TELEVISIONE

Da « Il dottor Antonio », al « Don Chisciotte » e a « Resurrezione »

Il «video» e il romanzo

Valeria Moriconi in una scena di « Resurrezione » di cui stasera va in onda la terza puntata sul I canale TV (regia di Franco Enriquez)

E possibile, legittimo, utile trasporre sul « video » un romanzo? Appare piuttosto curioso che la TV si sia posta in pubblico questi interrogativi solo martedì scorso nel numero mensile dell'Approdo, a ben dodici anni di distanza dalla trasmissione del primo teleromanzo, che fu Il dottor Antonio di Ruffini: dodici anni nei quali quello del teleromanzo è divenuto, si può dire, il « genere » preferito dei nostri programmisti televisivi. Comunque meglio tardi che mai: del resto, a giudicare dai programmi di queste settimane, che contemplano la trasmissione contemporanea di ben due teleromanzi (Resurrezione e Don Chisciotte), il « genere » è tuttora in pieno rigoglio.

La rapida panoramica di opinioni offertaci dall'Approdo d'altra parte ha potuto così giovarsi di una lunga esperienza, e forse proprio per questo è affiorata in essa una certa vena di scetticismo. La manifestazione più marcata di sfiducia ci è venuta da Umberto Eco, il quale ha sostenuto che la TV può sperare in qualche risultato valido solo se si limita a rivolgersi ai romanzi « di azione », « d'intreccio », e quindi ai romanzi dell'Ottocento, anzi a certi romanzi dell'Ottocento. Insomma ci è sembrato di capire che Eco vede il teleromanzo solo come una nuova forma di romanzo d'appendice, anche per via della divisione della vicenda in puntate.

È certo, se si parte dalla convinzione che la TV non può che avere dei compiti illustrativi, non può che tentare di tradurre in immagini, passo per passo, una vicenda, la tesi di Eco appare come l'unica ragionevole. Questa, però, vedi caso, sembra essere stata anche la tesi dei dirigenti della TV, specialmente nei primi anni: eppure la sua applicazione, sia per la scelta dei testi che per i modi nei quali essi sono stati trasposti sul video, ha dato sovente risultati disastrosi. Basta pensare a teleromanzi come Ottocento, Graziella, Cime tempestose. *Ma tipico sopra tutti forse è stato il caso di Una tragedia americana di Dreiser: un romanzo che ha un robustissimo intreccio e che pure sul video è stato ridotto da Anton Giulio Majano al rango di un lacrimoso polpettone.*

D'altra parte esperimenti come Il taglio del bosco *di Cassola o* L'isola dell'angelo *di Dessì (racconti che offrivano ben poco spazio all'« azione »), per non parlare di certe riduzioni inglesi di romanzi e racconti di Joyce, hanno dimostrato che all'opposto la TV può ottenere risultati validissimi anche quando non abbia da sfruttare una trama ricca di episodi e di colpi di scena. E, infine, se un teleromanzo come* Il mulino del Po *di Bolchi ha confermato che sul video si può tentare con successo la via dell'illustrazione fedele di un testo, il* Mastro Don Gesualdo *di Giacomo Vaccari ha dimostrato che si può fare opera valida anche interpretando un romanzo e perfino manomettendone qua e là la vicenda.*

Sembra più fecondo, quindi, l'invito di Gabriele Baldini a considerare il testo come un punto di partenza, come « materiale da interpretare ». Che è tutto sommato un invito agli autori televisivi perché conquistino una loro autonomia attraverso le possibilità loro offerte dal mezzo televisivo e attraverso la ricerca del linguaggio più congeniale al video. In questa prospettiva sarà più facile difendersi dalle accuse di « infedeltà » al testo lamentate da Del Buono.

In questa prospettiva, inoltre, si giunge al nucleo della questione, che è quello, se così si può dire, delle intenzioni del teleromanzo. Nel nostro tempo, infatti, e nel quadro di un mezzo di comunicazione modernissimo quale è la televisione, questo « genere » si giustifica soltanto in quanto divenga anch'esso un modo per intessere un discorso con il telespettatore, un veicolo di idee, insomma. Sarebbe sommamente strano che nel momento in cui nello stesso « romanzo » della letteratura italiana entra con sempre maggiore vivacità il vento del dibattito delle idee, proprio il video si abbandonasse alla pura suggestione dell'intreccio, all'oleografia o alla « piena dei sentimenti »: tanto più che per questa via si può giungere essai facilmente a « sterilizzare » romanzi come il Don Chisciotte *o quanto meno a impoverire il messaggio di opere come* Resurrezione.

