

TANGO (Tango, no me dejes nunca)



Gen. Drammatico/Musicale

Col. 115 min. Produzione: Argentina/Spagna, 1998

Regia: Carlos Saura

Fotografia: Vittorio Storaro

Musiche: Lalo Schifrin

Con: Miguel Angel Sola, Cecilia Narova, Mia Maestro, Juan Carlos Copes, Carlos Rivarola, Sandra Ballesteros, Julio Bocca, Ariel Casas, Johana Copes, Juan Luis Gallardo.

Sinossi

Mario Suarez (Miguel Angel Sola) ha appena superato la quarantina e, nonostante sia considerato un ottimo professionista dello show-business, soffre una crisi di mezza età acuita dall'abbandono da parte della moglie che lo ha gettato in una profonda depressione. Per dimenticare lo sfortunato matrimonio, Mario si dedica con passione al proprio lavoro, l'unica cosa che riesca realmente a scuoterlo dallo sconforto e dalla malinconia. Per dare un taglio al passato decide di lasciare il suo vecchio appartamento per stabilirsi nell'immenso set allestito alla periferia di Buenos Aires dove avranno luogo le riprese del suo prossimo film incentrato sul Tango. Servendosi della musica come fonte di ispirazione, grazie alla sua struggente bellezza, Mario tenta di creare un tessuto narrativo che riunisca quasi magicamente i ricordi della sua vita passata trascorsa con la moglie, riporti alla luce frammenti della sua giovinezza e rifletta l'ineffabile essenza del tango ed i risvolti della sua lunga tradizione. Mentre è alla ricerca di nuovi talenti in una milonga, Mario conosce Angelo Larroca (Juan Luis Gallardo), proprietario del locale e noto malavitoso della città arricchitosi con mezzi non propriamente leciti. Diventato uno dei principali finanziatori dei film di Mario, Larroca chiede a quest'ultimo di fare un'audizione alla sua amante, Elena Flores (Mia Maestro), giovane ballerina affascinante e ricca di talento. Ben presto Mario ed Elena si trovano coinvolti in una storia d'amore travolgente, un gioco molto pericoloso condotto sotto gli occhi del temibile Larroca, non certo disposto a farsi portare via impunemente la propria donna. Tuttavia Mario trova in Elena non soltanto una rinnovata spinta verso l'amore, ma soprattutto la necessaria fonte di ispirazione per far procedere nel modo migliore il suo progetto ed in tal modo i sentimenti, le immagini, la





storia, la musica e il ballo sono riuniti assieme in una perfetta armonia. I passaggi musicali della storia danno vita a creazioni coreografiche originali ideate da Mario e dai suoi più stretti collaboratori: Carlos Nebbia (Juan Carlos Copes), Julio Bocca: primo ballerino e coreografo del film, e Stein (Oscar Cardozo Ocampo) il musicista. Insieme a loro, unitamente al direttore della fotografia con altri tecnici ed esperti, Mario tenta di armonizzare le varie componenti visive e musicali della propria creazione. In questo delicato processo, inevitabilmente vengono alla luce numerosi frammenti della sua vita privata. Le memorie del suo passato gli tornano alla mente quando visita la vecchia scuola dove si era recato di ispirazione, così come, durante la

rappresentazione in chiave coreografata della dittatura militare, ripensa ai suoi amici ormai scomparsi.

Un po' alla volta, nella ricerca di elementi comuni all'interno della storia, Mario si sente sempre più coinvolto in prima persona al punto che il film diventa lo specchio della sua stessa vita. Mentre le prove si susseguono con estrema rapidità, Elena migliora di giorno in giorno e la coreografia acquista in precisione e splendore.

Allo stesso tempo Laura (Cecilia Narova), ex moglie di Mario, giunge sul set per esprimere il proprio malcontento verso Elena, considerata niente più che una meteora, ed il suo risentimento per aver perduto la sua posizione predominante all'interno del film. Lo scontro fra le due donne da una parte e dei due uomini dall'altra (Larroca e Mario) diventa inevitabile. Angelo minaccia di sospendere i finanziamenti al film ma Mario decide di ignorarlo ed Elena, dal canto suo, non fa che peggiorare le cose decidendo di andare a vivere con lui.

