

SPETTACOLI

È morto sabato notte in un ospedale di Buenos Aires Astor Piazzolla. Dai ritmi dei campesinos argentini alle note del jazz nordamericano dall'Opéra di Parigi alle partecipazioni televisive con Milva e Modugno il percorso di un grande protagonista della storia della musica popolare

Fino all'ultimo tango

■ BUENOS AIRES. Astor Piazzolla è morto, la notte scorsa, in una clinica di Buenos Aires. Aveva 71 anni e ne sono passati due da quando a Parigi, dove aveva trascorso la gran parte dei suoi ultimi tempi, era stato colpito da una violenta trombosi cerebrale. Da allora il celebre musicista argentino aveva lentamente riacquisito l'uso delle mani e delle gambe: ma non quello della parola. In quell'agosto del 1990, per volontà della moglie Laura, era stato trasferito, ancora in stato di coma, a Buenos Aires anche grazie all'intercessione del presidente argentino Carlos Menem. Piazzolla era nato a Mar del Plata nel 1921. I genitori Vincente Piazzolla e Assunta Manetti, si erano trasferiti negli Stati Uniti quando aveva solo pochi mesi. E qui vissero fino al 1937. Fu il padre, suonatore dilettante di fisarmonica e appassionato di tango, a fargli scoprire la passione per la musica. Compositore e virtuoso del bandoneon Piazzolla aveva praticamente reinventato la storia del tango facendone una musica assolutamente nuova, moderna e internazionale. Tra le sue composizioni più note *Adios Nonino*, *Dedicato al padre*, *Balada para un loco*, *Buenos Aires hora cero*, *Otonio Porteno* e l'opera *Maria de Buenos Aires*. Per l'Argentina e per il mondo della musica è il secondo grave lutto nel giro di poche settimane: la morte di Piazzolla si aggiunge infatti a quella di Atahualpa Yupanqui. La notizia della morte di Astor Piazzolla è stata diramata dall'ospedale Santissima Trinidad di Buenos Aires, dove praticamente viveva, dalla moglie Laura e dai figli Diana e Daniel. «Ha lottato tanto, adesso finalmente starà in pace» ha detto la moglie. E il figlio Daniel: «È morto il musicista più grande dell'Argentina e spero che avrà l'omaggio che merita».



Due immagini di Astor Piazzolla il grande musicista argentino scomparso sabato notte



ALFONSO GALANTE

■ «Con gli anni Cinquanta inizia tra i contrasti una evoluzione che è quasi una rivoluzione ed il rivoluzionario eroio» scriveva nel 1974 Astor Piazzolla. In che cosa consisteva questa quasi rivoluzione? «Cominciai a dare al tango una elaborazione musicale più complessa, introducendovi armonie, contrappunti, fughe, orchestrazioni che mi attirarono le ire dei tradizionalisti. Usai per il tango strumenti mai prima usati, come ad esempio la chitarra elettrica, ed effetti speciali, ed improvvisazioni analoghe a quelle jazzistiche».

Anche se nell'atteggiamento artistico di Piazzolla il tango, divenuto «nuovo tango», è una musica da ascoltare e non soltanto ballare, sarebbe davvero riduttivo considerarlo come una nobilitazione del tango: perché in Piazzolla c'è, almeno nei numerosi esempi più felici, un'incessante interattività fra le forme e lo spirito del tango di strada e lo spirito del tango di sala e lo spirito della sua proiezione in un universo sonoro culturalmente consapevole e critico. Di più: c'è frequentemente ambiguità fra le potenzialità «naturali» del tango popolare e l'invenzione colta ed è forse questo che fa la grandezza della musica di Piazzolla e prolunga nella vita,

nel mondo la tipica, ambigua multivalenza del tango.

Per cominciare, il protagonismo creativo del bandoneon, quello strumento molto prossimo a quella struttura meccanica alla fisarmonica e che è assurdo a «voce» tipica del tango argentino. Il bandoneon sembra un'invenzione tedesca di un certo German Uhlig. Il nome, tuttavia, deriverebbe, riteneva Piazzolla, dal primo venditore di tale strumento, che si chiamava Band. Il bandoneon fu introdotto a Buenos Aires da un marinaio irlandese prima ancora dell'inizio di questo secolo e ben presto divenne lo strumento preferito dei complessi che suonavano il tango.

