Salvatore Accardo

La tournée
Accardo, un violino per Mozart

PAOLO PETAZZI

MILANO. Salvatore Accardo ha iniziato domenica e lunedì al Conservatorio di Milano, per le Serate Musicali, la sua tournée italiana dedicata ai concerti per violino di Mozart, che egli interpreta insieme con l'Orchestra da camera di Praga: la tournée prosegue oggi a Roma, poi a Firenze, Palermo e Bologna.

Seguendo l'ordine cronologico Accardo propone in due serate tutta la musica di Mozart sicuramente autentica con strumenti ad arco concertanti, dal raro *Concertone K 190* per due violini del 1773 alla sublime *Sinfonia concertante K 364* per violino e viola del 1779, offrendo l'occasione per un'esperienza d'ascolto inconsueta e molto suggestiva. Nel *Concertone* (dove ad Accardo si è ottimamente affiancata Margaret Batjer) Mozart sembra esplorare le possibilità di dialogo e di variegato intreccio tra i due strumenti principali e diversi e gruppi orchestrali, con un gusto estroso dove i vecchi modelli del concerto grosso barocco e quelli recenti della sinfonia concertante convivono in un discorso musicale vivace e spigliato, di grande fascino. Due anni dopo i cinque concerti per violino e orchestra tutti composti nel 1775 ci fanno assistere ad una prodigiosa maturazione, che nel volgere di pochi mesi conduce dalla piacevolezza ancora un poco convenzionale dei *Concerti K 207 e 211* ai tre capolavori (*K 216, 218 e 219*) fioriti tra settembre e dicembre. Accogliendo suggestioni da modelli italiani e francesi, ma trasfigurandole compiutamente, Mozart raggiunge nella stupenda felicità inventiva di questi tre concerti vertici tra i più seducenti della sua produzione giovanile, tra fresca vitalità e arcane malinconie, tra incantate effusioni cantabili ed estroso umorismo.

A rendere più preziosa l'occasione di ascolto proposta da Accardo c'erano le bellissime cadenze che Salvatore Sciarrino ha scritto per tutti i concerti per violino di Mozart: il gusto sorvegliatissimo, la sicurezza stilistica con cui Sciarrino entra negli spazi che Mozart lasciava aperti alla improvvisazione del solista si concillano perfettamente con una libertà fantastica affascinante, che sembra quasi frutto di una immedesimazione.

Protagonista assoluto delle due bellissime serate mozartiane è stato Salvatore Accardo, nella duplice veste di direttore e solista, in felice collaborazione con la valida Orchestra da camera di Praga. Accardo propone di questi concerti una immagine di classica purezza, controllata con grande rigore, posta in primo luogo sotto il segno di una persa limpidezza e di una luminosa bellezza di suono. Forse i momenti culminanti di queste interpretazioni erano quelli in cui la loro nitidezza sembrava animarsi di palpiti segreti, di trepide accensioni, come è più volte accaduto soprattutto nel lirismo dei tempi lenti e nel sublime secondo tempo della *Sinfonia concertante*, dove insieme con Accardo si è ammirato l'ottimo Toby Hoffman alla viola. Successo, come si può immaginare, caldissimo.

Vengono dal teatro, sono giovani, bravi e recitano in presa diretta Ecco i volti che il cinema italiano sceglie sempre più spesso

Parlano alcuni tra i protagonisti della «svolta»: il regista Salvatores e gli attori Cederna, Benvenuti, Castellitto e Messeri

E dietro il sipario il set

Il cinema scopre il teatro. O il teatro scopre il cinema? Dopo anni di rigoroso individualismo, da un paio d'anni, molti attori del palcoscenico sono i veri protagonisti della rinascita del cinema italiano. Una casuale coincidenza di mercato o l'inizio di una nuova era di collaborazione e di impegni? Parliamo con i protagonisti della «svolta»: Messeri, Cederna, Castellitto, Benvenuti e il regista Salvatores.

