

Al MystFest anche un convegno internazionale e una rassegna di film dedicati agli scenari (vecchi e nuovi) dello spionaggio. Non mancheranno le sorprese. E forse si scoprirà che i terribili «rossi» del Kgb non erano poi così diversi dai «colleghi» occidentali...

Le spie del semifreddo

Parla il direttore «Noi, detective in cerca di autori»

DAL NOSTRO INVIATO
MICHELE ANSELMI

■ CATTOLICA. Magari è una coincidenza, ma di quelle che promettono bene. Dieci anni fa, in un settembre ventoso, il MystFest sbarcava a Cattolica all'insegna del Marlowe di Chandler. Oggi, più ricco e famoso, renderà omaggio al Marlowe di Joseph Conrad. È solo un'assonanza, il fascino detective di Los Angeles ha poco a che vedere con il personaggio di *Cuore di tenebra*, eppure qualcosa di *id est*, e la continuità nell'avventura (per usare le parole di Orsini Del Buono) è assicurata. Cresciuto in fretta, conquistandosi strada facendo un piccolo posto al sole nel panorama già affollatissimo del festival cinematografico, il MystFest da quest'anno ha un nuovo direttore, il terzo, dopo Felice Laudadio e Irene Bignardi. Ma non pensate a un «paracadutato»: Giorgio Gosetti, 34 anni, giornalista, un grande amore per il Thomas I'arns di *Il silenzio degli innocenti*, la parte della squadra sin dal 1981, più per passione che per mestiere. È un entusiasta scettico, uno di quei direttori di festival che sta sulle spine fino all'ultimo. «Sono spaventato», dice, «non so mai se le cose che hai scelto piaceranno».

Allora, Gosetti, da Marlowe a Conrad, ma, al di là della battuta, com'è lo stato di salute del MystFest? La formula, funziona o c'è bisogno di una rifondazione?

Un problema c'è, inutile nasconderselo. Ben vengano le risaperte critiche e gli omaggi, ma mi pare difficile trovare un Woolrich all'anno. Bisognerebbe puntare sulle opere originali nuove, su gente come Ellroy, con il rischio però di prendere abbagli o di sopravvalutare alcuni autori. Nel dubbio, andiamo avanti seguendo un'idea che ci sembra ancora valida: usare le tecniche della *detection* come un grimaldello per studiare e capire la realtà. Il genere offre un enorme campo di applicazione, si tratta, di volta in volta, di azzeccare lo spunto o il pretesto. Prendi Conrad. Nessuno di noi si sognerebbe mai di dire che Conrad è un romanziere «giallo», ma perché non aprire il festival all'avventura e studiare i miste-

vori, la scelta può rivelarsi un boomerang.

Quanto conta la sponsorizzazione della Mondadori? E quanto pesa, nella scelta degli autori, la sua presenza?

Bah, nel caso di Woolrich contò pochissimo. S'erano quasi dimenticati di averlo in catalogo. Anche dall'operazione Conrad hanno poco da guadagnare. Su Jim Thompson, uno dei grandi di quest'anno, siamo stati noi a sollecitare la pubblicazione dell'Omnibus. E chiaro, invece, che per Ellroy e Ed McBain c'è un interesse più immediato, legato al lancio di una collana o di un personaggio. In genere, il rapporto si imposta così: tra luglio e agosto la commissione individua dei bersaglie e vaglia delle



idee che poi sottopone agli amici della Mondadori. Il resto viene da solo.

È migliorato il rapporto con la città? Anni fa ci furono alcune incomprensioni che avvelenarono un po' il clima.

Direi proprio di sì. Certo, pensare che il MystFest possa avere dei riflessi immediati sul turismo mi pare ingenuo. In questi casi il rapporto serve ad altro: ad accrescere il livello della proposta culturale, a far girare sui giornali il nome della città, a migliorare l'immagine. E mi conforta sapere che c'è gente che viene a Cattolica per consultare il nostro centro di documentazione sul giallo (oltre dieci mila volumi), addirittura per fare delle tesi. Per creare un vero indotto, servono festival tipo Cannes o Spoleto, dove il giro d'affari raggiunge i diversi miliardi. Noi, con i nostri 750 milioni, possiamo solo cercare di offrire il meglio lesinando sulle spese.

Qualche rimpianto?

Beh, ammetto che mi sarebbe piaciuto poter ospitare l'attore americano Peter Weller, quello che fa Robocop, che è in concorso con *Rainbow Drive*. Ma il viaggio da Los Angeles costava sei milioni, troppi, e così ho dovuto rinunciare. E mi dispiace, nell'anno di Jim Thompson, non avere *The Grinders*, il nuovo film di Stephen Frears. Spero di vederlo a Venezia.

Peccato. Ma vedrà che non sarà l'assenza di Weller o di Frears a rendere il festival meno seguito dalla tv e dai giornali...

Lo so, lo so. Godiamoci di buona stampa. Qualche invidioso dice anche che tutto questo gran parlare del MystFest è perfino esagerato e che siamo «spacciatori di falsa cultura». Io non voglio fare polemiche, mi limito a registrare una cosa molto bella: la simpatia verso il MystFest nasce dal fatto che chi ci lavora lo fa per passione. Lo sto al MystFest perché mi piacciono i gialli, non perché organizzo i festival.

