



FONDAZIONE
TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Carmen
eTangos



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Albo dei Fondatori



Provincia di Venezia



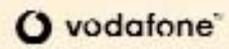
CASINÒ DI VENEZIA

 GENERALI



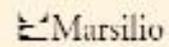
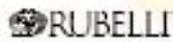


Camera di Commercio Industria
Artigianato e Agricoltura Venezia

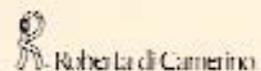
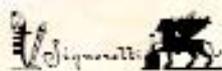


CONSORZIO VENEZIA NUOVA

COMITÉ FRANÇAIS POUR LA
SAUVEGARDE DE VENISE



Industria Chimica Ricerche



Abbonati sostenitori



CONSORZIO VENEZIA NUOVA

Hotel Giorgione
Venezia

IL GAZZETTINO

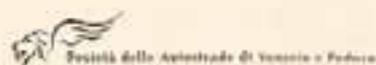


Gruppo Servizi Turistici Venezia



BANCA DI ROMA
CAPITALIA GRUPPO BANCARIO

TECNOLOGI INDUSTRIALI



Consiglio di Amministrazione

Paolo Costa
presidente

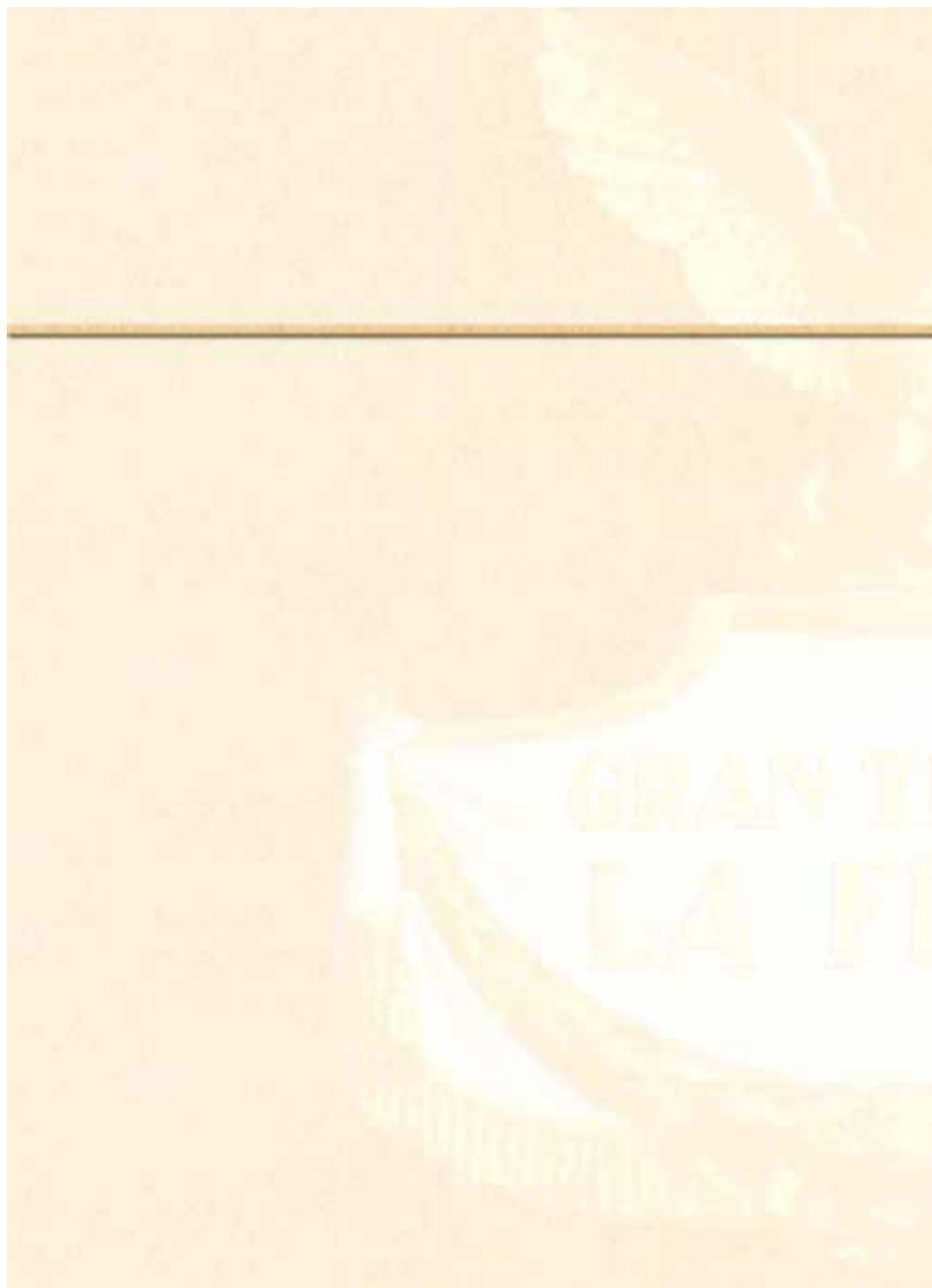
Cesare De Michelis
Pierdomenico Gallo
Achille Rosario Grasso
Mario Rigo
Luigino Rossi
Valter Varotto
Giampaolo Vianello
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello
direttore artistico
Sergio Segalini
direttore musicale
Marcello Viotti

Collegio dei Revisori dei Conti

Angelo Di Mico
presidente
Adriano Olivetti
Paolo Vigo
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Carmen e Tangos

PalaFenice

mercoledì 19 maggio 2004 ore 19.00 turno A
giovedì 20 maggio 2004 ore 19.00 turno D
venerdì 21 maggio 2004 ore 19.00 turni E-G
sabato 22 maggio 2004 ore 17.00 turni C-F
domenica 23 maggio 2004 ore 17.00 turno B



FOTO MAURIZIO MONTANARI

1



FOTO HIDEEMI SETO

2

1. *Carmen*, Ravenna 2002. - 2. Alessandra Ferri in *Carmen*.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Marinella Guatterini
Ferri & Bocca, una coppia nell'arena
- 15 Mirko Schipilliti
Astor Piazzolla: «Il mio tango incontra il presente»
- 44 Biografie



Piazzolla Tango vivo

Questo è un brano creato come una suite. Ci sono assolo, duetti, trii, quintetti e, come in ogni mio lavoro, l'incontro problematico tra maschile e femminile è sempre una presenza costante, con le sue basi nella danza contemporanea ma senza dimenticare le radici del tango.

Dietro a questo pezzo, sta la città di Buenos Aires, perché Astor Piazzolla è – e chi osa dubitarne ormai – un musicista della città.

Ana María Stekelman

Alessandra Ferri, Julio Bocca
& Ballet Argentino

Carmen

balletto in 1 atto dal libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy
e dall'opera omonima di Prosper Mérimée

personaggi e interpreti

Carmen Alessandra Ferri
Don José Julio Bocca
Torero Hernàn Piquin
Destino Rosana Perez
Governatore Lucas Oliva
Sigaraie Cecilia Figaredo, Julieta Paul,
Maria Laura Higa, Stephanie Bauger

Coreografia Alberto Alonso
Musica Georges Bizet
Arrangiamento Rodion K. Ščedrin
Scene Enrique Bordolini
Costumi Renata Schusheim
Luci Miguel Cuartas

Piazzolla Tango vivo

Coreografia Ana María Stekelman
Musica Astor Piazzolla
Design costumi Jorge Ferrari
Design luci Omar Possemato

Registrato dalla Orchestra Sinfonica Nazionale in Argentina, diretta da Pedro Ignacio Calderón, appositamente per Julio Bocca ed il Ballet Argentino

Milonga del Angel
Revirado
Libertango
Primavera Porteña
Muerte del Angel
Invierno Porteño
Michelangelo
Calambre

Julio Bocca & Ballet Argentino

Distribuzione e organizzazione a cura di Modena International Music

consulente artistico per la danza

Franco Bolletta

<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan

Marinella Guatterini

Ferri & Bocca, una coppia nell'arena

La storia del balletto, non solo recente, è punteggiata di coppie, di ballerine e ballerini che ad un certo punto della loro carriera hanno incontrato sul palcoscenico «l'anima gemella», il partner ideale con il quale condividere gioie e tormenti della scena. Come ha insegnato 'quella' coppia formata da Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev che forse più di qualunque altra, nella seconda metà del Novecento, ha fatto parlare di sé, – poca importanza hanno l'età, la provenienza, la formazione dei due partner: ciò che conta davvero nei sodalizi artistici particolari è il fluido misterioso, il passaggio adrenalinico d'energia non necessariamente equipollente (ripensiamo ancora alla 'matura' Fonteyn e al giovanissimo Nureyev) che unisce due corpi in un abbraccio paragonabile a quello di due amanti nella vita quotidiana anche se invece attiene alla metafora teatrale, alla trasfigurazione nel movimento e nella poesia della danza.

Ebbene, tra le coppie davvero solide e durature dei nostri anni solipsistici, caratterizzati da un continuo *turn over* di stelle che cambiano partner e non riescono o non possono coltivare *partnership* durature, Alessandra Ferri e Julio Bocca formano una felice eccezione. Si incontrarono all'American Ballet Theatre di New York nel 1986: lei aveva mosso i suoi primi passi alla Scuola di Ballo della Scala, dove era rimasta sino ai quindici anni, ed ora proveniva dalle file del Royal Ballet. Lì si era affermata a 19 anni come ballerina *tragédienne* ed era diventata la favorita del coreografo Kenneth MacMillan. Grazie al suo modo di danzare appassionato, a fior di pelle, la giovanissima italiana ricordava agli inglesi la Fonteyn stessa ed ebbe il privilegio di prenderne il posto nella registrazione di un *Romeo e Giulietta* ufficiale: biglietto da visita della reale compagnia anglosassone nel mondo. A strapparla da Londra, nel 1985, dove ricopriva ormai un ruolo d'incontrastata reginetta del balletto inglese, furono lo stesso MacMillan e l'allora direttore dell'American Ballet Theatre, Mikhail Baryshnikov. Accanto al divo lettone-americano, Alessandra sarebbe diventata

Giselle, persino in una pellicola cinematografica, a cura di Herbert Ross, che purtroppo non ebbe vera fortuna.

Julio Bocca era invece giunto all'American Ballet Theatre dall'Argentina; era cresciuto in una famiglia di teatranti: sua madre lo aveva avviato alla carriera di danzatore. Ma fu una maestra cecoslovacca della Scuola del Colòn di Buenos Aires a puntare su di lui, sino a portarlo alla conquista della medaglia d'oro nella quinta edizione dell'International Ballet Competition di Mosca, mai attribuita prima d'allora ad un argentino. «Timido e tremante», come precisò in una nostra conversazione d'allora,¹ Bocca si sottopose al vaglio del direttore Baryshnikov che lo accolse subito nella sua compagnia e sotto gli occhi di newyorkesi e americani appassionati di balletto, divenne uno smagliante danzatore: vero padrone del palcoscenico e, dall'inizio degli anni Novanta, tra le star più richieste nel mondo. Univa, alla tecnica ineccepibile un calore espressivo non frequente tra i fuoriclasse maschili e fu proprio questa caratteristica – il calore espressivo – ad avvicinarlo alla «consanguinea» Ferri, soprannominata dagli americani «l'Anna Magnani del balletto». Cominciarono a danzare regolarmente insieme: Bocca trovò una compagna di scena ideale, Ferri un amico e partner fedele. «Quando balliamo insieme ci seguiamo costantemente con lo sguardo anche se non siamo vicini. Mi piace osservare Alessandra sulle assi del palcoscenico: pur essendo magra come tutte le ballerine, ha forme da donna ed è molto sensuale». Quasi una dichiarazione d'amore,² che avrebbe trovato la più ardente delle traslitterazioni teatrali in una memorabile *Histoire de Manon*, al Teatro alla Scala nel 1994.

Tre anni prima, era andata in fumo, a Palermo, la tanto attesa esibizione della coppia nel *Romeo e Giulietta* di Kenneth MacMillan (a causa di un infortunio occorso a Bocca) e con essa la possibilità di verificarne la sintonia con l'American Ballet Theatre.³ Comunque i due ballerini si sarebbero esibiti più volte con il Balletto della Scala, per esempio in una versione del *Baiser de la fée* a cura di Micha van Hoecke (1993), che si ricorda per la direzione musicale di Riccardo Muti⁴ e in un non lontano *Romeo e Giulietta* ancora di MacMillan (al Teatro alla Scala nel 2002). Gli spettatori di New York o di Buenos Aires ebbero negli anni Novanta molte più

¹ Si veda *Julio Bocca, il migliore sono io*, intervista di Marinella Guatterini, «Sette», supplemento al «Corriere della Sera» del 17 giugno 1993.

² Cfr. *ibid.*

³ Cfr. MARINELLA GUATTERINI, *Il pianto di Alessandra tradita dal menisco di Romeo*, «L'Unità», 20 luglio 1991.

⁴ Cfr. MARINELLA GUATTERINI, *Muti per due: Caino e La Fata*, «L'Unità», 1 aprile 1993.

occasioni di noi per ammirare gli sviluppi di questa *partnership* artistica. Tuttavia, per meglio comprendere l'inconsueto e originale abbinamento del programma di stasera, occorre ricordare qualcosa che esula dalla continuazione di questo rapporto teatrale privilegiato: qualcosa che coinvolge uno solo dei due partner.

Bocca e il Ballet Argentino

Nel giro di boa degli anni Novanta cominciava infatti ad incrinarsi la predilezione a senso unico di Julio Bocca per la professione – missione che aveva abbracciato in tenera età. Da un periodo di rifiuto del balletto istituzionale che comunque lo tenne legato all'American Ballet Theatre, sempre come *guest artist*, il ballerino-beniamino di un Paese in cui la danza ha un seguito popolare simile a quello riservato al gioco del pallone, riemerse grazie al cinema (*Tango* di Carlos Saura nel 1998) e al musical (*Fosse*, dedicato al celebre coreografo Bob Fosse e accolto a Broadway nel 2000). Soprattutto, Bocca si prodigò per la crescita del Ballet Argentino, una vetrina di talenti del suo Paese che aveva avuto l'idea di mettere insieme nella città di Mar de la Plata nel 1990, lo stesso anno della prima apparizione italiana della compagnia al Festival di Spoleto.

Creare dal nulla un gruppo di ballerini del suo Paese, all'inizio composto di soli uomini, – più una musa, Eleonora Cassano –, fu per Bocca la realizzazione di un sogno patriottico che gli valse la prima accoglienza straniera all'Hermitage di San Pietroburgo e una serie sino ad oggi ininterrotta di tournée fuori dell'Argentina. Bocca voleva dimostrare, e ci è riuscito, che anche l'Argentina poteva aspirare ad avere una propria compagnia «di bandiera»: agile, itinerante e per di più vetrina di interpreti sempre cangianti, eventualmente esportabili anche in altre compagnie. L'appuntamento annuale al Luna Park Stadium di Buenos Aires, un grande emiciclo calcistico dove Bocca ha presentato ben 93 diversi spettacoli, continua a confermare al pubblico di casa la crescita di questo progetto e l'impegno che gli riserva il suo ideatore. Nel 1997, inaugurando anche una nuova scuola di danza collegata alla compagnia, Bocca ha finito per assumere la direzione del gruppo in prima persona, accanto ad Andrea Candela. Così oggi nell'ormai nutrito repertorio del Ballet Argentino si contano novità espressamente richieste ad artisti argentini, prima tra tutti Anna María Stekelman che firma il *Piazzolla Tango Vivo* di stasera, balletti moderni, capolavori accreditati come *Diversions of Angels* e *Acts of Light* di Martha Graham, *The River* di Alvin Ailey, *Nine Sinatra Songs* di Twyla Tharp e *Orfeo* di José Limón, tutte opere, – queste ultime –, che segnalano la predilezione per un genere moderno-con-

temporaneo dalle salde radici statunitensi nel linguaggio e tuttavia di cultura multietnica. Il gusto artistico di Bocca è in sintonia con le radici più profonde e lontane della storia e della cultura dell'Argentina; la sua strategia⁵ punta a far conoscere quei classici della modernità (vedi Graham) ancora esclusi anche dalle grandi compagnie di balletto del suo Paese.

Non v'è dubbio, inoltre, che con questa positiva espansione della sua attività irrefrenabile e tentacolare divo si sia anche assicurato una seconda vita artistica per quando dovrà abbandonare i ruoli classici che per ora ama ancora interpretare. Chi pensava, però, che l'accresciuta mole di lavoro e di responsabilità, sommata all'attività nel cinema e nel musical, potesse allentare il suo legame privilegiato con Alessandra Ferri si sbagliava. Da qualche anno, il generoso Julio ha fagocitato la prediletta partner classica nel suo «sogno» realizzato, abbinandola agli spettacoli della sua compagnia e anche ai tanghi, espressione della sua terra d'origine, proprio come accade nello spettacolo di questa sera. Non una novità italiana nella formula – Ferri, Bocca e il Ballet Argentino debuttarono al Ravenna Festival di qualche anno fa – ma nella sostanza delle coreografie che vi vengono abbinate: *Carmen* e *Piazzolla Tango Vivo*.

