. In Brasile, in Cile o negli Stati Uniti si vedono le rispettive origini, si sentono le radici... Qui è tutto talmente ibridato che hai l'impressione di qualcosa di veramente nuovo. Come viaggiando dal centro a Horqueta. Si viaggia su autostrade che lambiscono il terzo o il quarto piano delle case per trenta chilometri, ed è sempre Buenos Aires.

Così ti sfreccia accanto questa sezione di città: frontoni di capannoni liberty e tetti piani come i Sassi di Matera, archeologia industriale e lo skyline della periferia barese, poi spuntano venti piani di costruttivismo russo e la punta del matitone di Aldo Rossi a Genova, una Torre Velasca quattro volte più grande, un pezzo di Brasilia tutta bianca e la cupola della Casa Bianca...

Buenos Aires, Buenos Aires, sacá tus sueños al sol, que los sueños tienen filo, rataplero y rataplón!... Buenos Aires, Buenos Aires, tira fuori i tuoi sogni al sole, che i sogni sono taglienti... Dice così l'*Aria degli psicoanalisti* di *María di Buenos Aires*.

Miguel Zotto abita a Horqueta, in un gruppo di case protette da un servizio di vigilanza privato all'ingresso. Dal centro ai barrios, ai quartieri periferici, si prende un *remis*, che non è un taxi normale, ma una macchina senza contrassegni che chiami come un taxi, ma a guidarla c'è un signore elegante, sempre brizzolato, che sembra più che altro una body-guard: è più sicuro di un taxi però costa meno. Misteri argentini. La body-guard di oggi capisce che sono italiano e mi dice che suo nonno era nato a Canelli, ha ancora dei parenti a Dogliani, fanno il vino e sono ricchi sfondati, mi dice proprio così, 'ricchi sfondati', in italiano, poi si volta e mi fa: – *ma non eravamo noi che dovevamo diventare ricchi?* – si consola, comunque, perché adesso anche in Argentina si fa vino buono come in Italia. E forse anche di più...

Per gli argentini tutto quello che è argentino è di più. Il piemontese parla per tutto il viaggio, lo trasforma in una visita guidata: il Museo de Bellas Artes, conosco... Una specie di Partenone mas grande che non capisco cos'è, il 'Club de los amigos', circoli sportivi esclusivi, campi da golf, campi da polo, il Planetario...

Questa parte di Buenos Aires assomiglia a cento Italia '61 messe insieme. Italia '61 è quella zona di Torino edificata quarant'anni fa per celebrare l'unità d'Italia. Come a Italia '61 ci sono palazzi a vela, circorama, bureau du travail e pezzi di monorotaie, laghetti che a Torino sono grandi cento metri per trenta e qui come il lago di Garda, ma uguali, con cigni e tutto, e questo barrio surreale, *immerso nel verde*, come recita la pubblicità immobiliare, dura dieci o quindici chilometri ed è popolato da coppie di anziani e una banda di chicos che gioca a futbòl...

Il piemontese mi mostra un edificio invaso da vegetazione sulla sinistra: la scuola militare, qui è dove torturavano gli oppositori e poi li facevano sparire, mi dice. È il primo che incontro che vuole

parlarne... Brutta storia, mi dice, noi non credevamo che succedessero quelle atrocità, non è che non lo sapessimo... Non ci credevamo. Dopo una pausa gli chiedo delle madri di Plaza de Mayo. Folklore, mi risponde. E le nonne?

– *Le nonne dei desaparecidos sono le uniche che hanno ancora i coglioni nell'Argentina di oggi.* –

E mi spiega che tra le madri e le nonne c'è una bella differenza. Secondo lui le madri continuano a manifestare per niente: è chiaro che i loro figli sono morti e nessuno glieli restituirà. Ed è anche colpa di noi che non ci credevamo, però è una battaglia inutile, la loro... Le nonne no. Le nonne, che poi sono più o meno le madri di Plaza de Mayo, stanno cercando i loro nipoti, e quelli non sono morti: questa è l'unica cosa che si può ancora fare. E loro lo fanno veramente, e li trovano, i loro nipoti rapiti, non è la stessa cosa, quelle hanno i coglioni. Li hanno anche per noi che non credevamo. Un *remis* per un viaggio di tre quarti d'ora costa 20 pesos, meno di quindici mila lire. E la visita guidata? Chiedo.

– *Oh, per quello dovrei pagare io lei, che è rimasto ad ascoltare le mie stronzate.* –

È la stessa cosa che ho pensato ascoltando Pablo Ziegler e l'orchestra che provava a Santa Rita, a casa di Ziegler stesso.

Per suonare il pianoforte ci vogliono due cervelli, uno per mano. Ma per suonare il bandoneón ce ne vogliono tre: uno per mano e uno per capire che suono ti viene quando apri il mantice e che suono ti viene quando lo chiudi, perché sono note diverse. Sono qui, in mezzo a questi fenomeni che suonano e mi pagano? Ma dovrei essere io a pagare.

Allora al lavoro.

Quadro Terzo (7 minuti e 21 secondi)

Ballata per un organetto pazzo.

Assieme alla voce di un giullare gauchesco e degli uomini che tornarono dal mistero, El Duende racconta la vita di María.

Il cantante fa impacchi d'acqua fresca alla fronte di María. Scende l'ultimo sipario di pizzo. Zotto lo guarda scendere, poi muove il sipario di pizzo come farne delle onde. Il ponte-orchestra è illuminato come fosse una nave...



In prova a Bologna.

Al cambio musica (circa 48 secondi). Arrivo di immigrati con materassi arrotolati e valigie, e bauli... Entrano timidamente, spauriti e si mettono in posa per la foto: flash!

Il Payador scende e si avvicina al mobile radio, cantando...

El Duende racconta e gli immigrati cominciano ad aprire valige, bauli, dentro ci sono le lenzuola, stendono materassi, a creare lo spazio, piazza, quartiere popolare di Baires...

Con la tenda di pizzo, nella prima pausa musicale quando el Payador ha finito la prima strofa di racconto, si costruisce la culla con il mastello in cui verrà lavata María bambina, le donne la lavano, la strigliano come per disinfestarla...

