

Scontro sulla Biennale di Venezia
Il presidente Sncci replica a Curi

Caro professore,
se mi lasci parlare
vorrei dire che...

LINO MICCICHÈ

Le posizioni e gli argomenti di Umberto Curi sulla Biennale (di cui egli è delegato consigliere) e sul Sncci (di cui lo sono ideologicamente presidente) il conoscevo già. E mi aveva sorpreso la loro assoluta incostanza. Rileggerli su *l'Unità* mi ha sorpreso solo in altro senso: dopo tutto è la prima volta, credo, che il giornale del Pci ospita un attacco così frontale all'associazione dei critici cinematografici. Passi, se si trattasse veramente di «posizioni» politicamente significative, ancorché non condivisibili e di «argomenti» dotati di una qualche sensatezza, per quanto controargomentabili. Ma Curi è disinformato, soprattutto, offensivo, oltranzista, soggettivamente convinto di competenze che non ha, di scienze che non possiede, di riverenze cui avrebbe diritto, di impudenza che gli sarebbero consentite e di cui nessuno dovrebbe permettergli di oblietare. Come se rientrasse anche lui nel comma primo, art. 90 della Costituzione.

Secondo Curi, vagliare le decisioni del direttivo di un ente pubblico e darme eventualmente una valutazione negativa lederebbe «le prerogative connesse con la condizione di eletti in un consenso autonomo». Incompiuto, al di là del linguaggio sulico e un po' confuso, non si può criticare quello che il Comitato direttivo della Biennale decide? Similmente, varrà per il Centro sperimentale di cinematografia, Iri, Ente Cinema, Eni, ecc. Forza, compagni, mettetevi il bavaglio. Cease-fire non ama le critiche!

Secondo Curi, preavvertire che, se verranno annullate le appalti (e tardivamente) varate attività permanenti, i critici cinematografici, «gli singoli», e la loro associazione come organismo che li rappresenta, ripresentano all'intero quadro della loro collaborazione con il Settore cinema e tv della Biennale, è minacciare una «preavvertenza», anzi è «formulare minacce al di fuori di ogni pure elementare regola di correttezza». Insomma, secondo Curi, noi non siamo padroni di lavorare, o meno, con chi ci aggrada, e men che mai di smettere di lavorarci se non ci aggrada più perché si comporta male con noi; ma noi non disturbare il manovratore e poi continuare ad operare per la Curiale di Venezia, magari turandoci il naso, o al massimo scomperando una volta alla chetichella e fingendo di avere dei problemi personali.

Secondo Curi, il Sncci trascura il fatto che i settori della Biennale sono cinque e che la Biennale ha pochi fondi. Il filosofo patavino non sa purtroppo di non sapere, e i critici cinematografici non sa con ciò che non è. Ignora le decine e decine di convegni, tavole rotonde, dibattiti, documenti, editoriali, interventi che il Sncci ha per anni (vanamente) fatto e continuerà a fare per il congruo finanziamento di un ente alla cui ricostruzione gli uomini di cinema (tra cui i critici) hanno certamente contribuito più degli studiosi dei presocratici. Ma ignora altresì che, in termini concreti, anche la più scandalosa delle indigenze (e quella della Biennale è certamente scandalosa) può essere gestita, per soprappiù, in modo scandalo. I critici cinematografici, interni ed esterni alla Biennale, giudicano appunto un peggio aggiunto al male, quanto è stato deciso in tema di ripartizione dei finanziamenti dal Comitato direttivo Possiamo? O dobbiamo chiedere il permesso a Curiziano?

Secondo Curi, la Biennale è «non solo il cinema», il quale è stato invece, l'unico a ricevere (direttamente dall'ente o tramite contributi straordinari) i fondi necessari per organizzare tutti gli anni la Mostra del Lido. E noi, le cose non possono essere contribuite così? Sono anni che la Mostra del Cinema è (quasi) interamente pagata dal ministero del Turismo e spettacolo (lo scorso anno la sovvenzione è stata di ben 4.200.000.000). Dubito che le tre mostre cinematografiche '89/'90 abbiano incassato sul fondo ordinario della Biennale meno di un miliardo di lire (per condanna arbitraria su violazione contrattuale) che la Biennale ha dovuto pagare ad una società di sponsor-

