

Labor, il cattolico che staccò le Acli dalla Dc

Livio Labor, presidente delle Acli dal 1961 al 1969 e protagonista della vita politica italiana negli anni Settanta, è morto ieri mattina al Policlinico Umberto I di Roma. Nato nel 1918, istriano di Pola, Labor è stato una figura assai importante del movimento dei lavoratori in una fase decisiva della vita politica del paese, durante la stagione delle grandi lotte sociali dell'autunno caldo e della costruzione dell'unità sindacale. Alla testa delle Acli, Labor seppe spezzare la lunga tradizione di collateralismo di questa associazione con la Democrazia Cristiana, e allo stesso tempo giocò un ruolo decisivo nel contrastare le spinte presenti

nel sindacalismo di area cattolica che tentavano di impedire l'unità di azione e organizzativa tra Cgil, Cisl e Uil. Poi, l'ingresso in politica, con la nascita del Movimento Politico dei Lavoratori, e in seguito il passaggio al Psi.

Laureatosi in Filosofia a 22 anni di età nel 1940 presso l'Università Cattolica di Milano, Livio Labor partecipò alla Resistenza. Nel 1948 iniziò il suo rapporto con le Acli; giornalista, è stato a lungo politicamente impegnato nella Democrazia Cristiana, della quale è stato membro del Consiglio Nazionale dal 1954 al '66. Al termine dell'esperienza alla guida delle Acli, Labor entrò in politica, fondando un partito, l'A-

cpol, nel quale militavano tra l'altro esponenti della sinistra cattolica, della sinistra della Cisl, della corrente lombardiana del Psi. Dall'Acpol nacque il Movimento Politico dei Lavoratori, guidato sempre da Labor, che si presentò alle elezioni politiche del '72, non raccogliendo il quorum necessario per eleggere deputati. Il negativo risultato elettorale provocò lo scioglimento dell'Mpl; mentre una minoranza contribuì alla nascita del Pdup, Labor e la maggioranza decise di confluire nel Psi, nelle cui file venne eletto senatore nel 1976. Nel 1982, la nomina alla Presidenza dell'Isfol, l'Istituto per la formazione professionale, di cui è stato alla testa

per oltre un decennio. Negli ultimi anni, l'impegno di studio sui problemi e i diritti degli anziani.

Moltissimi i messaggi di cordoglio. Il Presidente della Repubblica Oscar Luigi Scalfaro esprime alla vedova il suo commosso e profondo dolore per la perdita «dell'amico e del parlamentare che tanto lavoro ha compiuto soprattutto in difesa e a tutela delle classi più deboli». Massimo D'Alema afferma che «Livio Labor resterà un esempio per tutti coloro che desiderano impegnarsi nella società per la tutela dei diritti dei più svantaggiati in favore dello sviluppo civile». Le Acli parlano di una «continua testimo-

nianza di fede, di impegno e di speranza». Walter Veltroni ricorda il «rigore morale e il grande impegno a favore dei lavoratori», mentre il numero uno Cisl Sergio D'Antoni rimpiange «il protagonista di una stagione di riforme e di progresso democratico per il nostro paese». Pierre Carniti afferma che «le Acli perdono un presidente che ne ha segnato la storia, i lavoratori perdono un tenace assertore dei diritti, il cattolicesimo democratico un leader coraggioso, io un amico fraterno». Cordoglio anche dal presidente del Senato Nicola Mancino, dal presidente della Camera Luciano Violante, dal popolare Giovanni Bianchi.

ROBERTO GIOVANNINI

Cultura @

SOCIETÀ SCIENZA SPETTACOLI

TENDENZE ■ «POLLOCK», DI ED HARRIS, CONFERMA: HOLLYWOOD È STREGATA DAI PITTORI

Vite da artisti o vite da attori?

ALBERTO CRESPI

Il 119 aprile cominciano le riprese di un film che non sarà un kolossal, non farà gli incassi di «Titanic», ma potrebbe essere il grande film americano del 2000. Si intitolerà «Pollock», con la «o»: non è un film di Sydney Pollack, bensì la biografia di Jackson Pollock, uno dei più grandi pittori americani del '900. Fin qui, potrebbe rientrare nella periodica fascinazione che Hollywood prova per le vite degli artisti, dal Van Gogh di Kirk Douglas al recente, spaventoso Picasso con la faccia (e la finta pelata) di Anthony Hopkins. Ma la storia è più complessa.