Del resto, solo conquistando una sua autonomia e facendosi esso stesso veicolo di idee (divenendo, cioè, opera d'autore) il teleromanzo può cessare di essere apprezzato soprattutto come una sorta di rinvio alla lettura dell'opera dalla quale è stato tratto. E può avviarsi verso quel progressivo distacco dalla sua matrice letteraria che è, in fondo, secondo noi, la condizione necessaria per una sua autentica collocazione nel campo della cultura.

Giovanni Cesareo

LETTERATURA

Un'altra pubblicazione periodica

A quale pubblico è destinata la «letteratura a dispense»?

Nonostante la vastità del materiale, essa non colma nessuna vera lacuna — Gli aspetti speculativi dell'iniziativa

[illegible] di infiniti ad un [illegible] ... (come per esempio la Divina commedia). Un discorso analogo dobbiamo ripetere per questa Storia della letteratura italiana e [illegible] la situazione sia così statica.

Questa nuova opera è stata concepita in modo da offrire con le solite lire per fascicolo un materiale molto più ampio e ricco del solito: non solo un racconto della storia letteraria (fatto per altro con chiarezza e buona informazione da Luigi Ferrante, che dà anche opportuno rilievo ai fatti politici strettamente connessi con quelli letterari), ma anche una imponente antologia di testi (ognuno con una presentazione e la « versione in prosa » a piè di pagina) e infine nelle pagine di copertina una vera antologia della critica, fatta più che altro di citazioni legate insieme da un breve testo in modo da formare una vera e propria storia del pensiero critico su ogni singolo problema. Ce n'è insomma più di quanto normalmente si può pretendere da opere di questo tipo.

Il primo fascicolo, in verità, ci aveva lasciati sbalorditi, poiché mentre avevamo notato l'impegno del testo storico, avevamo rilevato nelle note e da ogni parte nell'antologia errori veramente madornali: Arnaldo Daniello confuso con Giacomo da Lentini (che Dante avrebbe definito « gran fabbro del parlar materno »), i testi riportati da edizioni antiquate oggi non più attendibili, le traduzioni piene di gravi travisamenti. Ce n'era quanto bastava per gridare allo scandalo! Ma poi dal secondo fascicolo gli errori sono scomparsi, i commenti sono stati fatti appoggiandosi alle migliori edizioni moderne e il lavoro si è via via arricchito e perfezionato: si potrà sempre discutere sulle scelte antologiche, sulle lacune della storia della critica, ma in sostanza ci si trova su un piano ben diverso da quello del primo fascicolo.

Eppure, nonostante queste qualità, l'iniziativa ci lascia molto perplessi. Innanzi tutto non si vede a quale pubblico essa sia destinata: se agli studenti, essa non è concepita né in modo da rimpiazzare i buoni testi scolastici esistenti e continuamente rinnovantisi, né in modo da offrire un materiale di ricerca utile per approfondire gli argomenti più interessanti; se a quanti, non possedendo una storia letteraria, desiderano colmare le lacune della loro cultura di autodidatti, allora i testi andavano scelti mirando meno alla quantità (chi avrà mai il coraggio di leggere tutte quelle poesie dei primi secoli?) e la storia della critica andava fatta spiegando anche le posizioni dei vari critici e collegando le loro personalità col clima storico e culturale in cui si sono formate; se infine a chi, avendo compiuto gli studi superiori, vuol completare la propria biblioteca, allora viene a porsi sullo stesso piano, poniamo, della Storia che fra poco incomincerà a uscire da Garzanti, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, scritta da diversi storici e critici universitari, anch'essa illustrata e posta in vendita a un prezzo di poco superiore.

