Venticinque anni fa moriva Charlie Parker

Il fantastico volo sulle ali di un sax

Il 29 febbraio 1945, in uno studio di incisione di New York, quando Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Clyde Hart, Remo Palmieri, Slam Stewart e Cozy Cole registrarono *Groovin' High*, venne redatto un vero e proprio manifesto musicale, venne affidata al vinile la prima opera ufficiale del jazz moderno.

Charlie Parker aveva 24 anni. Sarebbe morto dieci anni dopo, il 12 marzo 1955, lasciando dietro di sé centinaia di incisioni e un'eredità di idee e di genialità cui le generazioni successive di musicisti, in ogni angolo del mondo, avrebbero dovuto far riferimento, con cui molti, se non tutti, anche quelli di maggiore personalità, avrebbero dovuto misurarsi. Un'eredità che continua, insinuante e inevitabile, a riaffiorare nella cultura musicale del nostro tempo.

Nel corso dei suoi circa ottant'anni di vita, il jazz si è evoluto in continuazione; e di frequente le personalità più significative hanno costituito una sorta di denominatore comune della propria epoca. Nei casi più significativi, però, ciascun sviluppo non fu opera di un uomo solo, ma il risultato di una creazione collettiva. Il jazz di New Orleans fu la sintesi che risultò da una serie particolare di circostanze verificatesi intorno al volgere del secolo. Allo stesso modo il jazz moderno — in particolare il suo momento iniziale, che va sotto il nome di *bebop* — fu, all'inizio degli anni Quaranta, il prodotto dell'incontro, a New York, di personalità con affini interessi di ricerca.

Tra questi musicisti, a Kenny Clarke si è soliti accreditare i fondamenti delle concezioni ritmiche della nuova musica, mentre a Charlie Christian e Thelonius Monk le sue basi armoniche e a Dizzy Gillespie il merito di aver fatto chiarezza nel ribollire delle idee prodotte senza risparmio dal piccolo gruppo di ricercatori.

A Charlie Parker non è possibile accreditare singoli e specifici contributi nella creazione dei nuovi linguaggi: egli fu in realtà un uomo di sintesi in cui erano maturati momenti di considerevole complessità. Se si volessero classificare gli elementi costitutivi del suo stile nei termini del geniale approccio agli aspetti melodici, ritmici, armonici della sua musica, della assoluta irrinetibilità del suo timbro, degli accenti, della intonazione, del personalissimo fraseggiare, ci si accorgerebbe che, in pratica, tali elementi sono indissolubilmente intrecciati.

Attraverso quella appendice metallica — il suo sax contralto — fusa permanentemente al suo corpo, sgorgavano fuori, in maniera torrenziale, anima e intelligenza: quando oggi appoggiamo la punta del nostro giradischi sul solco di una delle sue opere, le figurazioni dell'eloquio parkeriano escono con la fluidità dell'argento vivo e con una continuità che mozza il respiro.

Improvvisamente una musica adulta, dunque, in cui tutti i referenti vengono deliberatamente resi impliciti in maniera assoluta: ma è evidente che Parker fa i conti con tutti: egli amava ogni genere, da quello del violinista e del fisarmonicista all'angolo di Times Square alla musica classica. Ascoltava tutto e tutto usava per costruire la propria musica. C'è un aneddoto, al quale si può dare piena credibilità, essendo stato riferito da un testimone attendibile, il critico Ira Gitler: sovente Parker, richiesto di un bis al termine di una esibizione, eseguiva col suo gruppo le prime battute della «Piccola musica da camera» (op. 24, n. 2) di Paul Hindemith.