La nascita e l'infanzia di María: la materia di cui è fatto il tango: Il porto, gli immigrati, le valigie... Lavandaie/balie/nutrici/ricamatrici... La pittura di derivazione italiana, i macchiaioli, Segantini, Morbelli, Telemaco Signorini per la luce, Pellizza da Volpedo per la composizione... I ragazzi giocano a monete contro il muro... La bambina viene rivestita dalle donne da Maradona con la maglia numero 10...

María adulta sta sopra l'orchestra a guardare la scena come dal balcone... Il mobile radio può diventare il partner di una danza di Zotto... (verso 3'13" mentre El Duende racconta) Tutto si ferma...

Poi le donne riprendono a ricamare...

La bambina palleggia e poi calcia il pallone contro la tenda di pizzo come fosse un porta...

El Payador è l'operatore cinematografico... un gruppetto di personaggi guarda un film proiettato su un lenzuolo improvvisato, è un film dei primi documenti di tango montato su documenti filmati di Fangio, Che Guevara da giovane, Borges, Gardel...

In alto, sopra l'orchestra s'illuminano Madonne napoletane nelle teche...

La bambina María si addormenta tra le braccia del Payador.

Quadro Terzo / A (3 minuti e 18 secondi)

Presentazione di María.

María è ancora su con l'orchestra, canta da sopra, ballando.

Durante la canzone il coro ripulisce la scena.

Uno dei ballerini (Jesus) sale sul ponte per aiutare María a scendere da sopra.

Da sotto si costruisce una catasta di tavoli sovrapposti, mentre il coro continua a liberare la scena da tutti gli oggetti che vi si sono accatastati. Quando hanno finito di lavorare i ragazzi e le ragazze del coro salgono sul ponte a godersi la scena di María che, sotto, balla e canta con Zotto, Adrian e le ballerine.

Coreografia delle sedie.

Tutto il coro progressivamente sale sopra l'orchestra gambe penzoloni, i ragazzi del coro salgono come si sale sull'impalcatura di una casa in cui si va a rubare, guardandosi alle spalle, la musica è circospetta... Alla fine della canzone di María la scena è tornata vuota.

Quadro Quarto (5 minuti e 15 secondi)

Milonga nello stile di Evaristo Carriego per la bambina María.

(María bambina e María donna.

Evocata María ha inizio il racconto della sua vita. All'angolo di una strada un ragazzo giovane e bello racconta come María è 'magnetizzata' da forze strane che la allontanano da lui. María lo respinge, la si sente cantare in strada. Lui la condanna a udire per sempre la sua voce sdegnata nella voce di tutti gli uomini.)

Un letto matrimoniale su ruote con testiera e piediera di specchi. Il piano del letto è un tappeto elastico.

María Bambina salta sul letto manovrato dai ragazzi del coro.

El porteño Gorrión canta in primo piano, poi si avvicina al letto, la tranquillizza, i ragazzi del coro escono... El porteño Gorrión le mette il cotone tra le dita dei piedi e le lacca le unghie... (il riferimento è *Lolita* di Kubrick, la sequenza iniziale).

María adulta, prima di cominciare a cantare la sua strofa spinge in scena il primo armadio.

Durante la seconda sequenza, dopo che María ha cantato la sua strofa, María bambina e María adulta giocano a provarsi i vestiti che escono dall'armadio all'infinito, dall'armadio esce anche Zotto vestito elegantemente che a poco a poco si sostituisce a María Bambina nel gioco di vestire e svestire María adulta...

Durante l'ultima strofa di María il coro porta in scena i due armadi con le madonne girevoli mentre si porta il letto in secondo piano. I tre armadi in primo piano. Nell'armadio centrale, quello che conteneva i vestiti, entra María bambina: l'armadio è foderato di specchi all'interno, si apre da tutte e due le parti ed è montato su ruote, sul finale le madonne girano mentre anche la bambina nell'armadio centrale gira come una statua. Le madonne risalgono in graticcio mentre si spegne la musica e la luce...

Quadro Quinto (3 minuti e 11 secondi)

Fuga e mistero.

(silenziosa e allucinata, María abbandona il suo borgo e attraversa la città nella notte.)



Vanesa Quiroz.

Gli armadi con le madonne vengono portate in fondo alla scena mentre quello con la bambina viene portato fuori, con María adulta che la guarda andarsene... Luci giuste sull'orchestra, le ragazze del coro tirano una tenda di pizzo al fondo che copre l'orchestra, poi una tenda di pizzo in proscenio, tra le due tende il letto: la scena si intravede in trasparenza... Camera da letto in cui María si spoglia insieme a Zotto... Tutta la scena avviene sotto lo sguardo delle madonne dentro agli armadi che continuano a girare in secondo piano... L'azione di spogliarsi di María e del bandoneón è lentissima, in contrasto alla musica, poi sul finale, quando la musica rallenta Zotto e María ballano, svestiti, quasi al buio, sull'ultimo accordo María è distesa sul letto, il bandoneón (Zotto) si riveste sommariamente nel silenzio, nella pausa musicale e se ne va sulle note dell'inizio del quadro seguente.

Quadro Sesto (2 minuti e 45 secondi)

Poema in forma di valzer.

(Scena delle donne.

Corrotta da un bandoneón, come nelle antiche leggende di tango, María canta la sua conversione alla vita oscura).

Sulle prime note Zotto se ne esce, María resta sola a cantare.

La scena si svolge ancora tra le due tende di pizzo... Pomeriggio al bordello, le ragazze si riposano in camera di María prima che comincino ad arrivare i clienti... Caldo tropicale: Buenos Aires a Natale, luce dai tagli delle persiane, sudore, María racconta alle ragazze, che progressivamente si raccolgono intorno a lei, la sua storia... Intimità femminile, le ragazze fumano, si laccano le unghie, guardano fotoromanzi, la radio è accesa, ventagli, ascoltare musica con il walkman, una ragazza conta dei soldi, un'altra fa lo scherzo di rubarglieli... Altre due si scambiano il reggiseno, un'altra prova una sottoveste... Guardare dalle finestre... Cuscini a terra, lavarsi i capelli e asciugarsi sul ventilatore... Nell'ultimo intervallo musicale due delle ragazze ballano il tango su questo valzer tra loro...

