

alfabetà ⁸⁵

A Macallan
si arriva
per gradi.

The
MACALLAN
*Single Highland Malt
Scotch Whisky*

Argan, la mia vita (Lea Vergine)
Il pensiero di Pareyson (Givone)
Umani e alieni (Fabozzi, Mammoliti)
Perniola/Rovatti/Lorenzini/Porta
Vasio/Ferraris/Taviani/Branzi
Chernobyl: Scienza e pubblico
(Index)
Immagini:
Wunderkammern



Supplemento. Centri del dibattito-2
Sul conflitto/Venezia
Durase Lacan/Salerno
Tipi di razionalità/Vicenza



Un professore a Hollywood

Intervista di Claudio Castellacci a Stuart Kaminsky

Stuart M. Kaminsky è l'autore di una serie di romanzi polizieschi che hanno come protagonista fisso un detective privato, Toby Peters, e che hanno come particolarità scenografica di svolgersi in una Los Angeles anni '40 ricostruita con maniacale esattezza nei suoi particolari di vita quotidiana; particolari che si spingono fino a fare incrociare le avventure di Toby Peters a episodi nelle vite di personaggi veri: da Al Capone ai fratelli Marx, da Errol Flynn a Eleanor Roosevelt, da Howard Hughes a Ernest Hemingway, Gary Cooper, Buster Keaton e via di seguito.

Un cocktail magistrale di fantasia e realtà il cui tocco di raffinatezza è dato dal fatto che Stuart Kaminsky è anche un professore universitario (insegna storia del cinema alla Northwestern University, Illinois) e autore di pregevoli saggi sulla vita di attori e registi: i suoi studi gli permettono ricostruzioni accurate e citazioni dotte tali da catturare, oltre al canonico pubblico di divoratori di giallo, anche cinefili raffinati in grado di apprezzare tutti gli ammiccamenti del caso.

In Italia Kaminsky è pubblicato da Mondadori nella collana «Il giallo». Sono usciti, per ora, nove titoli (non nel loro ordine cronologico originale): *Giocarsi la pelle* (1633), *Il caso Howard Hughes* (1682), *Non tormentate i vampiri*, per favore (1710), *Mezzanotte di fuoco* (1741), *Una pallottola per Errol Flynn* (1761), *La strada di mattoni gialli* (1795), *Follie di Hollywood* (1846), *Quel clown di un detective* (1890), *Quel cane del presidente* (1937), un decimo è in fase di traduzione.

Mondadori ha anche pubblicato, nella collana «Segretissimo», *Piazza Sverdlov* (1031), romanzo

senza Toby Peters. Questa è la nostra intervista con Stuart Kaminsky.

Castellacci. Kaminsky, perché scrive?

Kaminsky. Scrivo perché devo. Avevo scritto cinque romanzi prima che un editore accettasse di

rano uscire fuori. Per me, raccontare storie è una necessità e una gioia. Non mi fraintenda, però: non vorrei suggerire bisogni mistici junghiani con relativa liberazione di archetipi personali e collettivi. Mi piacciono anche i soldi che guadagno scrivendo. Scrivo anche delle cose che, probabilmente, non