Musicista onnivoro, che nei momenti migliori riusciva a comunicare i contenuti emozionali del suo lavoro con una rara immediatezza, nelle sue componenti ritmiche il linguaggio di Parker era elaboratissimo: spesse, all'interno di una battuta, l'accento veniva fatto cadere tra un tempo e l'altro dei quattro che la costituivano, con il risultato di dividere, in un certo senso, la battuta in otto tempi. Con questo sistema, Parker riusciva ad ottenere l'effetto di due contemporanei flussi ritmici: avendo a disposizione uno strumento melodico, poteva soltanto suggerire dei poliritmi. Ma questo pulsare discontinuo e imprevedibile dava spinte a ricercare nuove idee alle sezioni di accompagnamento, in modo da affrancarle dalla loro tradizionale subordinazione alle voci melodiche.

In termini di timbro, la voce di Parker fu la più personale tra quelle mai ascoltate in tutto il corso della storia del jazz. Già prima della morte appare chiaro che la sua influenza era stata enorme e che sarebbe divenuta sempre maggiore, riuscendo a condizionare la sua generazione come Louis Armstrong aveva fatto con la propria. Armstrong fu il primo a dimostrare la reale potenzialità espressiva dell'improvvisazione in a solo, mentre Parker dimostrò che era possibile assimilare tecniche di grande complessità nella dinamica della improvvisazione, e che queste tradizionali come il blues restavano validi e indispensabili riferimenti culturali all'interno della nuova ricerca creativa.

E non è sorprendente sentire affiorare, nella musica di artisti come Ornette Coleman e John Coltrane o in quella di Anthony Braxton, di Lester Bowie, o di Muhal Abrahams, così come in quella di Misjia Mengelberg o di Enrico Rava, stilemi ed echi del vivo quanto irripetibile linguaggio di Charlie Parker. Di lui, già nel 1951, un anno dopo la prematura, tragica scomparsa André Hodeir, nel suo «Hommes et problèmes du jazz», scriveva profeticamente: «Non è lontano il giorno in cui quel prodigioso innovatore che è Charlie Parker apparirà, attraverso una adeguata prospettiva storica del jazz, un grande classico».

Alfredo Profeta

Charlie Parker in jam session con Charles Mingus, Roy Haynes e Thelonius Monk

Le testimonianze di alcuni grandi del jazz

«Bird era il sole, la sua energia è dentro di noi»

«Bird lives». Parker è vivo!: questi graffiti che comparvero sui muri dei ghetti neri delle città americane alla sua morte, danno il segno del mito che intorno alla sua figura si è andato creando negli anni. Nato il 29 agosto del 1920 quest'anno cadono il 60. della nascita e il 25. anniversario della morte del grande sassofonista. Abbiamo qui raccolto alcuni brani di testimonianze e di opinioni su Charlie "Yardbird" Parker di suoi contemporanei e di musicisti che hanno sentito con particolare forza la sua presenza.

ART BLAKEY: «*Un simbolo della gente nera? No. Allora neanche lo conoscevano. Non lo avevano mai ascoltato o non se ne curavano. Un simbolo per i musicisti, sì*».

WALTER BISHOP: «*La sola maniera di suonare con lui era riuscire a pensare con la stessa risolutezza con la quale pensava lui nel suonare*».

MILES DAVIS: «*Era impossibile aggiungere qualcosa a quanto egli faceva. Gli chiedevo: "A cosa ti servo?". Quell'uomo poteva far muovere con swing una intera big-band*».

MAX ROACH: «*Bird era come il sole, ci dava tutta la energia che eravamo capaci di prendere da lui. E ne stiamo ancora avendo. Il suo bicchiere traboccava. In qualsiasi situazione musicale le sue idee saltavano fuori, e ciò ispirava chiunque gli fosse vicino. Aveva un modo di suonare che influenzava ogni strumento della banda*».

Parker e il suo sax

CHARLIE MINGUS — «*Molti musicisti dovevano attendere un nuovo disco di Bird per sapere che cosa e come suonare in futuro. Parker non è morto; è nascosto da qualche parte e tornerà con molte novità che spaventeranno a morte tutti*».

LENNIE TRISTANO: «*La musica di Bird era perfetta come tutto ciò che è scientifico. La sua musica è così strutturalmente rigorosa che non si potrebbe cambiare una nota per renderla migliore*».