E facciamo un po' di conti. L'opera risulterà di 80 fascicoli a 350 lire l'uno e costerà quindi così slegata 28 000 lire. Ma gli 80 fascicoli dovranno essere raccolti in ben 16 volumi (7 di storia, 7 di antologia, 2 di critica): calcolando che ogni volume costi 2 000 lire fra copertina e rilegatura (e se mai sarà di più, ma non certo di meno), alle 28 000 lire dobbiamo aggiungerne altre 32 000: in totale 60 000 lire, senza contare gli indici generali che saranno « messi in vendita » a opera finita. E tutto questo per raccogliere con un affanno da collezionisti sedici grossi volumi, disagevoli, adatti più per riempire uno scaffale che per essere consultati, dal momento che a tutti i costi si vuol imporre al pubblico un gusto piccolo borghese per questi volumi di grosso formato che colpiscono l'occhio e non invogliano alla lettura. Se infatti questi formati si sono rivelati utili per le opere enciclopediche, per le pubblicazioni artistiche, per le collane musicali, non sono per nulla giustificati per opere letterarie che devono essere più lette che guardate. (Va infine sottolineato che sul mercato dell'usato queste raccolte scadono immediatamente di valore).

Ma forse per le opere letterarie non è giustificato nemmeno questo tipo di pubblicazioni, a meno che non si volesse tentare una degna opera di divulgazione concepita con nuovi criteri e non ricalcata completamente sui testi scolastici già esistenti (qualcosa del genere è stato fatto con buoni e talvolta ottimi risultati nel campo della storia dell'arte, della storia della Resistenza o addirittura della storia mondiale, delle scoperte scientifiche ecc.). Perché allora, stando così le cose, ai nostri lettori che desiderassero approfondire la propria cultura letteraria non ci resta che consigliare di ricorrere direttamente a quelle opere scolastiche: alla storia letteraria del Sapegno (ed. La Nuova Italia, 3 voll., L. 3 900), all'antologia di Sapegno, Frombatore, Binni (ed. La Nuova Italia, 4 voll., L. 7 000) o a quella diretta da Luigi Russo (ed. Sansoni, 4 voll., L. 7 000), all'antologia della critica di Fubini-Bonora (ed. Petrini, 4 voll., L. 7 700) o di Binni-Scrivano (Ed. Principato, L. 2 200) o di G. Petronio (ed. Laterza, 4 voll., L. 8 500). Spenderanno meno e avranno a loro disposizione testi di ben diverso rigore scientifico.

Gennaro Barbarisi

MUSICA

In margine al Festival internazionale di Praga

JAZZ: ALL'EST MOLTO DI NUOVO

In particolare il jazz sovietico appare un fenomeno culturale di grande freschezza e vivacità - Non c'è frattura fra musica e pubblico

Il saxofonista Gennady Golstain

Fino a poco tempo fa il jazz sovietico — e di conseguenza il jazz nei Paesi dell'Europa socialista — era anche per la stampa specializzata dell'Occidente una specie di frutto esotico, un mistero sul quale facilmente fiorivano le più strane leggende. Poi ai festival annuali di Tallinn e di Leningrado cominciarono a partecipare anche complessi dell'Europa occidentale, ma ancora sembrava che gli osservatori nei loro reportages non volessero deludere il clima di suspense e di mistero attorno al jazz sovietico. Infine arrivarono attraverso la stessa stampa sovietica i primi nomi dei musicisti: il fantasma cominciava a prendere un corpo. E da qualche mese a questa parte circolano ormai i documenti diretti, cioè i dischi: non solo quelli registrati all'estero, ma anche quelli realizzati proprio in URSS, come *Leningrad Jazz Festival*, pubblicato negli Stati Uniti con nastri originali (sia pure nonostante il titolo non durante il Festival) dalla casa Vee Jay.

I numerosi osservatori dell'Occidente che hanno assistito al recente Festival Internazionale di Praga hanno poi avuto modo di ascoltare direttamente alcuni esempi di jazz sovietico e ne sono rimasti così sconcertati che è ormai facile immaginare un imminente *boom* che speriamo abbia anche come conseguenza di portare ai vari festival italiani ed europei occidentali alcuni di questi complessi e solisti.

Il dato più rilevante che si ricava dalla situazione di questa musica nell'Unione Sovietica è il suo spiccato carattere d'avanguardia, benché i dischi di Ornette Coleman, Cecil Taylor, John Coltrane e degli altri musicisti di punta del jazz contemporaneo negro americano non circolino certo in grandissima copia in URSS, pure i jazzmen di questo paese sono in grandissima maggioranza attestati sulle posizioni più avanzate.