La sequenza finale del ballo, che ricostruisce l'arrivo dei primi emigranti a Buenos Aires, è composta da centinaia di ballerini e comparse riuniti in vari gruppi che appaiono da un orizzonte inondato di luce crepuscolare. Mentre l'intensità della luce aumenta, gli emigranti abbandonano le loro valigie, vincono la fatica e cominciano a formare una speciale coreografia in cui convergono valzer, milonga ma soprattutto tango che coinvolge tutti in un crescendo di musica.



Nel frattempo, Angelo Larroca è tra il pubblico ed assiste alla prova. Mischiato tra i ballerini e le comparse c'è uno dei suoi scagnozzi vestito adeguatamente per meglio confondersi tra i numerosi presenti e pronto ad agire. Mentre il ballo va avanti, nessuno sospetta minimamente quale sarà il tragico epilogo. Il criminale lentamente si accosta ad Elena e, davanti agli occhi esterrefatti di Mario e dei ballerini, estrae un lungo coltello e lo affonda nel petto della giovane donna. Rapidamente l'assassino scompare tra la folla mentre Mario, compresa la tragedia, corre verso Elena facendosi largo tra i ballerini rimasti attoniti. Si inginocchia sul pavimento accanto a lei tra fagotti e valigie tenendo il corpo della donna fra le braccia e tentando in ogni modo di rianimarla, ma inutilmente. Elena è ormai già morta, o forse questa è l'ennesima scena di un film.