GIGI GRYCE: «*Era un genio nato. E man mano che passa il tempo mi scopro a pensare che fosse ancora più grande di quanto credessi. Spesso ti trovi di fronte a grossi problemi, tecnici e musicali, e ti accorgi che Bird li aveva già risolti con assoluta originalità*».

KENNY DORHAM: «*Era tutto musica. E voleva avere e capire ogni cosa. Quando suonava, niente poteva fermare il flusso delle sue idee*».

FRANK LOWE: «*Ciò che Parker fece fu di suonare se stesso e la vita che viveva combinata con quanto aveva ascoltato da Lester Young e Coleman Hawkins. Ornette e Coltrane furono estensioni di Parker. E noi ora siamo estensioni di Trane e Ornette*».

ARCHIE SHEPP: «*Quando suono la musica di Parker credo di avere gli stessi sentimenti verso di lui che uno Stokhausen potrebbe avere suonando Beethoven o Bach. Non che pensi di stare facendo qualcosa di sacro: il fatto è che il popolo nero ha il diritto di guardare al proprio passato, a valutarlo, ad esaminarlo, ad analizzarlo. Penso che la nostra cultura sia molto complessa. Ho ascoltato Sibelius, Bach, Messiaen, Varese, e credo che nessuno di loro mi coinvolge come Bird. Non me ne vergogno, ma posso affermare che Bird è superiore a tutti loro*».

a. p.

Nuovo spettacolo di Marialuisa e Mario Santella

Medea, figlia di nessuno

ROMA — Coletta Esposito, trentadue anni, figlia di ignoti, e davanti ai giudici ha ucciso la propria creatura, natale dalla relazione con Cipriano Barca, e la giovane sposa di costui, il giorno stesso delle nozze, in chiesa. Mentre si attende la durissima sentenza, ripercorriamo dagli inizi la storia di Coletta.

Siamo a Napoli, sotto il regno dei Borboni, nello scorcio conclusivo del Settecento. Allevata dalla pubblica carità, invogliata dalla dote che le assicura una ricca signora, introdotta anche a corte (e desiderosa di espiare antichi peccati), la ragazza ha sposato un laido individuo, afflitto da ignobili malattie, e se n'è presto separata, chiedendo lo scioglimento del matrimonio. Ma le cose, nonostante l'interessamento della sua protettrice, vanno per le lunghe. Coletta si è intanto innamorata perduta mente di Cipriano, uomo buono onesto, debole, strappandolo a un'altra donna: lui sembra amarla, a sua volta, con sincerità, oltre a sentirsi in colpa per essersi fatto derubare del denaro da lei affidatogli in quella circostanza. Cipriano è rimasto ferito, la madre è stata trucidata. Poi mentre i due sono costretti a limitare la loro convivenza, per favorire le pratiche di annullamento del primo legame coniugale di Coletta, si presenta la rivale più temibile, Teresina, una ricca sposa di costui, il giorno stesso delle nozze, in chiesa. Mentre si attende la durissima sentenza, ripercorriamo dagli inizi la storia di Coletta.

La Medea di Portamedina, che Marialuisa e Mario Santella (testo a loro duplice firma, la regia è di Mario, ed essi stessi sostengono le parti principali) hanno portato qui alle Muse, deriva liberamente da un romanzo di Francesco Mastriani (1819-1891) scrittore «popolare» e di radicata ispirazione sociale, cui com'è noto si interessò anche Gramsci. Lo sforzo compiuto dagli autori-attori, dei quali si conosce la funzione di avanguardia svolta da tempo nella capitale del Sud, tende — ci sembra — a uno scopo arduo e complesso: riscattare la materia «di cronaca», con la sua non spenta carica di denuncia, distinguendola dalla veste letteraria, deprimente o mistificante; recuperare il respiro drammatico, lo sfondo mitico, il tono «alto» proposti nel titolo, attraverso una stilizzazione ed elevazione dei modi della «sceneggiata» o di generi affini.