Sul finale una delle ragazze passa col ventilatore a piedistallo attraverso il proscenio... Il ventilatore è decorato come un albero di Natale...

Quadro Settimo (4 minuti e 37 secondi)

Toccata dei bassifondi.

(Preso dalla storia che sta narrando El Duende cerca il bandoneón e si batte a duello)

La prima strofa di questo quadro, il Duende che racconta, fa ancora parte del quadro precedente: le due ragazze che ballavano tra loro adesso si baciano... Luce sul bandoneonista...

El Duende dice il primo testo sul ponte: ha le ali come Bruno Ganz nel *Cielo sopra Berlino*...

All'improvviso: luci rotanti blu all'esterno... Vestirsi in fretta perché c'è un allarme... raccogliere cuscini e lenzuola...

Risistemare tutto... Risistemarsi... Entrano ragazzi in camicia con le maniche corte, bianche, con-

fabulano con le ragazze... Al nuovo cambio di musica il letto se ne va lentamente con su María...

Avanza un armadio chiuso con un cassetto sotto la porta grande, lo spingono due ragazzi del coro, l'uscita del letto e l'entrata dell'armadio crea una coreografia, l'armadio e il letto per un momento ballano il tango sul ritmo lento della musica... Sul finale della strofa la musica si fa inquietante... Dal cassetto dell'armadio escono armi... È María che ha aperto il cassetto e ha mostrato la prima pistola a Zotto, le altre ragazze si avvicinano e continuano ad estrarre altre armi...

I ragazzi del coro le guardano e le impugnano come se fosse la prima volta che vedono una pistola, un fucile, una mitraglietta, sono armi di epoche anche diverse... Bisogna ripulirle, sono impolverate... Uno dei ragazzi fa lo scherzo di puntare l'arma contro una delle ragazze, lei si spaventa e si offende, un'altra delle ragazze cerca di calmarla, un altro dei ragazzi strappa la pistola a quello che ha fatto lo scherzo, lui non vuole lasciargli la pistola, nasce un diverbio, interviene un altro per dividerli ma rimane coinvolto, sta per nascere una rissa, Zotto fa scattare un coltello a serramanico: tango dei coltelli, quasi una citazione tango di *West Side Story*...

Finisce con un lenzuolo strappato da una coltellata come un quadro di Lucio Fontana, che è nato in Argentina.

Quadro Ottavo (6 minuti e 0 secondi)

Miserere dei bassifondi, degli antichi ladri nelle cloache.

(María discende nelle fogne dove l'Antico Ladro Maggiore condanna la sua Ombra a ritornare all'inferno della città e della vita, eternamente ferita dalla luce del sole. Più tardi i ladri e le Madame informano il Ladro Maggiore che il cuore di María è morto.)

Si apre l'armadio da cui esce fumo, luce dentro all'armadio. L'armadio è aperto anche nella parte di dietro...

Escono dall'armadio un corteo di ragazzi e ragazze con l'elmetto da speleologo e la lanterna sull'elmetto, escono dall'armadio come si entra in una grotta sconosciuta... Il corteo in uscita dura per tutta la prima strofa del Ladro antico Maggiore... Il

Ladro Antico Maggiore è il primo degli speleologi, esce dall'armadio portandosi i due sacchi di plastica nera, se li sistema in proscenio, ci si siede e canta... Gli speleologi portano sacchi di plastica nera pieni di rifiuti e li accatastano formando uno spazio circolare sulla scena... Le voci delle tenniste e le voci dei Ladri Antichi formano due gruppi attornati dai sacchi di plastica neri...

Uno dei ragazzi rimane in primo piano per tutta la scena (Matteo) crollando progressivamente e lentissimamente come fanno i tossici appena fatti che vogliono tenere un contegno... Oppure fa uscire il fumo a cerchi dal bottiglione d'acqua di plastica...

Sul cambio musica, quando entra il pianoforte, avanza il letto lentamente con María che salta sul tappeto elastico, salta con una corda come un gioco di bambina... Nell'incrociarsi con l'armadio si ripete la danza di prima tra letto e armadio... Il letto di María in primo piano completamente attorniato da sacchi di plastica neri pieni di fumo che i ragazzi del coro e i ballerini continuano a portare dentro per tutto il pezzo...

La seduzione di María da parte del Ladro Antico Maggiore consiste nella scena, speculare al quadro quarto, di laccare le unghie a María, adesso adulta... Finché María canta al limite dei sensi... Il Ladro Antico Maggiore è sul letto con María, arriva Zotto che pretende di scacciarlo, il Ladro Antico Maggiore lo scaccia, ma Zotto estrae la pistola e Pepe arretra. Sul letto con María, Zotto la minaccia con la pistola ma lei lo guarda con indifferenza...

Il finale del primo atto sono i sacchi che vengono pugnalati liberando il fumo. Luci rosse che insanguinano il fumo.

Quadro Nono (5 minuti e 3 secondi)

Contramilonga funebre per la prima morte di María.

(El Duende describe il funerale che le creature della notte fanno per la prima morte di María.)

Il secondo atto si apre con quattro donne vestite da sera ma un po' sfatte, che entrano portando María raccolta in un lenzuolo grande, bagnato (deposizione). Due di Loro raccolgono María, la lavano con una bottiglia di champagne, la vestono, mentre le altre due strizzano il lenzuolo, lo scrollano e lo stendono tra i due armadi rimasti dal primo atto a cui nell'intervallo è stato assicurato il cavo per reggerlo.

Da un armadio esce un corteo di persone con impermeabile chiaro e aprono ognuno un ombrello bianco. Percorrono lo spazio davanti al lenzuolo e rientrano dall'altro armadio. Su uno degli armadi la bambina vestita da calciatore spruzza una nuvola di pioggia con l'aspersorio per innaffiare le viti di veridame... Sul lenzuolo si proiettano immagini di vecchi filmati che vengono coperti dalle persone che passano dietro il lenzuolo per uscire di nuovo dall'armadio di destra... Alla fine María (che non finge mai di essere morta ma è semplicemente abbandonata alle cure degli altri, sorridente, come a guardare il proprio funerale) viene caricata in uno degli armadi, si smonta il lenzuolo, si forma un corteo di ombrelli bianchi che esce dal fondo, le luci si abbassano... In scena rimane solo la bambina che è stata fatta scendere dall'armadio e, adesso con lo spruzzo d'acqua cerca di

catturare le immagini che il proiettore continua a mandare... La scena finisce con la tenda di pizzo più avanzata in proscenio che si chiude come un sipario...