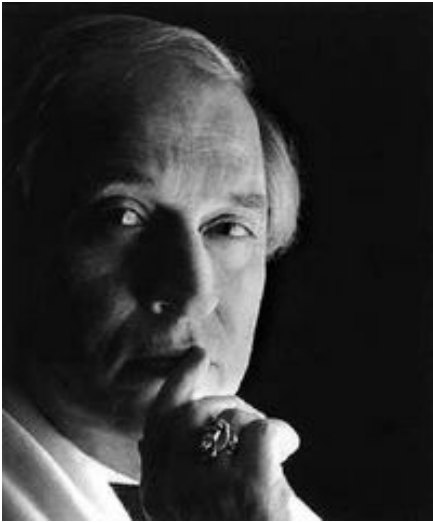
Carlos Saura¹



Nato ad Huesca (Spagna) il 4 gennaio 1932, Carlos Saura ha iniziato la sua carriera a diciotto anni come fotografo. Profondamente legato alla cultura spagnola, comincia la sua attività cinematografica negli anni Cinquanta, dirigendo commedie di ambientazione popolare. Critico nei confronti dei disastri di un sistema politico, morale e familiare repressivo, nato dal lontano dramma della guerra civile, col suo primo lungometraggio *Los Golfos* (1959; *I piccoli delinquenti*), documento sociale su un gruppo di ragazzi dei sobborghi madrileni, ha attirato nel 1960 l'attenzione della critica straniera (il film fu presentato al Festival di Cannes) e della censura in patria, simbolo di un nuovo modo di fare cinema. Dopo l'insuccesso di *Llanto por un bandido* (1963; *I cavalieri della vendetta*), ambientato nell'Ottocento, basato sulla storia di J.M. El Tempranello, entra a far parte della rosa dei registi europei più promettenti con *La caza* (1965; *La caccia*, Orso d'argento al Festival di Berlino), metafora sulla società spagnola del dopoguerra, oppressa dal ricordo violento del passato. Espressione, inoltre, di una sua lucida e sarcastica critica della società sono: *Peppermint Frappé* (1967; *Frappé alla menta*), *Stress es tres, tres* (1968; *Stress è tre tre*) e *La madriguera* (1969; *La tana*), interpretati dalla moglie Geraldine Chaplin. Importante nella delineazione del suo stile e della sua poetica (uso di un ristretto numero di personaggi, in luoghi limitati e con unica azione) è *El jardín de las delicias* (1969; *Il giardino delle delizie*), opera sceneggiata con R. Azcona. Dopo un lungo soggiorno in Francia, entra in contatto con il cinema europeo e produce *Ana y los lobos* (1972; *Anna e i Lupi*) e *La Prima Angelica* (1973; *La cugina Angelica*), film ispirati all'avanguardia e alla sperimentazione. Seguono: *Cría Cuervos* (1975), premio speciale a Berlino; *Elisa, vida mía* (1976; *Elisa vita mia*) e *Los ojos vendados* (1978; *Gli occhi bendati*), quest'ultimo un'aperta denuncia della tortura. Con *Bodas de sangre* (1981; *Nozze di sangue*, da F.G. Lorca) e con *Carmen*, premiato a Cannes nel 1983, S. è passato, con grande maestria e con la collaborazione essenziale di Antonio Gades, al "film come danza", seguito da altri notevoli film musicali: *Los zancos* (1984; *I trampoli*) ed *El amor brujo* (1986; *L'amore stregone*). Tra i lavori successivi ricordiamo: *El Dorado* (1988), *Ay, Carmela* (1990), tragicommedia sulle disavventure di una scalcinata compagnia teatrale nella Spagna devastata dalla guerra civile, *Despara* (1993; *Spara che ti passa*), *Flamenco* (1995), cento minuti che raccolgono, in 19 episodi, l'essenza della filosofia del magico ballo andaluso, *Taxi* (1997) e *Tango* (1998), che affronta ancora il tema della danza come metafora della vita. Nel 1999 realizza *Goya en Burdeos* (*Goya a Bordeaux*), film sull'ultimo anno della vita del pittore in cui, evitando l'analisi biografica del personaggio, in modo originale ripropone sullo schermo il mistero della pittura e della creazione artistica. Le sue opere ruotano attorno alla lucida e profonda critica della società e ad un aspetto più intimo e personale che viene fuori con la sua franchezza, la sua sincerità di spirito, la grande sensibilità, l'humour e la dedizione al cinema, che diventa il punto di convergenza di tutte le sue inquietudini artistiche.

¹ Estratto da mymovies.it

Vittorio Storaro



“Non mi sono mai sentito a mio agio con la definizione **direttore della fotografia**. Sin dai primi lavori ho sempre sentito il bisogno di esprimere la mia individualità - sia pure in un'opera comune, come è quella cinematografica - ho sempre cercato una definizione diversa. Chi fa questo mestiere è **co-autore dell'opera cinematografica**, responsabile delle sue ideazioni. Il film è un'opera a più mani realizzata da una serie di co-autori e diretta dall'autore principale, che è il regista. Sono andato all'**origine** della parola: **foto-grafia**, letteralmente **scrittura con la luce**... Chi fa **foto-grafia** scrive con la **luce** la storia del film, come il compositore la scrive con le note, come lo sceneggiatore o lo scrittore la scrive con le parole. Il **linguaggio della luce**, e quindi di tutti i suoi componenti, ha una sua potenzialità, può esprimere sentimenti, emozioni, esattamente come le note di uno spartito o le battute di una sceneggiatura. Noi siamo

dei **visionari**, deriviamo da una **serie di visioni**, dalla storia della **pittura**. Ma se un pittore racconta una storia in un'unica immagine - e anche per la fotografia pura e semplice è così - la **cinemato-grafia**, ed è questa l'espressione in cui maggiormente mi riconosco, ha invece qualcosa di più: il **movimento**. Si esprime attraverso un racconto, con un inizio, uno svolgimento e una fine. Quindi **scrivere con la luce** è raccontare una storia cinemato-grafica attraverso la luce e tutti i suoi componenti. I tre libri che compogono la collana ("La luce", "I colori", "Gli elementi") sono a loro volta la storia di questo percorso, in realtà di più percorsi, con uno scopo fondamentale: ampliare gli orizzonti. Io ho visitato molte scuole in Italia e poi ho insegnato in seminari in tutto il mondo. ”