In particolare, il dissidio tra i personaggi si manifesta nell'uso, a confronto e a contrasto, di una lingua imagari più «educata» che «colta», o del dialetto: nell'un caso le passioni appaiono come sublimate, deviate, tenute a freno, nell'altro si manifestano con selvaggia violenza. Donde anche la necessità, e la difficoltà, di un doppio registro espressivo fra distacco e adesione, straniamento e coinvolgimento.

Il risultato non è forse tutto persuasivo: talora l'azione langue, e l'apporto degli interpreti di contorno rivela qualche diseguaglianza. Inquadrato nella geometrica, spoglia struttura scenica di Luigi D'Antonio (i costumi sono di Franco Silvestri), servito a dovere da un accorto dosaggio di luci, lo spettacolo ha però, nell'insieme, una sua singolare evidenza. Il talento di Marialuisa Santella, qui austeramente privato del suo versante comico, vi trova puntuale conferma, e Mario, dal suo canto, fornisce una delle sue prove più convincenti. Ricordiamo ancora Rosanna Rispoli, Cetty Sommella, Gianni Abbate, Mario Fiori. E ricordiamo, per la sua plastica sintesi, l'immagine finale di una rivoluzione alle porte (ma viene da fuori, dalla Francia), già destinata alla sconfitta.

Aggeo Savioli

Convegno del PSI

L'industria cerca un nuovo partner: la musica

MILANO — *Il disco è come una bottiglia di spumante. Così almeno viene considerato dal fisco che applica al costo di questo strumento culturale una tassa (l'IVA) del 14% pari cioè a quella applicata ad altri generi voluttuari come vini, cosmetici, ecc. I libri e le pellicole cinematografiche si salvano da questa «penalizzazione» con una tassa del 6%.*

Gli italiani ogni anno spendono 2230 lire a testa per i dischi contro le 13 mila degli USA. Nonostante questa bassa cifra, il fatturato totale del mercato discografico nel nostro paese è di oltre 150 miliardi (dati del '79): ma di questi ben il 96% va all'industria privata e solo il 4% a quella pubblica (la Fonit Cetra). Sul totale del mercato le multinazionali del disco (DG, Decca, RCA ecc.) si pigliano il 55% della torta cosicché il 75% del consumo musicale in Italia appartiene alla musica straniera.

La «classica» ha il dominio assoluto con un rapporto di 12 a 1 tra musica prodotta all'estero (con autori o interpreti stranieri ma anche italiani) e musica nostrana. Per la «leggera» il rapporto scende da 4 a 3. L'industria discografica italiana occupa — tra lavoratori dipendenti, autonomi e negozianti — ben 115 mila persone. Il mercato rimane comunque in mano (per il 55%) alle aziende straniere che naturalmente la fan da padrone influenzando la stessa programmazione degli enti musicali.

Queste cifre significative (tanto che Rignano, presidente dei fonografici italiani, parla di «colonizzazione culturale») son venute fuori al convegno nazionale su «Musica e industria in Italia», organizzato nei giorni scorsi al Club Turati dalla direzione del PSI. Discografici, editori, operatori culturali e sovrintendenti (da Badini a Bogianckino, da Trezzini a Lanza Tomasi, ecc.) venuti in gran numero hanno discusso per due giorni alla ricerca di una «strategia comune» per affrontare questa volta non la crisi del settore ma i problemi posti da un mercato in continua espansione. Se la domanda di musica cresce sempre più (grazie anche all'opera portata avanti in questi anni dalle amministrazioni e dai partiti di sinistra) la risposta è purtroppo ancora inadeguata.