zazione, sarei stupito se non avessero inciso sensibilmente, meno, sempre sul fondo ordinario, dei miliardi che la Biennale ha investito in un seminario teatrale semiprivato (atti inclusi, si capisce). E in queste condizioni, e con questi precedenti, che il Comitato direttivo ha deciso a maggioranza, di stanziare per il settore cinema 50 milioni (su 4.238), delegando contemporaneamente quattro consiglieri (tra cui, guarda chi si vede!, Curi) ad altrettanti settori scoperti (teatro, Asac, progetti speciali, arti visive) e dotandoli contestualmente di 950 milioni complessivi con tanti saluti alla doverosa distinzione fra controlli e controllati e con il risultato che, su 7 attività, 4 sono gestite in modo imattuale da alcuni consiglieri e solo 3 (architettura, cinema, musica) da esperti appositamente, e pubblicamente, nominati (Dai Co, Biraghi, Bussotti). Cose da Curistan sovietico, non da ente pubblico!

Certo, lo stanziamento di 50 milioni (su 4.238) appare alquanto irresponsabile e un tantino provocatorio. E bene ha fatto Carandente a dimettersi, sdegnato, quando ha visto che anche al settore arti visive veniva stanziata la stessa somma. Ognuno che, se non accadrà nulla, e molto rapidamente, vi saranno altre dimissioni.

Ma, una volta che, per le attività permanenti del settore cinema e tv, sia rimediata — come nonostante tutto speriamo — una cifra d'ordine più plausibile, perché non ricorrere, s'intende, coinvolgendoli, ad altri enti (Cnr, Csc, Università, ecc.), ad altre realtà pubbliche e istituzionali (la Regione, la Cee, il Consiglio d'Europa, le Fondazioni nazionali ed internazionali, ecc.) ad altri settori statali (i ministeri della Ricerca e Università, dei Beni culturali, della Pubblica Istruzione, Biblioteche, ecc.) in modo da poter avere altri convegni internazionali, come quello — splendido — su S.M. Eisenstein, ma anche durevoli e stabili iniziative di ricerca e documentazione, di studio (che forse rappresentano meglio l'idea di attività permanenti)?

Insomma, alla Biennale si è aperto l'ultimo anno del quadriennio Sta (non soltanto, ma anche e forse soprattutto) agli attuali gestori dell'ente concludendo con dignità i quattro anni o termini con un disastroso crollo. In ogni caso, però, nel corso di questo quarto anno, bisognerà procedere ad una ridefinizione, anche istituzionale, dell'ente. Non è assolutamente pensabile che la Biennale possa continuare a vivere con un finanziamento che, detratte le spese per il personale, equivale al costo della sola Mostra d'Arte Cinematografica. Ma non è neppure pensabile che l'ente possa continuare a restare omologato nel parastato, collocazione del tutto disadatta allo svolgimento di attività culturali, permanenti e sporadiche. E non è nemmeno pensabile che l'ente possa continuare ad essere gestito nel modo con cui è attualmente gestito, e da un organo gestionale fotocopia di quello attuale, pleonco, lottizzato, affilato, in buona parte da preoccupazioni più politiche che culturali, con consiglieri capitati lì per un equivoco che, magari, si sono fatti vedere meno di tre volte in più di tre anni.

Ed un afflitto pasticcio istituzionale e gestionale che la collettività dovrebbe dare quei 25/30/35 miliardi necessari a fare della Biennale — come avrebbe voluto il riformatore degli anni 70 — una delle maggiori istituzioni culturali europee? Non credo proprio. Se la Biennale dovesse restare strutturalmente, istituzionalmente, statutariamente e gestionalmente quella che oggi è, meglio chiuderla — lo dico con piena convinzione.

D'accordo, dunque, più soldi alla Biennale! Ma anche maggiore funzionalità, operativa e gestionale, alle strutture della Biennale. E ancora una dirigenza complessiva della Biennale che risponda più al mondo della cultura che al mondo della politica. Una dirigenza tale che, se, per caso, la politica lo costringe a stanziare 50 miserabili milioni per il cinema e 50 miserabili milioni per le arti visive, denunci la cosa e si dimetta. Non se la prende con chi, sdegnato, vuole dimettersi. Perché l'opinione pubblica sa. E per non essere complice.