Nella Plaza de Toros di Alberto Alonso

La prima parte della serata torna sui passi dell'intramontabile Sigaraia di Prosper Mérimée, simbolo della seduzione cui Alessandra Ferri ha più e più volte prestato il suo corpo e il suo turgore artistico: prima *étoile* italiana acclamata all'Opéra di Parigi (già nel 1992) nel ruolo che Roland Petit aveva destinato, nel 1949, alla moglie Zizi Jeanmaire. Ma la *Carmen* di stasera – il cui titolo esatto sarebbe *Carmen Suite* – per quanto ancora una volta ispirata alla celebre novella francese del 1845 e (solo in parte) al libretto dell'ancor più famosa opera di Georges Bizet (1875), è assai diversa dalla coreografia che al Prince's Theatre di Londra suscitò scandalo e polemiche, nonostante l'incontrovertibile successo di pubblico. Alberto Alonso, cognato della leggenda vivente del Balletto Nazionale di Cuba, Alicia, creò questa coreografia in un atto diciotto anni dopo Petit e ne affidò l'arrangiamento musicale, appunto in forma di suite, al compositore Rodion Ščedrin, marito della grande danzatrice sovietica Maja Plissetzkaja cui il balletto, che debuttò al Teatro Bol'šoj di Mosca il 20 aprile 1967, fu idealmente dedicato.

⁵ Cfr. ID., *Coi tanghi di Bocca*, «Il Sole 24 ore», 8 aprile 2001.

Nessuna assonanza nella scansione drammatica degli eventi coi cinque quadri creati da Petit (grazie alle scene e ai costumi di Antoni Clavé); Alonso, coreografo dalla poetica sanguigna e dal temperamento latino, legge e sintetizza la tragedia di Carmen come una lotta mortale che si combatte in un'arena di legno. Qui danzano i personaggi principali della novella di Mérimée: la gitana più famosa nel mondo dell'arte, Don José, Escamillo più il reggimento a cui fa capo il dragoniere e il suo capitano. C'è pure un piccolo *ensemble* femminile e una danzatrice in calzamaglia nera che di volta in volta incarna il ruolo del Destino e del Toro. La chiave interpretativa del balletto è simbolica e risente non poco del gusto e della cultura coreutica russo-sovietica del tempo in cui fu creato. Le parti ancora vive della coreografia sono tuttavia molte e vengono ravvivate nel rispettoso, quanto alleggerito, allestimento scenico (a cura di Enrique Bordolini), preso a prestito dal Teatro Còlon di Buenos Aires: gli assoli, i *passi a due* concepiti con esatto rigore teatrale vi si stagliano con nitore drammatico. Specie nel finale dove la contrapposizione di due coppie – Carmen e José, Escamillo e il Toro – consente di ribadire la coerente idea-guida dell'intera composizione. Ovvero, l'identificazione di Carmen, spirito libero e ribelle, nell'animale che viene sacrificato al rito della corrida. Ma il Toro, la donna in nero, è anche simbolo del fato ineluttabile, incontrovertibile.

Alonso assegna a Don José una valenza meno positiva di quella che invece attribuisce a Carmen. Nell'amore, come nella lotta, egli è scarsamente coerente con se stesso: perde la donna amata perché non la merita. Tra accesi bagliori e luci a contrasto (tanto rosso, tanto verde) potrebbe balenare il sospetto che una certa polvere si sia posata su questa coreografia soppiantata, nei repertori occidentali, da tante altre, più recenti *Carmen*, come quella irridente e femminista di Mats Ek o quella addirittura depistata in una carrozzeria di Matthew Bourne in cui si gioca col titolo nella traduzione inglese di Car (macchina) e Man (uomo). Ma ciò che predomina nei repertori è spesso frutto di mode passeggere.

Rappresentata nel 2000, al Teatro Massimo di Palermo, la *Carmen* di Alberto Alonso manteneva ancora, nell'interpretazione del Balletto Nazionale di Cuba (ospite d'onore proprio Alessandra Ferri), una fervida verità.⁶ Il Ballet Argentino ne fa tesoro e restituisce con convinzione la coreografia in parte spagnolescante, caratterizzata da passi forti, ritmati, sempre in tensione e dal sintetico disegno dei personaggi principali. Molto diversa dall'autore-

⁶ Cfr. ID., *Le danze della gelosia a Palermo 'Nozze di sangue' e 'Carmen Suite'*, «L'Unità», 12 febbraio 2000, e *Con Alonso trionfa la Carmen*, «Danza&Danza», marzo 2000.

vole e maliarda Plissetzkaja (e come potrebbe essere diversamente trattandosi di ballerine di epoche diverse e di diversa sensibilità?), Alessandra Ferri dona al personaggio della Sigaraia di Alonso un'iniziale freschezza giovanile che poco alla volta si ispessisce e acquista tratti più maturi nella corsa tragica verso il finale. Più difficile, forse, la scelta interpretativa di Don José (alla prima moscovita fu Nikolaj Fadeceev) anche perché egli «combatte» da vicino con lo smagliante e psicologicamente unilaterale Escamillo. Julio Bocca debutta per la prima volta in Italia in questo ruolo complesso, assieme agli altri danzatori del Ballet Argentino, evento che nobilita la prima veneziana, inserendola negli annali della storia del nostro balletto.

Con Piazzolla per un tango vivo

La seconda parte del programma vanta la firma di Ana María Stekelman, la coreografa argentina forse più cara a Bocca e – soprattutto – quella di Astor Piazzolla, il più importante innovatore del tango moderno, scomparso nel 1992. Qui, non si tratta, come in *Carmen*, di un balletto narrativo che esplicita una storia dall'inizio alla fine, bensì di una miscellanea di pezzi – assoli, duetti, trii, quintetti in cui, assicura la coreografa: «l'incontro problematico tra maschile e femminile è sempre presente», come lo sono tracce passeggere di amori in dissolvenza, storie quotidiane. Bocca si esibisce con i colleghi argentini: vederlo volteggiare con Rosana Perez, Julieta Paul e Maria Laura Higa, o con l'incappellato Juan Pablo Ledo e la spumeggiante Cecilia Figaredo in questo rimescolio di immagini in omaggio al fascino e alla peculiarità culturale di Buenos Aires, obbliga ad evitare almeno definizioni del tango abusate. Più che 'tanghèra' la coreografia di Ana María Stekelman è infatti moderna; in tutti i numeri dello spettacolo il tango è solo una base che poi si estende in altre direzioni, quasi a voler dimostrare come sulla musica di questo ballo di coppia 'maledetto' possano scorrere tutti i generi e stili di movimento. Ipotesi azzardata ma non impossibile se a sostenerla è la duttilità e genialità musicale di Astor Piazzolla che infatti offre alcuni dei suoi pezzi più famosi – *Milonga del Angel*, *Revirado*, *Libertango*, *Primavera Porteña*, *Muerte del Angel*, *Inverno Porteño*, *Michelangelo* e *Calambre* – alle libere divagazioni plastiche del gruppo, ad assoli e *passi a due* evocativi. In uno di questi pezzi, purtroppo non inserito nella miscellanea veneziana, l'astuta Stekelman si concede un incontro quasi *hard*: Bocca in slip, Figaredo in tanga sono più simili ad un Laocoonte semovente che non ad una coppia di *milongeros* vestiti di tutto punto. Anche qui, però, intrecci, «forbici» e «frecce» di sole gambe rimandano almeno ad un'idea del tango puro che Bocca gestisce con quella morbidezza sua propria e la trasmette agli inter-

preti maschili vestiti di tutto punto. Per esempio quando si dilettono ad attendersi, ad avvicinarsi, a lasciar passare il tempo che non passa mai, come in certe divagazioni sul tango di Borges.

Un appunto ma risibile: la suadente musica di Piazzolla, diretta da Pedro Ignacio Calderón, è registrata. Sarebbe meglio non lo fosse ma questa registrazione particolare riempie bene la scena. È stata eseguita dall'Orchestra Sinfonica Nazionale Argentina e destinata a Julio Bocca. Per questo *Piazzolla Tango Vivo*, con o senza orchestra dal vivo, valorizza il Ballet Argentino ed è forse la coreografia che ha riscosso maggiori consensi nel mondo in quanto manifesto di un nuovo tango scenico che non disdegna citazioni e ricordi coreutici. Come quando, danzando sopra un tavolo, in *Inverno porteño*, Bocca si ritaglia persino un pezzo di bravura che rifà, con ironia, l'esistenzialistico *Le Jeune Homme et la Mort* di Roland Petit. Il suo danzare è infatti l'attesa travagliata di una donna; anzi, è l'espressione stessa di un desiderio che attanaglia le viscere ma una volta appagato (la donna infatti arriva), svanisce. E se lei, altera, se ne va, è lui per primo ad essersene andato, con il suo tavolo sulle spalle.



FOTO HIDEKI SETO

Alessandra Ferri in *Carmen*.

Mirko Schipilliti

Astor Piazzolla

«Il mio tango incontra il presente»

Astor Piazzolla (Mar del Plata, 1921 – Buenos Aires, 1992) è una delle personalità artistiche più ricche e affascinanti del secolo scorso. Spesso associato superficialmente alla musica leggera con toni dispregiativi, Piazzolla si è affermato come musicista originalissimo, forse non ancora adeguatamente compreso, o per diffidenza, o per averlo semplicisticamente identificato col tango (ne scrisse 750, strumentali e per voce), dimenticando quel particolare tipo di tango che aveva elaborato, per il quale le terminologie diventano veramente un limite, soprattutto perché fu egli stesso ad affermare che il 90% della propria musica è musica «classica» contemporanea, e solo il restante 10% è tango puro. Quasi tutta la sua opera è stata pubblicata, praticamente tutta incisa, circa duemila composizioni, oltre ai lavori per il cinema. Fondamentali le collaborazioni con il Kronos Quartet, col grande violoncellista Mstislav Rostropovič, che gli chiese una sonata per violoncello e pianoforte, «ma... col tango», con jazzisti come Gerry Mulligan e Gary Burton, numerosissime le composizioni per importanti società di concerti («sono un supermercato musicale» diceva scherzando), e continua a stupire il crescente interessamento in questi ultimi anni verso la musica di Piazzolla e il tango, soprattutto da parte di illustri musicisti – per citarne alcuni – come il pianista e direttore d'orchestra Daniel Barenboim (nel disco *Tangos among friends* e nel concerto con i Berliner Philharmoniker edito in DVD), il violoncellista Yo-Yo-Ma (nel disco «Soul of the tango») o il violinista Gideon Kremer (quattro dischi, inclusa una riedizione dell'operina *Maria de Buenos Aires*). In effetti nel tango è possibile sfogare ogni risorsa espressiva, ampliarne gli orizzonti, o dare voce a una parte di sé più sotterranea. Nella musica di Piazzolla si completa in realtà un lungo percorso artistico che include la storia del tango e l'Argentina delle origini, sublimata in una metamorfica capacità di assumere più registri linguistici, di vivere esperienze solo apparentemente diverse, di essere permanente terreno contrastato di contaminazione. È essenziale il clima artistico-sociale in cui e da cui Piazzol-

la nacque e crebbe, un'epoca – storica – non così lontana per non ripercorrerne alcuni tratti essenziali.

Una lunga storia di scambi

Grazie al tango, l'Argentina – ma anche l'Uruguay (Rodríguez è uruguayano, sua è la celeberrima *Cumparsita*) – vanta una caratteristica comune a molti paesi latino-americani, l'identificazione con un particolare ritmo o danza: Cuba con il *son* (di origini afro-cubane, come la *rumba*), il Brasile con la *samba*, il Messico con il *corrido* (ballata popolare affermata soprattutto durante le guerre civili messicane d'inizio Novecento), il Cile con la *zamacueca* (dalla *zamba* africana, in 6/8), il Venezuela con lo *zoropo* (in 3/4 o 6/8). L'area geografica è emblema non solo d'identità nazionale, ma anche musicale, coreografica, artistica. In particolare, la città di Buenos Aires è stata il grande calderone in cui il tango ha potuto svilupparsi. Nata come porto (il tango è infatti *porteño*), dopo il boom economico d'inizio Novecento e la disponibilità di risorse, accolse flussi immigratori da almeno tre continenti – Africa, America, Europa – gettando le basi per la nascita di nuovi modelli musicali (non dimentichiamo che anche New Orleans, madre del jazz, era un porto). Proprio intorno a Rio de la Plata nacque la storia moderna dell'Argentina e del tango, e fu l'inurbamento a portare a contatto autoctoni e immigrati. Il tango è innanzitutto simbolo di marginalità, sviluppatosi nelle zone suburbane adiacenti al porto, gli *arrabales* o *orillas*, le rive, dove si incontravano immigrati europei e *gauchos* urbanizzati (si ballava in spacci di bevande detti *perigundin*, dove a pagamento donne ballavano il tango con uomini, poi nei bordelli, come per il primo jazz). Acquisì fin dalle origini il tratto inconfondibile d'incontro fra culture differenti (argentini, uruguayani, immigrati italiani importatori di una buona dose di canzone napoletana), accogliendo istanze di varia natura, fino a diventare, col tempo, movimento di costume, riflesso di politica, norme morali, rapporti fra sessi e classi, lavoro e condizioni sociali, mezzo di comunicazione di massa e specchio della società, frutto di una molteplicità di stimoli, di una *koiné* in via di graduale definizione, attraversando tutta la società, dagli strati più bassi alla conquista di quelli più alti.

L'etimologia stessa della parola «tango» fa pensare a una contaminazione culturale: dall'Africa (*tangos*, le case dove in Argentina i neri organizzavano le loro feste; *tomtom*, *tamtango*, *tambo* per indicare il tamburo, con carattere onomatopeico; *chango chango*, invocazione rituale dei neri dell'Africa Occidentale; nomi geografici africani come *Tango* – in Angola e Mali – *Tangolongo*, *Tangolangola*; *tangu* o *tuñgu*, forme africane per «ballare»; *tango*

maos, i neri che durante la colonizzazione portoghese erano intermediari tra africani e navigatori); dalla Spagna (*tangir*, *tañer*, *tocar*, per «toccare», «suonare uno strumento»; *taño*, *tañer*, forma castigliana per «brano musicale»); persino dal latino *tango*, «io tocco». Dal XVIII secolo in Messico esisteva già una danza detta *tango*, mentre nel 1836 comparve il termine *tango* per indicare una danza argentina (nel XIX secolo nacquero diversi balli così denominati, ma forse non erano di coppia). La nascita effettiva del tango risale alla fine dell'Ottocento, tra il 1880 e il 1900 nella regione compresa tra Buenos Aires e Montevideo. Alle origini una specie di babele di danze, a partire dal folclore latino-americano introdotto dai marinai cubani, col *candombe* (in coreografie molto elaborate, che ebbero fortuna a Montevideo), il *danzon* e l'*habanera*, soprattutto quest'ultima nucleo essenziale del tango primordiale; dai Caraibi provenivano *calenda* e *calinda*; dalla Spagna venne il contributo del «tango spagnolo», derivato dal flamenco, e del tango andaluso, nato dalla fusione di *habanera* e *fandango*, genere che in Argentina ebbe una certa fortuna, importato intorno al 1880-1890. Non va dimenticato il contributo africano, poiché intorno al 1877 i neri residenti in Argentina iniziarono ad improvvisare una nuova danza con stili simili al *condombe* e alla *milonga*, o all'*habanera* mista a *milonga*. La *milonga*, di provenienza afroamericana, lenta, lirica e malinconica, si era sviluppata dalle improvvisazioni dei *payadores*, cantori popolari *gauchos* della Pampa, che si accompagnavano con la chitarra (Piazzolla scrisse alcune *milonghe*, fra cui una per Accardo); l'*habanera* cubana derivava invece dalla contradanza spagnola, e i primi tanghi furono concepiti proprio in forma di *habanera* (inclusi quelli dello spagnolo Albeniz), ritmo che ritroveremo più volte, anche in Piazzolla (si pensi al celeberrimo *Oblivion*). Il tango argentino, in 2/4 e in 4/4, da distinguersi da quello flamenco in 3/4, fu quindi il risultato della fusione dell'*habanera* e della *milonga*, e il suo progressivo arricchimento musicale non coinvolse solo aspetti ritmici, ma accolse apporti strumentali e melodici (il primo tango, del 1880, ebbe il nome di «tango creolo per piano», simile alla *milonga* e al tango andaluso, e il pianista Rosendo Mendizabal fu il primo a comporne).