Astor Piazzolla nasce a Mar del Plata l'11 marzo 1921, ma dal '24 al '37 è con i genitori a New York, dove studia il bandoneon e musica sotto la guida di Bela Wilda, un allievo di Rachmaninov. Tornato in Argentina, lavora come strumentista e arrangiatore nell'orchestra di Anibal Troilo, formandone una propria nel '46. È in questo periodo che inizia a comporre tango da concerto: *Rapsodia portena*, *Buenos Aires*, *Sinfonietta*. Studia con Hermanni Scherchen e poi, a Parigi, con Nadia Boulanger

che lo incita a non lasciare mai il vero Piazzolla, quello permeato di musica popolare. Nei Sessanta compone e gira il mondo, scrive anche per Salvatore Accardo e nel '69 *Balada para un loco*, lanciata da Amelia Baltar, lo pone al primo posto in Sud America: «Posso dire che è la gioventù argentina, come quella del Brasile, del Cile, dell'America latina e forse del mondo» scriveva - che ha inventato Piazzolla».

Nei suoi lontani anni newyorkesi Astor Piazzolla aveva composto vari temi per il film *El dia que me quieras* su invito del suo protagonista, Carlos Gardel, il grande splendido cantante che è stato il re del tango argentino, ma che era in realtà un orfanello francese finito in quelle contrade. In modo forse più singolare e confuso il tango è davvero l'emblema di quella contaminazione e, perché no?, anche inquinamento culturale che sta alla base di diverse musiche affermatesi in questo secolo, dal samba al jazz, dalla rumba al cajun della Louisiana.

Prima di affermarsi come milonga, con un ritmo più veloce, e prima di diventare come porteno (musica del porto di Buenos Aires) o orillero (universo sonoro dei postriboli come il primo jazz a New Or-

leans, prima di perdere, attorno al '25, quella sua aggressività per «diventare più romantico», il tango era stato un ritmo e una danza cubana, l'habeñera, in cui alle origini africane, parola inclusa, si mescolavano influssi spagnoli. All'inizio del secolo è già una danza alla moda a New York.

La rumba è assurda al ruolo di musica nazionale della zona caraibica e più ancora il samba in Brasile: ma il contributo bianco si è gradualmente innestato in fasi successive. Alle tensioni di tali interrelazioni fra le varie matrici si aggiungono, nella musica di Piazzolla, anche quelle fra istituzionalità e rilettura a rendere unico il suo nuovo tango. C'era, legata a questo substrato culturale, indubbiamente anche quella sua «disponibilità» a mescolarsi ed a contaminarsi ulteriormente, che aveva portato Piazzolla a spaziare da dubbi contorni italiani nei varietà televisivi degli anni Settanta a improvvisazioni nel jazz, ad esempio con Gerry Mulligan. Del resto, l'improvvisazione ha sempre, o quasi, un ruolo fondamentale nella sua musica: o per essere più precisi, questa musica più che scritta è «performance». Lo diceva lui stesso: «Il creatore della musica è importante al 50%. L'altro 50% lo mettono gli esecutori».

Un bandoneon nel paese delle fisarmoniche

LEONCARLO SETTIMELLI

■ Le radio ci sommergevano le orecchie di musica spazzatura, di suoni prodotti da tastiere elettroniche. Tutti falsi, tutti uguali, tutti precisi al millimetro, tutti «allineati» da un microprocessore che elimina quel «colore» che solo una esecuzione umana sa dare. Che delizia perciò mettere sul giradischi un 33 giri di Piazzolla e sentire ancora una volta la voce «pura, rauca, alcolizzata» (la definizione è di Meri Franco-Lao) di un bandoneon. Strumento sconosciuto ai più, il bandoneon, in un paese di fisarmoniche che hanno abbandonato da un secolo i bottoni per inalberare una tastiera a pianoforte che la rende goffa e piena di lustrini, ma comandatelo a Maradona, cosa è il bandoneon, e vi saprà ri-

spondere, lui che è nato tra nullatenenti dove nacque anche il tango. I suoi palleggi sono stati quasi sempre sottofondo in tv dalle nervose partiture di Piazzolla e del suo strumento. Che è come una scatola magica, quadrata, senza troppi abbellimenti o madreperle: che nasconde i bottoni sui lati, quasi a volersi fare abbracciare dall'esecutore; e che si apre poi ai suoi comandi, mostrando un mantice possente, il cui soffio si insinua nelle sue settantuno «ance» (linguette che emettono il suono) che aspettano di essere aperte con movimenti nervosi e di emettere le loro note. Che saranno pigre e squallanti, asmatiche o lamentose a seconda del piglio dall'esecutore, della sua malinconia,

del suo furore.

Ma il bandoneon è il tango? E il tango è il bandoneon? Di certo è quello che lo rappresenta meglio. E se è vero che tutti gli strumenti hanno un'anima, il bandoneon è uno di quelli che ne hanno di più. E basta vedere come i suoi suonatori vi si avvinghiano, stando seduti, con le ginocchia strette. Piazzolla sosteneva di abbandonarsi come a una copula, anche se lo faceva con estrema eleganza. Certe vecchie foto ce lo mostrano con i capelli impomatati che riflettono la luce, con la gamba destra appoggiata su uno sgabello bianco (se lo portava dietro insieme allo strumento? se lo faceva fornire dal teatro?) e il mantice dello strumento che si snoda a sinistra e a destra, mentre accompagna una interprete di tango, appena dietro di lei, come mediazione tra il cantante e l'orchestra e pronto all'interludio, al solito, a far vivere il suo tango.