C'era una volta Hollywood/1

Settantadue anni fa nasceva la United Artists, la casa di produzione cinematografica fondata da Chaplin, Pickford, Griffith e Fairbanks. Lanciò grandissimi talenti e si oppose allo strapotere delle «majors». Ma oggi non esiste più



Quattro «pazzi» contro il leone

ALBERTO CRESPI

Quando, il 15 gennaio 1919, quattro cineasti fra i più popolari di Hollywood crearono la United Artists, il commento di Richard Rowland (bosca della Metro Pictures, futura Metro-Goldwyn-Mayer) fu: «coincidenza non da poco, vedrete» fu piuttosto acido: «Adesso in manicomio comandano i pazzi!» Il manicomio era Hollywood, i pazzi erano Charlie Chaplin, Mary Pickford, David Wark Griffith e Douglas Fairbanks. Quattro «artisti» che si «univano» (di qui il nome United Artists) per avere pieno controllo sui propri film.

Fu una rivoluzione per il cinema americano e per il cinema *tout court*, una rivoluzione iniziata esattamente 72 anni fa e che può valer la pena di rievocare oggi, quando il glorioso marchio Ua è definitivamente scomparso. Perché ora che l'acquisizione della Mgm-Ua da parte di Giancarlo Parretti è definitiva, la nuova ragione sociale della ditta sarà Pathé-Mgm e la sigla United Artists verrà cancellata. Un'ingiustizia, nei confronti della storia e anche del film denario: perché pochi sanno che fra i due marchi quello della Ua era il più prezioso, che ad esso si debbono i film commercialmente più forti della *libreria* acquisita da Parretti (le serie di 007 e della Pantera Nera, il primo *Rocky*); che nel 1973 fu la Ua ad acquistare i diritti per la distribuzione del film *Mgm*, e non viceversa, controllando tre alberghi di titoli (Warner, Rko e appunto, Mgm) che li avrebbero resa estremamente appetitosa negli anni a venire.

Del resto, la Ua nacque come un'anomalia all'interno di Hollywood, e tale è sempre rimasta. Diventando anche un modello (magari non confutato) per generazioni di cineasti che in diversi paesi avrebbero tentato «la scalata al potere», ovvero il controllo diretto della produzione dei film. Chaplin, Griffith, Fairbanks e la Pickford, in realtà, non rimasero a lungo soli nella società già nel 1924 si trovarono in difficoltà finanziarie (gli introiti dei loro film non bastavano a tenere in piedi la baracca) e assunsero come

presidente un produttore indipendente, Joseph Schenck, che aveva tre grandi virtù: era marito di Norma Talmadge (diva piuttosto popolare, all'epoca), cognato di Constance Talmadge (idem) e di conseguenza cognato di Buster Keaton (Portando in dotte questi tre nomi, Schenck diede finalmente alla Ua la sua vera identità non tanto una compagnia diretta dagli «artisti», ma una major capace di dare al cineasta tutta l'assistenza e l'indipendenza (economica e creativa) che erano tabù nelle Big Five, le «grandi cinque» che dominavano Hollywood (Warner, Mgm, Paramount, Rko e 20th Century Fox).

Il primo film distribuito dalla Ua era stato, il 1 settembre del 1919, *His Majesty the American* con Douglas Fairbanks. Ma dal '24 in poi Schenck attirò alla Ua tutti i migliori produttori indipendenti di Hollywood. Uno di loro (ennesima coincidenza) fu Samuel Goldwyn, che contrariamente a quanto si potrebbe pensare non ebbe mai alcun rapporto con la Metro-Goldwyn-Mayer la sua vecchia compagnia, la Goldwyn Pictures, entrò a far parte della neonata Mgm in quello stesso 1924, quando Goldwyn non ne era più il presidente già da due anni. Altri produttori importanti che, a varie riprese, lavorarono per la Ua furono David O'Selznick, Walter Wanger, l'inglese Alexander Korda e Walt Disney, che dal '31 le affidò la distribuzione dei suoi cartoni. Nel '26 Schenck fondò la United Artists Theatre Circuit, un circuito di sale che diede alla Ua completa autonomia per la distribuzione dei suoi film.