Il saxofonista « conservatore »

A tal punto che la critica definisce « conservatore » un saxofonista come il leningradese Gennady Golstain (protagonista principale del citato album della Vee Jay), denominato qualche anno addietro il « Parker sovietico », eppure non fermatosi affatto a quello stadio.

È forse inutile aggiungere che il jazz tradizionale, sebbene non sia trascurato, rappresenta un aspetto secondario in URSS (e questo vale anche per Cecoslovacchia e Polonia): in questi Paesi insomma non si è ripetuto quanto avvenne da noi e nelle altre contrade europee maggiormente interessate al jazz, dove la « moda » iniziale fu appunto quella delle « bands » in stile New Orleans.

Del resto l'evoluzione del jazz nei Paesi socialisti ha percorso in ogni senso un cammino del tutto differente, né si sono compiuti gli stessi errori e peccati d'ingenuità.

È vero che fra tutte le arti il jazz è quella che tutto sommato può vantare una porzione relativamente cospicua del proprio pubblico pronta a cogliere i nuovi fermenti, soprattutto in Europa, dove i dischi di John Coltrane o di Ornette Coleman sono più venduti di quelli di un Ellington. Tuttavia la presenza di una tradizione culturale spesso di carattere piuttosto provinciale costituisce una remora alimentata da tabù e diffidenze, fa sì che si parli sempre di jazz e anti jazz, di swing e di non swing, di jazz sano e facile e di jazz intellettualistico e non comunicativo ecc. Questi *handicaps* non esistono invece all'Est e ciò concorre a spiegare l'inclinazione prevalente dei musicisti, dei critici e del pubblico verso forme espressive d'avanguardia, verso una ricerca piuttosto che verso la conquista d'uno standard jazzistico di sua patente di jazz-man » che da noi è ancora il passaggio quasi obbligato per chiunque voglia fare del jazz in pubblico.

Ma c'è evidentemente dell'altro a spiegare questa particolare situazione aperta culturalmente del jazz all'Est. Ed è la scelta stessa del jazz, una scelta non più romantica, d'adesione sentimentale anche se talora alla radice... ragamente ribelle, che si verifica da noi. In URSS si ha l'impressione che il jazz costituisca un po' una messa in discussione delle proprie strutture culturali, un discorso nuovo aperto dalle nuove generazioni, nascendo da questa problematicità: quindi il jazz sovietico non può ridursi ad orecchiare a ricalcare gratuitamente dei modelli. Certo, proprio per tali motivi possono esistere in seno a tale musica anche degli « atteggiamenti » di anticonformismo anarcoide, la cui divisa esteriore sono le basette che a Praga durante il Festival non mancavano. Ma si tratta di inevitabili frange, in parte conseguenti alla semi messa al bando del jazz, alla sua forzata clandestinità degli anni scorsi.

Fornito... che il jazz sovietico ha... durante le manifestazioni cecoslovacche, si è reperito soprattutto nel discorso solistico più che nelle composizioni o negli arrangiamenti. In Francia ad esempio Giorgio Gaslini, e in Francia André Hodeir cercano una loro ragione d'essere nella costruzione di un jazz in cui grosso peso ha la tradizione musicale europea: la loro ricerca si svolge quindi soprattutto nel la scrittura, mentre è nelle parti solistiche che spesso talune opere subiscono paurose cadute, perché qui i musicisti europei si scontrano con un « modo » espressivo legato a ben differenti ambienti e culture.

Il contributo sovietico al contrario non va cercato nel campo della scrittura o, come poteva sembrare da certe discussioni sugli organi di stampa, nella ricerca di una fusione degli elementi etnico musicali russi con quelli jazzistici: il che, a livello programmatico, si risolve sempre in una semplicistica risoluzione delle difficoltà in un alibi ambiguo.

La resa dei conti

Il jazz sovietico non è sordo a quella resa dei conti stimolante fra esperienze culturali differenti che oggi caratterizza l'arte, riscattandola da ormai vieti e non più giustificati provincialismi. Lo dimostra appunto foggiando un nuovo discorso proprio nell'ambito della improvvisazione solistica. Così ha dimostrato il saxofonista Georghiu Garanian a Praga, così un altro saxofonista, il già ricordato Gennady Golstain, e ancora il chitarrista Nikolai Gromin, la cui chitarra, come ebbe a dire un trombettista americano, Don Ellis, ha una sonorità che ricorda la balalaika, così che « sembra di ascoltare un chitarrista di blues rurale che abbia studiato con Prokofiev ».