Il film su Pollock gira per Hollywood da anni. Qualche anno fa, intervistando Willem Dafoe, scoprimmo che era il suo sogno nel cassetto, che aveva pronto un copione, che avrebbe voluto dirigerlo e naturalmente interpretarlo, che Pollock era per lui l'immagine stessa della cultura americana. Ora, la notizia è che lo farà Ed Harris, il regista-demiurgo di «Truman Show», che diventerà regista sul serio e dirigerà questa altissima biografia, oltre che interpretarla. Sono 6 anni che Harris ci lavora. Non sappiamo se la sua sceneggiatura (scritta da Barbara Turner e Susan Emswiler, e basata sulla biografia «Jackson Pollock: An American Saga» di Steven Nafteh e Gregory White Smith) sia la stessa di Dafoe. Sappiamo però che da un decennio Pollock strega gli attori hollywoodiani, al punto da spingerli a diventare registi.

Pur essendo una star, Harris ha dovuto però uscire dal giro delle majors e mettere in cantiere un film a basso costo: «Per me - ha dichiarato - è come la fine di un viaggio, che ho intrapreso per dare una lettura soggettiva della vita di Jackson e di sua moglie Lee a Manhattan. E continuiamo ad avere tanti e tali problemi finanziari, che non ha avuto nemmeno tempo di emozionarmi per l'esordio dietro la macchina da presa». Lee Krasner, moglie di Pollock nonché artista lei stessa, sarà interpre-

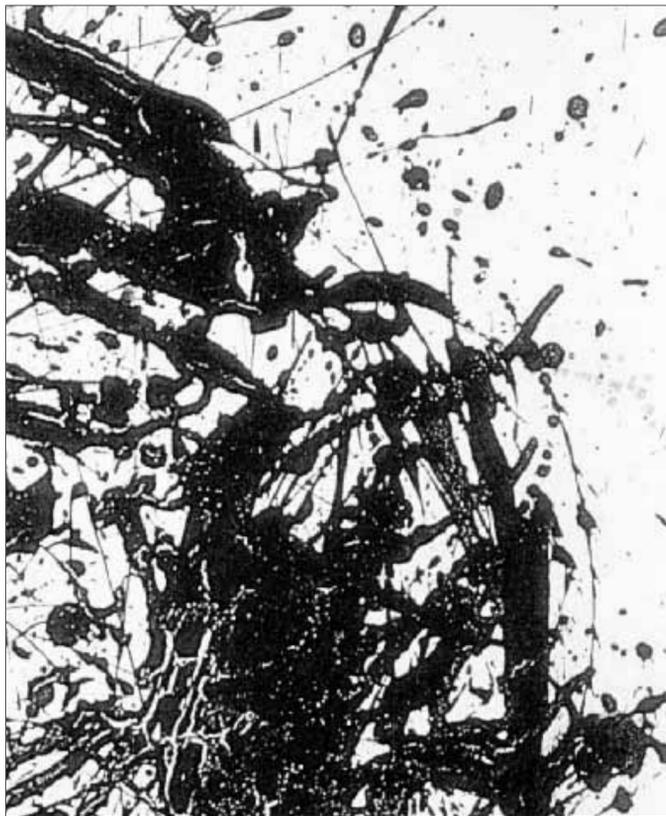
tata da Marcia Gay Harden. I produttori, Peter Brant e Joseph Allen, sono attivi anche nel mondo dell'arte (Brant è collezionista ed editore) e hanno anche prodotto il film «Basquiat» di Julian Schnabel, biografia di un grande della pop-art. Questi i fatti. Rimane la domanda: perché tanta ansia di fare un film su Pollock? E perché questo inquieto pittore affascina tanto attori come Dafoe e Harris (quest'ultimo, per inciso, gli assomiglia assai più del primo)?

«Kirk Douglas fece Van Gogh, Hopkins è stato Picasso Ora tocca al re dell'astrattismo»

Cerchiamo una risposta nella sua vita, aiutandoci col prezioso volume «Lettere, riflessioni e testimonianze» edito su di lui da SE (a cura di Elena Pontiggia) nel 1991. Pollock nacque nel Wyoming, nel 1912, e morì nel 1956 in un incidente stradale. La sua vita non fu particolarmente avventurosa, ma a un esame attento appare come una sintesi dei Grandi Temi del '900 americano.

Attraversò due volte l'America in autostop. Studiò dal vivo le pitture dei nativi americani nel Sud-Ovest, che nei suoi immensi quadri si mescola con l'astrattismo («Di solito dipingo per terra. Mi piace lavorare su una grande tela. Con la tela per terra mi sento più vicino al quadro, ne faccio maggiormente parte: posso girargli tutt'intorno, lavorare da ogni lato, ed essere nel quadro, come gli Indiani dell'Ovest che lavoravano sulla sabbia»; dal libro citato, pag. 78). Conobbe i grandi artisti messicani come Rivera e Siqueiros. Soffriva di frequenti periodi di depressione e di blocco artistico, legati all'alcolismo: come molti grandi scrittori americani, da Hemingway a Faulkner a Fitzgerald. Per uscire, tentò trattamenti sia psichiatrici sia clinici, dalla chemioterapia all'omeopatia all'analisi junghiana. Ebbe un rapporto conflittuale con la famiglia e con la scuola. Negli anni '30, durante la Depressione - economica, non psichica... -, fu spesso al verde (ne parla ossessivamente nelle lettere). Ebbe un rapporto intenso e sofferto con l'Europa, dove fu