Che fare allora? Come reagire all'offensiva delle multinazionali? Come fermare d'altro canto i segni preoccupanti di certe forme di intervento dell'industria nel settore pubblico dello spettacolo che nulla risolvono tranne gettare (come insegna l'esperienza statunitense) pesanti ipoteche future sulla programmazione? Certo in assenza di una legge adeguata che risponda ai reali bisogni di una cultura di massa e che rispecchi la realtà politica e sociale del decentramento culturale tutto può succedere.

La riforma rimane sempre, dunque, il punto fermo da cui partire per ogni discorso di rinnovamento, di riorganizzazione della vita musicale italiana. Detto questo, si tratta poi di trovare un maggior equilibrio e un rapporto corretto tra industria pubblica e privata e tra queste e le istituzioni che producono spettacolo. «Gli Enti lirici — ha detto Claudio Martelli, nelle sue conclusioni — devono far parte di un ciclo produttivo generale e non rimanere momento isolato e casuale di produzione».

Per vincere la grande sfida delle industrie straniere (guarda caso assenti al convegno) il PSI fa alcune proposte concrete: accelerare l'accordo tra le sinistre sulla legge di riforma; un miglior coordinamento tra Comuni e Regioni affinché gli Enti locali non diventino i nuovi committenti di musica e per interventi meno temporanei e casuali, una definizione più rigorosa della pirateria discografica (aumento di controllo contro le registrazioni abusive e i furti delle altrui note); una valorizzazione del patrimonio culturale italiano sancita anche legalmente per quanto riguarda, ad esempio, la diffusione radiotelevisiva, un organismo di coordinamento industriale per la distribuzione dei prodotti sia in Italia che all'estero (e questo potrebbe facilitare soprattutto le etichette cosiddette «alternative»); infine uno sviluppo maggiore della ricerca e della sperimentazione. A questo proposito il compagno Pestalozza, che ha portato al convegno il saluto del PCI, ha suggerito la formazione di una sorta di «CNR della musica».

Rimane da dire però che il rapporto tra pubblico e privato è corretto solo nell'ambito di uno sviluppo politico e culturale e non dal punto di vista del profitto. Se il privato diventa un nuovo elemosiniere e lo Stato rimane la mucca da mungere (con l'assistenzialismo delle vigenti leggi) la dipendenza straniera è destinata ad aumentare e le istituzioni son destinate a deperire sempre più. Ciò che soprattutto occorre — e questo a onor del vero, è emerso troppo poco dal convegno — è una seria programmazione nazionale, regionale, locale della vita musicale italiana.

Renato Garavaglia

L'opinione di una donna sulla «Città delle donne»

L'incubo e il tunnel

Com'ora facilmente prevedibile, l'ultima fatica di Federico Fellini fa discutere. Intorno al suo più recente film, «La città delle donne» (che Aggeo Savioli ha recensito sul nostro giornale sabato scorso), si va infatti sviluppando, qua e la, un dibattito sull'immagine della donna, ma anche del maschio, che l'opera felliniana propone. L'articolo che pubblichiamo intende esprime un «punto di vista», l'opinione di una donna, sulla tematica affrontata dal film.

La città delle donne. *Che titolo arrendevole, carico di impotenza voluta e goduta, sdegnosamente generoso, quasi classico nella sua immagine di fortilizio ben difeso. Comunque, un bel titolo, e anche molto chiaro.*

Già, perché sia nel titolo sia nel film, balza agli occhi una semplificazione definitiva e irreversibile delle parti in lotta, una specie di azzeramento della coscienza storica, una contrapposizione fisiologica prima ancora che culturale e come un intorno alla verginità del muro contro muro, di vecchio campo di battaglia senza complicazioni nucleari. Risultato: l'uomo, il maschio, il fallocrate scopertosi vittima, scende in campo con tutto il gusto della rassegnazione ontica e con la coscienza ben netta dei propri confini. In palio c'è una città, l'unica esistente e quindi molto importante. Bella guerra, fatta a colpi di sintesi storiche: ma l'ex vincitore di sempre questa volta sembra sconfitto.

