



Maurice Ronet in «Fuoco fatuo» di Louis Malle. In basso, il regista francese

Nostro servizio

NAPOLI — «L'ho girato quasi come un western. Per Alamo Bay. Infatti, mi sono ispirato al film americano degli anni Quaranta che raccontavano dei grandi flussi migratori che attraversano l'America». Così Louis Malle, uno dei più importanti registi francesi, parla della sua nuova fatica cinematografica, appena uscita sugli schermi americani (ai critici Usa non è piaciuta granché), e che quasi certamente parteciperà alla prossima Mostra del Cinema di Venezia. Ex enfant prodige verso la fine degli anni Cinquanta, quando esordì assieme al gruppo del «Cahiers du Cinéma» e poi, etichettato un po' superficialmente come un «auteur» della Nouvelle Vague, Malle si è trasferito da poco meno di una decina di anni negli Stati Uniti dove ha girato quasi tutti i suoi film. Lo abbiamo incontrato a Napoli dove è intervenuto per la cerimonia di chiusura degli Incontri Internazionali di Sorrento, quest'anno dedicati al cinema francese, nel corso dei quali gli è stata dedicata una rassegna quasi completa della sua opera: da Ascensore per il patibolo a Pretty baby, da Les amants a Soffio al cuore, da Zazie nel metro ad Atlantic City Usa. Visibilmente affaticato dai contrattori di volo che ne hanno ritardato l'arrivo in Italia e desideroso di riposare, Malle ricorda curiosamente nell'aspetto fisico Alain Leroi, memorabile protagonista del colluzzo di Fuoco fatuo, forse il suo film più bello, certamente il più personale.

«Dieci anni fa ho lasciato Parigi per New York. Non sono pentito ma ho voglia di tornare a casa». Parla il regista francese che ha appena girato «Alamo Bay»

Louis Malle U.S.A.

Com'è nata l'idea di Alamo Bay? «Tutto nacque perché avevo sentito parlare di strani episodi di violenza in una città costiera del Texas tra un gruppo di pescatori del luogo e un gruppo di profughi vietnamiti, gente del «Boat People». E così quella notizia cominciò ad interessarmi. Perché non farne un film? mi domandavo. Per quasi tre anni sono rimasto ad osservare l'arrivo di quei vietnamiti (più di duecento), che senza volerlo finivano con il provocare attriti sempre più duri con la popolazione locale. C'era aria di razzismo. Mi avvicinai al fenomeno inizialmente legato a fattori esclusivamente economici. Poi la situazione precipitò, e assunse una coloritura, diciamo, più «ideologica».

Da questi pochi cenni pare di capire che «Alamo Bay» abbia qualche motivo di affinità con «Lacombe Lucien». È solo una nostra impressione? «Si tratta di film molto diversi tra loro, ovviamente. Ma c'è in effetti un punto di contatto rappresentato dalla derivazione «collaborazionista» di questi vietnamiti che lavorano a suo tempo con gli americani. Molti di loro, inoltre, sono di fede cattolica e soprattutto per questa ragione si opposero all'ipotesi di un regime comunista. Ad ogni modo, la maggiore fonte di ispirazione per le scene di violenza e di devastazione collettiva l'ho trovata in Francia, del '38, il primo film americano di Fritz Lang».

Un suo illustre predecessore, poiché in fondo anche lei è emigrato in America come molti suoi colleghi inglesi o comunque di origine europea come Andrej Michajlov Konejlovskij, Milos Forman, Ivan Fassler, ecc. Esiste qualche tipo di contatto tra di voi? «Parlate del vostro cinema insieme? Vi vedete?» «Francamente no. Ognuno va per la sua strada. Io, vivendo a New York, non ho molte occasioni di incontrare i miei colleghi europei che vivono prevalentemente sulla costa occidentale. Solo una volta, qualche tempo fa, scambiai due chiacchiere con Wim Wenders che stava girando Hammett negli studi di Coppola. Ma finì tutto lì. Peccato».

È nota la sua posizione molto critica nei confronti dell'attuale cinema americano... «Certo! Come si può non essere critici verso un cinema che lavora solo per un pubblico di quattordicenni, contro i quali beninteso non ho nulla. L'America mi piace perché è un paese di emigranti, dove le origini non contano molto. Ma preferisco lavorare in una situazione un po' più diversificata, in cui fosse possibile raccontare delle storie rivolte ad un pubblico più ampio. Paradossalmente oggi è più facile proporre e realizzare un film da quaranta milioni di dollari che non un progetto a budget medio. Purtroppo a me certi kolossal non interessano, né condivido la passione di Coppola per la sperimentazione elettronica e per i suoi costosissimi gadget».