Dalla Germania giunse il *bandoneon*, importato nell'Ottocento da marinai tedeschi e poi introdotto definitivamente da un certo Pitzer, specie di fisarmonica cromatica derivata dalla *konzertina* tedesca del 1843 (altro era la concertina inglese del 1827 dell'inglese Wheatstone, primo vero esempio di fisarmonica). La *konzertina* poteva produrre fino a 76 suoni, ma Heinrich Band, che la suonava nell'orchestra della sua città tedesca, intorno al 1846 ne migliorò le possibilità portandola a cento suoni, chiamandola *bandonion* (nel 1924 l'estensione fu potenziata a 144 suoni). Strumento povero, si diffuse nei primi decenni del Novecento per poi diventare popolarissimo in Ar-

gentina, soprattutto nelle prime orchestre di tango, incontrando presto un'inverosimile fortuna, divenuto poi simbolo di Piazzolla. Il *bandoneòn* fu distribuito in Argentina da Luis Mariani di Macerata, fabbricante italiano di fisarmoniche.

Inoltre, dall'Italia particolari melodismi e contenuti testuali furono assorbiti dalla canzone napoletana importata dagli immigrati. Il melodismo acceso, che ritroviamo anche in Piazzolla, ebbe un ruolo importante non tanto nelle origini del tango, ma nella sua fortuna. La maggior parte degli autori di tanghi aveva radici italiane, portando nel sangue il segno dell'immigrazione: da Verona venivano i Battistella; da Pescara gli Amadori; da Napoli i Marino e i Fiorentino, Firpo, Fresedo, Di Sarli, Lomuto, De Caro, D'Arienzo, Pugliese, D'Agostino; da Trani, in provincia di Bari, i Piazzolla; a Buenos Aires il quartiere portuale La Boca era ligure. Frutto di contaminazioni linguistiche, il tango si appropriò persino del linguaggio bastardo utilizzato in alcuni brani cantati, il *lunfardo*, gergo derivato dai dialetti italiani che circolavano nella capitale argentina (Piazzolla compose un brano con questo titolo). Nonostante l'apparente elementarità, il tango emerge dunque come esito e punta d'iceberg di un complesso intreccio di istanze musicali e di danze, di culture e scambi, nella multi-etnica Buenos Aires. Per F. Cassano «il confine non è il luogo dove il mondo finisce, ma quello dove i diversi si toccano». Non va dimenticata inoltre la forte vitalità musicale che ha sempre caratterizzato Buenos Aires sotto ogni profilo, anche per il fervente sviluppo di teatri, associazioni orchestrali e corali, istituzioni per l'educazione musicale, una città dove la musica era vissuta veramente, a tal punto che, per quanto riguarda il tango, negli anni Quaranta «Buenos Aires era una città dove tutto era tango», disse Piazzolla.

Un percorso necessario

Piazzolla non credeva che l'Argentina, crogiolo di razze e forme, possedesse una propria autentica autonomia musicale nazionale, in realtà ancora ricercata. L'ambiente musicale in cui si era sviluppato era costituito da due mondi paralleli, da un lato quello della progressiva elaborazione popolare del tango, dall'altro un clima di attenzione peculiare verso l'elemento folclorico da parte dei compositori della tradizione 'colta'. Quando il tango iniziò a diffondersi, la prima metà del Novecento fu in Argentina anche un momento di grande interesse verso la musica dei Gauchos della pampa, manifestato da compositori come Alberto Williams, con le raccolte di canti e danze tradizionali *Arie della Pampa*, Carlos Lopez Buchardo, che utilizzò temi folclorici in liriche da camera, e soprattutto Alberto Ginastera – maestro di

Piazzolla – che sviluppò dal folclore un percorso evolutivo verso le avanguardie storiche.

Il periodo classico del tango, sbocciato tra il 1917 e il 1926 (esempio è *Caminito* di Juan De Dios Filiberto), trovò invece primi esponenti dominanti nella cosiddetta «guarda veja» di Roberto Firpo ed Eduardo Arolas. Fra i primi tanghi *La Cumparsita*, dell'uruguayano Hernan Matos Rodriguez, che inizialmente non nacque come tango. Dopo le fondamentali innovazioni della successiva «guarda nueva» di Julio de Caro e Osvaldo Fresedo, con un rivoluzionario modo d'intendere il tango strumentale, negli anni Trenta furono il cantante Carlos Gardel e il poeta Enrique Santos Discepolo a segnare i primi grandi trionfi. Gardel, che registrò più di ottocento tanghi, trasformò il tango in genere canoro di largo consumo (nel 1917 cantava *Mi noche triste*), andando a rappresentare soprattutto la nostalgia e la poesia della memoria (lui stesso era immigrato). Gli anni Quaranta videro poi la venuta di due monumenti, Osvaldo Pugliese e Anibal Troilo, col quale Astor Piazzolla iniziò a collaborare giovanissimo, e da cui si separerà, avviando nel 1955 una nuova era. Si andarono definendo quattro generi di tango:

1. Il tango classico tradizionale: tango-milonga (strumentale, ritmico, tipico delle orchestre popolari); tango-romanza, di stampo lirico-melodico; tango-*cancion*, cantato con accompagnamento strumentale o orchestrale, sentimentale, pessimistico, fatalistico. In particolare proprio il tango-*cancion* rispecchiava le condizioni psicologiche dell'area di Buenos-Aires e Montevideo, lasciando il segno, per esempio, in molti testi dal contenuto sentimentale:

Da quando andò via lei
 Triste è la mia vita
 Amico caminito
 Ora me ne andrò anch'io
 Da quando andò via lei
 Mai più non è tornata,
 E così farò anch'io
 Caminito ti dico addio.
 (*Caminito*)

Gli amici ormai non vengono
 Nemmeno a trovarmi,
 nessuno mi vuole consolare
 nel mio dolore
 dal giorno in cui sei partita
 sento angoscia nel mio petto

Dimmi, ragazza, cos'hai
 Fatto col mio povero cuore?
 (*La cumparsita*)

Testi che rivelano analogie col napoletano *Dicitancillo vuje*:

Dicitencello a 'sta cumpagna vosta
 Ch'aggio perduto 'o suonno e 'a fantasia
 C'a penso sempe
 Ch'è tutt'a vita mia

 E 'na passiona
 Cchiù forte 'e 'na catena
 Ca me turmenta ll'anema
 E nun me fa campa!

2. Il tango 'internazionale', europeo, d'effetto, «alla Rodolfo Valentino». A Parigi il tango era diventato un esotismo suggestivo, importato dalla borghesia argentina o dai francesi che lo avevano imparato a Buenos Aires. L'integrazione nel contesto europeo trasformò il tango falsificandolo, soprattutto privandolo di aspetti improvvisativi, tentando di codificarlo in una serie di nuovi passi, e rendendolo manualistico. Di fatto diventò una posa. Ma è effettivamente da Parigi che il tango prese diffusione mondiale, in tutte le fasce sociali, spinto anche dall'effetto Gardel, mitico interprete canoro.
3. Il tango della Buenos Aires degli anni Quaranta di Tròilo, quando appunto «Buenos Aires era una città dove tutto era tango».
4. Il tango di Astor Piazzolla, che si affermò lentamente a partire dal 1955, mentre iniziavano a venir meno persino gli autentici luoghi del tango, quando egli fonda l'*Ottetto di Buenos Aires*. Dieci anni dopo, in occasione di un concerto col suo *Quinteto* a New York, il «New York Times» ne commenta entusiasticamente il «tango contemporaneo», poiché «l'incredibile immaginazione di questo gruppo e i suoi originali timbri strumentali hanno fatto sì che questo concerto sia risultato emozionante al massimo. La cosa più importante da sottolineare è che il *Quinteto* di Piazzolla suona Piazzolla e questo è dire molto».

Le novità stilistiche della musica di Piazzolla non vanno intese solo come frutto di un grande talento, di una facilità di espressione e di un'immediatezza improvvisata, esse sono il risultato di un lungo percorso evolutivo di formazione anche attraverso lo studio dei principi della composizione, ma-

turando ed elaborando fonti e risorse – queste sì – assolutamente proprie, in una poetica dell'incontro tipica della natura stessa del tango, sviluppata da Piazzolla al massimo grado. Lo scrittore Ernesto Sabato sosteneva che «il tango di Piazzolla ha gli occhi, il naso e la bocca di suo nonno il tango; il resto è di Piazzolla», e Piazzolla, che affermava di far musica sopra una base di tango, non disprezzava affatto il passato, conservando una sottile relazione con la tradizione, che ne costituì l'humus rigenerativo. Da piccolo, col *bandoneòn*, suonava di tutto: classici, musica spagnola, folclore messicano e argentino, ammirava molto Gardel, «il più grande, mise nella mia vita un seme d'amore per il tango», le orchestre di Troilo (gli dedicò la *Suite Troileana*) e Pugliese, Alfredo Gobbi, da lui ritenuto il padre del tango moderno, (per il quale compose *Retrato de Alfredo Gobbi*), e fu ascoltando a Mar del Plata il Sexteto di Elvino Vardaro che disse «voglio fare questo». In particolare per Piazzolla «Troilo era un interprete meraviglioso, mi commuoveva quando suonava in modo incomparabile anche solo due note», eppure già lavorando con lui, iniziò a sperimentare nuovi accordi, mise in pratica quello che stava apprendendo da Ginastera, esplicitando il primo scontro con la tradizione: se Troilo difendeva uno stile, Piazzolla era il nuovo che avanzava. Gli arrangiamenti realizzati per Troilo conquistavano il pubblico, che un giorno si avvicinò ai musicisti interrompendo la danza, un gesto spontaneo che inscenò il passaggio del tango da musica che si balla a musica che si può anche solamente ascoltare («la gente pagava anche per ascoltare»). Senza gli studi musicali tradizionali, senza la loro profonda importanza, Piazzolla non sarebbe potuto diventare quello che è stato, non avrebbe potuto ricreare uno stile. È così e solo così che il tango ha incontrato il musicista argentino, aggiornandosi e trasformandosi. Piazzolla elaborò le proprie fonti più o meno consciamente, contribuendo alla conquista di un'identità nazionale musicale integrando l'elemento popolare, mai d'effetto, e i codici assunti dall'ambito «colto», attraverso studi rigorosi, quasi a dimostrare che non sarebbe possibile, per l'affermazione di uno stile nazionale, formalmente chiaro, lineare, preciso, scindere i due linguaggi. Gershwin, quasi ossessionato dalla necessità di studiare, ebbe molti maestri:

Dico che un compositore deve conoscere tutti i segreti del contrappunto e dell'orchestrazione, dev'essere capace di creare nuove forme a ciascuna tappa del suo lavoro. Mi rendo conto che della vita americana il jazz esprime qualcosa di molto concreto e vitale, ma mi rendo anche conto che ne esprime un solo elemento. Per esprimere pienamente la ricchezza di tale vita un compositore deve impiegare melodia, armonia e contrappunto come li ha impiegati ogni compositore del passato. Non naturalmente allo stesso modo, ma con piena coscienza del loro valore. Convinto di questo mi risolsi a studiare seriamente composizione. [...] Ogni composi-

tore del passato il quale avesse dato un nuovo vitale contributo alla musica era stato un musicista ben preparato. [...] Per ricreare la ricchezza della vita è sempre necessaria una conoscenza del passato e delle tecniche di un tempo. Il futuro è nelle mani del compositore che senza dimenticare le impressioni innate della sua giovinezza è in grado di esprimerle utilizzando pienamente le risorse dei maestri del passato. Solo in questo modo il jazz può acquistare un valore durevole. Credo che la musica sopravviva soltanto quando sia concepita in una forma impegnata. Allorché scrissi *Rhapsody in Blue* presi dei «blues» e li collocai in una forma più estesa e impegnata. [...] Se avessi preso gli stessi temi e li avessi utilizzati per la composizione di canzoni, essi sarebbero già stati dimenticati da un pezzo.

Piazzolla, che da giovanissimo suonava *Rhapsody in Blue* col *bandoneòn*, confermava quanto asserito da Gershwin:

Non ci siamo mai incontrati, ma ho sempre sentito che c'era una certa affinità tra la sua opera e la mia. Forse perché la sua musica rappresentava New Orleans e la mia Buenos Aires; forse perché tutti e due, partendo da cose molto tradizionali, lui con il jazz ed io con il tango, abbiamo cercato di alzare il livello di ciò che ci piaceva e di fargli prendere il volo. Ciò che ci separa e ci unisce, è il cammino che ognuno ha dovuto percorrere.

Inserire elementi popolari in forme codificate generando organismi nuovi, mediando quindi tra 'colto' e popolare, è stato un fenomeno tipico, basta pensare a Chopin (alle mazurke e alla loro peculiare dimensione ritmica) oltre che a Gershwin, senza trascurare il tentativo di superare la danza da coreografia a puro ascolto, evidente anche in Bach, Schubert, Brahms, J. Strauss jr. Attraverso una formazione accademica, successivamente sublimata, Piazzolla rispose inoltre a suo modo alla crisi della musica moderna del secondo dopoguerra, al progressivo allontanamento del pubblico dai compositori, al rifugio nel genere 'leggero' della canzonetta da consumo. In particolare, come esaminato più sotto, vi sono nelle origini di Piazzolla aspetti formativi legati al contrappunto e a Bach, in una nuova dimensione neoclassica, successiva a Stravinskij. Lo studioso americano Edward Royce ha interpretato tali ricerche nella poetica bachiana osservando che «la formazione sull'armonia tradizionale e sul contrappunto di Bach costituisce la base per un'equilibrata modernità», sottolineando implicitamente anche gli aspetti antesignani nella musica del genio tedesco. Per il compositore brasiliano Heitor Villa Lobos, autore delle *Bachianas brasileiras*, «Bach è vasta e ricca fonte di folklore, profondamente radicato nella musica popolare di tutti i paesi del mondo: in tal modo diventa un mediatore fra le razze». Del resto risulta particolarmente interessante l'osservazione del direttore d'orchestra John Eliot Gardiner («La Repubblica», 22 gennaio 2000), per cui Bach «è musica che comunica a tutti i livelli, al di là di culture e religioni e la cui qualità ritmica esaltante

(per questo è facile trasformare Bach in jazz) deriva dalla danza. E poi Bach è così umano, emozionale, espressivo. [...] È il più universale dei musicisti, e non è mai un oggetto da conservare freddamente».

La rielaborazione messa in atto da Piazzolla non poteva nemmeno rinnegare o prescindere da tratti caratteriali ed emozionali tipici e congeniti nel tango, che Enrique Santos Discepolo amava definire «un pensiero triste che si balla», e che secondo Ernesto Sabato rappresentava una meditazione sul destino, inseguendo pensieri cattivi sull'esistenza, suggerendo il neologismo 'tanghitudine', coniato dalla studiosa di tango Meri Lao, come sintesi di «finitudine, solitudine, negritudine». Una delle peculiarità strettamente musicali del tango è, per esempio, il frequente impiego della tonalità minore, dal carattere intimo e triste, che emana e rispecchia una condizione sociale di conflittualità, sradicamento, provvisorietà. Nato in ambiente maschile, in un contesto d'immigrazione fra uomini soli, il tango porta infatti con sé un'idea di urbanizzazione legata a sentimenti di solitudine, nostalgia, emarginazione, esclusione, difficoltà sociali, entro una poetica di transizione e cambiamento, quasi un'istantanea del passaggio verso la ricostruzione. Piazzolla tradusse il senso intimo, più nascosto del tango, consapevole che esso è sì triste, ma non pessimistico come il vecchio tango o le canzoni-tango popolari. Ne rese propria l'essenza pura, sfrondandola da smancerie, languori gratuiti e colpi di scena, affermando invece un modo d'intendere assolutamente peculiare e unico, una visione vincente, non decadente dell'esistenza, dove un certo grado di vitalismo si unisce a quel particolarissimo senso evocativo di tristezza («mi piace la tristezza, amo la tristezza», disse Piazzolla), carattere inconfondibile che si scorge anche nel blues, ma che del tango esalta e rinnova i valori più poetici. Se il tango era anche l'istantanea del passaggio a nuove identità musicali, con Piazzolla scomparve la tristezza delle origini (del resto la rinascita dell'Argentina era già avviata) e prese vita la seconda era della sua storia, alla conquista di una forza interiore prima solo potenziale. Si pensi anche alla differente concezione del tempo affermata dal tango, attraverso asimmetrie ed elementi improvvisativi, in un prolungamento temporale all'infinito, evitando imbrigliamenti in rigidi schemi metrici come nel valzer. Persino il tango in tempo binario, senza uno schema d'accenti dominante, pur con variazioni interne, è pulsazione continua che a lungo termine si priva di un vero e proprio inizio e fine, e che unitamente ad asimmetrie e improvvisazioni, dal carattere imprevedibile, non offre aspettative, ma sospende il discorso musicale trasportando l'ascoltatore per reazione nella dimensione del ricordo, lasciando emergere sentimenti di nostalgia. Piazzolla riuscì a sviluppare al massimo uno di questi segreti tratti stilistici, come in *Adios Nonino, 20 years ago*, o nella *Suite troileana* e in *Retrato de*

Alfredo Gobbi. Jorge Luis Borges, per il quale «senza memoria il tempo non esiste» celebra il tango concludendo una delle sue poesie:

Il tango, una ventata, una follia
Che sfida gli anni frettolosi; l'uomo
Impastato di polvere e di tempo
Dura meno della tenue melodia
Che è solo tempo. Il tango crea un torbido
Irreale passato, senza certezza alcuna
Un ricordo impossibile d'essere morto
Lottando, a una svolta del sobborgo.