Quadro Decimo (4 minuti e 50 secondi)

Tangata dell'alba.

(Dopo che il corpo di María è stato sepolto la sua ombra vaga per Buenos Aires) Si allunga il tempo di pausa tra il quadro precedente e questo perché vorrei metterci un po' di suoni e luci dell'alba: due uomini ballano il tango senza musica... Due uomini soli, Miguel e un altro ballano senza musica un tango molto fluido, poi comincia la musica e loro continuano a ballare con una luce a pioggia dietro la tenda di pizzo.

Sul piano sopra l'orchestra davanti a cui è stata tirata un'altra tenda di pizzo María li guarda con un controluce che ne proietta l'ombra sul pizzo stesso. Sul secondo placarsi della musica arriva una ballerina che si unisce alla danza dei due uomini. María scende dalle scale laterali all'orchestra.

Al piano sopra l'orchestra salgono altri due uomini che ballano tra loro.

María apre lentamente la tenda di proscenio scoprendo la danza dei tre, che è una contesa per la ragazza. María osserva l'azione da dietro le tende...

Verso i quattro minuti entra un panettiere (Francesco) con una di quelle vecchie biciclette con il portacesta davanti. Gira intorno ai ballerini che vanno verso il fondo, prima di uscire il panettiere si ferma, si guardano, apre la cesta e dà una pagnotta ai ballerini, poi parcheggia la bicicletta di fianco a María e se ne va con la cesta del pane.

Quadro Undicesimo (3 minuti e 2 secondi)

Gabriele Vacis, Miguel Angel Zotto, Vanesa Quiroz, Juan Vitali, Pablo Ziegler in prova a Buenos Aires.



Lettera agli alberi e ai comignoli.

(Non avendo nessuno a cui raccontare i suoi turbamenti, l'Ombra di María scrive una lettera agli alberi e ai comignoli del quartiere dove è nata)

La scena è statica: María scrive ad un tavolino dietro la tenda di pizzo.

Nella scena precedente lei ha aperto la tenda, l'ha tirata verso un lato del palcoscenico sempre rimanendo dietro alla tenda e proiettandoci la propria ombra. Quando è entrato il panettiere due ragazzi del coro hanno portato a lato del palco, dietro la tenda di pizzo che María sta tirando uno dei tavolini da milonga dell'inizio e una sedia. Adesso María è seduta al tavolino che scrive. Uno dei camerieri della prima scena le porta un caffè su un vassoio, poi esce.

Sulla tenda di pizzo, frontalmente si proietta una luce a forma di vetrina finestrata, María, dietro il pizzo, è illuminata di taglio, dietro a lei un'altra tenda di pizzo che fa da sfondo, dietro alla seconda tenda di pizzo mano a mano che María scrive la sua lettera si raggruppano i camerieri in una composizione che è una vecchia foto ricordo.

Sul finale della musica il cameriere che ha portato il caffè a María torna a prendere il vassoio e María gli mostra la lettera, lui la passa agli altri camerieri che entrano così nello spazio di María aprendo la seconda tenda di pizzo. Alla fine della scena una cameriera, d'accordo con María, appallottola la lettera e la lancia come una palla dando l'attacco al quadro successivo. María se ne va seduta sul portapacchi della bicicletta guidata dal panettiere.

Quadro Dodicesimo (8 minuti e 33 secondi)

Aria degli psicoanalisti.

(María arriva al circo degli psicoanalisti, dove, stimolata dal Primo Psicoanalista, si sforza di ritrovare i ricordi che non ha.)

Le coriste-cameriere escono giocando con la lettera appallottolata. Dal blocco su cui scriveva María si strappano fogli che diventano pallottole da lanciarsi giocosamente all'inizio del quadro. I 4 coristi recitano il primo coro degli psicoanalisti. Sull'ultimo verso *...con siete librium impares!*...rientrano le ragazze con vestiti anni settanta (magliette e jeans...) portando i vassoi dei camerieri con su i sifoni del seltz che si trovano al mercato di Sant'Elmo (vecchi sifoni anni '40 in genere colorati d'azzurro). Le bottiglie-sifone vengono disposte sul proscenio, appena dietro la tenda di pizzo più avanzata in proscenio, mentre le coriste-cameriere vanno a prenderne con un andirivieni continuo, quasi coreografato.

Sul secondo coro degli psicoanalisti i coristi tornano dal fondo con lunghe barbe finte (4 coristi), hanno dolce vita e pantaloni a coste di velluto...

Sul terzo coro degli psicoanalisti nasce un diverbio tra Adrian e Jesus, finché il Primo psicoanalista mette ordine in corrispondenza dell'ultima *...Buenos Aires, Buenos Aires...*

Tutti escono.

Entra María sdraiata su un lettino da psicanalisi sempre su ruote, come se ballasse con il lettino... Spazialmente si riproduce la situazione precedente, ma sul lato opposto del palco: lettino da psi-

coanalista con la tenda di pizzo che fa da sfondo. Rientra anche il panettiere che parcheggia la sua bici simmetricamente alla scena precedente. Mentre María racconta della Madre entra un prete (Zotto) che accompagna una signora (Soledad).

Vanno verso il panettiere che distribuisce pane a tutti. Il prete e la vecchia ne bruciano ritualmente un pezzo su uno dei vassoi dei camerieri. Quando María parla del Padre i ballerini (gli uomini) il prete li segna con la croce sulla fronte, con la cenere del pane bruciato sul vassoio, Soledad è il suo chierichetto, come nel mercoledì delle ceneri.

Quando María parla del suo primo bacio, le danzatrici si uniscono alla schiera.