“E ho visto che in tutti gli istituti, le accademie, le università che si occupano di cinema, nel corso di studi dedicato alla fotografia insegnano solo **materie tecniche**. Manca una visione più ampia che comprenda l'essenza dei significati, il valore della parte più creativa. Non viene data la possibilità di risalire all'origine dell'**idea creativa** perché non sono forniti gli strumenti culturali, i riferimenti per poterlo fare. Per quanto mi riguarda sin dall'inizio della mia carriera ho sentito questa mancanza, e sin dall'inizio ho cercato di colmarla tramite una **ricerca** lunghissima, da **autodidatta**. Tutte le mie letture, le mie ricerche, sia sul piano della visione pittorica che della filosofia, del ritmo musicale, della scrittura letteraria - ma fondamentalmente anche un'analisi delle parole "ombra", "luce", di un colore - sono confluite in una **serie di appunti**, in una sintesi personale che ho utilizzato in ogni film. Recentemente, grazie all'Accademia dell'immagine dell'Aquila in cui insegno da sette anni a "scrivere con la luce" e alla casa editrice Electa, che sta pubblicando questa trilogia, ho potuto **dare corpo a trent'anni di ricerche**. Tre libri per **trasmettere** a tanti giovani, e sto pensando ancora all'Accademia e ai suoi allievi, qualcosa di simile a un'eredità tra padre e figlio, tra insegnante ed alunno, per dare la possibilità alla nuova generazione di partire da un gradino di consapevolezza maggiore del mio. Guardiamo l'importanza della scultura e della filosofia in epoca greca, della pittura nel Rinascimento, della musica nel Settecento, della letteratura nell'Ottocento: oggi l'immagine cinematografica è la **summa** di tutte le arti. Per poterci esprimere in un modo più consapevole, più conscio, più razionale, più maturo dobbiamo conoscere anche le altre arti. Per arrivare alla **decima Musa** bisogna prima essere ispirati dalle altre nove.”



“Ognuno di noi sente l'esigenza di **cercare**, e lo fa per tutta la vita, l'equilibrio tra elementi opposti. Mi sono sempre stupito di come le entità siano separate, nella vita: l'uomo e la donna, il marito e la moglie. Risalendo indietro nel tempo all'essenza della visione - io sono un "visionario" - all'inizio del Tutto, troviamo un Uno che a un certo punto si è diviso in **due entità**. Sto pensando a Esiodo e alla Teogonia. Luce e ombra, quindi, e nell'uso dell'uno e dell'altro ho visto la possibilità di simboleggiare tutti gli opposti, tutti i contrari, tutte le diversità. Da qui