STEFANIA CHINZARI

ROMA. Si sono snobbati per anni, decenni anzi. Teatro e cinema, come due primedonne altezzose, erano due mondi il più possibile separati ed esclusivi, dove i protagonisti dell'uno assai difficilmente riuscivano a penetrare, e a lavorare, nell'altro. Poi, recentissimamente, un'inversione di rotta. Il cinema, da un paio d'anni a questa parte, attinge insistentemente al teatro: corteggia i suoi registi, utilizza i suoi testi, soprattutto investe sui suoi attori.

Già da un rapido sguardo è chiaro che i protagonisti di molte pellicole della stagione appena trascorsa (*Piccoli equivoci, Marrakech Express, Notte italiana*, per non citarne che alcuni) e di altrettanti film in uscita tra poco, sono attori (ed attrici, ma con difficoltà maggiori per quanto riguarda le donne) con solide esperienze teatrali alle spalle. E il fenomeno è così diffuso e destinato a durare nel tempo da coinvolgere, come è già avvenuto in diversi casi, anche la tv. Per tutti ricordiamo Sergio Castellitto, passato da Cechov allo schermo, con *Piccoli equivoci* e con il prossimo *Tre colonne in cronaca*, ma anche protagonista dello sceneggiato di Raiuno *Cane sciolto*.

Di questo fenomeno parliamo con Gabriele Salvatores, «storico» regista teatrale all'Elfo di Milano e autore di cinema rappresentativo all'interno di questo discorso. Suo primo film è stato *Sogno di una notte di mezza estate*, con gli stessi attori che lo misero in scena a teatro, poi è stata la volta di *Kamikazen* e di *Marrakech Express* e ora sta ultimando *Turnè*, ancora una storia girovaga, più che mai ispirata al teatro e interpretata da attori del palcoscenico. «Ci sono motivi precisi per questo interessamento del cinema verso gli attori del palcoscenico – spiega – ragioni che toccano e che rivelano molte cose sia del cinema che del teatro di questi ultimi anni. Il teatro italiano degli anni Settanta è nato per mano di attori spinti da motivazioni politiche precise: in quegli anni caldi si stava in scena così come si poteva sfilare in una manifestazione. E gli attori di quel periodo si sono formati su testi nuovi, proponendo loro stessi nuove drammaturgie, Griffiths, Shepard e Müller in testa, autori contemporanei che avevano rapporti strettissimi con lo schermo e che scrivevano teatro con un linguaggio fortemente aderente alla realtà.».

Il segnale preciso di questa scelta è stato il modo con cui molti plasmavano in quegli anni il proprio lavoro, come se le motivazioni sociali che animavano il teatro diventassero, a poco a poco, una tecnica, un modo di recitare. «Certo, lavorare in un gruppo compatto – conferma Salvatores – e confrontarsi con personaggi che usavano in scena un linguaggio molto quotidiano, non aulico, ha creato attori diversi, lontanissimi dalla nostra tradizione classica. Una intera generazione di attori abituati all'improvvisazione, capaci di una recitazione "minore", chiamati ad intervenire sulla parte, sul lavoro complessivo. Proprio il tipo di attori, cioè, che stava cercando il cinema».

Perché il cinema, abbandonati gli anni d'oro della commedia e superati anche i tempi biechi dei vari Pierini o delle soldatesse, si è trovato sguarnito di idee e di persone, pronto a rivalutare le storie «scritte», ben sceneggiate, e ad accogliere gli attori cresciuti nel frattempo sulle tavole dei teatrini «off». È d'accordo anche Alessandro Benvenuti, ex Giancattivo, brillante autore-attore e uno dei protagonisti di *Compagni di scuola* di Carlo Verdone. «È che gli attori di teatro sono sempre stati dei tromboni – afferma vivacemente – usano toni falsi, non naturalistici, il linguaggio alto e impostato del mattatore alla Gassman. Mentre il cinema, che è naturalismo per eccellenza, ha bisogno di parlare di cose quotidiane, della freschezza della realtà raccontata senza troppe mediazioni».