E in *Alguien le dice al tango*, egli precisa:

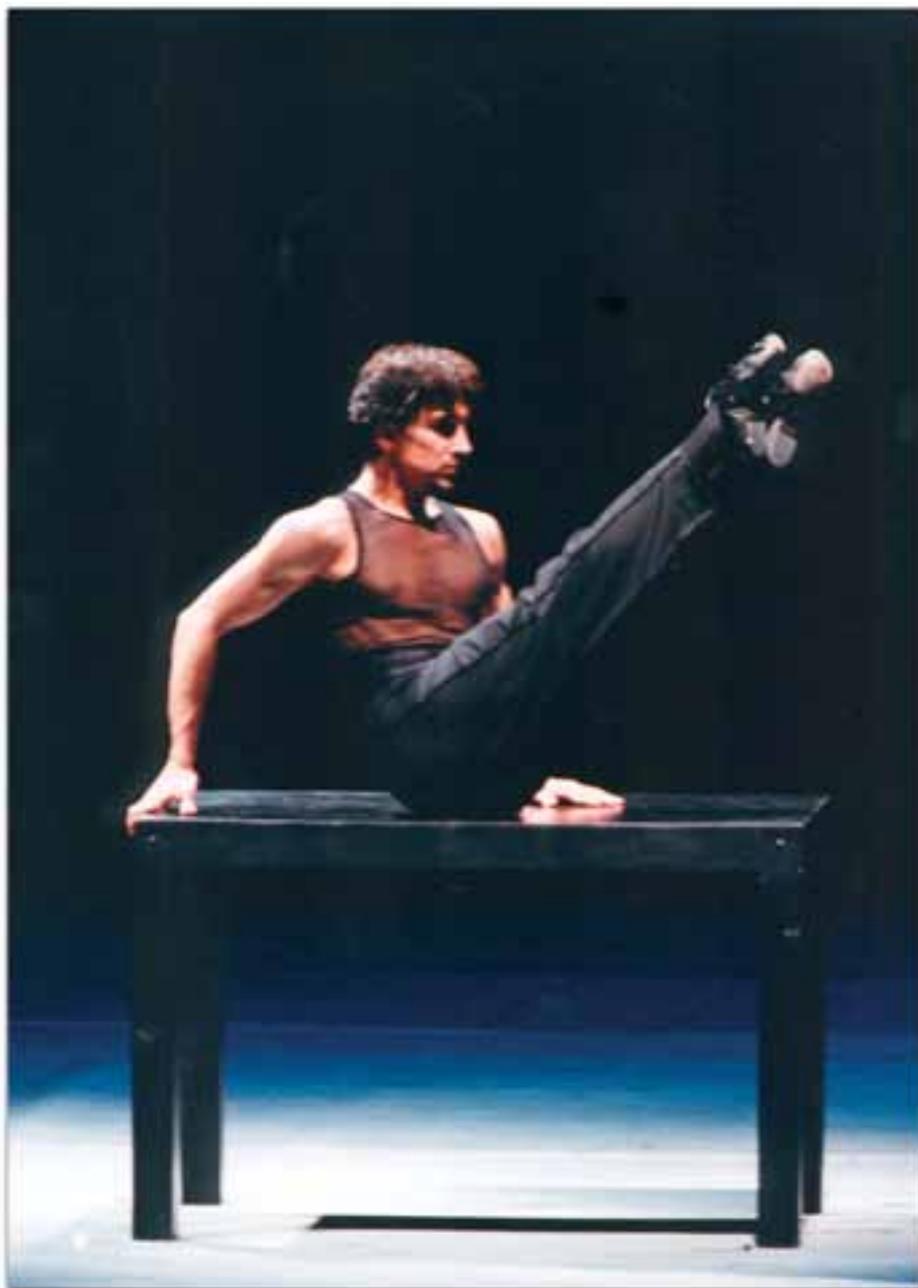
La morte prenderà,
tu costeggerai la vita,
tu sei memoria infinita,
tango che fosti e sarai.

Nella musica di Piazzolla si legge un cammino di ricerca continua, una meditazione sul tango, la sua rievocazione nella celebrazione della memoria. Proprio nella dilatazione di forme, nei fraseggi lunghi, negli aspetti ossessivi della scrittura musicale, si iscrive un senso di rallentamento del pensiero che lascia riemergere il ricordo stesso.

Nel tango la sintesi di musica e danza, come ballo più popolare e meno aristocratico, aveva inoltre costituito un'ulteriore spinta comunicativa trasversale. Di fatto, fino al 1915 il tango fu soprattutto *habanera*, e solo nel superamento delle danze locali (*zamacueca*, *habanera*, *milonga*, e loro varianti) e delle usuali danze di coppia (valzer – in Argentina dal 1816 – mazurka, polka e scozzese) affermò la propria identità. Se la borghesia ballava ancora minuetti e contraddanze, il valzer rappresentò il definito, ma il vero tango fu continua sperimentazione (la sua codificazione porterà poi all'insegnamento in apposite scuole, mentre in Europa perderà i tratti più improvvisativi). Tra gli aspetti nuovi l'asimmetria della danza rispetto al valzer, con ruoli diversificati; la sospensione dello spostamento, per cui mentre un partner si ferma, l'altro prosegue il movimento; l'improvvisazione, l'irregolarità, le asimmetrie (come nel jazz e nell'arte contemporanea, anche in questo la sua fortuna). L'improvvisazione crea un nuovo vissuto nello spettatore, non più abituato a schemi prevedibili, in un gioco di attese dell'atto – sempre nuovo – di creazione del gesto. Piazzolla non amava i ballerini, «me ne fre-

go dei ballerini», diceva, esternando una macroscopica dissociazione di musica e danza, considerato che la sua prima vera innovazione implicava che la musica non poteva più nascere per essere ballata. Ascoltando i tanghi tradizionali si percepiva una ripetitività che poggiava su una funzionalità esclusiva per la danza. È suggestivo, per esempio, come in *Zum* di Piazzolla eseguito da Osvaldo Pugliese si tenti di riportare la musica al tango tradizionale intensificando l'accentazione dei quattro tempi principali. Con Piazzolla il tango si sollevò da terra, anche se, quasi paradossalmente, egli fosse ancora in grado di inglobare nella musica un'intuizione di danza, una componente sensuale in un indescrivibile senso di ambigua sospensione tra qualcosa che è e che, al tempo stesso, non è danza, che è musica apparentemente o difficilmente ballabile ma anche solo ascoltabile e suonabile, quell'improvvisazione che è anche del tango e allo stesso tempo propria della nuova musica, improvvisazione a volte infinitesima, variazioni sottilissime, quasi come certe fioriture e varianti dei ballerini. Piazzolla iscrive inoltre nella propria musica quell'idea di perenne, oscillante e apparente perdita di equilibrio del tango, quello sfasamento che si risolve sempre ma che allo stesso tempo ritorna, riflesso in angolosità ritmiche, armoniche e melodiche; inoltre le figure ossessive di certi disegni musicali si avvicinano molto alla danza. Traduce di fatto quell'aspetto di tensione del tango, quello stato di allerta che vive nell'attimo dell'improvvisazione, nella continua scoperta di figure musicali che si rinnovano l'una nell'altra. C'è anche sensualità ed erotismo come gioco di opposti e di contrasti emozionali (soprannominava significativamente il suo *Sesteto Sex-tet*), è rabbia perché «il tango è una musica di rabbia... Non ha niente di dolce, è amaro», è esagerazione ed aggressività, passione e intensa tensione, dove «il mio *bandoneon* deve cantare e urlare allo stesso momento, non concepisco il tango di colore pastello».

Come alla fine di una strada a imbuto, tutto confluì in Piazzolla, in una sintesi unica: l'infanzia, il passato, gli studi tradizionali, il folclore si fusero articolandosi in una nuova dimensione e commistione, accendendosi dell'essenza ibrida del tango. In Argentina Piazzolla era stato considerato trasgressore e traditore del tango più tradizionale, che egli era riuscito invece a trasformare e riformare, superando le fonti stesse, senza nemmeno trascurare apporti dalla musica jazz, essa stessa intercultura musicale, sperimentando attraverso un'operazione musicale di fusione e innesto della forma popolare in schemi 'colti' di estrema raffinatezza. Pugliese ricordava che «egli ha costretto tutti noi a studiare», poiché Piazzolla comprese che uno dei punti forti del tango era proprio la sua possibilità di rinnovamento continuo, esso stesso è sintesi e rinascita, nella sua essenza storica la capacità di attrarre nuove possibilità espressive, di evolversi.



Julio Bocca.

*Attraverso una cronologia***1921 – Mar del Plata**

Astor Piazzolla nasce l'11 marzo 1921 a Mar del Plata, in una regione culla del tango. Viene battezzato Astor in memoria di uno dei migliori amici paterni, Astor Bolognini, primo violoncello dell'orchestra sinfonica di Chicago (una delle ultime composizioni di Piazzolla sarà proprio per violoncello, *Le Grand Tango*; violoncellista sarà uno dei suoi più stretti collaboratori, Josè Bragato). Anche i genitori erano nati a Mar Del Plata, ma i nonni paterni erano pugliesi di Trani, mentre quelli materni, i Manetti, erano toscani. È inconfutabile il retaggio culturale italiano, che gli lascia in eredità tutto il legame del tango con sentimenti connessi all'emigrazione (lui, che fu sempre nomade). Il padre gli ricordava di «non dimenticare mai che i grandi musicisti del tango vengono dalla bassa Italia».

1924 – New York

Dal 1924 al 1937, dai tre ai quindici anni, Piazzolla vive nel quartiere di Little Italy, a New York, vicino a polacchi, rumeni, russi, cecoslovacchi (comparirà un brano intitolato *Little Italy*). New York è un miscuglio di patrimoni musicali, dal jazz alla musica ebraica, ambiente su cui George Gershwin scrisse:

Nato a New York e cresciuto fra i newyorkesi, ho sentito la voce di quell'anima. Mi parlava per la strada, a scuola, a teatro. La sentivo nel coro dei suoni della città. [...] Dovunque andassi udivo convergere una molteplicità di suoni. In gran parte essi non potevano essere uditi dai miei compagni, perché io li sentivo nella memoria: melodie dall'ultimo concerto, i cigolanti motivi di un organetto, la cantilena di un cantante di strada sull'obbligato di un violino scassato, [...] brani d'opera, canzoni popolari russe, ballate spagnole, chansons, canzonette in ragtime si univano in un coro di grande potenza nel mio orecchio interiore.

Gershwin era all'apice del successo e Piazzolla poté entrare in contatto con numerosi stimoli jazzistici. Dirà che il jazz gli aveva fatto comprendere che gli elementi melodici hanno un fondo ritmico, «e cominciai a godere dello swing che c'era nel tango». Sarà uno sperimentatore, rimanendo sempre ricettivo verso nuove esperienze.

1930

A nove anni dimostra una particolare inclinazione musicale imparando a memoria brani di Brahms e Mozart spiegati a scuola. Il padre gli compra il primo *bandoneòn* – anche se lui sembra preferire l'armonica – «una rarità a New York», che inizia a studiare con Homero Pauloni, amico di famiglia: suona un po' di tutto, musica spagnola, folclore messicano, argentino, i clas-

sici, le *Invenzioni a due voci* di Bach, *Rhapsody in Blue* di Gershwin, «a volte mi travestivo da *gaucho* per partecipare a dei festival o per andare a suonare alla radio». Per tre anni studia pianoforte con Bela Wilda, allievo di Rachmaninov. A New York possiede molti dischi argentini, con tanghi tradizionali di Gardel e De Caro. Il primo contatto col mondo del tango è l'incontro con Gardel partecipando al film *El Dias que me quieras* (nel 1985 firmerà la colonna sonora del film *Tangos, El exil di Gardel* di Fernando Solanas). Gli aspetti aggressivi e angolosi della sua musica sembrano riflettersi nel carattere conflittuale del bambino attaccabrighe, successivamente nel linguaggio pungente, talvolta arrogante, nella forte autostima, nella difesa agguerrita dalle accuse dei tradizionalisti.

1937

Tornato in Argentina lavora in un trio con batteria e contrabbasso; suona pezzi a richiesta, tanghi, musica spagnola e messicana. A Mar del Plata incontra Miguel Calò, uno dei più importanti direttori di orchestre di tango, che gli suggerisce di trasferirsi a Buenos Aires per trovare nuove occasioni lavorative. Riesce a collaborare con diverse orchestre (Gabriel Clausi, Francisco Lauro), ma «non era facile entrare nel mondo del tango e trovare lavoro».

1939

A Buenos Aires entra come secondo *bandoneonista* nell'orchestra di tango di Anibal Troilo (primo *bandoneonista*), la più importante dell'epoca. Non è visto di buon occhio, fa scherzi ai suoi colleghi, è indisciplinato, vuole primeggiare; nella stesura degli arrangiamenti metterà in pratica quanto imparato da Ginastera, trovandosi presto in contrasto con Troilo:

Io mettevo duecento note, lui ne cancellava cento. Era estraneo a quelle piccolezze, probabilmente ciò che voleva era difendere uno stile. «No Gato, alla gente bisogna dare altre cose, vuole ballare, non paga il biglietto per ascoltare». Per farlo arrabbiare, ogni tanto utilizzavo un accordo strano.

Eppure il primo autentico incontro musicale col tango avviene attraverso la collaborazione con Troilo: fu Troilo il suo vero maestro almeno per il *bandoneòn*, «un interprete meraviglioso, mi commuoveva quando suonava in modo incomparabile anche solo due note»; decisivo catalizzatore è la vita musicale di Buenos Aires, che «mi ha insegnato i segreti del tango»; Piazzolla matura la decisione di dedicarsi alla carriera musicale:

La musica è più di una donna, perché puoi separarti da una donna, ma non dalla musica. Una volta che l'hai sposata, sarà il tuo eterno amore, e andrai con lei alla tomba.

1941

Lavora anche suonando in *night clubs* e *cabaret*, ma non rinuncia a studi severi. Proprio a Buenos Aires riesce a incontrare il grande pianista Arthur Rubinstein, presentandogli una sua composizione. Rubinstein si accorge del talento del giovane, e lo indirizza all'amico Ginastera (Piazzolla approfitta anche per chiedergli di suonare Ravel, ottenendo in cambio solo una foto del pianista, «si mostrò gentilissimo, sicuramente era sempre così. Se venisse un qualsiasi tizio a casa mia e mi chiedesse di suonare *Adios Nonino* al *bandoneòn*, lo butterei dalla finestra»). Con Ginastera studierà armonia e composizione per cinque anni, imparando a comprendere anche i segreti dell'orchestrazione, analizzando le opere dei grandi maestri, la musica di Stravinskij:

Per me è il compositore argentino più importante, tutto ciò che ha scritto ha avuto risonanza mondiale. Mi rivelò i misteri dell'orchestra, mi mostrò le sue partiture, mi fece analizzare Stravinskij. Entrai nel mondo della *Sagra della primavera*, la imparai nota per nota.

Piazzolla lo incontrerà nel 1958 (nel 1946 si dichiarerà fanatico di Stravinskij e Bartók):

Vedere Stravinskij da vicino era come guardare Dio... di fronte a Stravinskij me la sarei fatta addosso. Alla fine mi feci coraggio con due whisky, mi avvicinai e gli dissi: «Maestro sono un suo allievo da lontano». Lui mi diede una stretta di mano molto gentilmente. Era vero, ero di fronte al mio maestro ideale: per molto tempo, quando studiavo con Alberto Ginastera, *La Sagra della Primavera* è stata la mia opera guida.

1942

Sposa Dedè Wolf, prima moglie, dalla quale avrà due figli, Diana e Daniel. Si separeranno 24 anni dopo. Avrà un breve flirt con Amelita Baldar, interprete di *Balada para un loco*:

Sono un egoista, penso solo a me e alla mia musica... se metto in una bilancia la musica e l'amore, sempre peserà di più la musica.

La musica ha un'importanza vitale per Piazzolla, elemento costitutivo. Sarà più legato alla seconda moglie, Laura Escalada, conosciuta nel 1976 e sposata nel 1988.

1946

Lasciato Troilo nel 1944, fonda la sua prima orchestra, *Astor Piazzolla y la sua orchestra típica*, che «eseguiva un tango di altissimo livello», con la quale inizia a sviluppare da subito un nuovo stile, arricchito da contrappunto,

fughe, armonie complesse. Registra i primi dischi ed esegue molti brani altrui, pochi propri (*Pigmaleon*, *Se Armo*), ma non ottiene successo.