molto apprezzato (grazie anche a Peggy Guggenheim, e alla Biennale di Venezia dove espose nel '48) non senza qualche «complesso di inferiorità» tipicamente yankee. In filigrana, c'è davvero tutta l'America nella vita e nell'opera di Jackson Pollock. Al punto da giustificare le coraggiose affermazioni dell'artista Robert Motherwell (che collaborò con lui) contenute nel citato libro di SE: «Pollock mi fa venire in mente l'osservazione di Picasso su Cézanne: la grandez-



Un particolare di una tela di Jackson Pollock

za di Cézanne non sta nella bellezza della sua pittura, ma nella sua angoscia. Penso che il prezzo umano del conflitto interiore di Pollock sia stato troppo pesante. Probabilmente ha voluto distruggersi, alla fine. Forse in questo si avvicina al mito americano. Tutto questo ha dato origine all'immagine che il pubblico si fa di Pollock: quella di un uomo attivo, un 'Action Painter' nel senso attuale. Sarei tentato di dire il contrario: era un uomo essenzialmente pas-

sivo che a volte, e a un prezzo emotivo il cui solo pensiero mi sgomenta, superava la passività con un'attività convulsa. Nessun artista può fare di più. Quelli che agiscono così sono eroi, e Pollock è tra questi. Non è un eroe intimamente americano come Gary Cooper, ma un eroe moderno e internazionale.

Ora sta a Ed Harris, e al suo film, restituire tutto ciò. Compito non facile. Ma, chissà: con la benedizione di Gary Cooper...

PUNTI DI VISTA

E PASOLINI
«COPIÒ» (BENE)
PONTORMO...

CARLO ALBERTO BUCCI

Il cinema ha da sempre guardato alla pittura. Del resto si tratta in entrambi i casi di una questione di punti di vista. E lo sa bene Michelangelo Antonioni, che ha tenuto sempre da conto i problemi di estetica e di visione proposti dall'arte contemporanea (dall'informale all'astrazione, alla pop art). E che ha spesso guardato in macchina secondo un taglio che sarebbe piaciuto a Piet Mondrian, e anche forse a Giorgio Morandi. Ma uno degli aspetti più immediatamente percepibili del saccheggio «perpetrato» dal cinema in casa delle belle arti riguarda il lavoro degli scenografi. Che, giustamente, dovendo ricostruire abiti, paesaggi e atmosfere di tempi passati, si sono da sempre appoggiati allo sterminato repertorio iconografico di quadri, stampe e statue.

Nel suo libro «Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano» (Saggi Marsilio, 1994), Roberto Campari ci fa ad esempio vedere due foto di scena dell'«Ettore Fieramosca» di Blasetti in cui appare Gino Cervi in posa e in armi, come il bellissimo «Cavaliere Thyssen» dipinto da Carpaccio. Oppure Elisa Cegani che, nello stesso film del 1938, veste i panni di una celebre defunta: ossia quelli della marmorea «Maria del Carretto» scolpita da Jacopo della Quercia. Passando dai film storici a quelli sulla vita contemporanea, Campari ipotizza l'intervento di Renato Guttuso nella carrellata sulla cucina in disordine di Clara Calamai che Visconti immortalò in «Ossessione» (1942). Nella filmografia di Visconti appare una sterminata galleria di quadri, affreschi, statue e - fuori dalla citazione - originali pezzi antichi di arredamento e moda. «La toilette del mattino» di Telemaco Signorini ritorna in una scena di «Senso», dove le scene di battaglia sembrano proprio ispirate a quelle dipinte da Giovanni Fattori. C'è poi il Taddio di «Morte a Venezia»: nel '71 il regista modellò la bellezza androgina del suo attore sulla gestualità, ad un tempo virile e muliebre, del «David» del Bargello.

La passione per la pittura di Pier Paolo Pasolini è nota. Il regista ha firmato in gioventù anche alcune recensioni di mostre, ad esempio su Afro. E poi impersonò proprio la figura di un pittore nel «Decameron» del '71, oltre ad appropriarsi del «Giudizio universale» giottesco agli Scrovegni per la sacra rappresentazione del medesimo soggetto. Nella «Ricotta» del 1963, del resto, Pasolini aveva ricreato con rigore filologico due celebri e raffinate «Deposizioni» del manierismo: quella drammaticamente sviluppata in curve di luce da Pontorno in Santa Felicità a Firenze e l'altra, tutta spigoli e tormento, di Rosso Fiorentino a Volterra.