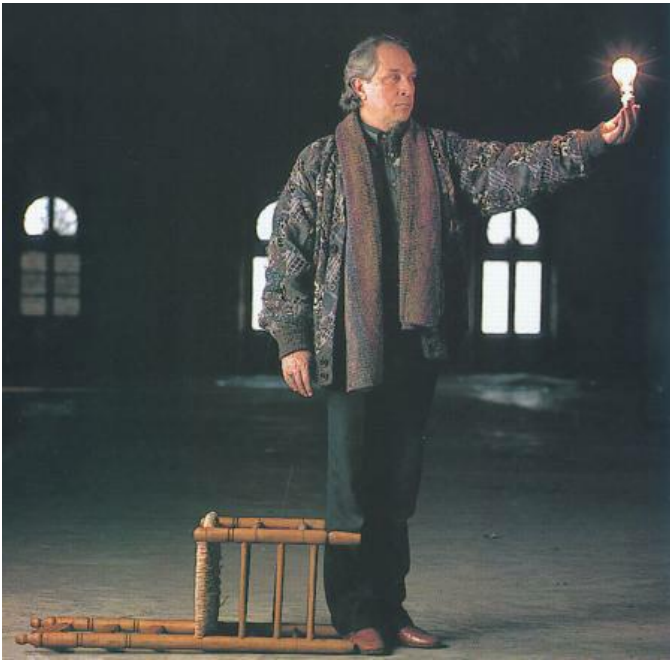
un'analisi sempre più approfondita mi ha portato a dividere ulteriormente, **separando** la **luce** dall'**ombra**, e ho scoperto che nel mezzo c'era una signora che si chiamava **penombra**. Poi ho visto che la luce andava divisa anche in **artificiale** o **naturale** e, ancora, in quella che poteva simboleggiare il **cosciente** o l'**inconscio**, il **bene** o il **male**, il **giorno** o la **notte**, la **luna** o il **sole**. Nel tentativo di dare dignità ed espressione a ogni singola entità mi sono trovato a creare suddivisioni sempre nuove. Dopo dieci anni di vita professionale e quaranta di vita vissuta ho capito che dovevo fermarmi per un po'. Mi sembrava di non sapere più dove andare, mi mancava una nuova radice. Avevo bisogno di scavare, quel bisogno che hanno i contadini di rivoltare la terra per seminare di nuovo. Mi sono preso un **periodo di pausa**, di riflessione, da dedicare a nuovi studi. L'unica maniera per proseguire l'indagine della mia vita e approfondirla era entrare nella **luce** stessa, ed ecco il titolo del primo libro della collana. Quindi ho scoperto i **colori**, l'argomento del secondo libro. Usando una lente di ingrandimento sempre più potente scoprivo nuove entità: "i figli della luce e dell'ombra" di Leonardo da Vinci. Questo dava un'ampiezza sempre maggiore al mio **linguaggio visivo** finché, dopo **L'ultimo imperatore** - ancora dieci anni di parte creativa, di vita professionale e di vita normale, da solo e con la famiglia, con la moglie, i figli, con gli amici, con tutto quello che ci conforta nel vivere - ho visto che era il momento di **ricollegare** tutto quello che avevo diviso, di trovare elementi di unione. Ecco allora una nuova **pausa**, un nuovo **studio** sulla filosofia greca, i quattro elementi e tutti gli elementi che insieme formano la vita, in equilibrio soltanto tra loro. Ho capito che dovevo cercare un **punto di equilibrio** tra l'uomo e la donna, tra la luce e l'ombra tra il cosciente e l'inconscio. Il terzo libro, **Gli elementi**, vuole proprio essere il tentativo di rimettere insieme per cercare di capire, o di almeno intuire, l'equilibrio tra le **due grandi forze** che vivono dentro di noi. È il punto di partenza per una ricerca più seria. Credo che per raggiungere questo obiettivo non basti una vita, ma già arrivare capire quale è la direzione giusta sarà per me una grande conquista.”



“Certamente tra le grandi guide c'è stato **Bernardo Bertolucci**: un rapporto di comprensione profonda, che ha riguardato sia i rapporti con l'esterno, sia l'inconscio e l'intuizione irrazionale. Un'affinità umana. Allo stesso tempo, Bernardo è stato anche una sorta di una guida spirituale, che mi ha accompagnato in un tratto di vita importate, di scoperta di me stesso. La seconda grande guida, la prima tra gli stranieri, è stato **Francis Coppola**. Lui mi ha portato ad abolire la distinzione tra il privato e il pubblico, tra il

professionale e il familiare, cosa che in Italia purtroppo sentivo. Coppola ha un rapporto speciale con la realtà, riesce ad armonizzare il microcosmo, la famiglia, con il macrocosmo, il grande mondo industriale, la grande America, la dimensione che a me all'inizio spaventava. E la terza guida, e non a caso la copertina di ciascun libro è dedicata una di queste guide, è

Warren Beatty, che mi ha fatto capire veramente quanto ogni opera andasse vista anche dal suo interno, essendo lui insieme regista e protagonista.”