I magnifici quattro continuavano ad essere i fiori all'occhiello e a spartirsi i suoi dividendi, ma la compagnia era in mano ad altri, pur mantenendo una struttura diversa da tutte le altre majors. Come scrive Tino Balio nel suo volume *United Artists. The Company That Changed the Film Industry*, era una struttura «orizzontale», anziché «verticale», in cui la major «creava sostanzialmente una *partnership* con i propri produttori,

United Artists
A Transamerica Company

In alto, sopra il titolo, una scena di «Io e Annie» di Woody Allen. A destra Charlie Chaplin, uno dei fondatori della United Artists. Qui accanto Stanley Kubrick, uno dei grandi nomi della casa. Sotto, Giancarlo Parretti, il finanziere che ha acquistato la Mgm-Ua.



Schenck restò in sella fino al '35, poi lasciò il posto a A.J. Giannini, presidente della Bank of America. Nell'immediato dopoguerra la compagnia conobbe un duro momento di crisi. Chaplin e la Pickford, unici superstiti del glorioso quartetto di fondatori, chiamarono al capezzale della Ua una coppia di «executives» provenienti dalla Eagle-Lion, una compagnia anglo-americana che era stata la testa di ponte negli Usa dell'importante produttore inglese Arthur J. Rank. Arthur Krim e Robert Benjamin presero le redini della ditta nel 1951. Chaplin vendette loro la propria quota nel 1955, con un drammatico colpo di mano. Il grande cineasta risiedeva ormai a Vevey, in Svizzera, e ricevette l'assegno della Ua (pari a 1.113.287 dollari e 35 centesimi) la notte prima che il governo di Washington bloccasse tutte le sue proprietà negli Usa, ufficialmente per motivi fiscali, in realtà in diret-

ta conseguenza della persecuzione di cui Chaplin era divenuto oggetto (in inglese, e sospetto comunista) in America. Quel milione e rotti di dollari fu l'unico frammento di un grande patrimonio su cui Chaplin poté contare in Svizzera. Mary Pickford lo imbastì l'anno dopo, non senza aver fatto causa a questo mondo e a quell'altro, ottenendo alla fine 3 milioni di dollari per la sua quota.

Sotto la gestione Krim-Benjamin (due abili uomini d'affari tra l'altro legati a filo doppio al partito Democratico) Krim fu finanziatore e consigliere sia di John Kennedy che di Lyndon Johnson. La Ua rinacque e mise a segno i suoi colpi migliori. La filosofia era sempre la stessa: spazio ai produttori indipendenti, e ai cineasti produttori di se stessi. Nella lista di talenti che lavorano per la Ua dagli anni Cinquanta in poi spiccavano, in qualità appunto di produttori,



nomi come Robert Aldrich, Woody Allen, Robert Altman, Richard Brooks, Frank Capra, Roger Corman, Kirk Douglas, Clint Eastwood, Blake Edwards, Henry Fonda, Stanley Kubrick, John Huston, Bob Lancaster, Norman Jewison, Stanley Kramer, Gregory Peck, Arthur Penn, Robert Mitchell, Martin Scorsese, Frank Sinatra, John Wayne, François Truffaut, Orson Welles e William Wyler. Nonché degli italiani Dino De Laurentiis e Alberto Grimaldi (con quest'ultimo la Ua distribuì negli Usa *Ultimo tango*). Grazie a questa filosofia, la Ua mise a segno una serie di grandi colpi, il maggiore dei quali (dal punto di vista commerciale) resta l'acquisizione, attraverso gli europei Cubby Broccoli e Harry Saltzman, della serie di 007, per la quale la Ua studiò una campagna pubblicitaria che resta un modello insuperabile per la sua — se ci passate la parola — «multimedialità» si partì dai libri di Fleming (po-

noti in America, ma amati dal presidente Kennedy...) per arrivare ai gadget più disparati. Le moderne campagne di *merchandising* legate ai film di Lucas e Spielberg sono tutte figlie di quell'esperienza.