«Cracker», il suo penultimo film negli Usa, è stato un tonfo commerciale. Crede che la parata tagliare che il film, pur essendo il remake di un film popolarissimo in Italia come «I soliti ignoti» da noi non è stato ancora distribuito? «Non c'è dubbio. Anche in Francia la Universal, che ha prodotto il film, ha rifiutato le condizioni più che convenienti poste dal distributore francese. Il proposito di affossare il film a questo punto, mi appare fin troppo chiaro. Mi dispiace per l'Italia, ma non posso farci niente».



Il simbolo della Biennale

A dodici anni dall'entrata in vigore del nuovo statuto gli operatori dell'ente fanno il punto: ne esce un quadro tutt'altro che roseo. Ecco le loro «accuse»

Una Biennale piena di guai

Dalla nostra redazione VENEZIA — Le rimproverano di essersi trasformata in una vecchia signora neppure troppo composta; ambiziosa ma povera di idee, giocolona e festaiola senza charme, appesantita da maquilage eccessivi che, invece di mascherarla, sottolineano l'impotenza dell'ente. Senza ex-appeal: questa Biennale, hanno detto i lavoratori dell'ente che si riconoscono nella Cgil (ma gli hanno fatto coro anche quelli della Cisl) sta scendendo pericolosamente la scala di Viale del Tramonto. Per lanciare l'allarme hanno convocato un appuntamento al quale hanno affibbiato un titolo suggestivo quanto le immagini che con i loro interventi sono riusciti ad evocare: «Biennale, dodici anni dopo»; dopo, cioè, l'entrata in vigore del nuovo statuto, dodici anni dopo la riforma, dopo la battaglia di intellettuali e artisti, davanti ai cancelli della sede del Giradini, un film di cui i fotogrammi finirono sulle pagine dei giornali di tutto il mondo. Erano i tempi della secessione e delle vecchie sedi snobbate, una barriera di intellettuali e produttori di cultura che dopo aver lanciato pomodori e uova marce addosso a quelli che si ritenevano gli ultimi eremellini di una istituzione sciocca arrogante, atrezzo campé e calli infiocchettandoli di spettacoli, di schermi cinematografici e di polemiche. Quella parentesi comunista è ora lontana e fa fine, oggi, anche a sinistra, c'è una tenerezza che si dedica in età matura al ricordo di alcune esperienze molto vitali e irripetibili sostenute con giovanile consideratezza. E per coronare la conquista di questa sovrana maturità hanno richiamato il simbolo del passato regime, Luigi Rondi, a far da ponte tra quello che è stato prima della rivoluzione e quello che a molti è parsa una silenziosa e ambigua restaurazione dedicata alla Continuità. Dove va ora la Biennale? La Cgil del prestigioso ente culturale ha annotato: «La spinta propulsiva della grande riforma si è esaurita ed ora l'istituzione tende ad assestarsi sul fronte della immobilità progettuale che sclerotizza struttura e modelli operativi». Secondo i lavoratori Cgil ne hanno perso e ne perdono anche i momenti spettacolari, più costosi, ai quali soprattutto la dirigenza Portoghesi sta dedicando la massima attenzione; ma pagano anche l'organizzazione generale del lavoro affidata ad un telaio di professionalità trascurato ed umiliato, nonché l'utopia prescritta dallo statuto, di una attività permanente che avrebbe dovuto occupare gli spazi dell'archivio storico delle arti contemporanee (Asac), nelle sale di Ca' Corner della Regina. E proprio Ca' Corner hanno testimoniato i resti di un piccolo esercito di professionisti che hanno collaborato alla nascita dell'Asac — è l'esempio più illuminante del tradimento dello statuto perpetrato in questi dodici anni: è diventato un cimitero di elefanti; vedere per credere. Ed è tanto vero quello che sostengono i lavoratori Cgil che se ricordate allo stesso Portoghesi le condizioni attuali dell'Asac ci potete ricavarne un sospiro preoccupato.

«La colpa non è solo sua — dicono i suoi dipendenti — ma chiedetegli che cosa ha fatto in due anni, non tanto per dare respiro ad una struttura in fase di decesso, ma per salvarla dal disastro». Piove (per davvero) nella sede espositiva, a pochi metri da un sistema elettronico di raccolta e di elaborazione dati che non funziona da tempo hanno sistemato degli ottimi secchi di zinco per raccogliere l'acqua piovana che cola dai soffitti e così un organico declamato serve (con piccoli cataloghi scritti a mano e conservati gelosamente nel cassetto) l'utenza crescente di una biblioteca-cineteca che possiede tra l'altro una discreta collezione di terminali di computer spenti da mesi: entreranno in catalogo anche loro. Assieme a Portoghesi, promettono quelli dell'Asac, così, finalmente, il presidente potrà garantire una più concreta presenza a Venezia e nelle cose delente che dirige. «Siamo profondamente delusi dal nuovo corso della Biennale — ha detto Dario Ventimiglia, rappresentante del personale in seno al consiglio direttivo — avvertiamo i sintomi di una pericolosa crisi di gestione e di idee». Questa gestione — hanno accusato concordemente Cgil e Cisl — ha privilegiato alcuni settori di facciata (come il cinema) a spese di altri settori ritenuti «non trainanti», come il teatro e la musica: «Se non ci fossimo battuti all'interno della Biennale — ha raccontato Roberto Tonini, nominato in consiglio direttivo dalla Cgil nazionale — a quest'ora la parentesi disneyana (il tutto Disney previsto da Rondi all'inizio dell'estate, extra mostra settembre) del cinema avrebbe cancellato il festival del teatro». Scelte sbagliate, strategie di breve raggio, ma anche di frazioni mortali in