Il **teatro** mi ha sempre incuriosito. Da quando ho cominciato ad esprimermi, fin dal mio primo film mi sono reso conto che ero come **zoppo**, procedevo con la tecnologia ma non con la parte espressiva. Studiando colmavo le mie lacune e, subito, utilizzavo ciò che avevo appreso nel mio lavoro. Talvolta era il lavoro stesso a fornirmi nuovi stimoli. C'è stato un momento in cui mi sono domandato come mai l'immagine, la luce, in campo cinematografico fosse così più **progredita** rispetto all'immagine teatrale, a parte rarissimi casi come le regie di Strelher negli anni Sessanta e Settanta. Inoltre, mi mancava l'esperienza di un rapporto diretto con il **pubblico**, attuabile solo in teatro. Per questo, dopo aver lavorato con Luca Ronconi all'"Orlando Furioso" per la Rai, mi sono occupato di due opere

teatrali. Ed è stato allora che ho capito l'importanza di una ben precisa fase del mio lavoro, spesso l'ultima in ordine di tempo, che consiste nel **captare fotograficamente l'immagine**. In questa fase tutto il **marchingegno tecnologico**, l'obiettivo, la pellicola, la luce, diventava in realtà un fondamentale **completamento espressivo**, perché dal tipo di mezzo che io usavo e da come lo usavo dipendeva la definizione di un contenuto. Questo mi ha aiutato a capire meglio qual era la mia professione e il valore dell'esperienza cinematografica, che, tra l'altro, ti fa conoscere moltissime **realità diverse**, e penso, ad esempio, al mio viaggio in Cina per girare **L'ultimo imperatore**. A questo proposito devo ringraziare un mio bravissimo **professore di fotografia**, che ci diceva: "Ragazzi non si può, e non si deve, conoscere tutto nella vita, l'importante è imparare a trovare quello di cui man mano avrete bisogno". In un certo senso, i progetti di cui io avevo bisogno mi sono venuti **incontro**, secondo un percorso che dentro di me ormai era tracciato e si alimentava di conoscenze: con il soggiorno in Cina per **L'ultimo imperatore** avevo conosciuto la pittura e la cultura di quel paese; con **Pietro il Grande** il mondo della pittura russa; con il progetto su **Wagner**, il mondo della musica tedesca tra Ottocento e Novecento. Un altro esempio: non conoscevo le opere di **Francis Bacon** prima di **Ultimo tango a Parigi**. L'intuizione, sul piano figurativo, io e Bertolucci l'avevamo avuta durante la fase preliminare, quando io lo raggiungevo ogni fine settimana a Parigi per preparare il film. Avevano appena inaugurato una **mostra** su Bacon e, prima di iniziare la lavorazione, Bernardo mi propose di andarla a vedere. Sembrava che questo artista stesse percorrendo esattamente la stessa strada che stavamo percorrendo noi, la visione delle sue opere ci ha chiarito le idee sul film. Andando in Jugoslavia ho scoperto il mondo dei **primitivi iugoslavi**, andando a Parma per girare **La strategia del ragno** o **Novecento** ho scoperto **Ligabue**, ho constatato la presenza di una grande passione per le arti figurative anche in persone molto semplici. L'emozione che gli artisti **primitivi** riuscivano a tirar fuori nell'**uso dei colori** è simile a quella dei miei inizi, quando l'intuizione non aveva ancora il **supporto** della cultura figurativa. Nell'ultimo periodo, e non è un caso, ho tentato di capire l'**origine delle intuizioni**, che per gli antichi erano i messaggi delle Muse." ²