All'avanguardia sempre e comunque, la Ua lo fu (suo malgrado) anche in quel particolare modo di gestione che in inglese si definisce *conglomerate*. Nel 1967 la Transamerica una compagnia nata sotto l'egida commerciale della Bank of America, e attiva in diversi settori (soprattutto assicurazioni), offrì di rilevare le azioni della Ua, che era quotata in borsa dal '57. Krim e Benjamin accettarono perché la Transamerica garantì loro completa libertà «artistica», ma di fatto la sinergia (la nascita di questo bruttissimo termine e del concetto stesso, risale a quegli anni) fu difficoltosa fin dall'inizio. Erano gli stessi anni in cui la Gulf & Western rilevò la Paramount il cinema non bastava più a se

■ C'era una volta Hollywood e sia chiaro Hollywood c'è ancora, ma è molto, molto diversa da quella di una volta. Uno dei suoi padroni è un ex cameriere di Orveto che lungo il 1990 ha comprato il leone della Metro-Goldwyn-Mayer. Un altro è un editore australiano che ha fatto miliardi licenziando tipografi e giornalisti in giro per il mondo (Rupert Murdoch). Altri ancora hanno gli occhi a mandorla e la residenza a Tokio o a Osaka. I marchi famosissimi delle majors continuano ad ammiccare al nostro immaginario di cinefili dai titoli di testa dei film, ma non rappresentano più ciò che rappresentavano (economicamente, ma anche artisticamente) 60, 40, 20, 10 anni fa. Partendo dalla United Artists, di cui ricorre oggi un anniversario in contumacia (perché Parretti, acquistandola con la Mgm, ne ha deciso la soppressione), proviamo a raccontarvi un po' di storie di «vita da majors». Perché un conto è vedere il monte della Paramount, o il «20» gigantesco della Fox, prima di un film, un altro è sapere a chi appartiene. Avremo delle sorprese.

stesso, ma diventava l'obiettivo (e, in molti casi, un inesauribile serbatoio di sgravi fiscali) per multinazionali attive in settori totalmente diversi.

Finché Krim e Benjamin restarono alla guida, la Ua andò bene. Anzi, realizzato dal '75 al '77 un «filotto» di tre Oscar consecutivi per il miglior film (con *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, *Rocky*, *Io e Annie*) che non era mai riuscito in passato a nessuna major. Nel '73, come detto, acquistò i diritti per la distribuzione dei film Mgm e nel '77 totalizzò 318 milioni di dollari di incassi, record (allora) assoluto. Ma quando nel '78 i due se ne andarono, per contrasti con la Transamerica, e fondarono la Onon Pictures, cominciarono i tempi bui. Da un lato l'affidabilità di Krim e Benjamin portò alla Onon alcuni dei talenti che prima erano ben felici di lavorare con loro alla Ua (un nome per tutti: Woody Allen). Dall'altro la compagnia, messa in mano a uomini d'affari «tutti di un pezzo», si imbarcò in scelte scienziata fino a sfaccellarsi con *I cancelli del cielo* come un progetto da 7,5 milioni di dollari, chiuso con un budget di 11,5 milioni, costato 44 milioni (!), il film di Michael Cimino incassò l'infreddabile cifra di 12.032 dollari prima di essere ritirato dal mercato, nel novembre dell'80.

Nel maggio dell'81 la Transamerica vendette alla Mgm. Nacque il marchio Mgm-Ua e il resto è cronaca. Nata come una major senza studio, come una sorta di «adunco» per talenti, la Ua fu sempre un salotto per cineasti intellettuali, più che una vera industria. Che sua stata fondata da quattro geni, che abbia distribuito in America i pochi film europei di successo in quel paese (dalla *Dolce vita* in poi), oggi conta poco. Del tutto priva di valore immobiliare, la Ua era semplicemente un serbatoio di titoli nel momento in cui Parretti la comprò dal boss della Mgm, Kirk Kirkorian. Con un problema: di non avere un simbolo «forte» come il Leone della Metro. Un simbolo, la United Artists, lo era in sé e per sé, un luogo della mente per i cineasti di tutto il mondo. E i film fanno sempre cassetta, i simboli no.