1949

Sciolta l'orchestra, compone e scrive arrangiamenti per film argentini e per alcune orchestre di tango.

1953

I primi passi importanti nella composizione avvengono in ambito 'colto'. Piazzolla stesso ricorda come i suoi primi lavori da studente erano sinfonie, musica da camera, sonate. Con la *Sinfonia de Buenos Aires* vince il premio Fabian Sevitsky, concorso per giovani compositori.

1954

Grazie alla borsa di studio vinta al concorso Sevitsky, studia un anno e mezzo a Parigi con la celebre didatta, compositrice e direttrice d'orchestra Nadia Boulanger, allieva di Ravel, insegnante di musicisti come Markevitch, Français, Copland, Piston, Boulez. Con lei perfeziona le conoscenze sul contrappunto, è lei a riconoscerne l'autentico talento come autore di tango, spronandolo a dedicarsi con il suo personalissimo stile. La Boulanger aveva visionato tutte le composizioni di Piazzolla 'classiche', «ma non riusciva a trovarne lo spirito. Disse che era 'interessante': "Non trovo Piazzolla in questa musica, questo è un po' Bartók, Stravinskij, Hindemith... ma Piazzolla non c'è. Cosa fa Piazzolla?" Mi chiese che musica suonavo nel mio paese, quali erano le mie inquietudini, a cosa miravo». Forte dell'indirizzo ricevuto da Ginastera, Piazzolla si vergognava del proprio passato *tanguero*, credendo che la propria strada fosse la composizione 'classica':

Io sono un compositore, e vorrei che lei analizzasse la mia musica ... Odiavo quell'Astor Piazzolla, e mi piaceva il Piazzolla che componeva sonate, musica sinfonica.

Se all'inizio, con Ginastera, si era allontanato dalle origini, ora riscopre le proprie radici e risorse con la Boulanger, che lo incoraggia, «Astor suoni il suo tango... Questo è bellissimo, mi piace tanto, ecco qui il vero Piazzolla, non lo abbandoni mai»:

Fu come una seconda madre. Nadia mi fece scoprire quel mondo musicale che cercavo da tanto tempo. Mi ha fatto scoprire il vero Piazzolla, ha messo fine alla mia confusione.

È la svolta, anche se ambigua: scoprire il vero talento di Piazzolla o considerarlo non adatto a forme linguistiche più complesse? Anche Gershwin ave-

va voluto studiare con la Boulanger, che gli consigliò di continuare a comporre spontaneamente come meglio credeva. Piazzolla comprende la basilare necessità di studi rigorosi:

Il mio stile dominante è l'aver studiato. Se non l'avessi fatto non starei facendo quello che faccio, quello che ho fatto. Perché tutti pensano che per fare un tango moderno basta fare rumore. Si deve andare un po' più a fondo, e poter constatare che quello che faccio è molto elaborato.

La formazione musicale si amplia, spingendosi anche allo studio della direzione d'orchestra, affrontato transitoriamente col celebre Herman Scherchen. Avrebbe voluto studiare anche con Messiaen. Il 1954 è dunque una data fondamentale, inizio di una nuova fase della storia del tango. Inoltre il tango tradizionale cominciava a essere in declino, non godendo più di quel richiamo popolare di decenni prima, diminuiti i club e i café dove si ballava:

Quando sono arrivato io nel '54 è apparso un altro tango, un tango intellettuale, un tango da pensare, un tango non da ballare e non da cantare, un tango non antico, non tradizionale, un tango da pensare, un tango un po' da camera.

Tutto ciò, unito alla novità della musica di Piazzolla ne renderà difficile la vita artistica ed economica.

1955

In questo periodo fonda l'*Ottetto di Buenos Aires*, caratterizzato dall'alto livello delle esecuzioni, «un'esplosione sotto il profilo artistico», nato dopo aver ascoltato l'Ottetto di Gerry Mulligan. Esegue brani tradizionali riarrangiati (ancora un legame col passato), ma propone anche un nuovo rivoluzionario tango, contro accese critiche. L'*Ottetto* durerà poco, fra problemi economici che lo costringeranno a cedere tutti i diritti per incidere un disco, «riempendo le tasche dei fannulloni che vivono sulle spalle dei veri autori dell'opera». La necessità di rinnovamento è una spinta fortissima:

Penso che la musica o i nuovi stili non dovrebbero essere spiegati, specialmente il Nuovo Tango, che iniziò nel '54. O lo senti dentro o no. Se sia antiquato, tradizionale o contemporaneo, è un'altra storia. La musica sta cercando di essere una storia nuova, è un nuovo modo di sentire la musica della mia città, Buenos Aires. Alcuni musicisti (quelli non sordi) lo amano così come la gente che ama la musica, ma i nostri *tangueri* mi odiano perché ho cambiato il vecchio tango. Perché l'ho fatto? Il tango, come il jazz, deve cambiare. C'era un bisogno di nuova musica (armonie, ritmi, melodie, arrangiamenti) e quarant'anni di battaglie contro nemici che non volevano accettarlo.

La resistenza incontrata da Piazzolla è notevole, il nuovo insospettisce, crea diffidenze, odi:

I presidenti cambiano, e non si dice nulla. Cambiano i vescovi, i giocatori di calcio, qualsiasi cosa, ma non il tango. Il tango deve rimanere così com'è: vecchio, noioso, sempre lo stesso, ripetitivo.

1958

In preda a difficoltà economiche è di nuovo a New York, dove lavora come arrangiatore, ricevendo molte offerte da case discografiche, radio, televisioni. Fonda il *Quintetto di jazz tango* (*bandoneòn*, chitarra elettrica, vibrafono, pianoforte e basso): «Nella musica c'era un seme di Piazzolla, però certe cose andavano contro i miei principi; d'altra parte dovevo sopportare per poter mangiare».

1959

Qualche giorno dopo la morte del padre, gli dedica *Adios Nonino*, composto in meno di un'ora. Secondo Piazzolla era il suo brano migliore:

Mi sono proposto mille volte di crearne uno di qualità superiore ma non ci sono riuscito. Ha un tono intimista, sembra quasi funebre e tuttavia ha sfondato. Il giorno che lo abbiamo suonato per la prima volta con i membri del *Quinteto* ci siamo detti non piacerà a nessuno. Alla gente piacque subito, sarà per il mistero speciale, la sua melodia, e, in contrasto con questa, la parte ritmica, il cambio di tonalità e quella gloriosa ultima parte con un finale triste. Forse piacque per questo, perché era diverso.

Di *Adios Nonino* realizzerà una ventina di arrangiamenti, inclusa una versione cantata, testo di Eladia Blasquez. Per Piazzolla quella migliore è l'ultima del *Quinteto*, «perfetta sotto il profilo del suono e dell'elaborazione».

1960

A Buenos Aires fonda il *Quinteto*, avviando un'attività discografica e concertistica attraverso Argentina, Brasile, Stati Uniti. Ma è ancora difficile farsi accettare, incontrando nuovamente difficoltà finanziarie.

1962

Registra *Introducion del angel* e *La muerte del angel*, parte della *Suite del Angel*, completata successivamente con *Milonga del angel* e *Resurrecion del angel*.

1963

Paul Klecki dirige i *Tre movimenti Sinfonici*.

1965

Collabora con Borges, musicandone alcune poesie per il disco *El Tango*, fra qualche iniziale divergenza. Borges sosteneva che Piazzolla non compren-

desse il tango, in realtà «disse che di musica non capiva niente, nemmeno la differenza che c'era tra Beethoven e Filiberto. Io non ho mai letto poesie più belle di quelle scritte da lui, ma in materia musicale era completamente sordo». Col *Quinteto* suona alla Philharmonic Hall di New York.

1967

Scriva *Tangazo*, eseguito negli Stati Uniti dall'Ensemble Musicale di Buenos Aires, e inizia una fortunata serie d'importanti collaborazioni musicali: per il Melos ensemble compone *Tango seis*; per Salvatore Accardo la *Milonga en Re* (Accardo ammirava moltissimo Piazzolla, tanto da prestare in seguito il proprio Stradivari al violinista del *Noneto* per una registrazione). Tra gli altri musicisti che ammireranno Piazzolla Aaron Copland, Igor Markevitch, Isaac Stern, Friedrich Gulda, Dizzy Gillespie, Gary Burton, Mstislav Rostropovic, Daniel Barenboim, Gidon Kremer.

1968

Componete *Tre movimenti tanghistici porteñi* e l'operina *Maria de Buenos Aires*, insieme allo scrittore uruguayano Horacio Ferrer, autore del libretto, per Piazzolla il primo vero punto di partenza per il successo. Con Ferrer nasceranno molti altri brani per voce come *Balada para un loco* e *Balada para mi muerte*.

1969

Dopo la collaborazione con Ferrer, Piazzolla introduce la vocalità nella propria poetica musicale, lavorando con alcuni dei cantanti argentini più noti. *Balada para un loco* è un enorme successo, cantata da Amelita Baltar e Roberto Goyeneche. Mina canta in televisione *Morirò a Buenos Aires* e inciderà *Balada para mi muerte*. Finalmente Piazzolla diventa noto al grande pubblico, proponendo ove possibile un genere ricercato, sempre rivoluzionario. Tra il '65 e il '70 nascono le *Quattro estaciones porteño*: *Inverno porteño* verrà riproposto dal Quartetto Enescu e dal duo clavicembalístico Rashkin-Milani (insieme ad altri brani trascritti per due clavicembali nel 1987, revisione molto apprezzata dallo stesso Piazzolla).

1970

Con Ferrer compone a Parigi l'oratorio *El Pueblo joven*, riproponendo forme con richiami classici. Francia e Italia saranno le sue seconde nazioni adottive, dove lavorerà assiduamente. In Europa dice di ricominciare da zero, fra nuove e ingenti difficoltà economiche, «in Argentina ho dovuto praticamente pregare le case discografiche per fare un LP». Negli anni Settanta realiz-

zerà inoltre le colonne sonore di molti film, soprattutto francesi, collaborando con Jeanne Moreau, Alain Delon, Nadine Trintignant.

1971

Fonda il *Conjunto Nueve* e il *Noneto*, che il governo di Buenos Aires scrittura per una serie di concerti in Argentina e all'estero, seconda tappa significativa della carriera, di breve durata, sciogliendosi nel 1972 per mancanza di fondi. Pochi i dischi registrati, ma con alcuni dei brani più significativi. Dopo un concerto presso l'istituto italo-americano, Piazzolla inizierà a collaborare per la RAI.

1972

Ormai affermato anche in Argentina, suona al teatro Colon di Buenos Aires. Per Bertolucci scrive due melodie per *Ultimo tango a Parigi* (*Jeanne e Paul*, ed *El penultimo*), ma rinuncia per troppi impegni a comporre l'intera colonna sonora.

1973

Fra difficoltà economiche e di salute, firma in Italia un contratto per quindici anni con l'editore musicale Pagani, cui cede la metà di tutti i diritti, ottenendo un piccolo appartamento in affitto, 500 dollari al mese per mangiare, e la possibilità di incidere qualsiasi cosa. Nasce *Libertango*, «un Piazzolla un po' più internazionale, ma una scemenza in confronto alla musica di *Maria de Buenos Aires* e per il *Noneto*».

1974

Su invito del sassofonista Jerry Mulligan realizza una delle migliori collaborazioni incidendo il disco *Summit*, con la partecipazione di Tullio de Piscopo e Umberto Benedetti Michelangeli, «il brano che più mi piace è *Years of solitude*. Mi è piaciuto suonare con lui, il suono del sax è come una coltellata al cuore, una meraviglia».

1975

Alla morte di Troilo, Piazzolla compone la *Suite Troileana*, costituita dai titoli dei quattro grandi amori di «El Gordo», così soprannominato: *Bandoneòn*, *Zita* (la moglie), *Whisky*, *Escolaso* (in vita gli aveva già dedicato *El Gordo Triste*). Scrive molti brani per amici o colleghi: oltre ad *Adios Nonino*, per il padre, *Retrato de Alfredo Gobbi*, *Decarisimo* (per il violinista Julio De Caro), *Vardarito* (per Elvino Vardaro, violinista), *Kicho* (per il suo chitarrista Diaz).

1977

In Francia, dov'è molto amato, tiene una tournée – quindici i concerti all'Olympia di Parigi – col *Gruppo elettronico*, in una specie di fusione jazz-rock (chitarra, basso elettrico, sintetizzatore, organo elettronico), nuova sperimentazione, «un passo falso nella mia carriera... la mia musica è il tango», anche se «siamo stati capaci di cancellare l'immagine che hanno gli europei, quella del tango sdolcinato alla Rodolfo Valentino».

1978

Forma il *New Tango Quintett* (bandoneòn, pianoforte, violino, chitarra acustica, contrabbasso), e dà inizio al periodo migliore della carriera, «i migliori dieci anni», terza e ultima importante tappa della propria evoluzione, verso uno stile più elaborato e intellettuale.

1979

Compone il *Concerto per bandoneòn*, inciso nel 1988, una delle registrazioni più importanti per Piazzolla. Eseguito nel 1983 al Teatro Colon di Buenos Aires avrà grande successo, «una grande gioia per me sentirmi riconosciuto nel mio paese, il che è più importante di tutto».

1982

Collabora e registra col cantante egiziano Georges Moustaki.

1984

Compone la colonna sonora del film *Enrico IV* di Marco Bellocchio, di cui fa parte la celeberrima *Oblivion*. Negli anni Ottanta collabora con Pugliese, «ascoltarlo significa vivere un momento felice, significa avvicinarsi a Buenos Aires». Pur con una grande ammirazione reciproca i due hanno stili divergenti:

Ho fatto un arrangiamento di *Adios Nonino* per lui e Osvaldo sembrava smarrito, non ne imboccava una. Io ho voluto suonare la *Yumba* alla maniera sua e non ci sono riuscito. È destino che i nostri cammini debbano andare separatamente, ma lo apprezzo come persona e lo ammiro come musicista.

Inizia a collaborare con Milva nello spettacolo *El Tango* (venti giorni di tutto esaurito).

1986

Al festival di Montreux suona col vibrafonista Gary Burton, imponendosi definitivamente all'attenzione di altri jazzisti, stimato da Keith Jarrett e Chick Corea.

1987

Negli ultimi anni si dedica maggiormente alla musica strumentale. Nascono i *Tre preludi per pianoforte*.

1988

Raggiunta un'autorevole notorietà in molti ambienti musicali, lavora ad alcune revisioni; col *Quinteto* registra l'ultimo disco, il suo LP preferito, *La camorra* (col significato di sfida contro tutti, collera). Compone le musiche per il film di Fernando Solanas *SUR*. Dopo il peggioramento delle condizioni di salute, portatore di quattro by-pass aorto-coronarici, è di nuovo in tournée insieme a Milva con *El Tango*.

1989

Forma il suo ultimo gruppo, il *New Tango sex-tet*, che «ha rappresentato la ricerca di qualcosa di nuovo», introducendo un secondo *bandoneòn* (tra le ultime composizioni per questo gruppo *Sex-tet* e *Luna*). Nonostante l'ammirazione per il pianista del gruppo, Gandini («per lui ho scritto cose difficilissime»), non è soddisfatto dell'ensemble, privo di equilibrio strumentale, con sbilanciamento tra i due *bandoneòn*, «è stato un errore». Poche volte Piazzolla fu veramente soddisfatto di un'esperienza, spesso i progetti finivano presto o per carenza di finanziamenti o per insoddisfazione, e magari, se andava bene, erano collaborazioni saltuarie. Compose *Five tango sensations* e *Four for tango* per il Kronos Quartett.

1990

Mstislav Rostropovič gli commissiona una sonata per violoncello e pianoforte, sarà *Le grand Tango*, in prima esecuzione proprio con Rostropovič e Piazzolla. È solista in formazioni da camera e sinfoniche, tiene alcuni concerti col Quartetto di Mantova e il Quartetto di Salisburgo. L'ultimo effettivo concerto pubblico è al Teatro Astra di Vicenza il 15 maggio con l'orchestra Pedrollo diretta da Marco Zuccarini, in cui esegue il *Concerto per bandoneòn*, la *Suite Punta del Este* e alcuni brani celebri. Zuccarini ricorda:

È uno di quegli incontri che segnano la vita di un musicista a contatto con una di quelle nature musicali preponderanti, a tutto tondo, dove la 'facilità' si sposa ad un lungo apprendistato, ad una attenzione e studio costante di quella che è stata la musica del suo tempo. Ricordo ancora il suo racconto degli studi parigini di contrappunto con Nadia Boulanger. E come non ritrovare tutte queste esperienze nel suo modo di suonare teso e pudico, il senso di un fraseggio ampio ed al tempo steso articolato in un *rubato* sulla singola battuta, un suono duttile a trascendere la



Julio Bocca.

natura dello strumento per trasformarlo in pura e profonda voce umana. Ed ancor più ritrovare in ogni pagina quell'onestà intellettuale e musicale che si poteva riconoscere subito al primo incontro, al primo sguardo.