Una esatta descrizione del jazz sovietico l'ha data il critico e pianista Yuri Vikharieff: « Vi è ben poca protesta o pessimismo in questa musica. Anziché l'angoscia e il timbro talvolta crudele dei solisti dell'avanguardia negro americana, c'è in essa piuttosto una riflessività filosofica ed una quieta contemplazione, in questa musica c'è la gioia di suo... ».

La stessa ricerca di originalità traspare anche nel jazz degli altri Paesi socialisti, come la Cecoslovacchia: anche qui non si è caduti nell'equivoco che per fare del jazz valido fuori dell'America occorra fingere di avere swing a piene mani e di possedere il sentimento del blues.

Anche qui il jazz cerca una sua ragione d'essere ed è aperto a stimoli nuovi (ad esempio gli medito balletti jazz che al Festival di Praga sono stati presentati da complessi di ballo cecoslovacchi e polacchi). Quel fascino per le forme occidentali che è piuttosto diffuso in Cecoslovacchia non arriva a intaccare il jazz, che quindi ha un po' l'aria di essere più avanti del suo stesso pubblico. Un pubblico che ama la *beat music*, i Beatles, Rita Pavone, Little Tony e altri nomi dei 45 giri che durante una nottata trascorsa al *night* Lucerna di Praga, un soldato ci sciorinava con entusiasmo. Ma quel lo stesso soldato era comunque venuto al *night* e prima ancora a teatro per ascoltare del jazz come gli altri duemilacinquecento giovani, ragazzi e ragazze che hanno affollato ogni concerto ed anche lo spettacolo di balletti. Il che dimostra che non esiste quella frattura culturale alla quale siamo abituati in Occidente.

Daniele Ionio

Joseph Vinestain e la sua orchestra. Il primo saxofonista da destra è Gheorghiu Garanian, rivelatosi al Festival Internazionale di Praga dell'ottobre scorso

STORIA POLITICA IDEOLOGIA

IL «FONDO CURIEL» ALL'ISTITUTO GRAMSCI

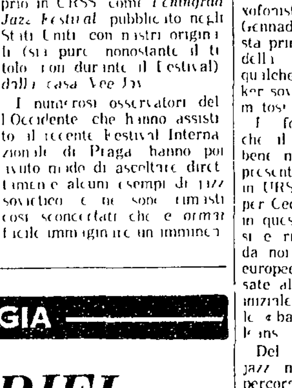
Le raccolte archivistiche e documentarie dell'Istituto Gramsci sono state recentemente arricchite con la costituzione di un « Fondo » per la raccolta e la conservazione degli scritti, dei documenti e di tutti i materiali concernenti l'attività politica, scientifica e didattica di Eugenio Curiel.

Il « Fondo Eugenio Curiel » trova una organica collocazione tra gli importanti fondi archivistici dell'Istituto Gramsci relativi alla storia del PCI e alla storia della Resistenza italiana e consentirà pertanto di approfondire gli studi sulla attività politica e il pensiero di Curiel, avendo a disposizione la documentazione specifica e generale più adatta.

Il « Fondo Eugenio Curiel » inoltre consente di predisporre nel quadro di attività dell'Istituto Gramsci una nuova edizione, critica, degli scritti di Curiel, integrata da numerosi inediti di rilevante interesse reperiti posteriormente alla pubblicazione del 1955 della raccolta « Classi e generazioni nel secondo Risorgimento » e di quei documenti che sarà possibile di portare ancora in luce attraverso le ricerche in corso.

L'iniziativa ha ottenuto l'adesione della signora Grazia Curiel, la quale anche a nome dei suoi familiari ha trasmesso all'Istituto Gramsci ogni diritto relativo al possesso ed alla pubblicazione degli scritti e documenti del fratello.