Giuseppe Cederna (a sinistra) in «Marrakesh Express»: uno dei nuovi volti del cinema italiano

Storie corali, spesso *road movies* alla ricerca di strade inconsuete (certamente *Marrakech Express*, ma anche *Stesso sangue* di Eronico e Cecca, *Aurelia* di Molteni con Maddalena Crippa) o commedie agro-dolci impreziosite dai paesaggi ancora inesplorati della nostra provincia (*Notte italiana* e *Il prete bello* di Mazzacurati, *Domani accadrà* e l'ancora inedito *La settimana della sfinge* di Luchetti), i film della «riconversione» sembrano avere, oltre alla presenza dei nuovi attori, almeno due bandiere stilistiche da sventolare: una grande cura nella sceneggiatura, con storie avvincenti e dialoghi finalmente plausibili, e un rinnovato piacere ad usare la presa diretta. E visto che parliamo di attori che vengono dal teatro, ben abituati ad usare la loro voce, non è certo azzardato dire che siano stati proprio loro, gli interpreti, a permettere un uso del suono più immediato e sincero. «È un po' il nostro simbolo – conferma Giuseppe Cederna – anche se ci allineiamo solo adesso ad una pratica che all'estero è in vigore da anni. Eppure è importante recitare nel momento in cui si gira, usare la propria voce, sentire il respiro, la presenza fisica. E la tecnica ha fatto in pochissimo tempo passi da gigante, permettendo una registrazione molto più pulita di prima». Salvatores: «Siamo arrivati a considerare il suono allo stesso livello dell'immagine, a scegliere un tecnico come si sceglierebbe un direttore della fotografia. In più, la presa diretta crea condizioni di concentrazione particolare sul set, visto che tutto deve essere in perfetto silenzio, senza possibilità di poter ricorrere al doppiaggio».

All'identikit-mosaico del «nuovo attore» mancano ormai poche tessere: trentenni, sull'onda di un successo crescente, grintosi fino ad abbattere le barriere dello spettacolo, ma anche contenti di dare alla voce le stesse emozioni del volto in una recitazione volutamente «fragile» e trasparente. Verrebbe spontaneo parlare di un discorso generazionale, di scelte non esclusivamente individuali, quasi dettate dai tempi, ma la risposta di molti è un generalmente negativa. C'è chi parla di normali procedure dell'industria come Benvenuti («È chiaro che a trent'anni dai una certa sicurezza di mestiere ai produttori») e chi si sottrae con più convinzione. «Il discorso generazionale è un cliché, una etichetta vuota – spiega Sergio Castellitto – che non rende merito a nessuno. Credo che solo gli artisti degli anni Cinquanta abbiano vissuto in modo collettivo, spinti dall'esperienza e dalla memoria della guerra. Noi giovani, arrivati al cinema come logica conseguenza di un vuoto di mercato più che per scelte ragionate, viviamo invece problemi di coesistenza, di rapporti. E invece vorrei che ci cercassimo di più, che non si sentisse troppo il divario tra Roma e Milano, che smettessimo di accademizzare certe cose. Ma se è vero che con alcuni colleghi trentenni lavorerei volentieri, è altrettanto vero che con altri non sento di avere nulla da spartire».

E il futuro? L'iter mass-mediologico più classico suggerisce un terzo capitolo che si chiama tv. Molti, come Benvenuti, Marco Messeri o Castellitto ci sono già arrivati, ognuno con programmi diversi, dalle gag comiche alla soap opera, fino agli sceneggiati di un certo impegno. «Ci sono anche necessità di vita che non si possono trascurare – dice Messeri –. Certo che mi piacerebbe fare solo film come *Notte italiana*, ma bisogna pur vivere. Temo però che, così come un tempo erano giudicati "marchettari" gli attori di teatro che passavano al cinema, oggi si applichi questo giudizio a chi dal cinema va in tv. Purtroppo le leggi del mercato sono queste. La macchina cinematografica non si muove più come un tempo: ci sono accentramenti nelle mani di pochi produttori, matrimoni continui con il video, film che si fanno solo con la garanzia di un passaggio tv».

Presentato il film di Vanzina dal romanzo di Augias e Daniela Pasti

Tre colonne ai confini della realtà

DARIO FORMISANO

ROMA. Gli «instant movie» (come gli «instant book») sono quei film commissionati e girati a tambur battente, sulla scia di un fatto di cronaca più o meno spettacolare che ha appassionato l'opinione pubblica. Spesso compendiano opinioni e stati d'animo; raramente assurgono ad «opere» con una propria specifica personalità.