Il 5 agosto è colpito da un grave ictus cerebrale, rimanendo incapace di muoversi e di parlare.

1992

Muore a Buenos Aires il 4 luglio 1992. In Italia gli era stato conferito il primo premio assoluto della critica discografica per il miglior disco di musica strumentale, «per il valore delle composizioni e per la sorprendente creatività degli arrangiamenti che portano il tango a una dimensione completamente nuova».

Dentro la musica

Piazzolla esprimeva *in primis* una necessità di rinnovamento, un nuovo modo di sentire la musica di Buenos Aires, allontanandosi drasticamente ed energicamente dal tango come genere di consumo, infrangendo in modo rivoluzionario *clichés* e luoghi comuni, trasformando il tango in musica da ascoltare. Si compie così un'operazione musicale orientata su più fronti.

Strumentazione e generi. Uno degli aspetti 'classici' della musica di Piazzolla è l'importanza della distribuzione di timbri («la mia musica è ben orchestrata»), nella consapevolezza che affidare un certo tema a un certo strumento non può essere casuale, ma deve corrispondere a un'esigenza estetica e a un preciso valore espressivo. Il tango di Piazzolla si identifica con un certo tipo di suono: è soprattutto quello del monologo-dialogo intimo e segreto del caratteristico melanconico timbro del *bandoneòn* (proprio al *bandoneòn* dedica *Tristeza de un doble A*, riferendosi alla marca di *bandoneòn AA* dei fratelli Arnold). Piazzolla è un virtuoso, utilizza molto la mano sinistra e suona spesso in piedi, posizione in cui è più difficile sostenere lo strumento perché le teste tendono a cadere ai lati. Il *bandoneòn* può produrre più registri, principalmente uno grave e uno acuto, quest'ultimo privilegiato (*Oblivion* offre un bell'esempio dell'accostamento di questi due colori tipici). Va ricordato che la fisarmonica (*accordion* per gli inglesi, *akkordeon* per i tedeschi), dal suono luminoso, è ben altra cosa rispetto al *bandoneòn*, dal timbro più cupo e triste, per Piazzolla «un'invenzione totalmente diabolica, dovrete essere un pazzo per voler imparare a suonarlo», «è diventato qualcosa di più che il mio strumento musicale; a volte penso che sia il mio psicanalista, lo prendo tra le mie mani, comincio a suonare e mi sfogo completamente». Controparte del *bandoneòn* è spesso il violino, talvolta prevalente, fondamentale nel suono del suo quintetto, adottato per mancanza di un vibrafonista e diventato da ripiego uno strumento essenziale nell'economia del gruppo. Proprio per Accardo scrisse *Milonga en re*, per violino e pianoforte. Col *Sesteto* il violino venne sostituito dal violoncello, suonato da un collaboratore di spicco, Jose Bragato, che si occuperà di alcune trascrizioni, per violoncello e pianoforte scrisse *Le Grand Tango*. Disse inoltre di aver composto tutta la propria musica al pianoforte e non al *bandoneòn*, impiegandolo come fosse un'orchestra (in *Adios Nonino* l'importante introduzione pianistica diventa quasi il marchio del brano, il biglietto da visita, una specie di grande preludio). Strumenti minori nella musica di Piazzolla sono il flauto e la chitarra, per i quali scrisse *Histoire du tango* (*Bordel, Cafè, Night Club, Concert d'Aujord'hui*) ripercorrendo i luoghi del tango; per flauto so-

lo compose anche *Tre studi tanghistici*, per chitarra *Tre pezzi* e il *Concerto per chitarra, bandoneòn e orchestra*. Fece uso anche della chitarra elettrica, nell'*Octeto* e nel *Gruppo elettronico*. Lontano dal repertorio più noto, con brani che ripercorrono forme della tradizione 'colta', Piazzolla compose una *Suite per oboe e orchestra d'archi*, molto distante da schemi 'tanghistici'. Grande fortuna ha avuto la musica vocale, attraverso l'operina *Maria De Buenos Aires* e le canzoni cantate da Milva, Goyeneche, Amelita Baltar, anche in soluzioni talvolta consumistiche. L'ambito cameristico viene comunque privilegiato, «la mia è musica da camera popolare che viene dal tango». Due gli aspetti dominanti della strumentazione: 1) Ha composto i brani migliori per quintetto e sestetto, per i quali le conoscenze desunte dagli studi gli permisero di far suonare pochi esecutori come fossero un'orchestra; 2) Il lato meno efficace è che la scrittura di Piazzolla per orchestra (*Concerto per Bandoneòn e orchestra*, *Concerto per chitarra bandoneòn e orchestra*, *Suite Punta del Este*, in una ricerca particolarissima sulle possibilità espressive del *bandoneòn*) è in realtà una scrittura da camera 'allargata', ove manca un utilizzo di tutte le possibilità offerte dalla strumentazione. Grazie al contrappunto egli riesce a mantenere l'indipendenza cameristica delle parti, tuttavia poco proiettabili in un tessuto sinfonico di vaste proporzioni.

Melodia. Piazzolla si è distinto come autore eminentemente melodico, in questo vicino al gusto popolare, dove l'orecchio segue più facilmente linee riconoscibili, ma adottando un colore melodico diverso da una prevedibilità scontata. Il materiale tematico appare spesso frammentato, arricchito da angolosità aspre e allo stesso tempo sinuose, la cantabilità prorompente evolve invece da una fusione tra intimità raccolta ed estroversione drammatica, emergendo quasi di nascosto, canto silenzioso e nel contempo dispiegato, aperto, ampio, dal fraseggio lunghissimo. La melodia si rigenera continuamente, spesso attraverso lunghi disegni ripetuti in progressione, e il lirismo di certi temi si confonde, si nasconde dietro un impianto elaborato e ricco di strutture ardite e d'avanguardia. Quello che Piazzolla introduce nel tango rispetto alla tradizione è l'ampio uso delle dissonanze, sia nelle melodie che nell'armonia, generando tensione e ampliando enormemente le possibilità espressive. Sfrutta spesso giri melodici su note fisse, le cosiddette fioriture, un procedimento che ne avvicina il linguaggio alla musica del Settecento, dove lo stile fiorito e i cosiddetti abbellimenti avevano un'enorme diffusione.

Contrappunto e fuga. Piazzolla sfrutta frequentemente combinazioni di melodie. Attraverso il contrappunto – tanto studiato a Parigi – le parti si muovono agevolmente, con incursioni nelle strutture della fuga o del basso con-

tinuo. «La tecnica aiuta, arricchisce, purché ci sia la materia prima»: l'efficacia delle singole idee musicali è comunque prevalente sullo schema formale, pretesto ordinatore. Esempio di assimilazione di formule colte sono *Laura's dream*, col vibrafonista Gary Burton, oppure *Introducion del angel*, quasi un calco di certe forme del Settecento, in una struttura a tre voci (basso, *bandoneòn* e violino). Il punto cruciale della scrittura contrappuntistica, la fuga, viene sfruttato in modo libero, senza rispettare sempre i rapporti intervallari fra soggetto e risposta (i due elementi motivici principali), pur mantenendone l'impalcatura di fondo, di solito limitata piuttosto a un'esposizione di fuga o a fugati, con un frequente allontanamento dalla tonalità di partenza in procedimenti per quarte (manca infatti la relazione I - V grado fra soggetto e risposta). Esempi suggestivi sono *Fuga y misterio* da *Maria de Buenos Aires*, la *Fuga da Suite punta del Este*, *La Muerte del Angel*. Talvolta Piazzolla utilizza anche il canone, antenato della fuga, su schema simile – in cui la seconda voce o seconda entrata, è identica al tema iniziale – come in *Primavera Porteña* o in *Summit* (dove dialoga con Gary Burton). Va ricordato che Piazzolla non fu l'unico a mediare con l'ambito 'colto', già il Modern Jazz Quartett non era estraneo a tali operazioni musicali, proponendo nel 1952 una fuga su soggetto bachiano in *Vendome*. Piazzolla non è nemmeno estraneo a citare formule o temi come la ripresa del canone di Pachelbel in *Otoño porteño*, formule di chiusura settecentesche come in *Jean y Paul*, o il terzo *Concerto brandeburghese* di Bach in *Chin Chin*. Non si tratta di copiare, ma di ricercare affinità stilistiche.

Basso e armonia. I tipici movimenti di basso nella musica di Piazzolla seguono un andamento discendente per gradi congiunti, oppure successioni ripetitive, ossia bassi ostinati, moduli di poche note iterati ossessivamente. Questa stasi al basso permette al solista che esegue parti acute di procedere a variazioni e ornamentazioni continue sul medesimo tema. Tre i prototipi di basso ostinato in Piazzolla: 1) quattro note discendenti (la formula più semplice), in una forma simile alla ciaccona (*Tristeza de un doble A*); 2) tre note ascendenti e una discendente (*Reminiscence*) o una variante del precedente (*Verano porteño*); 3) due note che si ripetono o una nota tenuta (*Deux Xango*). Spesso i brani iniziano con un incipit al basso di quattro o cinque note ascendenti, eseguite rapidamente, che danno il via, caricando la tensione (*Undertango*, *Le grand tango*, o all'inizio di *Maria de Buenos Aires*); tale gruppo di note può anche essere utilizzato in conclusione, come nel finale di *Adios Nonino*. Il linguaggio armonico è talvolta arricchito da scivolamenti verso regioni tonali inaspettate, disgregandosi e ricostruendosi, articolandosi lungo disegni melodici cromatici, dissonanti, dalla linearità spezzata, a volte con-

torta, per poi semplificarsi nuovamente. Le strutture armoniche sembrano assumere talvolta connotati astratti, aspetti atonali, forme avanzate con richiami agli stili di Ravel, Messiaen, Bartók, Stravinskij. Le modulazioni non rinunciano ad andamenti in progressioni, tipiche quelle di *Close your eyes and listen*, *Le Grand tango*, *Los sueños*.

Ritmo. La musica si muove attraverso ritmi irregolari, dove l'accentuazione è varia e instabile, densa di contratempi, in un'energia che trova origine nella natura stessa della composizione (manca generalmente l'impiego di percussioni). Uno dei ritmi più utilizzati da Piazzolla, come in *Libertango* o in *Fracanapa*, è una successione di otto accenti divisi in tre gruppi (3+3+2) in tempo binario (invece di 2+2+2+2 o 4+4), ritmo che Piazzolla diceva provenire dalla musica ebraica, che aveva incontrato a New York durante l'infanzia. Si tratta di un ritmo che ingloba tutte le componenti strumentali del brano, amplificato in successioni del tipo 3+3+2+2+2 (6+6), come in *En 3 x 4* (lo utilizza Bernstein nella famosa *America di West Side Story*). A volte Piazzolla recupera il ritmo di *habanera* – soprattutto nelle *milonghe* – come in *Oblivion*.

Forma. L'architettura compositiva si orienta verso un'eterogeneità creativa che vede il tango espressione di una realtà poliedrica, di un'infinita continuità ricreativa e rigenerativa. La forma prevalente, in cui vanno anche a inserirsi gli schemi contrappuntistici della fuga o del canone, è quella – storica – tripartita, che suddivide il brano in tre sezioni, ma ben diversificate da Piazzolla: ritmica o armonicamente molto modulante e indefinita la prima; melodica e armonicamente ben squadrata la seconda; la terza è la ripresa della prima (*Primavera Porteña*).

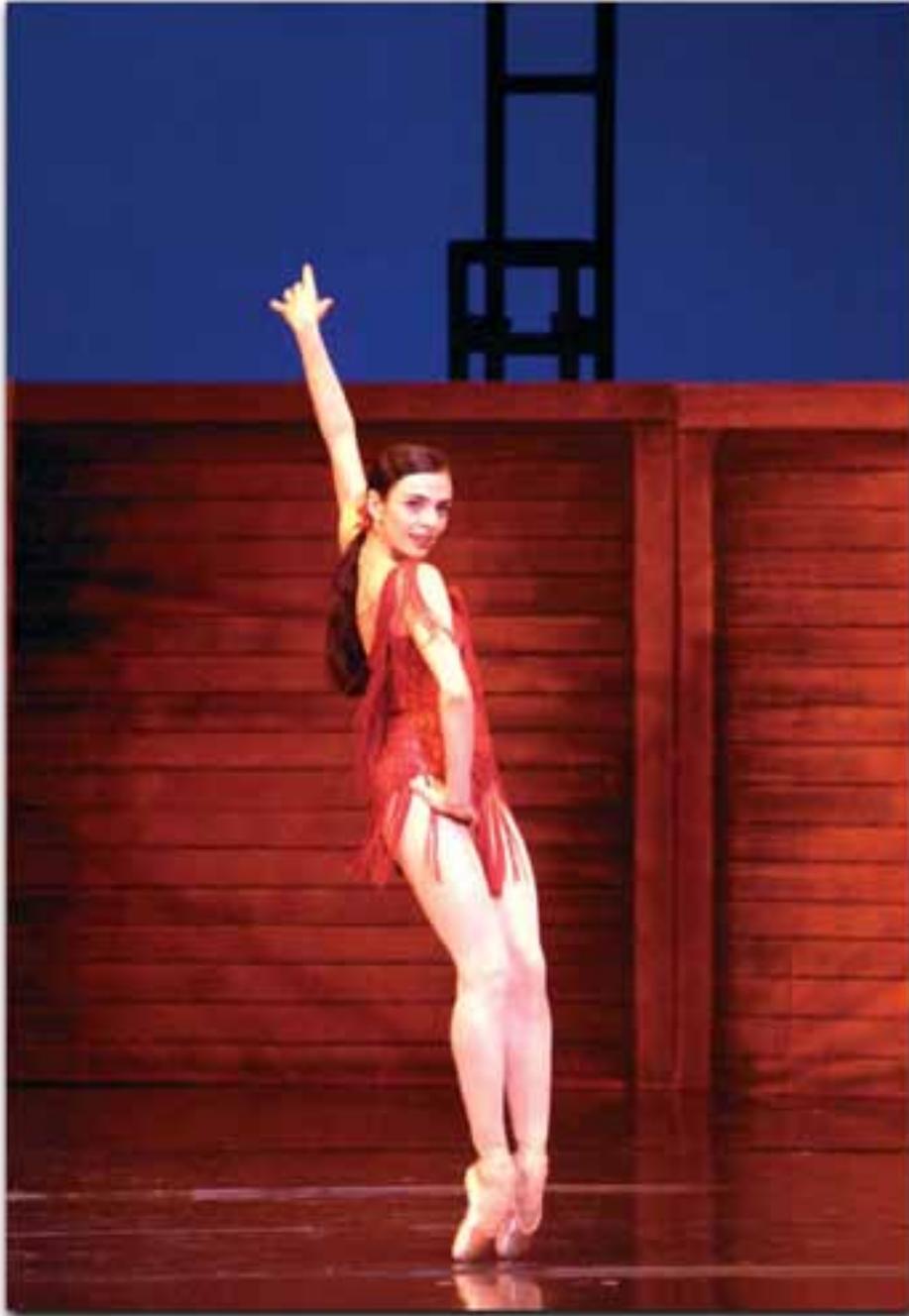
Stile esecutivo e carattere. Il carattere interpretativo di Piazzolla, generalmente asciutto, secco ed essenziale, si colloca in due gruppi diversi di pezzi, quelli più melodici, lenti, meditativi, introspettivi (come le *milonghe*, *Oblivion*), e quelli veloci, rapidi, dove emerge un taglio più aggressivo (molte volte Piazzolla stringe inoltre il tempo nei finali, accelerandolo progressivamente). Spesso i due aspetti convivono nella struttura tripartita. Il colore dominante che avvicina e compatta tutto è uno stile esecutivo ineguagliabile per la capacità di muovere la frase musicale in una maniera così sensibile da imprimerle un carattere che non è possibile tradurre sulla partitura. Piazzolla conferisce ai brani un'accentuazione particolarissima, un'angolosità immancabile sia nei tempi lenti che veloci, fissando alcuni punti in cui l'intensità del suono del *bandoneón* è maggiore, ma senza considerarli accenti ritmici, bensì inflessioni esecutive, cadenza dell'esposizione. È inoltre maestro del *ruba-*

to, la capacità di anticipare i tempi delle melodie prima di cadere sugli accenti ritmici canonici (è come non andare a tempo pur mantenendo il controllo del tempo macroscopico e la sincronia d'insieme con gli altri esecutori). La personalità musicale di Piazzolla segue gli estremi, le tinte forti, i grandi sbalzi d'umore, fra due poli dominanti, il mondo espressivo prettamente poetico, che rivive spesso nella *milonga*, costituito da colori soffusi, indistinti, velati (*Milonga del angel*), e quello dell'aggressività, più ricorrente, che segue formule musicali ossessive e ripetitive. Ciò permette a Piazzolla di sospendere illusoriamente il tempo per svolgere variazioni strumentali, specie quando il basso si muove in figurazioni ostinate (*Tanguedia 3*).