L'Istituto Gramsci, mentre ringrazia la famiglia Curiel ed in particolare la sorella Grazia per il consenso ed il contributo accordati alla realizzazione della iniziativa, rivolge a chiunque detenga lettere, documenti o altro materiale riguardante la persona e l'opera di Eugenio Curiel l'invito a darne notizia all'Istituto.



Eugenio Curiel

ARTI FIGURATIVE

Oggi a Firenze la mostra di Alvar Aalto

Alvar Aalto

Oggi si apre a Firenze a Palazzo Strozzi la più completa rassegna delle opere del grande architetto finlandese Alvar Aalto. La mostra, che si snoda nelle vaste sale del palazzo di Benedetto da Maiano, che per volontà dello stesso Aalto è stato riportato alla sua originaria struttura, presenta il cammino, l'intera vicenda delle opere dell'artista: in tutto 800 pezzi comprendenti disegni, progetti, plastici, pannelli, mobili, lampade, oggetti in legno e dipinti.

Questo materiale è stato ordinato dagli architetti Federico Marconi e Leonardo Mosso — che per quattro anni sono stati allievi di Aalto — tenendo presente l'esigenza di evidenziare i diversi momenti dell'opera di Aalto e di offrire al tempo stesso una visione globale e organica della sua produzione e della sua attività creativa in continuo divenire.

La rassegna si divide perciò in tre grandi sezioni: la prima è dedicata agli interventi sulla città, la seconda agli interventi sulla natura e quindi sullo spazio originario, la terza agli interventi sulla « casa dell'uomo »: quest'ultima comprende le realizzazioni comunitarie (centri civili, teatri, cappelle, musei, ecc.). V'è poi una sala dedicata alle opere europee ed extraeuropee ed infine troviamo in gruppo di sale più piccole comprendenti disegni originali, schizzi e studi tecnici.

Attraverso la presentazione delle opere che si inseriscono nel tessuto cittadino quale esso è venuto storicamente determinandosi, le opere esposte nelle prime tre sale esprimono il tentativo di Aalto di cercare un rapporto architettonico nel quale lo spazio sia quello dell'uomo e comprendono quello che è stato definito il suo capolavoro urbanistico, cioè il plastico del progetto per la sistemazione del centro di Helsinki (non realizzato), il Palazzo dei Concerti, la Casa della Cultura (Kulttuuritalo) realizzata nel 58 e sede del Partito Comunista Finlandese, ed il Rautatalo (un palazzo per gli uffici con una piazza interna ed un bar).

La seconda sezione ci mostra invece gli interventi sulla natura, dai quali traspare la libertà poetica del grande architetto: queste opere recano forse più delle altre l'impronta inconfondibile del suo mondo e del suo Paese. Qui tro sono le sale dedicate agli interventi sulla natura: in esse troviamo il centro comunitario di Jyväskylä (il progetto viene mostrato per la prima volta), un'isola della Finlandia, la chiesa di Vuoksenniska, il centro di Seinäjoki (un municipio con chiesa e teatro), il famoso cimitero di Malmi. La « casa dell'uomo » si incentra sulle opere concepite per l'abitazione e per salvaguardare la libertà dell'individuo e della famiglia.

Vi troviamo la fabbrica di Sunila, le case di Berlino, di Brema e di Kattua. Di grande interesse la esposizione delle opere europee ed extraeuropee: dal sanatorio di Paimio (completato nel 33) alla biblioteca di Viipuri ('35), dal Padiglione finlandese dell'esposizione di New York ('39) ai dormitori del Massachusetts Institut of Tecnology negli USA ('49), dal municipio di Säynätsalo agli uffici per l'assistenza ai pensionati di Helsinki.

L'opera di Aalto sarà illustrata e analizzata in una sala attigua attraverso la proiezione di diapositive.

Al termine della mostra, che chiuderà il 9 gennaio, avrà luogo un Convegno sull'incontro fra il nuovo e l'antico nell'architettura.

Il grande architetto finlandese si trova già da alcuni giorni a Firenze insieme con l'« équipe » del proprio studio e con un folto gruppo di architetti per seguire di persona l'allestimento della mostra e per dare concretezza alla trattazione di un'opera tanto più significativa: la progettazione di un centro culturale per il nuovo quartiere popolare delle Torri Cintoia, richiesta ad Aalto dal prof. Detti quando era assessore all'Urbanistica del Comune di Firenze.

m. l.