² Fonte Nital.it, intervista di Vittorio Storaro rilasciata nel 2003

Tango – note filmiche

“Tango di Carlos Saura (o bisognerebbe dire di Vittorio Storaro, direttore e vero inventore della fotografia? O bisognerebbe dire di Juan Carlos Copes, di Ana Maria Steckelman e di Carlo Rivarola coreografi?) è un film paradossale: perché ha la più insensata, vecchia e sciocca delle sceneggiature (firmata dallo stesso regista). Ma va visto ugualmente, anzi, se ne raccomanda caldamente la visione. Perché se lo spettatore spegne dentro di sé l'audio del film, e non si occupa delle trite e false tragedie sentimentali del pochissimo convinto Miguel Angel Sola, regista in crisi sentimentale e d'ispirazione



(come Saura?) che - indovinate un po' - mette in scena un film in cui confluiscono i problemi della sua vita privata; se dimentica la pessima interpretazione del protagonista e la vecchiezza dell'assunto (Pirandello ha colpito anche in Argentina, e vita e teatro si mescolano nel film come in una versione sudamericana e déjà vu di Questa sera si recita a soggetto, con tanto di dramma della gelosia finale...); se perdona il kitsch intellettuale e il prevedibilissimo mélo creato dall'incrocio degli amori e delle passioni, avrà comunque di che godere. Di qui a dire che forse il vero autore di Tango è Vittorio Storaro può sembrare troppo. Ma il nostro direttore delle fotografie è un tale maestro delle luci da salvare il film, da farle diventare, assieme alle coreografie con cui si amalgamano, si intrecciano, si incorporano, il cuore di uno spettacolo visivamente impressionante: girato principalmente in interni, su fondali di secca essenzialità teatrale, con millimetrico virtuosismo tecnico e una potente forza evocativa, in un arpeggio sui toni del rosso e del sangue, che riassumono e simboleggiano il torrido clima di passioni della storia, Tango vive delle sue immagini. E del tango stesso che del film è il vero protagonista. Sono soprattutto le due interpreti femminili, Cecilia Narova e Mia Maestro, la donna matura e la giovanissima, la strepitosa star del tango e la graziosissima ballerina, a sedurre e strabiliare per la bravura e la grazia - anche se bisogna ammettere che la Narova ha una marcia (quella dell'astrazione, della concentrazione nella danza} in più. ³”

Avvicinato dal produttore Juan C. Codazzi con l'idea di realizzare un film sul tango, **Carlos Saura**, regista capostipite del genere musicale, ha accettato con entusiasmo. L'amore di Saura per il tango risale alla sua infanzia: *“sono cresciuto con Carlos Gardel”*, sostiene il regista.

Tuttavia non si trattava di un'impresa da poco. Saura ha iniziato facendo il giro di tutti i locali in cui si ballava tango, comprando dischi e guardando decine di film sull'argomento. *“Non valeva la pena fare tutto questo a meno che non fossi capace di raggiungere l'anima stessa del tango, non avevo alcuna intenzione di realizzare l'ennesimo film musicale”* sostiene in proposito Saura. Per raggiungere questo obiettivo, egli ha tentato di combinare insieme un certo numero di elementi: il tango sia come danza popolare sia come performance coreografica altamente stilizzata: il suo aspetto simbolico coniugato con la sua immediata concretezza; il suo puro minimalismo fianco a fianco con la sua estrema complessità.

“Sapevo che gli ingredienti principali avrebbero dovuto essere la coreografia e la luce: l'impatto visivo è importantissimo. Avevo bisogno di un ambiente molto essenziale ed evocativo: spazi troppo naturalistici o realistici avrebbero potuto distogliere l'attenzione dalla musica e dal ballo”.