una routine pasticcione che si eccita solo alla vigilia di grandi appuntamenti spettacolari; ancora un esempio che, non per caso, viene altito dalla triste e ridicola esperienza dell'Asac. L'archivio, da quando se n'è andato Vladimir Dorigo, è senza conservatore e questo a causa di un intoppo burocratico che con un pizzico di attenzione si sarebbe potuto evitare; ciò nonostante, i dirigenti dell'ente che hanno fatto a pezzi l'archivio e che vi hanno pensato solo per distaccare quella decina di secchi di zinco, riescono ancora a trovare il coraggio di attaccare la gestione Dorigo, accusandola di aver sottratto la struttura al grande circolo delle comunicazioni internazionali. Se si dovesse stendere un bilancio non tradizionale delle attività della Biennale di questi anni, un capitolo a parte, anche se comunque tra i più dotati finanziariamente, dovrebbe essere riservato al settore delle ospitalità e delle collaborazioni esterne. «Non significa negare l'importanza dell'ospitalità — hanno osservato — sollevare il dubbio che i circa 800 milioni spesi per questo motivo nel corso dell'ultimo anno (almeno 600 dei quali sono stati destinati al cinema) siano stati impiegati secondo criteri limpidi e attendibili; non abbiamo; invece, dubbi, sul fatto che i 600 milioni dati ai collaboratori esterni in dodici mesi siano una vera e propria umiliazione imposta ai dipendenti di un ente che preferisce appallare al suo esterno i suoi momenti produttivi più significativi». Tonini ha promesso a nome della Cgil nazionale una seconda puntata di questa avvicinate storia raccontata questa volta dai sindacati delle arti visive e dello spettacolo: dodici anni dopo, senza nostalgia ma con rabbia.

Toni Jop

A Grosseto venticinque grandi disegni del pittore visionario Sergio Vacchi: ecco come attraverso le immagini femminili l'artista offre un meraviglioso ma cupo affresco del mondo

Questi alieni sono donne

Dal nostro inviato GROSSETO — Si può vivere il proprio presente, individuale e collettivo, con certezza e sicurezza estreme come stando alti su una ben fondata muraglia che consente di vedere con calma cose molto vicine o molto lontane fin all'orizzonte della vita e della storia. Talora, invece, si vive il proprio presente come su una fragile battigia del mare battuta e sommersa dal flusso, ora dolce ora furioso, delle memorie che possono assumere dimensioni gigantesche e anche orride, da incubo, o anche da sogno prolungato e inquietante.

Questa seconda situazione è vissuta, con una sensibilità straordinaria e un eros maniacale da uno dei nostri più veri e visionari pittori, Sergio Vacchi, e affidata a venticinque grandi disegni su carta alcuni dei quali misurano da due a tre metri di base e sono esposti (organizzati da Paolo Bianchi) al Museo Archeologico e d'Arte della Maremma di Grosseto fino al 15 maggio. Dai primi anni Sessanta Sergio Vacchi, ancora bagnato fino all'osso dal magma informale, esistenziale, e trovato un posto avanzato sulla grande muraglia e s'è messo dal presente a fissare il vicino e il lontano della vita e della storia: costui ha dipinto i grandi cicli sul Concilio Vaticano II, su Federico II e il suo sogno di impero laico, sul Galileo Galilei sempre invitando all'esperienza e alla verifica in tempi di rivoluzione culturale cinese. Poi, è venuto il tempo della riflessione melanconica e dell'attesa neometafisica e chircichiana di segni nuovi sulla riva del mare, con grandi cani nell'ora meridiana e in vista del Casino di Raffaello.



Giorgio Morandi visto dal pittore Sergio Vacchi

come se sguardo e visione scattassero dalla solitudine. In questo stato che non ha mai disegnato così bene, anche se disegna da primi anni Sessanta. Disegnare bene, per lui, non significa far somigliare le immagini sue a immagini nostalgiche di museo, bensì dare forza stupefacente alle memorie e rendere credibili i fantasmi di un presente che non fa più muro ed è sommerso dalle memorie. Insomma, dire di sé schiettamente fino al dolore e alla melanconia che dà i colori della sera a tutte le cose della vita.

