

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 insostenibilità. Rileggergli su *l'Unità* mi ha sorpreso solo in altro senso: dopo tutto è la prima volta, credo, che il giornale del Pci ospiti un attacco così frontale all'associazione dei critici cinematografici italiani. Passi, se si trattasse veramente di «posizioni» politiche e di «argomenti» dotati di una qualche consistenza, per quanto controargomentabili. Ma Curi è disinformato, soprattutto, offensivo, oltreché soggettivamente privo 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». In omaggio 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, l'Ente Cinema, Eni, ecc. Forza, compagni, mettetevi il bavaglio. Ce ne sono tanti altri a criticare!

Secondo Curi, preavvertire che se verranno annullate le attività permanenti, i critici cinematografici, «gli singoli», e la loro associazione come organismo che li rappresenta, ripensano all'interno 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 dovremmo non disturbare il manovratore e poi continuare ad operare per la Curiale di Venezia, magari turandoci il naso, o al massimo scomparire una volta, alla chetichella e fingendo di aver 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 scandaolosa delle indigenze (e quella della Biennale è certamente scandaolosa) può essere gestita, per soprammontato, in modo scandalo, se 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 Curi?

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, che non possono essere contribuenti cost? 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 100 miliardi di lire (per condanna arbitraria su violazione contrattuale) e che la Biennale ha dovuto pagare ad una società di sponsor-

**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 (borsa della Metro Pictures, futura Metro-Goldwyn-Mayer) 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 rievocarla oggi, quando il glorioso marchio Ua è definitivamente scomparso. Perché ora che l'acquisizione della Mgm-Ua da parte di Giancarlo Pirelli 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 Pirelli (le serie di 007 e della Panthera Rosa, 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 si avrebbero resa estremamente appetitosa negli anni a venire.

Di resto, la Ua nacque come un'anomalia all'interno di Hollywood, e tale è sempre rimasta. Diventando anche un modello (magari non confesato) 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 Constante Talmadge (idem) e di conseguenza cognato di Buster Keaton (portando in dote 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 ai cineasti tutta l'assistenza e l'indipendenza (economica e creativa) che erano tali 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 gli uccelli dividendi, ma la compagnia era in mano ad altri, pur mantenendo una struttura diversa da tutte le altre majors. Come scrive Tino Ballo nel suo volume *United Artists. The Company That Changed the Film Industry*, era una struttura «orizzontale», anziché «verticale», in cui la major «aveva sostanzialmente una partnership con i propri produttori,

per la 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 imitò 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,

**United Artists**  
A Transamerica Company

In alto, sopra il titolo, una scena di «Annie 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 Pirelli, il finanziere che ha acquistato la Mgm-Ua.



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 parti dai libri di Fleming (po-

può succedere che i bambini si trasformino in pirati più seri di quanto crediamo. Anzi, quando si alza il secondo ecco piccole lampadine trasformarsi in stelle e rivelarsi una Terra di mezzo secolo fa. E se anche Peter non vuole proprio crescere come da copione, Andréa Ruth Shammah con l'aiuto della traduzione di Luca Fontana, ci fa capire con una regia molto sorvegliata, ma non per questo priva di fantasia, quello che ci aspetta non è proprio un lieto fine. Peter è Flavio Bonacci e l'averlo scaltro sta a significare che ci troviamo di fronte a un mondo fittizio, 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. Accanto a lui Giovanni Bozzolo di maglietta un po' troppo sua con una deliziosa Wendy al tempo stesso infantile e materna, Ruggero 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 Bonacci 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».

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 Orion Pictures, cominciarono i tempi bui. Da un lato l'assoluta incapacità di Krim e Benjamin 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 scienziare fino a sfra-cellarsi con i cancelli del crollo 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 inteso *Incredibile 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 «aduno» 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 Pirelli la comprò dal boss della Mgm, Kirk Kerkorian. 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 Andréa Ruth Shammah, scene e costumi di Gianmario Pericoli, musiche di Firenze Carpi, allestimento sonoro di Paolo Ciarelli. Interpreti Flavio Bonacci, Giovanna Bozzolo, Ruggero Cara, Secondo De Giorgi, Carla Chiarelli, Alberto Mancipoli, Francesco Migliaccio, Mario Pardi, Claudio Calabro, Daniela Martelli, Marina Senesi, Piergiorgio Plebani. Milano: Teatro Franco Parenti.

Chi crede ancora nelle fate? - si chiede e chiede a tutti Peter Pan cercando di salvarla la sua fatina avvelenata dal tremendo capo dei pirati Gancio. «Io» risponde un bambino in platea diretta e insospettata, 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 Andréa Ruth Shammah ha messo in scena con una partecipazione non

epidémica 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 Pericoli, è pensato come una cavalcata nel tempo e negli 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 un film tipo *Mary Poppins*, gli altri personaggi sono costruiti con una fantasia più contemporanea. Due, del resto, sono i sapori che, di volta in volta, rivelano situazioni diverse: il primo, rosso, si apre sulla realtà vittoriana di casa Darling il secondo, blu, sul mondo fantasma abitato da Peter Pan e dai perduti (i bambini smarriti e

mal richiesti dai loro genitori) nella Terra di mezzo secolo. 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 rivelarsi una Terra di mezzo secolo fa. E se anche Peter non vuole proprio crescere come da copione, Andréa Ruth Shammah con l'aiuto della traduzione di Luca Fontana, ci fa capire con una regia molto sorvegliata, ma non per questo priva di fantasia, quello che ci aspetta non è proprio un lieto fine. Peter è Flavio Bonacci e l'averlo scaltro sta a significare che ci troviamo di fronte a un mondo fittizio, 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

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 ammicciare 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 Pirelli, 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