Perché a Piazzolla non interessava molto il tango cantato, né quello danzato. «Il futuro del tango è nella musica», aveva detto e alla musica si era dedicato studiando in Europa la musica europea. E

si sentiva nei suoi furiosi contrappunti, nei barocchismi, in quell'unisono nervoso tra chitarra elettrica, vibrafono, violino, pianoforte e naturalmente bandoneon. Era un'ansia di rinnovamento, di portare la musica del tango verso altri approdi, senza fermarsi agli anni d'oro, al già fatto, componendo sui testi di Borges, abbandonandosi a visioni febbricitanti della sua Buenos Aires. Gli dicevano che la sua musica non era più tango, ma un nipotino appena somigliante. Ma dopo Matos Rodriguez, Pettrossi, dopo il mitico Gardel, il tango - in tutto il mondo - era Astor Piazzolla.

E a lui chiese le musiche Fernando Solanas per *Tango-L'exitio de Gardel*, film visto poco e da pochi. Peccato. Tanti sfrenati ballerini di case del popolo e di balere toscane ed emiliane, a pezzi a scendere in pista con attillati boleros o gonne da flamenca, avrebbero potuto vedere di quale equivoco siamo rimasti vittime noi italiani e tutti gli europei (e Hollywood e l'italianissimo Rodolfo Valentino da Castellana), nell'ignorare del tutto le origini lunari e malavitose del tango, la sua dignità di moven-

to, il suo clima erotico e di corteggiamento (altro che lambada, che del tango recupera solo la sensualità attingendo però a piene mani alla volgarità dell'abbigliamento dello strofinio), la sua collocazione sociale. Nel farne solo insomma una occasione di mero virtuosismo danzericcio.

La sua opera di rinnovamento pone Piazzolla vicino a tutti quei musicisti nazionali che partendo dalla musica popolare cercano di innestare contributi nuovi, e a coloro che nel jazz hanno superato con grandezza di risultati la pur fondamentale lezione di New Orleans. Gli si confaceva, più che la sala da ballo, il pubblico colto della sala da concerto o il palcoscenico di un teatro, magari con l'ausilio di una cantante della scuola brechtiana come Milva. È apparso raramente alla tv italiana ma negli archivi della Rai dovrebbe esserci l'interpretazione di Mina - accompagnata da Piazzolla e dal suo quintetto - di *Balada para mi muerte*, un vero gioiello. Non sarebbe male - estate permettendo - poterlo rivedere. Per riascoltare, con la voce di Mina, quel suo grande bandoneon

Dylan meno Dylan, quintessenza del rock

Cinquemila persone a Genova ad ascoltare (in pessime condizioni) il concerto del grande menestrello. Vecchi successi resi iriconoscibili da una sarcastica rilettura

ROBERTO GIALLO

■ GENOVA. Uno spazio asfaltato con il pubblico in punta di piedi in confortevoli pozzanghere, una tribuna piazzata alla sinistra del palco dalla quale si vede poco e si sente ancor meno, volume incredibilmente basso per un concerto rock. Così la famosa Expò di Genova (evento culturale di portata mondiale, ci dicono) accoglie Bob Dylan, uno dei fiori all'occhiello della manifestazione, trattato alla stregua di un gruppetto esordiente. Sono accorsi in cinquemila, forse qualcuno di più, per salutare ancora una volta quello sconosciuto cronico del vecchio Bob, e meno male che non erano più numerosi, perché lo spazio sul molo dell'Expò non avrebbe potuto contenerli, e li avrebbe stipati,

come a molti è capitato, ai lati del palco, dove il suono è un impasto indefinibile.

Spicce iniziere così il racconto di quella liturgia soave che è un concerto di Dylan, ma per un volta il vecchio, decrepito discorsivo per gli spazi della musica (specie di quella che ci si ostina a definire giovanile) sembra diventare urgente: chi paga per vedere un concerto - il biglietto costava ventiseitemilalire - dovrebbe assicurarsi il diritto di usare occhi e orecchie. Per fortuna sul palco c'è lui, l'imprevedibile Dylan, del quale è inutile raccontare vita e opere, svolte improvvise e prove maldestre, genialità indiscutibili e approcci spaziantissimi. La band che lo accompagna è composta di ottimi musicisti, ci sono due batte-

rie (Jan Russel Wallace e Charles Quintana) incaricate di dare corpo alle impennate rock, ma è soprattutto con le chitarre (John Jackson e William Baxter) che Dylan duetta spesso, mentre Antony Garnier, che si divide tra basso elettrico e contrabbasso, punteggia con gran mestiere, in filigrana, mai invadente, i suoni morbidi del gruppo. Resta la domanda che sempre affiora quando Dylan sale sul palco. Che fa? Come si riassume per l'ennesima volta il maestro? Su quale versante vuole gettare, questa volta, il peso immenso di quelle canzoni che rischiano di fare di lui un monumento in vita?