A chi affermava che avesse composto duemila volte lo stesso brano Piazzolla rispondeva che non bisogna confondere opera con stile, e il segreto della sua musica sta forse soprattutto nel messaggio più nascosto e intimo, oltre questioni formali, colte o meno colte, più o meno popolari, rimanendo difficile collocarlo in qualche ambito o categoria. Piazzolla rimane incatalogabile nonostante l'affermazione «io sono un uomo di tango», frase essenziale ed emblematica, che da un lato lo lega al passato, dall'altro ne rappresenta la trasfigurazione artistica, da integrarsi col concomitante ruolo di sperimentatore, senza mai dimenticare che il suo cammino fu ricerca continua, vissuto di esperienze linguistiche differenti. Simbolo e reincarnazione del tango, Piazzolla ruppe col passato e incontrò il presente, scoprendo

uno stile, quando compongo il tango, quando orchestro il tango, quando scrivo una sinfonia, sì, trovo sempre il tango; questo si chiama stile. Non penso che la musica sia una competizione, non voglio essere più moderno di Stockausen, Xenakis, Berio, penso che ogni compositore debba essere se stesso. Io devo essere Astor Piazzolla. Non sono migliore degli altri; sono io. Questo è quello che importa nella mia vita... Ho un sogno, che la mia opera si ascolti nel 2020, e anche nel 3000. Avrò un posto nella storia come Gardel. La mia musica fa pensare tutti, sia coloro che amano il tango, sia coloro che amano la buona musica. Se la mia musica è più elaborata, se è difficile al primo ascolto, ebbene, per tutto ciò mi sono rotto l'anima studiando. Cento volte ho sbattuto contro il muro e cento mi sono rialzato. Per questo sono Astor Piazzolla.

FOTO ROLANDO PAOLO GUERZONI



Alessandra Ferri in *Carmen*.

Biografie

ALESSANDRA FERRI

Alessandra Ferri è una delle più importanti ballerine di oggi. Acclamata per le sue interpretazioni ha ballato in tutti i più famosi teatri del mondo. Vincitrice dei riconoscimenti internazionali più prestigiosi, è legata all'American Ballet Theater dal 1985 e dal 1992 è legata al Teatro alla Scala, dove è prima ballerina assoluta.

JULIO BOCCA

Nato nel marzo 1967 a Buenos Aires, ha iniziato a studiare a quattro anni sotto la guida di sua madre Nancy Bocca. La sua carriera è iniziata nel 1982 come solista del Teatro Municipale di Rio de Janeiro in Brasile. Nel 1986 è entrato nell'American Ballet Theatre come Danzatore Solista. È artista ospite delle compagnie più importanti del mondo. È artista ospite del Teatro Colón di Buenos Aires dove, nella maggior parte dei casi, le coreografie sono state create appositamente per lui. Danza con ballerine come Natalia Makarova, Carla Fracci, Cinthya Gregory, Nina Ananiashvili e Noelle Pontois, ed è partner abituale di Alessandra Ferri. Ha fondato la compagnia Ballet Argentino. Grande successo ha riscosso in tutto il mondo la sua interpretazione di *Bocca Tango*, con la coreografia di Ana María Stekelman e basato sulla musica del tango, eseguita in palcoscenico da otto musicisti e due cantanti. Nel febbraio del 2000 ha debuttato a Broadway nel musical *FOSSE*.

BALLET ARGENTINO

Diretto da Lidia Segni, il Ballet Argentino è nato nell'estate 1990 nella città di Mar della Plata. Da allora si è esibito quasi senza soluzione di continuità nei teatri più importanti del mondo. Il Ballet Argentino è la realizzazione del più ambizioso sogno di Julio Bocca. Esso mostra sia in patria che all'estero l'eccellenza ed il senso artistico dei danzatori argentini. Molte sono le opere realizzate dal Ballet Argentino commissionate ai principali coreografi del Paese, nonché l'acquisizione nel repertorio di altri importanti coreografi, tra i quali Marta Graham. La Compagnia ha danzato nei più importanti teatri del mondo, tra cui l'Opéra di Parigi e il Mariinski di San Pietroburgo, ed è stata la prima formazione straniera ad esibirsi al palazzo dell'Hermitage di San

Pietroburgo. Dal 1997, Julio Bocca ne è direttore. Gli oltre cento ballerini cresciuti in questa compagnia fanno ora parte di compagnie di ballo argentine, europee e americane. Negli ultimi anni il Ballet Argentino ha aggiunto al suo repertorio lavori come *Acts of light* di Martha Graham, e *Diversion of Angels* e *The River* di Alvin Ailey. Il repertorio della compagnia si è recentemente arricchito con *The Man in the Red Tie* di Ana María Stekelman, *Nine Sinatra Songs* di Twyla Tharp e *Orfeo* di José Limón.

ALBERTO ALONSO

Nato a L'Avana nel 1917, il ballerino e coreografo Alberto Alondo ha studiato con Nikolai Yavorsky a L'Avana (1933) e poi con Tchernicheva, Preobrajenska, Idzikowsky. Ha fatto parte dei Ballet Russes da Colonel de Basil (1935-40, e 1941-48), del Balletto Alicia Alonso (1948-49) e del Balletto Nazionale di Cuba (dal 1966). È stato inoltre maestro di ballo e coreografo (dal 1941) realizzando diversi balletti, tra cui *Concerto* (musiche di Vivaldi-Bach), *Sombras* (musiche di Sibelius, 1946) e *Antes de Alba* (musiche di Hilario Gonzáles, 1947), per il Balletto de la Sociedad Pro-Arte Musical; *Espacio y Movimiento* (musica di Stravinskij, 1966), *El Guije* (musiche di Juan Blanco, 1967), *Un retablo para Romeo y Julieta* (musica di H. Berlioz e P. Henry, 1970) *Conjugaciones* (Collage musicale, 1970) e *Santiago* (musica di Almeida e Ferrer, 1972) per il Balletto Nazionale di Cuba, *Carmen* (musica di G. Bizet R. Shchedrin, 1967) per il Balletto del Bol'shoj di Mosca. Ha inoltre lavorato con l'Ensemble Experimental de la Danse e ha collaborato a vari film e spettacoli televisivi. Migliore coreografia per *Espacio y Movimiento* a Varna (1968).

ANA MARÍA STEKELMAN

Ha studiato in Argentina ed alla Martha Graham School of Dance a New York. Tra i fondatori del Contemporary Ballet al Teatro San Martin, Ana María Stekelman ne è stata Direttore Artistico. Il suo spettacolo *Tangokinesis* è stato rappresentato in Argentina ed all'estero. Nel suo repertorio *Cello Suite*, *Concierto para Bongo*, *Astor*, *el angel y el diablo de Piazzolla*, *La tarde cae sobre la mesa*, *Tango y Fuga*. Le è stata commissionata la coreografia di tre scene di *Tango* di Carlos Saura, in cui comparivano Julio Bocca e Carlos Rivarola. Ha creato inoltre coreografie appositamente per Julio Bocca e Ballet Argentino, tra cui *Concertango*, *Consagracion del Tango* e *Piazzolla Tango Vivo*.

JULIO BOCCA
Ballet Argentino

Direttore Julio Bocca

Cecilia Figaredo - Hernàn Piquin
Rosana Perez – Benjamin Parada

Victoria Balanza - Stephanie Bauger - María Laura Higa - Julieta Paul
Maria Eva Prediger

Lisandro Casco - Guillermo Gonzalez - Gabriel Martinez
Miguel Moyano - Lucas Oliva

Allievi

Flavia Guiñazù - Mario Navarro

Assistente Direzione Artistica

Andrea Candela

Mâitre de Ballet

Wilhelm Burmann

Claudia Smiguel

Luci Omar Possemato

Responsabile di scena Mariano Franco

Fonica Mariano Leggio

Tour Manager e fisioterapista Fernando Zabini Vera

Responsabile Sartoria Osvaldo Pettinari

Medico Hugo Svetlize

Pianisti Rafael Bustelo / Pablo D'Aquino

Produzione artistica

Lino Patalano

Julio Bocca danza per gentile concessione dell'American Ballet Theatre



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA
STRUTTURA ORGANIZZATIVA

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello,
sovrintendente

Cristina Rubini
Anna Migliavacca

Area formazione

Domenico Cardone,
responsabile
Elisabetta Navarbi
Simonetta Bonato

Servizi generali

Ruggero Peraro,
responsabile
Irene Zahtila
Stefano Callegaro
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
Walter Comelato
Vladimiro Piva

**DIREZIONE
AMMINISTRATIVA
E CONTROLLO**

Tito Menegazzo,
direttore
Elisabetta Bottoni
Andrea Carollo
Giuseppina Cenedese
Liliana Fagarazzi
Daniela Serao
Anna Trabuio

**DIREZIONE
PERSONALE E
SVILUPPO
ORGANIZZATIVO**

Paolo Libettoni,
direttore
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Salvatore Guarino
Alfredo Iazzoni
Stefano Lanzi
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Marica Tileti
Lorenza Vianello

**DIREZIONE
MARKETING E
COMMERCIALE**

Cristiano Chiarot,
direttore
Gianni Bacci
Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
Lorenza Pianon

**DIREZIONE
PRODUZIONE E
ORGANIZZAZIONE
SCENICO-TECNICA**

Bepi Morassi,
direttore

Area produzione

Massimo Checchetto,
*responsabile allestimenti
scenici*
Paolo Cucchi,
direttore di palcoscenico
Lucia Cecchelin
Valter Marcanzin
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Lorenzo Zanoni

Area tecnica

*Macchinisti,
 falegnameria,
magazzini*
Vitaliano Bonicelli,
capo reparto
Michele Arzenton
Massimiliano Ballarini
Roberto Cordella
Antonio Covatta
Giuseppe Daleno
Dario De Bernardin
Luciano Del Zotto
Paolo De Marchi
Bruno D'Este
Roberto Gallo
Sergio Gaspari
Michele Gasparini
Giorgio Heinz
Roberto Mazzon
Carlo Melchiori
Andrea Muzzati
Adamo Padovan
Pasquale Paulon
Mario Pavan
Arnold Righetti
Roberto Rizzo
Stefano Rosan
Paolo Rosso
Massimo Senis
Luciano Tegen
Federico Tenderini
Mario Visentin
Fabio Volpe

Elettricisti e audiovisivi

Vilmo Furian,
capo reparto
Fabio Baretin,
vice capo reparto
Costantino Pederoda,
vice capo reparto
Alessandro Ballarin
Alberto Bellemo
Andrea Benetello
Michele Benetello
Marco Covelli
Cristiano Faè
Stefano Faggian
Euro Michelazzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava
Marino Perini
Roberto Perrotta
Alberto Petrovich
Stefano Povolato
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Marco Zen

Attrezzeria

Roberto Fiori,
capo reparto
Sara Valentina
Bresciani,
vice capo reparto
Marino Cavaldoro
Salvatore De Vero
Oscar Gabbanoto
Romeo Gava
Vittorio Garbin
Nicola Zennaro
addetto calzoleria

Interventi scenografici

Giorgio Nordio
Marcello Valonta

Sartoria

Rosalba Filieri,
capo reparto
Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Annamaria Canuto
Elsa Frati
Luigina Monaldini
Sandra Tagliapietra

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini
direttore artistico

Marcello Viotti
direttore musicale

Ufficio casting
Susanne Schmidt
Luisa Meneghetti

Servizi musicali
Cristiano Beda
Gianluca Borgonovi
Santino Malandra
Andrea Rampin
Gianfranco Sozza
Francesca Tondelli

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi ³
Nicholas Myall •
Gisella Curtolo •
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Martina Molin ¹

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Enrico Enrichi
Mania Ninova
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Frascini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Muriel Volkaert
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Antonio Bernardi
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Gabriele Garofano
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Maria Elisabetta Volpi

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Marco Petruzzi
Ennio Dalla Ricca
Walter Garosi
Giulio Parenzan
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Guido Fuga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Loris Antiga

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Athos Castellan
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli • ¹

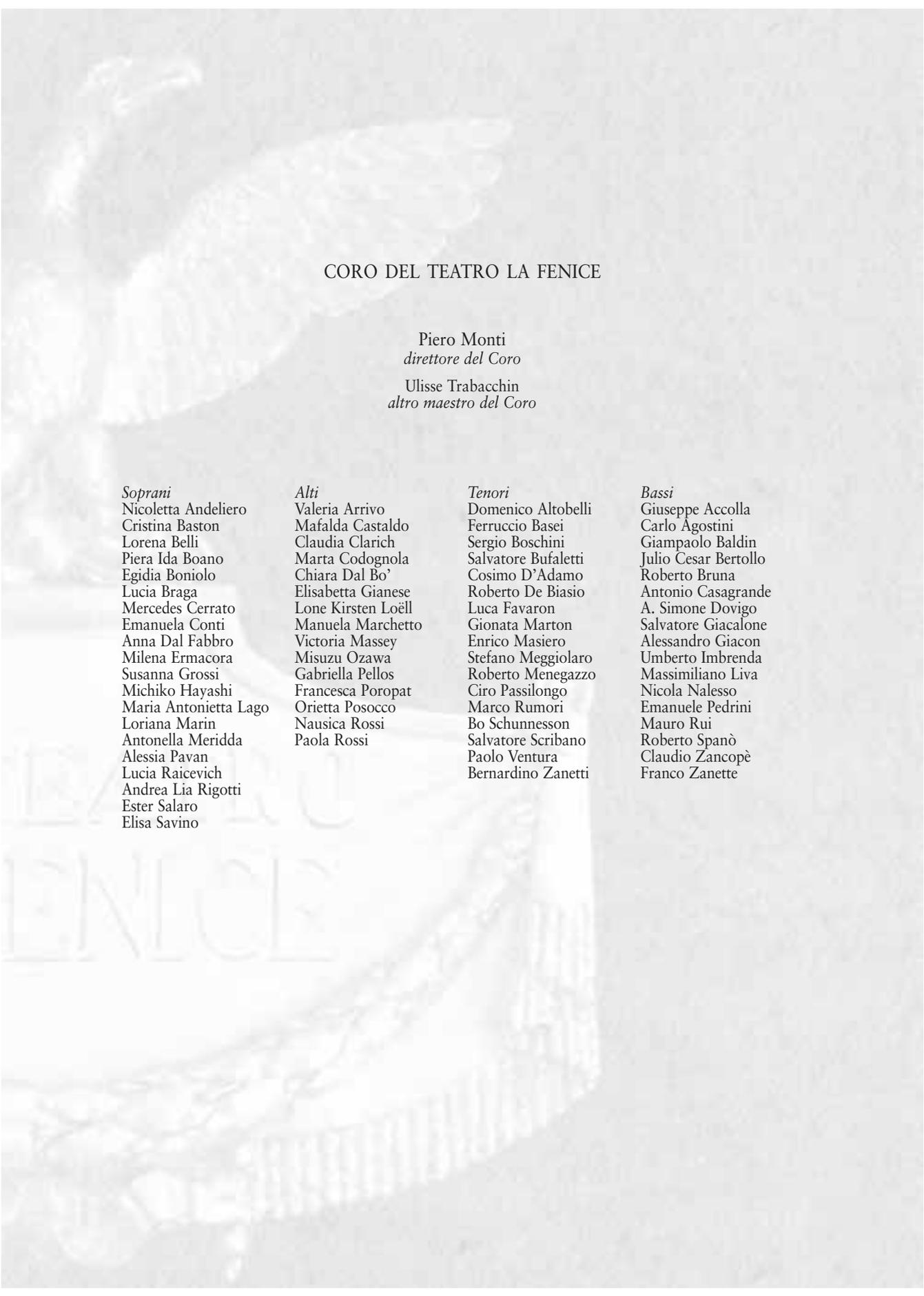
Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

³ primo violino di spalla

• prime parti

¹ a termine



CORO DEL TEATRO LA FENICE

Piero Monti
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

Stagione 2003-2004

Lirica e Balletto

opere

Le domino noir

Il barbiere di Siviglia

di Gioachino Rossini

Nabucco

A Midsummer Night's Dream

Attila

Les pêcheurs de perles

Der Freischütz

Il barbiere di Siviglia

di Giovanni Paisiello

Il matrimonio segreto

balletti

Carmen e Tangos

«... Altre Danze ...»