Da 7'e 23' anche i coristi si uniscono alla schiera facendo un passo più semplice.

Da 7'e 54' anche María viene ad unirsi alla schiera cantando l'ultima strofa.

Alla fine tutti si fermano tranne Zotto.

Zotto continua la schiera nel silenzio, poi la trasforma in una danza tango-rock&roll andando a prendere María sull'inizio del quadro successivo.

Quadro Tredicesimo (5 minuti e 27 secondi)

Romanza del narratore.

(Perduta l'ombra di María, ubriaco e appoggiato al bancone di un bar surreale, il narratore comincia a chiamarla. E attraverso i clienti di quel bar – tre marionette anch'esse ubriache e recitate da lui – manda un messaggio disperato a María, esortandola a scoprire nelle cose semplici il mistero del concepimento.)

Durante la *prima strofa* El Duende va verso il lettino da psicoanalista e lo fa dondolare...

Poi lo fa scendere e si distende sul lettino da psicanalisi continuando il suo racconto (*seconda strofa*).

I coristi mentre parla il Duende, ascoltandolo come nella prima scena, portano in scena bottiglie vuote e sifoni in quantità. Li sistemano sui tavolini che vengono portati dalle ragazze del coro, ancora vestite da cameriere, e sistemati in una lunga fila a formare il bancone di un bar...



Un murales del Caminito.

Durante la *terza* e la *quarta strofa* El Duende va a sedersi al bancone e va a cercare le parole da dire dentro alle bottiglie vuote... Prova a versarsi qualcosa in un bicchiere ma nelle bottiglie non c'è più niente...

Durante la *quinta strofa* El Duende guarda la città e fa sorgere il sole...

I coristi portano via (sul cambio musica in cui entrano i violini) i tavoli con sopra i sifoni innalzandoli come se li portassero in processione.

Sull'*ultima strofa* El Duende fa entrare tre armadi, sull'*ultima battuta* El Duende va ad aprire gli armadi, quando si aprono dentro a ognuno c'è uno scheletro.

Quadro Quattordicesimo (2 minuti e 48 secondi)

Allegro tangabile.

(Le tre marionette impazzite vanno per strada alla ricerca di un seme per l'ombra di María.)

Tre ballerini estraggono gli scheletri dagli armadi e li 'montano' sui ballerini che saranno vestiti di nero con una calza nera sulla testa. Questo tango macabro sull'allegro tangabile viene ballato da tre coppie con lo scheletro per permetterne i movimenti.

Mentre le coppie ballano con in mezzo gli scheletri gli armadi vengono spostati lentamente sul fondo.

La situazione richiama direttamente quella del quadro decimo, solo che invece di essere due uomini e una donna che ballano, qui ci sono un uomo, una donna e uno scheletro.

Sul finale tutti vanno a comporsi sul fondo, davanti agli armadi.

C'è un attimo di buio sul finale.

Dall'orchestra María è entrata nell'armadio centrale di nascosto, da dietro.

Quadro Quindicesimo (3 minuti e 2 secondi)

Milonga dell'annunciazione.

(María è raggiunta dalle tre marionette mandate dal narratore e si abbandona alla rivelazione della fecondità.)

I tre danzatori con i rispettivi scheletri avanzano solo l'armadio centrale, si apre e all'interno c'è María che comincia a cantare... Ad ogni strofa avanza uno degli altri armadi, poi entrano altri armadi, quando arrivano alla fine della loro corsa è María che va ad aprirli, come se cercasse qualcosa, ma tutti gli armadi sono vuoti...

Alla fine della scena lo spazio è occupato da tutti gli armadi.

Sul piano sopra l'orchestra, nel silenzio tra i quadri riappare El Duende con le ali...

Ultimo Quadro (9 minuti e 45 secondi)

Tangus Dei.

(Mattino di una domenica di dicembre, piena estate, il narratore e una Voce di quella domenica vedono in un palazzo in costruzione l'Ombra di María partorire. Le donne che fanno la pasta e i

tre Muratori Maghi gridano meravigliati che quella madre vergine, redenta dal dolore, dall'ombra, non dà alla luce un Bambino Gesù, ma un'altra Bambina María. È María, morta e resuscitata dalla sua stessa ombra, o è un'altra María?... Tutto è finito?... O forse comincia adesso?... Né il narratore, né nessun altro al mondo può darci la risposta.)

L'ultima scena comincia con l'affacciarsi progressivo dagli armadi di tutti i coristi vestiti da prete...

El Duende e Pepe sono seduti ad un tavolino sul ponte...

Quando tutti i preti sono arrivati in proscenio se ne vanno in corteo...

Dagli armadi appaiono persone che leggono il giornale sedendosi sul bordo dell'armadio stesso, poi portano in scena i materassi, le valigie e i bauli del terzo quadro...

Tutti materiali che sono apparsi nel corso dello spettacolo ritornano in scena portati dai camerieri e dai ballerini fino a formare una piazza di mercato di Buenos Aires in cui gli armadi sono le case...

Quando ...L'Ombra di María comincia a cantare da lontano...

Tutti cercano di catturare con gli specchi l'immagine di María, gli specchi sono quelli delle porte interne degli armadi, poi si comincia a sgombrare la scena...

La rinascita della bambina María è l'apparizione della bambina vestita da Maradona dentro all'armadio, mentre dentro agli altri armadi riappaiono le statue della Madonna...

I camerieri hanno i vassoi dei camerieri e portano in scena bicchieri e tazze che spargono ad arte per il palcoscenico...

Progressivamente si torna all'immagine dell'inizio: la milonga con i tavolini e la gente che balla fino alla fine della musica: l'immagine iniziale era quella della fine dello spettacolo.

Buio

Con Zotto e i suoi danzatori si viaggia al ritmo di due scene montate al giorno.

Abbiamo finito di sbizzare tutto lo spettacolo.



Suonatori di tango nelle strade porteño.

Adesso devono ripetere, io non ho più niente da fare qui. Anzi, con un tatto e una gentilezza tutti argentini, il coreografo mi fa capire che le mie osservazioni e la mia presenza inquieta durante le ripetizioni non sono proprio indispensabili. Traduzione: togliersi dai piedi.