Attenzione a un particolare, però, e proprio lui che ha deciso di raccontare la sua sconfitta, che la impone e la dichiara. E' qui il punto: solo questo fatto basta ad assicurargli molti punti per vittorie future.

E c'è un'altra cosa: non si sta chiacchierando delle migliaia di immagini, di ombre e di sussulti dell'archivio felliniano, dove è facile prendere le distanze e quindi godere o inorridire senza scrupoli. Qui si parla di Donne. Solo di Donne, di duemilaseicento Donne che sbucano, ridacchiano, rassicurano, scompaiono, giocano e seminano il terrore. Un argomento che oggi è tutto, terreno di lotta e coperta di Linus, impegno di massa e tentazione ideologizzante. Quale trappola più spudoratamente più genialmente presuntuosa per parlare di sé? Cosa, del resto, giustissima in un tipo di cinema che rinuncia ai ponti sempre più traballanti del vecchio realismo. E' per questo che è del tutto fuori luogo inseguire con accette ideologiche le donne di Fellini, o farle sfilare sotto un microscopio contenutistico, o usare i loro seni per facili accuse psicologistiche. Per non parlare della vecchia pratica suicida, che in queste occasioni rispunta sempre, del mettere sulla bilancia la sacra immagine della Donna Liberata, cupo e congelato piedistallo su cui, senza alcuna ironia, va spesso a fracassarsi il fantasma di un finto femminismo.

Un'inquadratura della «Città delle donne»

La sfida del giudizio e del confronto è infatti su un terreno ben diverso, più accidentato: quello della tecnica del fantastico, della capacità di ingoiare il reale e farlo passare attraverso mille pieghe della coscienza e del fotogramma. A questo punto non ha assolutamente importanza il giudizio di Fellini sulla donna, o la sua opinione sull'attuale fase politica, e nemmeno è possibile un'ingenua traduzione di simboli inesistenti. Questo per conservare un residuo di fiducia sulla possibilità di fare cinema.

Si tratta quindi solo della visione soggettiva di un incubo che chiede di essere vista, cioè percepita per la sua qualità immaginifica: in questo caso l'incubo è un tunnel buio, al di là del quale c'è un inferno al femminile. Ma avrebbero potuto esserci Polifemo o il Vietnam, lividi extraterrestri o spire elettroniche. Infatti gli incubi, anche i più soggettivi, hanno in genere una matrice storica e collettiva che li rende quasi sempre interessanti. E qui nasce un'altra curiosità.

Come ci si può sentire, da donne, a conoscere e osservare le donne di Fellini, ovvero gli incubi femminili di un uomo? Scrutate, tagliuzzate, utilizzate, oggetti anche se apparenti soggetti? Diciamo prima che Fellini forse non conquista la città, ma si accontenta del piacere di averla costruita. Perciò, probabilmente l'unica sensazione al femminile possibile è la consapevolezza di dover andare avanti nel concreto di un'esperienza fantastica non ancora portata alla luce. Di dover assaggiare i propri incubi. Infatti, stranamente e paradossalmente proprio le donne, che di incubi storici ne hanno da vendere, devono ancora tirarli fuori tutti, imparare a maneggiarli, diventarne padrone. E' un'operazione di scavo e di invenzione che richiede molta ironia, ma è l'unica possibilità per attuarsi a costruire una città dei maschi, o qualsiasi altro incubo finalmente oggettivato. E per non affondare nelle paludi decrepite di un ideologismo alla rovescia. Che è la fine del divertimento creativo, ma anche delle potenzialità sul piano fantastico di qualsiasi movimento di massa.

Comunque a parte le suggestioni archeologiche, c'è un'ultima considerazione sul femminile felliniano. Cioè su Snàporaz. Che in tutto il film non riesce mai a fare l'amore. Tentato, viene attirato, cammina, insegue, in un'agonia di ricerca che lo riporta al punto di prima, per ricominciare da capo. E' questa un'omissione che vale come affermazione fondamentale. Rispetto, paura, impossibilità? Ha poca importanza, la fase storica non lo dice. Quanto a Snàporaz, sta nel tunnel. Per catturarlo, bisogna andare a prenderlo lì.