*Rassegna internazionale
di danza contemporanea*



FONDAZIONE
TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Le domino noir

(Il domino nero)

opéra-comique in tre atti

libretto di Eugène Scribe

musica di Daniel Auber

personaggi ed interpreti

Angèle Veronica Cangemi

Brigitte Rosita Ramini

Jacinthe Giovanna Donadini

Ursule Bruno Praticò (20-23-27/11)

Filippo Morace (25-30/11)

La Tourière Silvia Pasini

Lord Elfort Federico Sacchi

Juliano Nicolas Rivenq

Horace Simon Edwards

Juliano Nicolas Rivenq

Gil Perez Bruno Praticò (20-25-30/11)

Filippo Morace (23-27/11)

maestro concertatore e direttore

Marc Minkowski

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

coreografia

Gheorghe Iancu

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento

prima rappresentazione in Italia

Teatro Malibran

giovedì 20 novembre 2003 ore 19.00 turni A-G

domenica 23 novembre 2003 ore 15.30 turni B-F

martedì 25 novembre 2003 ore 19.00 turno D

giovedì 27 novembre 2003 ore 19.00 turno E

domenica 30 novembre 2003 ore 15.30 turno C

Il barbiere di Siviglia

dramma comico in due atti
libretto di Cesare Sterbini
musica di Gioachino Rossini

personaggi e interpreti principali

Figaro Andrew Schroeder (27-31/12)
Fabio Previati (28-30/12, 3/1)
Piero Guarnera (2-4/1)
Conte d'Almaviva Antonino Siragusa (27-31/12, 2-4/1)
Davide Cicchetti (28-30/12, 3/1)
Bartolo Bruno De Simone (27-30-31/12, 2-4/1)
Filippo Morace (28/12, 3/1)
Rosina Laura Polverelli (27-31/12, 2-4/1)
Oana Andra (28-30/12, 3/1)
Basilio Nicolaj Ghiaurov (27-28-31/12, 2-4/1)
Lorenzo Regazzo (30/12, 3/1)

maestro concertatore e direttore

Marcello Viotti

regia

Bepi Morassi

scene e costumi

Lauro Crisman

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

con sopratitoli

allestimento Teatro La Fenice

fuori abbonamento

Teatro Malibrán

sabato 27 dicembre 2003 ore 15.30 fuori abb.
domenica 28 dicembre 2003 ore 15.30 fuori abb.
martedì 30 dicembre 2003 ore 19.00 fuori abb.
mercoledì 31 dicembre 2003 ore 15.30 fuori abb.
venerdì 2 gennaio 2004 ore 19.00 fuori abb.
sabato 3 gennaio 2004 ore 15.30 fuori abb.
domenica 4 gennaio 2004 ore 15.30 fuori abb.

Nabucco

dramma lirico in quattro parti
libretto di Temistocle Solera
musica di Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti principali

Nabucco Carlo Guelfi (23-25-27-29/1)
Marco Chingari (24-30/1, 1/2)
Ismaele Nicola Sette (23-25-27-29/1)
Carlo Barricelli (24-30/1, 1/2)
Zaccaria Francesco Ellero D'Artegna (23-25-27-29/1)
Arutjun Kotchinian (24-30/1, 1/2)
Abigaille Iano Tamar (23-25-27-29/1)
Alessandra Rezza (24-30/1, 1/2)
Fenena Anna Maria Chiuri (23-25-27-29/1)
Silvia Pasini (24-30/1, 1/2)

maestro concertatore e direttore

György G. Ráth

regia

Charles Roubaud

scene

Isabelle Partiot

costumi

Katya Dufлот

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

con sopratitoli

allestimento Teatro dell'Opera di Montecarlo

PalaFenice

venerdì 23 gennaio 2004 ore 19.00 turno A
sabato 24 gennaio 2004 ore 15.30 turno C
domenica 25 gennaio 2004 ore 15.30 turno B
martedì 27 gennaio 2004 ore 19.00 turno D
giovedì 29 gennaio 2004 ore 19.00 turno E
venerdì 30 gennaio 2004 ore 19.00 turno G
domenica 1 febbraio 2004 ore 15.30 turno F

A Midsummer Night's Dream

(Sogno di una notte di mezza estate)

opera in tre atti

libretto di Peter Pears e Benjamin Britten

musica di Benjamin Britten

personaggi e interpreti principali

Oberon William Towers
Tytania Susan Gritton
Puck Richard Gauntlett
Hippolyta Julie Mellor
Lysander Matthew Beale
Demetrius William Dazeley

maestro concertatore e direttore

Sir **John Eliot Gardiner**

regia

David Pountney

scene

Stefanos Lazaridis

costumi

Sue Blane

Orchestra del Teatro La Fenice

Trinity Boys Choir

direttore del Coro David Swinson

Coro «Pueri cantores» di Vicenza

direttore del Coro Roberto Fioretto

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento

prima rappresentazione a Venezia

Teatro Malibrán

venerdì 20 febbraio 2004 ore 19.00 turno A 
domenica 22 febbraio 2004 ore 15.30 turno B
martedì 24 febbraio 2004 ore 19.00 turno D
giovedì 26 febbraio 2004 ore 19.00 turni E-I
sabato 28 febbraio 2004 ore 15.30 turni C-H

Attila

dramma lirico in un prologo e tre atti

libretto di Temistocle Solera

musica di Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti

Attila Michele Pertusi
Ezio Alberto Mastromarino
Odabella Dimitra Theodossiou (26-28-30/3, 1/4)
Elena Zelenskaya (3/4)
Foresto Nicola Sette
Uldino Massimiliano Tonsini
Leone Fernando Blanco

maestro concertatore e direttore

Marcello Viotti

regia, scene e costumi

Laboratorio integrato

di regia, scenografia e costume

coordinato da

Walter Le Moli, Margherita Palli, Vera Marzot
del Corso di Laurea Specialistica in Teatro
della Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV
di Venezia in collaborazione con
Claudio Coloretti (*light designer*)

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

con sopratitoli

nuovo allestimento

PalaFenice

venerdì 26 marzo 2004 ore 19.00 turno A 
domenica 28 marzo 2004 ore 15.30 turni B-H
martedì 30 marzo 2004 ore 19.00 turno D
giovedì 1 aprile 2004 ore 19.00 turni E-I
sabato 3 aprile 2004 ore 15.30 turno C

Les pêcheurs de perles

(I pescatori di perle)

opera in tre atti

libretto di Eugène Cormon e Michel Carré

musica di Georges Bizet

personaggi e interpreti

Léïla Annick Massis

Nadir Yasu Nakajima

Zurga Luca Grassi (16-18-20-22/4)

Vincenzo Taormina (24/4)

Nourabad Luigi De Donato

primi ballerini

Letizia Giuliani, Gheorghe Iancu

maestro concertatore e direttore

Marcello Viotti

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

coreografia

Gheorghe Iancu

light design Sergio Rossi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento

Teatro Malibrán

venerdì 16 aprile 2004 ore 19.00 turno A 
domenica 18 aprile 2004 ore 15.30 turno B
martedì 20 aprile 2004 ore 19.00 turno D
giovedì 22 aprile 2004 ore 19.00 turni E-G
sabato 24 aprile 2004 ore 15.30 turni C-F

Carmen e Tangos

con Alessandra Ferri e Julio Bocca

Carmen

balletto in un atto

coreografia

Alberto Alonso

musica di Georges Bizet

arrangiamento di Rodion Ščedrin

costumi, scene e luci di Enrique Bordolini

personaggi e interpreti principali

Carmen Alessandra Ferri

Don José Julio Bocca

Torero Hernán Piquin

Zuñiga Lucas Oliva

Toro, El Destino Rosana Pérez

Piazzolla Tango Vivo

coreografia

Ana María Stekelman

musica di Astor Piazzolla

design costumi Jorge Ferrari

design luci Omar Posemato

Registrato dall'Orchestra Sinfonica Nazionale Argentina

diretta da Pedro Ignacio Calderón

appositamente per Julio Bocca ed il Ballet Argentino

Ballet Argentino

PalaFenice

mercoledì 19 maggio 2004 ore 19.00 turno A
giovedì 20 maggio 2004 ore 19.00 turno D
venerdì 21 maggio 2004 ore 19.00 turni E-G
sabato 22 maggio 2004 ore 17.00 turni C-F
domenica 23 maggio 2004 ore 17.00 turno B

Der Freischütz

(Il franco cacciatore)

romantische oper in tre atti

libretto di Friedrich Kind

musica di Carl Maria von Weber

personaggi e interpreti principali

Agathe Petra Maria Schnitzer

Annchen Gabriella Costa

Kaspar Hartmut Welker

Max Peter Seiffert

Ottokar Gabriele Ribis

Kuno Fernando Blanco

Un eremita Volodymyr Deyneka

Kilian Giulio Mastrototaro

maestro concertatore e direttore

Friederich Haider

regia

Christof Nel

scene

Jens Kilian

costumi

Ilse Welter

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

in lingua originale con sopratitoli in italiano

allestimento Komische Oper di Berlino

«...Altre Danze...»

Rassegna internazionale
di danza contemporanea

*Parlare di danza contemporanea
è parlare anche di contaminazione,
ricerca di nuovi linguaggi filtrati
e derivati dall'incontro
di culture diverse.*

*È su questa ricerca che anche la seconda
edizione di «...Altre Danze...» intende
indagare.*

Teatro Malibran

venerdì 28 maggio 2004 ore 19.00 turno A

domenica 30 maggio 2004 ore 17.00 turno B

martedì 1 giugno 2004 ore 19.00 turno D

giovedì 3 giugno 2004 ore 19.00 turni E-I

sabato 5 giugno 2004 ore 17.00 turni C-H

PalaFenice

martedì 8 giugno 2004 ore 19.00

sabato 12 giugno 2004 ore 17.00

giovedì 24 giugno 2004 ore 19.00

Il barbiere di Siviglia Il matrimonio segreto

dramma giocoso in due atti
libretto di Giuseppe Petrosellini
musica di Giovanni Paisiello

personaggi e interpreti principali
Conte d'Almaviva Mirko Guadagnini
Rosina Stefania Donzelli
Bartolo Filippo Morace
Figaro Giampiero Ruggeri
Don Basilio Mauro Utzeri

maestro concertatore e direttore

Eric Hull

regia

Guido De Monticelli

scene

Fausto Dappiè

costumi

Zaira De Vincentiis

Orchestra del Teatro La Fenice

con sopratitoli

nuovo allestimento

prima rappresentazione a Venezia

Teatro Malibran

venerdì 25 giugno 2004 ore 19.00 turno A
domenica 27 giugno 2004 ore 17.00 turno B
martedì 29 giugno 2004 ore 19.00 turno D
giovedì 1 luglio 2004 ore 19.00 turni E-G
sabato 3 luglio 2004 ore 17.00 turni C-F

dramma giocoso in due atti
libretto di Giovanni Bertati
musica di Domenico Cimarosa

in collaborazione con

XXXIII Concorso Internazionale per Cantanti
«Toti Dal Monte»

maestro concertatore e direttore

Michael Guttler

regia

Italo Nunziata

scene e costumi

Pasquale Grossi

Orchestra del Teatro La Fenice

con sopratitoli

allestimento Teatri S.p.A. di Treviso

Teatro Malibran

venerdì 24 settembre 2004 ore 19.00 turno A
domenica 26 settembre 2004 ore 15.30 turno B
martedì 28 settembre 2004 ore 19.00 turno D
giovedì 30 settembre 2004 ore 19.00 turni E-I
sabato 2 ottobre 2004 ore 15.30 turni C-H

Stagione sinfonica

Stili e interpreti

PalaFenice

sabato 11 ottobre 2003 ore 20.00

ERNEST CHAUSSON

*Sinfonia in si bemolle maggiore
op. 20*

FRANCIS POULENC

Gloria

per soprano, coro e orchestra

direttore

Marcello Viotti

soprano June Anderson

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

PalaFenice

sabato 18 ottobre 2003 ore 20.00

RICHARD STRAUSS

*Concerto n. 2 in mi bemolle
maggiore per corno e orchestra*

Symphonia domestica op. 53

direttore

Ernst Märzendorfer

corno Konstantin Becker

Orchestra del Teatro La Fenice

PalaFenice

sabato 25 ottobre 2003 ore 20.00

ROBERT SCHUMANN

*Concerto in la minore
per pianoforte e orchestra op. 54*

JOHANNES BRAHMS

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

direttore

Jerzy Semkow

pianoforte Maurizio Zanini

Orchestra del Teatro La Fenice

PalaFenice

mercoledì 19 novembre 2003
ore 20.00

ARNOLD SCHOENBERG

Sinfonia da camera n. 2 op. 38

ROBERT SCHUMANN

Ouverture, Scherzo

e *Finale in mi maggiore op. 52*

JOHANNES BRAHMS

*Concerto n. 1 in re minore
per pianoforte e orchestra op. 15*

direttore

Daniel Harding

pianoforte Lars Vogt

Mahler Chamber Orchestra

*In collaborazione con Ferrara Musica
Residenza Italiana Mahler Chamber
Orchestra*

Basilica di San Marco

lunedì 22 dicembre 2003
ore 20.30*

martedì 23 dicembre 2003
ore 20.00**

BALDASSARE GALUPPI

Magnificat

per soprano, coro e orchestra

ANTONIO VIVALDI

Gloria in re maggiore RV 588
per soli, coro e orchestra

direttore

Claudio Scimone

soprano Patrizia Ciofi

mezzosoprano Gloria Banditelli

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

in collaborazione con

Procuratoria di San Marco

* solo per invito

** serata riservata esclusivamente agli
abbonati della Stagione Sinfonica 2003-2004



FONDAZIONE
TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Teatro Malibran

sabato 10 gennaio 2004 ore 20.00

JOSEPH HAYDN
Sinfonia n. 60 in do maggiore
«Il distratto»DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ
Sei romanze su testi di poeti
giapponesi op. 21
per tenore e orchestra*Sinfonia n. 9 in mi bemolle*
maggiore op. 70

direttore

Vladimir Jurowski

tenore Vsevolod Grivnov

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 6 marzo 2004 ore 20.00

BALDASSARE GUALUPPI
La Scusa
per contralto e archiANTONIO VIVALDI
Stabat Mater
per contralto, due violini, viola
e basso RV 621LUDWIG VAN BEETHOVEN
Messa in do maggiore
per soli, coro e orchestra op. 86

direttore

Sir John Eliot Gardinersoprano Alison Hagley
contralto Sara Mingardo
tenore Mark Tucker
basso Mark BeesleyOrchestra e Coro
del Teatro La Fenice
direttore del Coro Piero Monti**PalaFenice**

venerdì 30 aprile 2004 ore 20.00

LUDWIG VAN BEETHOVEN
*Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93*RICHARD STRAUSS
*Interludio da Intermezzo*BENJAMIN BRITTEN
4 Sea Interludes
da *Peter Grimes op. 33a*

direttore

Jeffrey Tate

Orchestra del Teatro La Fenice

PalaFenice

sabato 8 maggio 2004 ore 20.00

EDWARD ELGAR
Concerto in mi minore
per violoncello e orchestra op. 85LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

direttore

Yuri Temirkanov

violoncello Alexander Knyazev

Orchestra del Teatro La Fenice

PalaFenice

sabato 15 maggio 2004 ore 20.00

GIUSEPPE VERDI
Messa da Requiem
per soli, coro e orchestra

direttore

Marcello Viottisoprano Daniela Dessì
mezzosoprano Ursula Ferri
tenore Fabio Armiliato
basso Andrea PapiOrchestra e Coro
del Teatro La Fenice
direttore del Coro Piero Monti**Teatro Malibran**

sabato 10 luglio 2004 ore 20.00

GUSTAV MAHLER
Sinfonia n. 6 in la minore

direttore

Eliahu Inbal

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 16 luglio 2004 ore 20.00

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 9 in re minore op. 125
per soli, coro e orchestra

direttore

Marc Minkowskisoprano Cinzia Forte
mezzosoprano Ursula Ferri
tenore Klaus Florian Vogt
basso Lorenzo RegazzoOrchestra e Coro
del Teatro La Fenice
direttore del Coro Piero Monti**Teatro Malibran**

domenica 25 luglio 2004 ore 20.00

BOHUSLAV MARTINŮ
Doppio concerto per due orchestre
*d'archi, pianoforte e timpani*PĚTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ
Sinfonia n. 5 in mi minore op. 64

direttore

Zoltan Peskopianoforte Carlo Rebeschini
timpani Roberto Pasqualato

Orchestra del Teatro La Fenice

A.C. FENICE



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale - sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001 e nel 2003 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, intende con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da Kronos, Kele & Teo Tour Operator srl; Cassa di Risparmio di Venezia; Transport Service; Bullo Tecnologie e Servizi srl; Regazzo Strumenti Musicali; Arti Grafiche Venete - La Tipografica srl; Damatherm srl; Markas; Green Computer; Guerrato SpA.



Redazione
Cecilia Palandri
con la collaborazione di
Pierangelo Conte

Progetto e realizzazione grafica
Marco Riccucci

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa

stampa
L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (Treviso)

Supplemento a
LA FENICE
Notiziario di informazione musicale culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. CRISTIANO CHIAROT
aut. trib. di Ve 10.4.1997
iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare
nel mese di maggio 2004

€ 5,00