Trovo un volo tre giorni prima del previsto e riparto per l'Italia.

Ci vediamo a Bologna.

Gli artisti

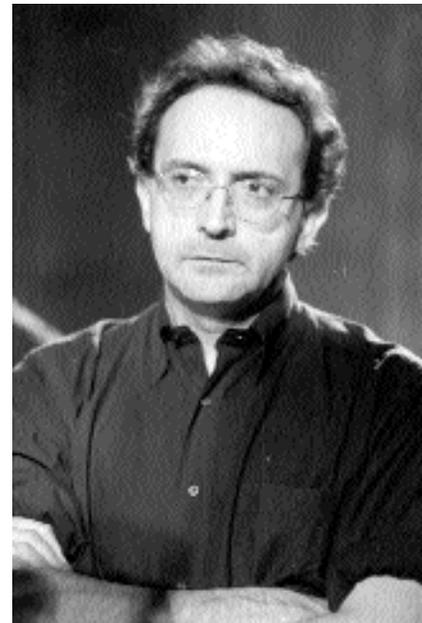
Pablo Ziegler



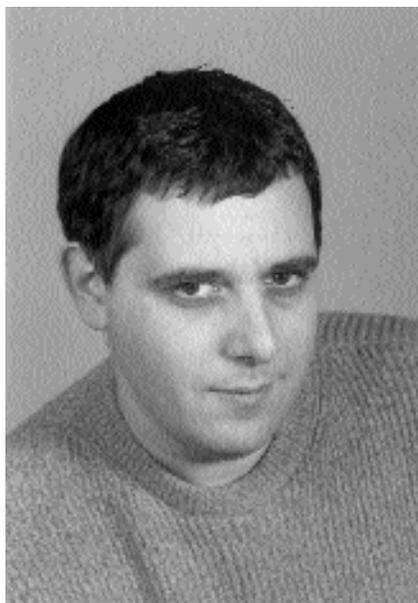
Nato a Buenos Aires nel 1944, ha iniziato a suonare, quattordicenne, in diverse formazioni jazz e come pianista solista. A diciotto anni ha fondato il Pablo Ziegler Terceto, dedicato all'arrangiamento jazz del repertorio classico. Nel 1978 è entrato a far parte del Quintetto di Astor Piazzolla, con il quale ha suonato in tutto il mondo. Dopo il ritiro di Piazzolla dall'attività, nel 1989, ha dato vita al Cuarteto para el Nuevo Tango, trasformato dopo pochi anni in quintetto. Ha partecipato all'Expo di Siviglia nel 1992 e ha collaborato con la Filarmonica di Buenos Aires e la Royal Philharmonic Orchestra di Londra. Con Emmanuel Ax ha registrato *Los Tangueros*, per due pianoforti, e ha compiuto un tour negli Usa; nel 1998 ha lavorato con Gary Burton per *Astor Piazzolla Reunion*, con la Orpheus Chamber Orchestra per *Tango Romance* e con il sassofonista Joe Lovano per altri progetti discografici. Alla Carnegie Hall ha diretto il progetto speciale *Tango Magic*.

Gabriele Vacis

Nato nel 1955, è laureato in architettura ed è tra i fondatori del Laboratorio Teatro Settimo. Ha firmato la regia di spettacoli di grande successo, tra i quali *La storia di Romeo e Giulietta* (Taormina, Premio Ubu 1992), opere da Eschilo, Meneghello, Fitzgerald, Goldoni e *Novecento* di Baricco, *Tartufo*, *Uccelli* di Aristofane, *Adriano Olivetti* (1996), *Totem* con Alessandro Baricco, *Cori* con Laura Curino e Roberto Marasco. È autore con Marco Paolini di *Adriatico* (1987), *Liberi tutti* (1991), *Il racconto del Vajont* (1994, Premio Ubu 1995) e la diretta Raidue di *Serata Vajont*, Oscar televisivo 1997. Con Lella Costa ha firmato *Stanca di guerra*; con la Banda Osiris, *Le quattro stagioni da Vivaldi*. Tra le sue regie d'opera, le due *Pamele* con Peter Maag a Treviso (1993), *Lucia di Lammermoor* nel 1994 all'Arena di Verona, *Macchinario* e *Messaggi e bottiglie* di Campogrande e Voltolini nel 1995 e 1997, *I cavalieri di Ekebù* di Zandonai a Wexford nel 1998.



Francesco Calcagnini



Dopo avere collaborato al Rossini Opera Festival come assistente tecnico, nel 1988 inizia una proficua collaborazione con Lorenza Codignola. Nel 1989 firma le scene del balletto *Perduti una notte*, prodotto da Sosta Palmizi a Castiglioncello; nel 1993 *Ebdomero* di Giorgio de Chirico per la regia di Federico Tiezzi al Palazzo delle Esposizioni, e *Armida*, al Rossini Opera Festival per la regia di Ronconi; nel 1995 a Ferrara Musica, *Il barbiere di Siviglia* diretto da Claudio Abbado, regia di Stefano Vizioli. Sempre nel 1995 cura a Reggio Emilia scene e costumi di *El retablo de Maese Pedro* di Manuel de Falla e *Il cordovano* di Petrassi, regia di Emilio Sagi, con il quale collaborerà nel 1997 per le scene di *Simon Boccanegra* a Montecarlo. Seguono le scene di *Medea* di Euripide per il Teatro degli Incamminati, regia di Ronconi, *Il Signor Puntilla e il suo servo Matti* di Brecht, regia di Pino Micol, *I cavalieri di Ekebù* di Zandonai a Wexford, regia di Vacis e *Amleto* di Shakespeare per il Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, regia di Antonio Calenda, con il quale collabora a Francoforte per *Il trovatore*. A La Coruña realizza con Lorenza Codignola *Il viaggio a Reims*. Nel 2001 firma le scene per *La Traviata*, allestimento del Festival Verdi a Parma con la regia di Giuseppe Bertolucci ed è co-scenografo insieme a Dario Fo per *La Gazzetta* al Rossini Opera Festival.