Le risposte arrivano subito, non appena Bob comincia a suonare, ma non sono risposte chiare, né immediate. Bisogna aspettare *Just like a woman*, quarta canzone in scaletta, per capire che Bob, questa volta, gioca con la leggerezza. Ha un tocco fine, la voce abrasiva sembra recitare seguendo l'andamento oscillante della musica, ma il ritornello scompare quasi, stravolto attecchito su se stesso. Timidi applausi che si trasformano in uno scroscio convinto solo quando Bob soffiava nell'armonica. È una costante del concerto, e il rebus è capire se il pubblico voglia il

Dylan di sempre, quello che ha accolto per anni sui solchi dei dischi più famosi, oppure se sia solo spazzamento e curiosità: vediamo quel che fa, sentiamo come si diverte a stravolgere le sue creazioni. Il sospetto che Dylan non sappia suonare due volte una canzone allo stesso modo forse è eccessivo, ma lui gioca proprio alla destrutturazione della sua musica. Ecco *Maggie's Farm*, stravolta anche lei, accelerata, quasi dondolata, buttata lì come una cortesia del re, che non guarda il pubblico, non fa un gesto di saluto, non sorride, canta e suona, ed è abbastanza per ringraziarlo. Così, gli applausi veri fioccano quando Bob affronta il set acustico: la band lo lascia solo al centro del palco e lui ricama (ricama davvero, con piccoli svolazzi, senza mai perdere la trama) una *Love minus zero* che si stenta a riconoscere, prima di affrontare, ancora una volta con la sua voce abrasiva e pochi tocchi della chitarra acustica, *Girl from the north country*, che in *Nashville Skyline* duettava in lingua country e che qui si trasforma in una piana ballata sostenuta con pochi tocchi della chitarra. Torna la band per una *Mister Tambourine Man* adrenalinica, suonata ve-

locemente, cantata ingrendendo parole e masticando frasi. È qui che si vede meglio, ma come in un improvviso lampo che scompare subito, il post-Dylan, impegnato in una costante metamorfosi di brani che canta da vent'anni e più. Due chitarre intorno, più la sua (elettrica ora) e il contrabbasso di Garnier che si inserisce tra una strofa e l'altra per rendere il ricordo vago dell'«inno di un tempo, trasformato ora in una ballata dall'aria assente, svuolata dal mito e riempita dal ricordo. Arriva anche - è la legge delle grandi canzoni che comandano sul repertorio «minore» - quel capolavoro assoluto che è *Idiot wind*, e anche qui il ritornello, quel grido lancinante e acuto, non si sente quasi, lasciando tutta l'esposizione al susseguirsi delle strofe. È il Dylan meno dylaniano che si ricordi negli ultimi tempi, tradito dalla voce inconfondibile, da certe impennate grintose - mai solenni - da quel modo irritante di maneggiare la chitarra: sembra trattarla con sufficienza, ma ci si spiega sopra artigliandola, accartocciato intorno alle sue sei corde. Si va verso la fine: ecco *Times are changin'*, le batterie quasi inattive, il contrabbasso che sostiene benissimo la par-

te ritmica. Ed ecco, soprattutto, *Highway 61 revisited*, il più convincente sprazzo rock del concerto, una cavalcata elettrica che sembra riprendersi il giusto volume negato per tutto lo show. Dietro il gioco di specchi che ha costruito, finalmente si vede il Dylan che i presenti si aspettavano, quel Dylan che sa trarre da pochi accordi intensità profonde, capaci di mettere d'accordo il mito vecchio delle canzoni famose e il nuovo approccio sarcastico, quasi irrispettoso verso quei brani. I bis, richiesti, non proprio a furor di popolo, continuano sulla scia del classico: *Like a Rolling Stone* si crogiola nell'elettricità trattenuta che sembra esser la forza migliore di questa band, mentre *Blowin' in the wind*, suonata con la chitarra acustica e in solitaria, fa venire - a dispetto del tempo passato - qualche brivido che giunge diretto dagli anni Sessanta. Anche qui Dylan sembra ironico, disincantato al massimo, incurante delle cinquemila persone che lì sotto si fanno rapire senza opporre resistenza. Questo volete? sembra dire. E questo vi do. Poi, allo scattare delle due ore, compie un timido inchin - e se ne va, l'ennesimo Dylan «del dopodylan».



Bob Dylan in cinquemila per il concerto che ha tenuto sabato sera all'Expò di Genova