Tre colonne in cronaca, il film che il regista Carlo Vanzina e il produttore Fernando Ghia (con la collaborazione e l'immancabile mediazione finanziaria dei Cecchi Gori) hanno appena realizzato, ispirandosi all'omonimo romanzo mondadoriano di Corrado Augias e Daniela Pasti, non è, certamente, un «instant movie», benché il suo argomento, il tentativo di scalata finanziaria alla proprietà di un influente quotidiano, assomigli non poco all'attuale situazione proprietaria de *la Repubblica*. Non essere un «instant movie» è un merito in questo caso, perché dimostra come il cinema possa (lo ha sempre fatto nei suoi momenti migliori) non andare a rimorchio della cronaca ma, qualche volta, anticiparla, cogliendo, magari inconsciamente, avvenimenti ed umori serpeggianti nella società civile. Così è stato per *Palombella rossa* così sarà, presto, per *Dimenticare Palermo* di Rosi e *Porte aperte* di Gianni Amelio, che trattano temi scottanti come la possibilità di legalizzazione della droga e l'impossibilità, anche giuridica, della pena di morte.

Augias e la Pasti, d'altronde, il romanzo l'avevano scritto nell'86 (poi uscito nel giugno dell'87, vendendo, tra librerie e «club degli editori», più di 30.000 copie). «La tendenza alle concentrazioni, anche editoriali, era nell'aria – dice Augias – ma il riferimento alla *Repubblica* nasceva dal fatto che sia io che mia moglie (la Pasti, ndr) lavoriamo in quel quotidiano». Il film in ogni caso, è diventato, aggiungono Enrico e Carlo Vanzina, sceneggiatore e regista «né più né meno che un giallo, uno scenario da fantapolitica», dove si parla sì di cose attuali in maniera credibile, «rinunciando però a riferimenti precisi e a qualsiasi giudizio morale». Gian Maria Volonté, che, pur in una vicenda «corale», ha il ruolo più in vista (il direttore del giornale, almeno sulla pagina scritta, di diretta discendenza scalfariana), ha lavorato sodo, come sempre, sul personaggio e condivide con regista e produttore la sospensione di giudizi etico-politici: «Altrimenti ci si riduce come in questi giorni, dove sembra che il Parlamento sia chiamato a dare un giudizio morale su Berlusconi piuttosto che varare una seria legge antitrust». Compagni di viaggio di Volonté, in questa singolare avventura cinematografica, che allinea i Vanzina, alfieri del cinema del disimpegno, con alcuni tra i nostri migliori attori, sono Massimo Dapporto e Sergio Castellitto, rispettivamente un commissario di polizia e un cronista giudiziario. Tra gli altri interpreti, Joss Ackland, Senta Berger, Demetria «Valentina» Hampton, Lucrezia Lante Della Rovere, Carlo Giuffré. Troppo presto per azzardare previsioni sul risultato finale: il film è agli ultimi tagli di montaggio è uscirà nelle sale soltanto a metà marzo.

Sergio Castellitto

Philippe Noiret, interprete di «La vita e niente altro»

Primefilm. Il nuovo Tavernier
La guerra dopo la guerra

SAURO BORELLI

La vita e niente altro
Regia: Bertrand Tavernier. Sceneggiatura: Jean Cosmos, Bertrand Tavernier. Fotografia: Bruno de Keyzer. Musica: Oswald d'Andrea. Interpreti: Philippe Noiret, Sabine Azéma, Pascale Vignal, Maurice Barrier, Arlette Gilbert. Francia, 1989.
Milano: Anteo
Roma: Capranica

Innanzitutto, il titolo, *La vita e niente altro*: un concetto solare e, insieme, lincamente propiziatorio. In effetti, risulta una immediata parafrasi di un verso intenso e ispirato di Paul Eluard: *l'amour et rien d'autre*. È una formulazione, una scelta doppiamente azzeccata per il film in questione, proprio perché, come spiega l'autore Bertrand Tavernier, «è il mio primo racconto d'amore, su uno sfondo, però, di orrore, di morte – l'immane spreco di vite umane della Grande Guerra – che si riempie di rabbia. La guerra non si vede, ma si sente... Questo titolo ci dà anche la morale del film, suggerisce il rifiuto del pessimismo cronico e rivendica soprattutto il diritto di parlare di certi valori». Appunto, la vita, l'amore, etc.