Silvia Napolitano

Il regista Pressburger e Bonacelli parlano del loro «Calderón»

«Senza troppo rispetto» per Pier Paolo Pasolini

ROMA — «Pasolini ipotizzava la messinscena del *Calderon* come un rito culturale per una avanguardia di intellettuali collegata alla classe operaia. Un rito praticamente impraticabile, per carenza di officianti e di fedeli. Invece *Calderon* si è rivelato, aldilà delle previsioni di Pasolini, un'opera popolare: dove l'abbiamo portata finora, nelle piazze medie e piccole del Friuli e a Roma, il pubblico l'ha seguita con attenzione e commozione, anche commozione».

Triste e circospetto, com'è nella sua indole, Giorgio Pressburger parla dello spettacolo di cui firma la regia, prodotto dallo Stabile del Friuli-Venezia Giulia, attualmente in scena all'Argentina. Paolo Bonacelli, il Basilio della intricata distribuzione, non è né triste né circospetto. Si sta arrotolando una sigaretta; senza alzare gli occhi dal precario manufatto, emette il suo vocione: «Da dove sbuca questa attenzione del pubblico? Dalla bontà del metodo di lavoro. Questo era un testo che andava dato con rispetto. Rispetto morale, anche. Nessuno di noi ha sentito carenza di spettacolo, il bisogno di aggiungere ingredienti alla scrittura tirandoli fuori dal proprio repertorio: fare le solite invenzioncine vecchie per adescare il pubblico, cioè per distrarlo. Davanti a questo copione noi ci siamo messi in atteggiamento di studio.

«Non si trattava di imparare a memoria le parole, si trattava di conoscerle, capire il senso e il suono che c'è dentro (nella poesia sono la stessa cosa, credo), e sentirsele uscire dalla bocca. Io, le mie battute, le ho dette alla "prima": all'"anteprima", giuro che non sapevo cosa sarebbe successo. Dicono tutti che in scena (e magari anche fuori) sono un marpione. Può anche darsi. Allora io dico: be', non sono mai stato così poco professionale. E così serio».

Ho letto su alcuni giornali (azzardo) che il testo non è tanto teatrale...

«.....», prorompe Bonacelli: «e rifiuto come offensiva quella storia della "chiacchierata intellettuale". Che era "chiacchiera", l'aveva già detto Pasolini. E' morto, e tu gli ritorci contro, degradata a buonsenso poveraccio, una definizione che si era scelta lui, terribile?».

«La "chiacchiera"», interloquisce timidamente Pressburger, «è anche il *Gerede* di Heidegger, che interrompe la relazione fra il linguaggio e i fatti e la ricompone nell'inautentico, conferendo alla parola una autorità senza riprova, eccetera, insomma lo sai, è una storia che riguarda molto il teatro, e nel caso del *Calderon*, della sua grande "retorica"... ma questo non metterlo, perché a leggere queste cose la gente si scoccia».

«Ti invitano a tradire il testo» romba Bonacelli, che ha finalmente leccato la cartina e si è infilato in bocca il tubetto quasi vuoto («chi campa facendo a meno del tabacco, non si merita di campare») blaterava anni fa nello Sganarello del *Don Giovanni* di Molière, interpretazione molto deplorata perché «tradiva il testo per eccesso»): «Hai capito cos'è successo al teatro italiano in questi ultimi anni? che se non tradisci il testo si lagnano...».

Che ne pensa Pressburger?