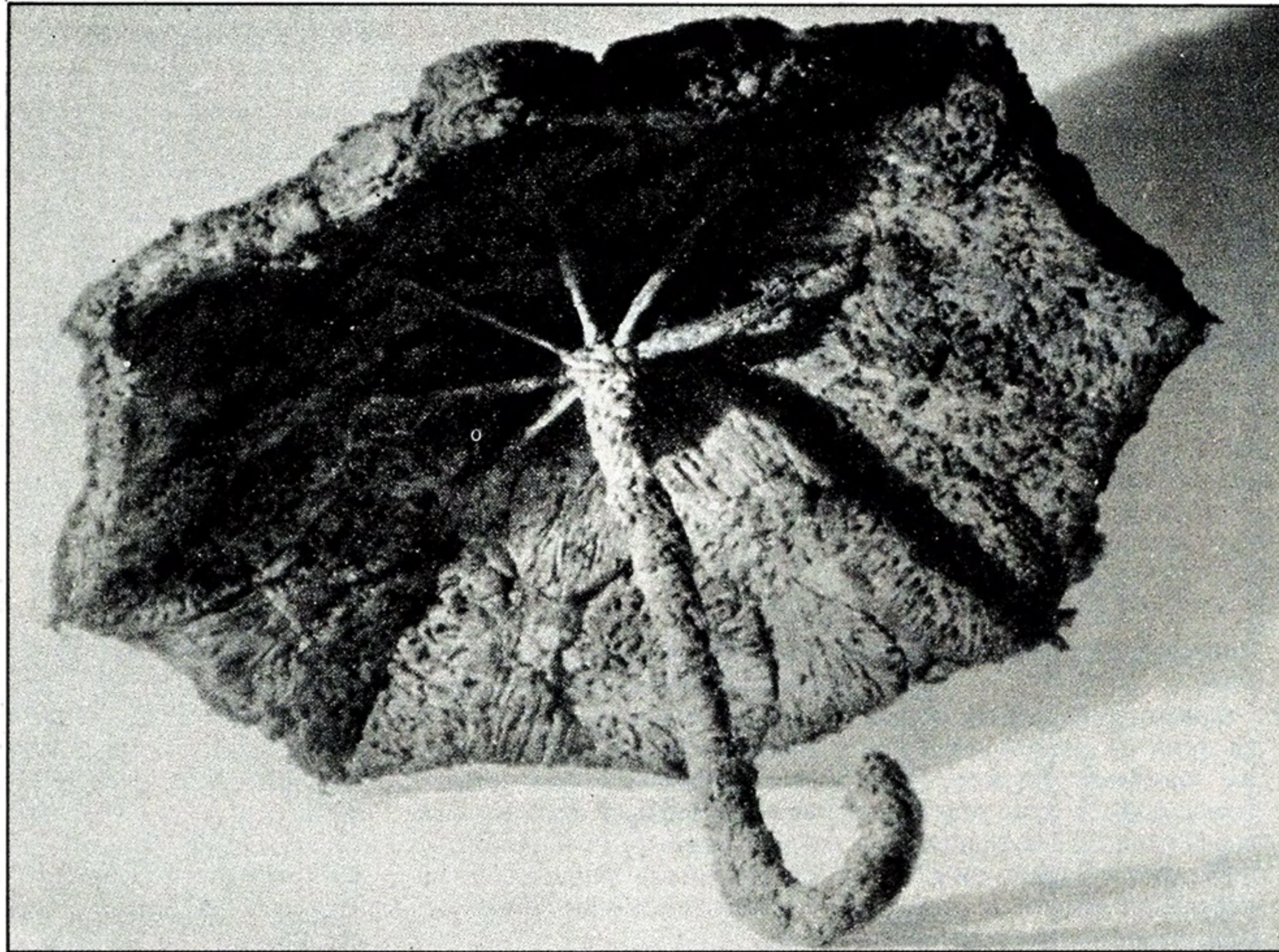
K. Normalmente scrivo con una macchina elettrica Silver Reed, ma dallo scorso settembre possiedo un word-processor MacIntosh. Scrivo su carta comune bianca. Quando non ho sottomano una macchina per scrivere, scrivo a mano su fogli di carta gialla uso legale. Scrivo, di solito, nel mio ufficio alla Nor-

sempre l'inizio di un nuovo libro. Ci penso su, prendo appunti, faccio uno schema, lo correggo, lo metto da una parte. Poi, quando mi siedo a scrivere, il libro vuole disperatamente venire fuori. Io divento uno strumento per la mia immaginazione. Quando scrivo cerco di fare dalle 15 alle 20 cartelle al giorno; di solito sono abbastanza veloce.

C. Qual è stata la genesi del suo primo libro, *A Bullet For A Star*, tradotto in Italia: Una pallottola per Errol Flynn?