Dopo lo splendido *Round Midnight*, Tavernier aveva realizzato stranamente il film *La passion Béatrice*, tetro, macchinoso drammone d'ambiente medievale. Quindi, più che mai appassionante ci sembra questo vigoroso e rigoroso *La vita e niente altro*, incursione lucidamente impietosa e insieme intensamente emozionante nello scorcio angoscioso del 1920, in Francia, dopo gli atroci massacri del primo conflitto mondiale sulla Somme, a Verdun, dove più aspro era stato lo scontro con le armate degli invasori tedeschi.

In verità, *La vita e niente altro*, pur rimandando a titoli celebri come *La grande illusione* di Jean Renoir, *Orizzonti di gloria* di Stanley Kubrick, *Uomini contro* di Francesco Rosi, non è un film «di guerra», né tanto meno «sulla guerra», quanto piuttosto sul dopoguerra, quel momento non meno tragico del conflitto aperto in cui, ancora e sempre, cinismo e prevaricazione dei potenti tendono a strumentalizzare sofferenze e privazioni inenarrabili di milioni di soldati e dei loro angosciati congiunti. È questo, anzi, il terreno su cui si fonda saldamente il racconto del film di Tavernier, modulato, di volta in volta, su accenti di vibrante sdegno civile, di solidale compianto e persino di talune accensioni ironiche di amarissimo senso.

L'innesco e il successivo sviluppo della vicenda sono dislocati negli «interni-esterni» nei pressi della tragica Verdun, due anni dopo la fine della guerra. La Francia, che ha pagato il peso della guerra col mostruoso prezzo umano di un milione e mezzo di morti, è ancora per gran parte sconvolta nelle zone orientali, dove più feroce fu lo scontro, dalle distruzioni, dalla penuria di cibo e di qualsiasi altra cosa, mentre i parenti delle presunte vittime cadute in battaglia si aggirano per i campi e tra le macerie in cerca di un segno, di una traccia dei loro cari.

L'apparato militare, per parte sua, sta cercando di ripristinare il proprio ordine nella confusa situazione. E, in tali frangenti, mentre da una parte la retorica patriottarda mira, con enfatici monumenti e la ricerca maniacale di un «soldato ignoto», di fare argine alla disperazione popolare che dilaga; dall'altra, lo sdegnato comandante Dellaplane, interpetato da un portentoso Philippe Noiret, si sforza, vanamente, di fare davvero opera di bonifica dei corpi, nei campi devastati e, massimamente, delle turbate coscienze degli ex combattenti, dei loro disorientati congiunti. In tale e tanto dramma si inserisce, poi, un sentimento profondo, prima di affezione e quindi di intenso amore, tra il tormentato Dellaplane e la aristocratica Iréne, una sensibile, bravissima Sabine Azéma.

Film dai riverberi, dalle illuminazioni folgoranti e talvolta sinistre, *La vita e niente altro* trova i suoi maggiori pregi giusto in quel resoluto, straziante rendiconto di un aspetto apparentemente minore, sommerso della pur frequentata tematica sulla guerra. Ciò che esce, dunque, da tale rappresentazione diventa al contempo una perorazione di incisivo significato morale, una delicata e struggente vicenda d'amore e soprattutto un apologo preciso, ineludibile contro la guerra e coloro che sopra di essa speculano e prosperano.

Carlo Delle Piane e Anna Bonaiuto in «Ti amo Maria»

Primeteatro
Delle Piane e un amore impossibile

AGGEO SAVIOLI

Ti amo, Maria!
di Giuseppe Manfridi, novità, regia di Marco Sciaccaluga, scena di Alberto Andreis, luci di Piero Niego, musiche di Lino Patruno. Interpreti: Carlo Delle Piane, Anna Bonaiuto. Produzione Fox & Gould.
Firenze: Teatro della Compagnia