«Poche cose. Secondo me, uno — un attore, un regista, ecc. — deve accettare fino in fondo il *transfert* fra l'autore e sé, e deve cercare di definirlo — per quanto gli è possibile, si capisce — con tutti gli strumenti di indagine che ha a disposizione. Non si tratta di fedeltà al testo: si tratta di intensità di rapporto. Poi, puoi sbagliare tutto, si capisce. Ma secondo me, vale la pena: la tua e quella del pubblico che ti sopporta. Invece, sovrapporre il proprio Narciso al testo che devi interpretare, non può produrre altro che il già fatto, il già saputo, il già firmato. Ma fra i critici c'è chi di questo tipo di "trasgressione pilotata" del testo, si contenta. L'idea della regia... Ma una regia non è una "idea": è un sistema complesso d'interrelazioni, una struttura, un rapporto, una storia. Che ci vuoi fare? Pasolini ci ha spiegato bene che il consumismo omologa ogni trasgressione. Ho fatto un salto troppo brusco? Si capirà?».

Lo esorto a non preoccuparsi tanto.

«Tanto non mi preoccupo», borbotta Pressburger, «perché il pubblico vedo che reagisce molto bene, è attentissimo. E non mi dispiace che alla fine applauda con un certo ritardo. Vuol dire che impiega un po' di tempo per recuperare il suo ruolo abituale, separato, di pubblico. Vuol dire che questo *Calderòn* lo coinvolge sul serio. Penso».

Come mai, allora, in platea (io sono venuto il terzo giorno di programmazione) ci sono molti posti vuoti, a chiazze, come per alopecia?

Bonacelli è una tortora. Tuba: «Non so. Non capisco. Non sono dell'ambiente. Pare che questo sia uno spettacolo "in alternativa", ma poi non vengono gli abbonati e loro intanto non possono sbigliettare...».

Infatti per telefono mi avevano detto che il teatro era esaurito.

«E' che ci sono gli Stabili di serie A e gli Stabili di serie B. Guardati i tamburini" sui giornali... Ma questo non lo scrivere».

Pressburger si è distratto, guarda il termosifone.

«Eh? — Niente. Mi chiedevo se avrei potuto mettere in scena Pasolini senza "troppo rispetto". Che poi è rispetto per Pasolini, per gli attori, per il pubblico e — se mi è consentito — anche per me...».

E cosa ti rispondevi?

«Mi rispondevo di no».

Vittorio Sermonti

Per assoluta mancanza di spazio siamo costretti a rinviare a domani la rubrica settimanale sull'arte.

Le iniziative del Premio Scanno

SCANNO — Narrativa, cinema, teatro, giornalismo, ecologia, diritto e arti figurative sono le molte sezioni in cui si è differenziato il «Premio Scanno - Giangaspare Napolitano» giunto quest'anno alla settima edizione (è in programma dal 14 al 22 giugno) nella cittadina abruzzese.

Il premio per la narrativa (della giuria è presidente Mario Sansone, e del comitato selezionatore Antonio Spinosa) di un milione sarà assegnato ad un romanzo italiano o straniero pubblicato tra il primo giugno '79 e il 15 maggio '980; il premio per il cinema (della giuria è presidente Giovanni Grazzini, e Franco Cauli presiede il comitato) andrà ad un film prodotto da reti televisive o ad esse destinato ritenuto la più pregevole trasposizione cinematografica di un'opera letteraria. La scelta avverrà tra cinque film selezionati dal comitato tecnico tra la produzione della stagione 1979-80.

Fine settimana a
SOFIA

PARTENZA: 25 aprile
DURATA: 4 giorni
TRASPORTI: voli di linea
ITINERARIO: Roma, Sofia, Roma

Il programma prevede la sistemazione in alberghi di prima categoria e lusso (classificazione locale) con trattamento di pensione completa. Visita della città, escursione alla montagna Vitocha e al Monastero di Rila. Cena in un locale tipico.

UNITÀ VACANZE
20162 MILANO
Viale Fulvio Testi n. 75
Tel. 64.23.557-64.38.140
00185 ROMA
Via dei Taurini n. 19
Telefono (06) 49.50.141
Organizzazione tecnica ITALTURIST