Nel bellissimo catalogo che riproduce tutti i disegni in facsimile, Roberto Tassi sembra intendere la portata pittorica di questo momento di verità — quella verità che non sanno o non vogliono dire pittori del momento come gli infantili e «selvaggi» transavanguardisti Cucchi e Chia e Paladino — mentre mi sembrano disciogliere Dario Bellezza con le sue poesie, Vittorio Sgarbi con la sua nota e Gian Franco Palmery con le sue osservazioni a margine dei disegni. Troppo estetismo in una situazione così allarmante che è, si, autobiografica, ma chi vuol capire ne intende anche la portata generale e drammatica.

I grandi disegni si vedono quasi come pitture murali antiche o, addirittura, come sinopie di uno scomparso, meraviglioso e coloratissimo affresco del mondo. Il tono generale è severo, cupo, e dilaga uno splendido segno nero che a momenti si arguisce in ombre misteriose dove manda fievole luce antico splendore di colori oro e argento. Lui, Sergio Vacchi, per dire di sé si è fatto da parte: o come omnia desiderata nell'angolo d'una stanza che osserva il movimento attorno a lui; o come autoritratto angosciato in un piccolo specchio nella stanza appunto portante una maschera greca di capro. Lo spazio è quasi sempre quello chiuso, molto chiuso, d'una stanza dove s'aggirano donne ignude che cercano e frugano oppure dove giganteggia, sembra una ballerina in riposo o una Korai greca, una misteriosa e bellissima figura di donna adolescente e di un erotismo sfrontato, aggressivo, inquietante e che domina lo spazio. Da questi ambienti chiusi si passa a un disegno grandissimo, forse il più bello certo il più affascinante, intitolato La tempesta, dove l'acqua ha invaso tutto, lambisce un castello, e su una passerella di quelle che alzano a Venezia per l'acqua alta vengono avanti due donne verso una terza ignuda e distesa, o nel sonno o nella morte, sotto un albero che fa cadere foglie dorate come fossero occhi di pavone. È un disegno di una melanconia che prende alla gola come per un risveglio orrido dopo un sogno. In tutti i disegni di questo ciclo e in questo l'atmosfera in particolare, vive una grandissima tradizione d'immagine che sta tra Magritte visionario e Dix crudele anarista (un po' venata dall'amorosa stupore che dichiara un Balbusz italiano e un pierfrancescano davanti al corpo femminile). E Sergio Vacchi volge in «clima» serale e chircichiano lo stupore solare di Balbusz per la donna che entra nella vita e la ridesta; ma disegna la donna e il corpo della donna come quello di un invasore alieno. E la sua crudeltà tedesca, nel vitalismo che piega in melanconia, è clamorosamente dichiarata in alcuni ritratti immaginari di artisti antichi e moderni che hanno con-

tato nella sua vita e nella sua pittura. C'è un Morandi-totem, duro, spietato, oggettivo in una volumetria potente quasi fosse una bottiglia, che fa paura. C'è un De Chirico molto più umano, ironico, certo divino, somigliante fino alla allucinazione dov'è dichiarato tutto il potere dell'immaginazione pittorica. Poi, c'è un ritratto di Otto Dix (Vacchi possiede da anni alcune opere di Dix che gli fanno buona compagnia), che ha la faccia come corosa dall'attrito col mondo ma una faccia rimasta molto umana. Infine, tre disegni che variano il ritratto immaginario del sommo Grünewald col quale Vacchi, anche per fisionomia, si identifica. Sono tre disegni stupendi, tre varianti d'uno stato d'animo dell'uomo/poeta che tende l'orecchio ai terribili suoni del mondo: grande simbolo e grande metafora questo Grünewald di Vacchi: il tedesco della Riforma che, a Colmar, ha lasciato l'urlo rosso della Maddalena sotto la croce nella notte più nera che sia stata mai dipinta e che sul corpo verde marino del Cristo ha dipinto/piantato mille e mille spine, una per ogni contadino tradito e trucidato nella rivolta contadina di Munzer, affocata pure se accesa dalla Riforma.

Nel trittico per Grünewald riaffiora prepotentemente in Vacchi il senso tragico e dolente della storia presente e allora capiamo come e perché la testa e lo sguardo dell'antico tedesco fatti contemporanei si sposino con lo stupore aurorale di quel corpo di fanciulla nella melanconia della sera d'Europa.

Dario Micocchi

Advertisement for 'Breve storia della Resistenza italiana' by Roberto Battaglia and Giuseppe Garrigano. It includes a quote from Alcide Cervi and Renato Nicolai, and mentions the publisher Editori Riuniti.