A teatro con Peter Pan, per ritrovarsi eterni bambini

MARIA GRAZIA GREGORI

Peter Pan di James Matthew Barry, traduzione di Luca Fontana, adattamento e regia di André Ruth Shammah, scene e costumi di Gianmario Ferocioni, musiche di Firenze Carpi, allestimento sonoro di Paolo Chiarini. Interpreti Flavio Bonacci, Giovanna Bozzolo, Ruggiero Cara, Secondo De Giorgi, Carla Chiarelli, Alberto Mancipoli, Francesco Migliaccio, Mario Pardi, Claudio Calafiore, Daniela Martelli, Marina Senesi, Piergiorgio Plebani. Milano: Teatro Franco Parenti.

«Chi crede ancora nelle fate?» — si chiede e chiede a tut-

ti Peter Pan cercando di salvarne la sua fatina avvelenata dal tremendo capo dei pirati Gancio. «Io» risponde un bambino in platea. Diretta e inaspettata, la risposta dello sconosciuto, giovanissimo spettatore, rivela il senso lungamente inseguito di questo *Peter Pan* andato in scena con successo al teatro Franco Parenti: uno spettacolo che ha l'ambizione di non essere solo per bambini, ma anche per quei grandi che non hanno dimenticato il bambino che sono stati e dunque la capacità di fantasia, di trasgressione e di libertà. Così questo spettacolo che André Ruth Shammah ha messo in scena con una partecipazione non

epidmica e che è tratto dal testo omonimo scritto per il teatro da James Matthew Barry nel 1911 (ma anche da *Peter Pan ai giardini di Kensington* e da *Peter Pan e Wendy*) vuole mettere decisamente in primo piano un'idea di teatro come gioco proposta non solo agli attori, ma anche al pubblico al quale si chiede di essere un partner vero in una delle avventure più antiche del mondo. Anche se, francamente, non so se gli spettatori in sala, che hanno applaudito con calore anche a scena aperta questo spettacolo con musiche (di Firenze Carpi, assai belle), abbiano percepito fino in fondo il senso di questo invito, un piccolo richiamo affettuoso ma con un suo senso

Ma veniamo al *Peter Pan* che, incominciato dentro le splendide scene di Gianmario Ferocioni, è pensato come una cavalcata nel tempo e ne gli spazi più diversi. Così, se i signori Darling, il padre e la madre di Wendy, John e Michael (i tre ragazzi rapiti da Peter nel suo mondo di sogno) e la loro cagnona Nana sembrano venire direttamente da film tipo *Mary Poppins*, gli altri personaggi sono costruiti con una fantasia più contemporanea. Due, del resto, sono i sipari che, di volta in volta, rivelano situazioni diverse: il primo, rosso, si apre sulla realtà vittoriana di casa Darling; il secondo, blu, sul mondo fantastico abitato da Peter Pan e dai perduti (i bambini smarriti e

mal richiesti dai loro genitori) nella Terradimal. Quando si alza il primo sipario è la vita quotidiana ai tempi di Barris a venirci incontro, quando si alza il secondo ecco piccole lampadine trasformarsi in stelle e rivelarci una Terradimal del tutto simile — fra carcasse di automobili e resti industriali — a una discarica urbana, ma non per questo priva di fantasia, che quello che ci aspetta non è proprio un lieto fine. Peter Pan è Flavio Bonacci e l'averlo scelto a significare che ci troviamo di fronte a un mondo fiabesco, ma non melenso, che le fiabe sono anche crudeli e che possono costringerci a fare i conti con le nostre paure. Il Peter Pan di Bonacci, dunque, è un tenero ragazzino vestito di bianco, un acrobata che si

arrampica sui muri, che vola nell'aria e che vuole essere la nostra coscienza. Asciano a lui Giovanna Bozzolo di maglietta un posto tutto suo con una deliziosa Wendy al tempo stesso infantile e materna, Ruggiero Cara fa con la consueta grinta un bambino timido e grasso e il crudele Gancio mentre Carla Chiarelli è assai brava come mamma Darling e sinuosa sirena. Da ricordare, fra gli interpreti anche il padre fuon squadra di Secondo De Giorgi, la grande cagna Nana a cui Paolo Chiarini dà voce e movimento, le caratterizzazioni di Francesco Migliaccio e di Mario Pardi. Tutti ci raccontano una fiaba che ci ricorda quanto sia difficile e lungo il cammino per diventare «grandi».