K. Come le ho detto, avevo scritto cinque romanzi prima di *A Bullet For A Star*. Nessun editore era interessato a pubblicarli. Una bella mattina ho deciso di «cannibalizzare» le parti migliori di quelle cinque storie e di altre commedie e racconti brevi e ho usato il tutto negli altri romanzi che, poi, ho pubblicato. *A Bullet For A Star* uscì un'estate in cui avevo in programma di lavorare alla biografia di Charlton Heston dopo aver passato con lui un intero anno a controllare il materiale. Le biografie che avevo scritto di Don Siegel, Clint Eastwood, John Huston e Gary Cooper erano tutte andate bene e mi divertiva l'idea di lavorare su Charlton Heston, sui suoi film, la vita e la carriera. Lui era molto disponibile e tutto andava avanti nel migliore dei modi. Ad un certo punto, Heston decise di aggiungere alla biografia parte dei suoi diari. L'editore disse che, secondo lui, non c'era abbastanza spazio sul mercato per due libri di Charlton Heston. Così il progetto fu abbandonato e io rimasi «disoccupato», con un'intera estate davanti.

Avevo sempre molto amato i romanzi polizieschi della cosiddetta «scuola dei duri» - Chandler,



W. Paalen, Nuage articulé, 1938

pubblicarne uno. Credo, comunque, che continuerei a scrivere anche se nessuno dei miei libri fosse mai stato pubblicato. Scrivo perché la scrittura mi dà la possibilità di concretizzare il mio subconscio. Sento che la fantasia e l'immaginazione, le storie, i personaggi e le idee che sono dentro di me deside-

scrivere se non fossi pagato: in linea di massima amo tutto quello che scrivo. Quando non scrivo mi sento irrequieto e un po' colpevole. Ho molte storie da raccontare. Loro vogliono essere raccontate e io voglio raccontarle.

C. Come scrive?

thwestern University sebbene abbia in progetto di passare più tempo a scrivere a casa.

C. Quando scrive?

K. Scrivo nei fine settimana, durante le vacanze, la notte. La scrittura si insinua fra i miei impegni di insegnante. Cerco di ritardare

Critica teatrale militante

Ferdinando Taviani

Che cos'è un critico militante? Ogni tanto riemergono opposizioni incongrue per l'ambiente teatrale, come quella fra studiosi e critici. Si reggono su battute: «I critici scrivono, non leggono», «Gli studiosi di teatro non vanno a teatro». Battute non molto più sciocche di quelle che circolano in altri ambienti, ma che in quello teatrale hanno la particolarità d'esser considerate notizie.

Giuseppe Bartolucci riapre in maniera indiretta e meno terra-terra la questione. Nel suo intervento sulla nuova coreografia italiana (Alfabeta, n. 80, p. 28) c'è un passo che è come una crepa e acquista un'importanza superiore allo spazio che occupa nell'economia dell'articolo. Dice Bartolucci, commentando un mio scritto su teatro e danza nel n. 78 di Alfabeta: «Francamente credo che il discorso di Taviani sia giovanilmente statico e distratto insieme, nel senso che le sue ragioni, sia pure storiche e quindi probe, oltre a sfuggire alla militanza ed all'esplorazione del nuovo, riconducono a quella nefasta pratica della danza orientale per la quale molti gruppi ora fortunatamente in fin di vita (tranne il fantastico Barba ed il suo Odin) si erano messi in testa di scoprire i cento modi di muovere l'alluce e i cento trucchi (segni) dell'inesauribile movimento della danza (della scena) orientale. Il gioco è per for-

tuna altrove, è nello sviluppo e nella crisi della danza occidentale moderna».

Ovviamente, in quel che avevo scritto nulla riconduceva alla pratica della danza orientale (quale poi? Se di pratica si parla la distinzione dovrebbe passare fra la giapponese e le indiano-occidentali). Parlavo del livello-danza del teatro, un problema di lavoro, teorico e pratico, che può essere identificato con la danza orientale non più di quanto possa esserlo con la recitazione di Alec Guinness. Ma non è qui il punto. Il punto è: come mai tutto ciò significherebbe sfuggire la militanza?

Bartolucci persiste a credere che chi non guarda quel che lui sta guardando sia uno che non ha imparato la lezione del giorno. Ma né Bartolucci, né gli altri che come lui ci han provato e ci provano hanno mai dimostrato di saper davvero capire in anticipo il giorno d'oggi. Però non si decidono ad abbandonare quell'idea da sunti scolastici secondo cui ci sono opere che appartengono ai tempi ed altre che sono fuori; modelli «superati» ed altri no.