FIRENZE. D'amore si muore. Difficile non richiamare alla mente, assistendo a *Ti amo, Maria!* di Giuseppe Manfridi, tema e titolo della felice «opera prima» di Giuseppe Patroni Griffi, che oltre trent'anni addietro appariva quasi come l'emblema di uno dei periodici, e spesso disperati, «ritorni all'individuo», dai quali sono di regola intervallate, almeno in Italia e nel dopoguerra, le fasi di risveglio della coscienza collettiva e dell'impegno sociale. Un tale aspetto (che in *D'amore si muore* fu all'epoca indagato con acutezza da Guido Piovene) potrebbe forse ritrovarsi anche in *Ti amo, Maria!*; ma, qui, la situazione rigorosamente «a due», il quadro pressoché astratto dove essa si pone, la pallidezza del retroterra dei personaggi fanno sì che la vicenda possa svolgersi, grosso modo, in ogni tempo e in qualsiasi paese: non fosse che, a «datarla», vi sono il taglio dei vestiti (ma anche la moda ha i suoi ricorsi) e i riferimenti musicali.

Nello spazio breve e desolato tra un ascensore, una rampa di scale e due porte di appartamenti che si fronteggiano (ma l'inquilino di una delle due case è assente, e tutto il palazzo scarseggia di abitatori, poiché, da principio, siamo in piena estate), s'incontrano e si scontrano due ex amanti, a dieci anni dal reciproco abbandono (il gesto decisivo fu della donna, ma in simili casi è arduo stabilire chi abbia preso realmente l'iniziativa). Maria, ancora giovane, non ha dimenticato Sandro ma, insomma, si è rifatta una vita, senza troppi problemi, ha avuto altre storie (quantunque non sappiamo se le si debba attribuire, al presente, un compagno fisso). Sandro, invece, è rimasto preda d'una vera ossessione, il suo trasporto sentimentale si è mutato in malattia, o poco ci manca. Di età non più verde, e di non apollinee sembianze, lo vediamo invecchiato oltre misura, trasandato, sporco, mezzo ubriaco (ha nelle tasche una collezione di bottigliette di superalcolici, via via prosciugate). Cosicché le sue già assurde insistenze, tra suppliche e minacce, per riavere l'amore di Maria, da lui rintracciata dopo lunghe ricerche, potrebbero suscitare in lei, con buoni motivi, ripulse anche più nette. Del resto, quando l'aggressività verbale di Sandro tende a diventare fisica, una sorta di impotenza psicosomatica provvede a bloccarlo, e il goffo tentativo di stupro si risolve in un pietoso esercizio tra feticistico e ricattatorio.

Passano ore, giorni, settimane, forse mesi: gli appuntamenti forzati cui Maria è costretta (manifestando ella, tuttavia, una oscura condiscendenza), sempre nell'ambiente squallido e precario di quel pianerottolo, mettono capo a una «spiegazione» conclusiva, a una respinta profferta di amicizia da parte della ragazza, e al più che prevedibile esito tragico.

Composto su commissione, e sul modello proposto dall'insolita figura ed espressività di Carlo Delle Piane (lanciato già come attore «serio» nei film di Pupi Avati), il nuovo testo di Manfridi (del quale circola intanto l'assai più ragguardevole *Giacomo il prepotente*) conferma la versatilità, più che l'originalità, manifestata meglio altrove, dello scrittore (classe 1956, e già vari lavori all'attivo, ma solo alcuni rappresentati). L'impianto ripetitivo del dramma, conseguente in parte alla maniacalità del protagonista, non si giova molto delle rare «aperture» sul loro stato «pubblico» (lui pianista di jazz, con vocazione al sax, lei cantante di nessun avvenire, quando i due stavano insieme), insufficienti ad ampliare il respiro del conflitto, o addirittura devianti. E il riscontro che offre, all'infelicità e solitudine di Sandro, quella del cane rinchiuso dietro la porta accanto, fornisce spunti facilotti sia sul piano simbolco, sia su quello degli effetti scenici.

Ma la regia di Marco Sciaccaluga è partecipe e accuratissima. Il cimento di Delle Piane è lodevolmente strenuo (la dizione un tantito impastata possiamo assegnarla al marasma subetilico del personaggio). Anna Bonaiuti anima di persuasive vibrazioni il fondamentale vuoto della sua evanescente eroina.