Giotto lo strozzino, Tiziano l'avarò: qualche consiglio per i cineasti

Achille Bonito Oliva, rispondendo a Massimo Di Forti che su «Il Messaggero» del 3 gennaio scorso gli ha chiesto perché i film sulla vita dei pittori facciano quasi sempre fiasco, ha detto che «in queste vite c'era troppo», ossia tanta eccezionalità in esubero. «E questo troppo - ha aggiunto il critico d'arte - il cinema non è riuscito a raccontarlo adeguatamente». Ma forse la ragione di tanti flop più o meno clamorosi va ricercata nel fatto che della vita di pittori e scultori il pubblico non è interessato poi molto. Inoltre, di capolavori ignorati dal botteghino è piena la storia del cinema, ma la maggior parte dei film sulle vicende degli artisti, molto spesso, capolavori non sono. Perché?

Forse ciò deriva dalla dicotomia linguistica insanabile che esiste tra la più giovane delle arti, il cinema, e la più anziana sorella pittura. Infatti l'opera fatta di suoni, parole e immagini in movimento si trova spesso a dover raccontare opere (e naturalmente anche vite che l'hanno generate) nate per essere ferme e silenziose. Forse produttori e registi di

tutto il mondo insistono a investire soldi ed energie in film sugli artisti di ogni latitudine e tempo - oltre ai recenti lavori su Michel Basquiat, Artemisia Gentileschi, Pablo Picasso e Toulouse-Lautrec - ma sembrano in arrivo lungometraggi dedicati ad altre esistenze «tormentate» quali quelle di Francis Bacon e Frida Kahlo - perché sono affascinanti dall'essenza poetica, immobile e muta, che è propria dell'icona. Ad essi, ai componenti del cast e della produzione impegnati nel racconto e nella sequenza filmica, del resto non è dato mai assaporare l'ebbrezza di un'opera ferma e silenziosa: per di più realizzata e vissuta «in solitaria».

Altra contraddizione: il cinema, tutto il cinema, non può proprio fare a meno della realtà esterna (degli uomini e del paesaggio che li circonda) mentre l'arte contemporanea è da un secolo che non guarda più dalla finestra: è punta e d'opera e realtà autonoma a ciò che non c'è. È il caso proprio della pittura di Jackson Pollock, oggetto del film in lavorazione annunciato in questa pagi-

na. Ma in realtà, in questa singolare tendenza tra le arti, la sconfitta l'hanno riportata proprio le cosiddette belle arti: basta vedere quanti sono gli spettatori che vanno al cinema e quanti (pochi) quelli che visitano le mostre. Oppure l'interesse con il quale i primi discutono e litigano usciti dalle sale o da un seduto di home video, e il menefreghismo che pervade il pubblico all'uscita di gallerie e musei. E poi è vero che nella maggior parte dei casi i registi che fanno un film su un artista non interessano tanto a filmare ed entrare nella vibrazione di una pennellata, quanto immischiarsi negli affari privati (meglio se romantici e intessuti da episodi d'amore e disperazione) di chi l'ha eseguita. La produzione pittorica di Artemisia Gentileschi è così com'è anche perché questa donna subì violenza carnale. Ma la depressione di Pollock cosa ha a che vedere con l'energia cosmica della sua «action painting»? Cosa c'entrano le geometrie celestiali di Giotto con gli interessi da strozzino che il toscano applicava nei commerci? Cosa la pittura im-

menza di Tiziano con l'attaccamento al denaro che il Vecellio sembra abbia dimostrato tanto da venir immortalato come un Paperone da Jacopo Bassano? Nulla. A proposito del Cadornino: non sarebbe male. Al Pacino, vista la somiglianza con l'«Autoritratto» di Tiziano da vecchio del Prado, girasse e interpretasse un film su di lui. Magari filmando l'esistenza niente affatto eccezionale di questo artista, di tanti pittori: ossia il semplice e caracollante ritmo dei suoi ultimi anni, spesi tra quotidiani problemi di bottega e di vita in laguna. Per poi magari squarciare il film con le storie drammatiche dei quadri e dei miti: per esempio lo stupro, ma ambientato a Los Angeles, di Europa da parte di Giove; oppure lo scorticamento di Marsia perpetrato dal niente affatto apollineo Apollo; magari in un teatro di Broadway. E nelle antiche e sempre nuove storie dell'uomo che il cinema può trovare vite eccezionali da raccontare: non nelle esistenze comuni o stravaganti di chi ha dipinto quelle «poesie». C.A.B.