In alcuni ambienti, come credo accada fra i galleristi, queste pretese speculative costeggiano l'atteggiamento critico, ma non perché gli somiglino. È giusto che chi vende stock d'opere d'arte si intestar-

disca (benché l'impresa sia una lotteria) a precedere e guidare i gusti del mercato, giocando d'anticipo e cercando di correre un po' più veloce dei propri errori. Ma militanza critica non è questo continuo arrabattarsi per definire il sopravvento di sempre nuove tendenze. Questa è un'altra cosa: è milizia. Ed ha le stesse radici della milizia dei suoi nemici di facciata, quei critici che hanno gusti opposti ed identici atteggiamenti, vorrebbero la piazza pulita, il buon cattivo gusto nei teatri, si appoggiano sulle zone centrali e viscosi del mercato, non sui suoi margini tumultuosi, ma cantano anch'essi stolidamente vittoria se credono «fortunatamente in fin di vita» qualcuno che non capiscono. Li abbiamo visti all'opera a Venezia, nell'autunno scorso, dopo aver capito poco o nulla di quel che era avvenuto nel teatro degli anni Settanta, ora sbuffavano d'esser stufo d'un festival che risultava loro solo «nostalgia» dello scorso decennio.

Ciò che Bartolucci e molti suoi amici e nemici sembrano non voler capire è che la militanza critica consiste anche nello studio di quei nodi di problemi che si celano nel fondo del lavoro teatrale e che, non conosciuti e non dominati, possono bloccarlo. Il nuovo da esplorare non è solo nuovi spettacoli o nuovi gruppi, sono anche i livelli di indagine poco o male

esplorati. Il teatro può essere percorso non soltanto nella successione dei suoi spettacoli, ma anche per linee verticali, attraversando i suoi diversi livelli.

Personalmente credo che alla lunga sia questa lotta che è studio la più efficace per la militanza critica. So che si può dissentire con buone ragioni da questa opinione. Ma non è né serio né ragionevole continuare a non capire che esiste anche questo tipo di percorso: è militanza contro il pensiero all'ingrosso, contro il traffico inintelligente delle parole.

È essenziale saper suddividere il lavoro teatrale non solo in fasi, ma anche per livelli, sperimentarne, per dir così, la stratigrafia. In media ogni cinque o sei anni, al mutare più profondo degli orientamenti e al saziarsi dei gusti, muore la maggior parte dei gruppi anomali, o si ritrova in fin di vita, o si immette nelle zone basse della routine teatrale. È per aver saputo distinguere intelligentemente le forme mutevoli dai principi costanti, invece, e non perché sono «fantastici», che altri resistono e si sviluppano attraverso coerenti mutazioni, riuscendo a non restare soli proprio perché non hanno mai aderito alla direzione della corrente.

Per tutte queste evidenti ragioni, nel mio intervento sceglievo di non occuparmi della nuova coreogra-

fia ma di un argomento trasversale: il livello-danza del teatro. A cose fatte, per di più, lo scritto della Guatterini ed il mio, accostati, sembravano indicare l'una e l'altra delle due prospettive militanti. Ma Bartolucci, sintomaticamente, deve equivocare. C'è un modo di pensare il teatro che si aiuta con fantasie di lotta, con l'impalcatura di false contrapposizioni, sperando che le schematizzazioni fatte in fretta siano un modo di capire meglio. Così, invece, si guasta il pensiero.

Che un critico come Bartolucci, di questi tempi, nella stagione '85-'86, possa dire tutto gongolante che alcuni gruppi sono «fortunatamente in fin di vita», fa arrossire chi gli si è trovato tante volte accanto. La cecità di uno che pure sta dalla parte dei teatri meno protetti è qualcosa di più maligno delle inesperte denigrazioni dei Savioli, dei Chiaretti, dei de Chiara, delle svagatezze dei Davico Bonino, dell'arrogante trascuratezza con cui De Monticelli vorrebbe sbarazzarsi di intere zone d'un secolo di cultura teatrale. Ma è un effetto, non una causa. La causa di questa flessione etica è una confusione di pensiero.

Bartolucci, come molti altri, ha difficoltà ad accettare che si possa esplorare il nuovo senza costruire sempre nuovi panorami e senza fiancheggiare l'uno contro l'altro.