Miguel Angel Zotto

Nato nel 1958 a Buenos Aires, è figlio e nipote di due grandi ballerini di tango. Nel 1979 ha conosciuto Rodolfo Dinzel ed è divenuto suo allievo. Ha danzato con le Milongas de Buenos Aires per sei anni. Nel 1984 ha insegnato tango all'università Belgano di Buenos Aires. Ha debuttato come protagonista in *Jazmines* di Ana María Steckelman. Nel 1985, dopo avere incontrato Milena Plebs, ha iniziato con lei un lavoro di compagnia che li ha portati a Broadway (*Tango Argentino*), in Usa, Canada, Austria, Germania, Svizzera, Francia e Giappone. Al Houston Opera Theatre hanno coreografato *María de Buenos Aires*, con Miguel nella parte del Gato. Nel 1991 hanno ricevuto il più importante premio argentino della danza, il Maria Ruanova Award, assegnato per la prima volta a ballerini di tango. Nel 1992 hanno partecipato all'Expo di Siviglia e hanno danzato per National Geographic in *Tango*. Dopo altri successi internazionali, tra i quali *Perfumes de Tango* a Londra nel 1993, Miguel si è aggiudicato il Premio Gino Tani nel 1998.



Roberto Tarasco



Nato nel 1959, è con Vacis tra i fondatori del Laboratorio Teatro Settimo. Oltre ad avere firmato molti allestimenti in collaborazione con Gabriele Vacis e altri autori e registi, ha curato scene, luci e musiche di *Novecento*, *Tartufo*, *Le quattro stagioni*, *Stanca di guerra*, *Precise parole* di Lella Costa, *La rosa tatuata* di Tennessee Williams con Valeria Moriconi. Nel 1999 ha curato le luci per *Jacob Lenz* di Rihm (regia di Vacis) prodotto dal Teatro del Maggio Fiorentino.

Vanessa Quiroz

Nata nel 1975, ha studiato danza classica e espressione corporea e canto con maestri del Teatro Colón di Buenos Aires. Dal 1999 è protagonista femminile dello spettacolo *Señor Tango*; ha fatto parte del gruppo *Las Tangueras*, con il quale ha tenuto tournées in Argentina e all'estero. Con Juan d'Arienzo ha cantato nel 1993 in un tour giapponese. Ospite abituale dei canali televisivi del suo paese, nel 2000 ha partecipato a uno show con Mariah Carey, mentre nel 2001 ha cantato accanto a Sting e in uno special al Teatro Colón con la compagnia di *Señor Tango*.



José Trelles



Ha debuttato nel 1969 per la televisione argentina, incidendo il primo disco per RCA. Ha iniziato la collaborazione con Astor Piazzolla nel 1975. Ha cantato in tutto il mondo, collaborando ancora con Piazzolla nel 1981 (*Volver a Buenos Aires*) e 1982. Ha ottenuto numerosi premi e ha proseguito una intensa attività televisiva; dal 1995 ha cantato con Pablo Ziegler e il suo Quinteto para el nuevo Tango; nel 1996 ha partecipato a Buenos Aires allo spettacolo *Astortango*. Nel 1998 ha cantato in *Tango a Buenos Aires* con María Graña e la partecipazione di Horacio Ferrer. Nel 1999 è stato interprete di *María de Buenos Aires* in Giappone sotto la direzione di Gidon Kremer, e ha cantato per la direzione di Ziegler alla Carnegie Hall in *Tango Magic* collaborando con Kremer e Gary Burton. Nello stesso anno ha cantato *María de Buenos Aires* a Palermo con Milva, artista con la quale ha nuovamente collaborato nella primavera 2002.

Juan Vitali

Attore, dalla metà degli anni Settanta è stato premiato più volte per l'interpretazione di ruoli protagonisti che spaziano dal teatro al cinema, alla televisione, su testi di autori tra i quali Peter Weiss (*Marat-Sade*) e Jorge Luis Borges e in collaborazione con attori tra i quali Verónica Castro e Grecia Colmenares, partecipando a produzioni tra le quali la recente *Milagros*.



Il Teatro Alighieri di Ravenna

Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. Scartati i progetti del bolognese Ignazio Sarti e del ravennate Nabruzzi, la realizzazione dell'edificio fu affidata, non senza polemiche, ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Inizialmente i Meduna idearono un edificio con facciata monumentale verso la piazza, ma il progetto definitivo (1840), più ridotto, si attenne all'orientamento longitudinale, con fronte verso la strada del Seminario vecchio (l'attuale via Mariani). Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non troppo divergente dal modello veneziano, almeno nei tratti essenziali.

Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, presentava quattro ordini di venticinque palchi (il palco centrale del primo ordine è sostituito dall'ingresso alla platea), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell'attuale, a vantaggio del proscenio e della fossa dell'orchestra.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan, Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in carta-



pesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario raffigurante l'ingresso di Teoderico a Ravenna. Voltan e Gatteri sovrintesero anche alla decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati a gioco e alla conversazione.

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, diretto da Giovanni Nostini, protagonisti Adelaide Cortesi, Marco Viani e Feliciano Pons, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*, con l'*étoile* Augusta Maywood.

Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa (Salvini, Novelli, Ristori, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Moissi, Gandusio, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Falconi, Abba), ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio. Quasi sempre aggiornata appare, ad esempio, la presenza del repertorio verdiano maturo: *Rigoletto* (1853), *Trovatore* (1854), *Aroldo* (1859, con Fanny Salvini-Donatelli e Leone Giraldoni), *Vespri Siciliani* (1861, nella versione censurata *Giovanna de Guzman*, con Luigia Bendazzi), *Ballo in maschera* (1862), *La forza del destino* (1874), *Aida* (1876), *Don Carlo* (1884, con Navarrini), *Otello* (1892, con Cesira Ferrani). Lo stesso vale per Puccini – *Manon Lescaut* (1895), *Bohème* (1897, con Evan Gorga), *Tosca* (1908, con Antonio Magini Coletti, direttore Guarnieri), *Butterfly* (1913, con la Baldassarre Tedeschi), *Turandot* (1929, con Bianca Scacciati, Adelaide Saraceni e Antonio Melandri) – e per le creazioni dei maestri del verismo – *Cavalleria e Pagliacci* (1893, direttore Usiglio), *Andrea Chénier* (1898), *Fedora* (1899 con Edoardo Garbin e la Stehle), *Adriana Lecouvreur* (1905, con la Krusceniski), *Zazà* (1906, con Emma Carelli e la direzione di Leoncavallo), *Amica* (1908, con Tina Poli Randaccio e la direzione di Mascagni), *Isabeau* (1912, con la Llacer e De Muro), *Francesca da Rimini* (1921, con Maria Rakowska, Francesco Merli, Giuseppe Nessi e la direzione di Serafin). Particolarmente significativa, poi, l'attenzione costante al mondo francese: *Faust* di Gounod nel 1872 e ancora nel 1878, con Ormondo Maini, Giuseppe Kaschmann e la direzione di Franco Faccio, *L'Africana* nel 1880, con la Teodorini e Battistini, *Carmen* e *Mignon* nel 1888, con Adele Borghi, il massenetiano *Re di Lahore* nel 1898, con Cesira Ferrani, Franco Cardinali, Mario Sammarco e la direzione di Arturo Toscanini, ma anche una berlioziana *Dannazione di Faust* nel 1904, con Giannina Russ e Giuseppe De Luca. Il teatro wagneriano è presente con solo tre titoli, ma in due distinte edizioni per ciascuno di essi: *Lohengrin* nel 1890 (con Cardinali) e nel 1920 (con Pertile, Hina Spani e Cesare Formichi, direttore Guarnieri), *Tristano* nel 1902 (con la Pinto), e nel 1926, con la Llacer, la Minghini Cattaneo, Bassi, Rossi Morelli e Baccaloni, direttore Failoni) e *Walchiria* nel 1910 e nel 1938 (con la Caniglia e la Minghini Cattaneo). A fronte della totale assenza del teatro mozartiano, del resto tutt'altro che comune, anche nei teatri maggiori, si incontrano nondimeno titoli non scontati, come la desueta *Cenerentola* di Rossini del 1921, con la Supervia e Serafin sul podio, il *Boris* del 1925, con Ezio

Pinza e Augusta Oltrabella, direttore Guarnieri e addirittura una Straussiana *Salome*, nel 1911, con la declinante Bellincioni, direttore Ferrari. Anche nella riproposizione del grande repertorio spicca la costante presenza dei maggiori cantanti dell'epoca (oltre ai citati, Melis, De Hidalgo, Muzio, Pampanini, Pacetti, Dal Monte, Capsir, Cigna, Pagliughi, Favero, Tassinari, Carosio, Albanese, Stignani, Gigli, Schipa, Malipiero, Masini, Tagliavini, Eugenio Giraldoni, Danise, Stracciari, Stabile, Franci, Basiola, Pasero, Tajo...).

Gli anni '40 e '50 vedono ancora un'intensa presenza delle migliori compagnie di prosa (Randone, Gassman, Piccolo

Teatro di Milano, Compagnia dei Giovani, ecc.) e di rivista, mentre l'attività musicale si divide fra concerti cameristici per lo più di respiro locale (ma ci sono anche Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, il Quartetto Italiano, I Musici) e un repertorio lirico ormai cristallizzato e stantio, sia pure ravvivato da voci di spicco (fra gli altri, Olivero, Tebaldi, Simionato, Corelli, Di Stefano, Valletti, Bergonzi, Gianni Raimondi, Tagliabue, Bechi, Gobbi, Taddei, Panerai, Bastianini – nella giovanile veste di basso –, Siepi, Rossi Lemeni, Tozzi, senza dimenticare ovviamente la Callas, protagonista nel 1954 di *Forza del destino* accanto a Del Monaco, Protti, Modesti e Capecchi, sotto la direzione di Franco Ghione).

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da limitate opere di restauro e di adeguamento tecnico – come nel 1929, quando fu realizzato il “golfo mistico”, ricavata la galleria nei palchi di quart'ordine e rinnovati i camerini – le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero a partire dall'estate del 1959 ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale fu completamente



rifatta la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Lubjana ha inaugurato così il restaurato Teatro, che ha potuto riprendere la sua attività, contrassegnata ora da una fittissima serie di appuntamenti di teatro di prosa, aperti anche ad esperienze contemporanee, e da un aumento considerevole dell'attività concertistica e di balletto, mentre il legame con il Teatro Comunale di Bologna e l'inserimento nel circuito ATER ha favorito un sensibile rinnovamento del repertorio delle stagioni liriche, dirottate tuttavia alla fine degli anni '70 nell'arena della Rocca Brancaleone. Altri restauri hanno interessato il teatro negli anni '80 e '90, con il rifacimento della pavimentazione della platea, l'inserimento dell'aria condizionata, il rinnovo delle tappezzerie e l'adeguamento delle uscite alle vigenti normative. Negli anni '90, il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso intense stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate, data anche la chiusura della Rocca Brancaleone, sede ufficiale dei principali eventi operistici del Festival (fra gli altri *Lodoïska*, *Norma*, *Così fan tutte*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Don Giovanni*, *Nina ossia la Pazza per amore* diretti da Riccardo Muti, *Poliuto* diretto da Gavazzeni, *Boris Godunov* e *Lohengrin* diretti da Gergiev).

A cura di
Roberto Verti

Referenze fotografiche

Le foto delle prove a Bologna sono di Primo Gnani, Studio Magic Vision
Le foto degli interpreti e delle prove a Buenos Aires sono di Carlos Seiguer

Progetto grafico e impaginazione
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Stampa
Grafiche Morandi - Fusignano

Indice

<i>Il libretto</i>	<i>pag. 9</i>
<i>Synopsis/Il soggetto</i>	<i>pag. 43</i>
<i>Piazzolla</i> di Carlo Maria Cella	<i>pag. 47</i>
<i>María de Buenos Aires.</i> Voce e sogno di una città. Colloquio con Gabriele Vacis di Emanuele Destrini	<i>pag. 59</i>
<i>Diario Porteño</i> di Gabriele Vacis	<i>pag. 65</i>
<i>Gli artisti</i>	<i>pag. 93</i>
<i>Il Teatro Alighieri di Ravenna</i>	<i>pag. 103</i>