Tuttavia, nonostante queste dichiarazioni programmatiche, Saura ha iniziato il proprio lavoro senza una sceneggiatura ben precisa, consapevole, però, della necessità di averne una in ogni caso. Per *Carmen*, la storia era già bell'e pronta, mentre per il film *Flamenco* il regista aveva iniziato le riprese basandosi soltanto su tre pagine di sceneggiatura. *“Ma in questo caso - ricorda Saura - era necessario pensare ad una trama delineata che fosse però semplice ed essenziale per non prevalere sulla narrazione musicale. A parte il coreografo, il fotografo, il corpo di ballo e i musicisti, la storia si basa essenzialmente su tre personaggi chiave”.*

³ Irene Bignardi, da La Repubblica del 22 dicembre 1998

Molto più facile a dirsi che a farsi. Il primo passo da compiere era senz'altro quello di chiedere il supporto di esperti, primo fra tutti il compositore argentino **Lalo Schifrin**. Originariamente pianista di Astor Piazzolla, nonché creatore della celebre musica per la serie *Missione Impossibile*, Schifrin è sembrato fin da subito la persona più adatta per questo difficile compito.

La colonna sonora del film include tango tradizionali composti da Pugliese, D'Arienzo, Canaro ed altri importanti compositori argentini, come pure le nuove melodie composte per l'occasione dallo stesso Schifrin.

Il "**triangolo dei talenti**" è completato dall'italiano **Vittorio Storaro**, virtuoso della luce e delle immagini. Chi altro avrebbe potuto trasporre per lo schermo, e con la stessa accuratezza, ciò che Saura aveva in mente? Il primo viaggio di Storaro a Buenos Aires fu anche un viaggio nel regno dei sensi. *"Ho trovato Tango profondamente commovente ed ho voluto capire da dove provenisse questa componente mitica e da dove derivasse e quale fosse la sua origine. Nella maggior parte dei casi le storie vengono raccontate tramite le parole a scapito della musica e delle immagini, al contrario l'arte di raccontare per lo schermo consiste nel narrare attraverso la luce e il movimento"* sostiene Storaro ricordando suo padre: *"Nel momento in cui il cinema ha imparato il linguaggio delle parole ha perduto la sua dimensione poetica"*, ed aggiunge *"io uso la luce come espressione della sensibilità e l'ombra per rappresentare il versante inconscio della nostra personalità"*.



In realtà, a ben guardare, questa produzione più che un triangolo è una figura poliedrica. Nonostante la presenza determinante di Saura, Schifrin e Storaro, nulla sarebbe stato possibile senza l'apporto di **Juan Carlos Copes** e **Ana Maria Steckelman**, la superba creazione coreografica di **Carlos Rivarola**, la direzione musicale di **Oscar Cardozo Ocampo** di **Horacio Salgan** e di altri musicisti. La speciale presenza di **Julio Bocca** ha costituito un ulteriore elemento cruciale. *"Ho sempre voluto che Julio, uno dei più grandi ballerini al mondo, prendesse parte al film"* sostiene Saura. Anche Bocca,

sebbene inizialmente nervoso per il suo debutto sul grande schermo, è soddisfatto della sua interpretazione.

Tango è stato girato in 10 settimane a partire dal 19 giugno 1997. Alcune riprese sono state effettuate nelle *location* ma la maggior parte di esse ha avuto luogo in un set costruito appositamente a Don Torcuato, località poco distante da Buenos Aires. I produttori hanno insistito per usare le tecnologie più all'avanguardia: tre telecamere Arri Technovision sono state importate appositamente per l'occasione ed il set è stato fornito di apparecchiature speciali per l'illuminazione ed il suono, oltre ad un sistema di controllo altamente sofisticato per il palcoscenico in grado di sostenere un peso superiore a 6 tonnellate. Gli studi Baires di Don Torcuato sono stati dotati anche di un nuovo palcoscenico di circa 1200 metri quadrati. La post-produzione ha avuto luogo nei laboratori technicolor di Roma, mentre i processi ottici digitali e il missaggio del suono sono stati effettuati negli Studi Pinewood in Inghilterra. Si tratta del film più costoso mai girato in Argentina. La società di produzione locale, la Sono Film, è stata creata nel 1931 ed ha prodotto nello stesso anno il primo film sonoro realizzato nel paese, anch'esso intitolato *Tango*. Un'altra dimostrazione, se ancora ce ne fosse bisogno, di come, sessantacinque anni dopo, il Tango sia più vivo che mai.