A proposito di festival, non se ne faranno un po' troppi? Almeno quanto su questo pezzo di costa adriatica...

L'unico criterio valido, mi pare, è quello della specificità. La promozione deve venire da una fisionomia riconoscibile: un genere, un'idea di cinema, una tendenza. Organizzare tante piccole Mostre di Venezia è un suicidio. E poi noi qui a Cattolica ci stiamo benissimo. Non abbiamo nessuna voglia di diventare inesistenti.

Domanda: gli sconvolgimenti in

Urss e in Europa orientale hanno messo in crisi il film di spionaggio e fantapolitica fino al punto da giustificare la retrospettiva nostalgica e «archeologica» al MystFest di Cattolica? Risposta: sì e no. Sì se è vero, come si vociferava, che gli ultimissimi del genere, per esempio *La quarta guerra*, basato sulla «sfera infernale» fra due inguaribili fanatici, l'uno sovietico, l'altro americano, e *Caccia all'Otobre Rosso*, che evoca un tentativo di diserzione (vero, inventato, chissà) del comandante di un sottomarino sovietico (sottomarino ed equipaggio compreso), hanno dovuto essere «riscritti» più volte durante la lavorazione perché il precipitare degli eventi internazionali minacciava di renderli, quasi di ora in ora, stantii, obsoleti e poco fruibili.

No, invece, se all'idea di «crisi» si attribuisce un significato eccessivo. Pochi, infatti, e presto dimenticati, sono stati i prodotti cinematografici manichei della guerra fredda. I più, e comunque i migliori, non hanno mai inchiodato i sovietici nel ruolo di «cattivi» in assoluto, hanno sempre lasciato margini di dubbio almeno sulla buona fede di qualche «nemico», non meno che sulla «giusta causa» dei «nostri», insinuando ombre fra le luci, e viceversa. Sono stati, insomma, anch'essi prodotti precoci e intelligenti di una «cultura della crisi»: di valori, ideologie, certezze che sarebbero stati messi in discussione.

Di loro, a cose fatte, Smiley parlò

ARMINIO SAVIOLI

Nel bellissimo *Il terzo uomo*, non a caso ispirato al romanzo omonimo di uno scrittore schierato a sinistra come Graham Greene (che in seguito si spinse fino a giustificare l'intervento sovietico in Afghanistan), il ruolo apparentemente «peggiore» è affidato a un Orson Welles così affascinante da confondere lo spettatore per quanto attiene alla lotta fra il bene e il male. Celebre l'episodio in cui il «cattivo» intelligente e raffinato cita accuratamente il Rinascimento italiano come un'epoca di pugnali e veleni, e tuttavia (anzi «perciò») di grandi realizzazioni artistiche, «mentre la Svizzera, con tutta la sua pace, ha saputo produrre soltanto orologi a cucù».

Altri film hanno addirittura presentato i «rossi» sotto una luce benevola. L'eroina di *Chiamata per il morto* è proprio la figlia sovietica Elsa Fennar, «l'ebrea errante», la «donna esile e fiera... con una stupefacente intensità d'espressione», interpretata (vedi un po') da una Simone Signoret al massimo delle sue infinite capacità. E l'altro «rosso» Dieter (Maximilian Schell), anche lui ci fa in fondo una bella figura, perché per antica amicizia si fa ammazzare dal britannico Smiley (James Mason), mentre potrebbe farlo fuori facilmente, essendo ben più giovane, atletico e prestante.

Di loro, a cose fatte, Smiley parlò

con rispetto: «Penso che (Elsa) desiderasse collaborare alla costruzione di una società capace di vivere senza conflitti. La pace è diventata una «sporca parola, vero? Penso che lei di siderasse la pace. E Dieter? Onore, credo, e un mondo socialista. Sognavano pace e libertà...». E, subito dopo, per controbilanciare la simpatia per il «nemico», il «contenuto» per il lettore «antico»: «Invece sono diventati degli assassini e delle spie» (le citazioni sono tratte dal romanzo di John Le Carré, ma lo spirito del film è identico).

C'è poi la variante «gli eroi sono stanchi», dove è ovvio che vi sono eroi in entrambe le trincee. All'epoca «lesto molta emozione, a sinistra, il film *Scorpione*, in cui l'agente della Cia (Burt Lancaster) e quello del Kgb (Paul Scofield) si fanno affettuose confidenze davanti a numerosi bicchieri di vodka (o di whisky?), e scoprono con virile amarezza di essere, l'uno e l'altro, strumenti e vittime di apparati burocratici gelidi e spietati, i quali, pur combattendosi senza pietà, in realtà si equivalgono, quanto a mancanza di cuore.

In qualche caso i «cattivi» non sono più i sovietici, ma gli stessi capi dell'eroe. In *Ipocressi*, il rapitore del figlio dell'agente segreto inglese interpretato da Michael Caine è un alto funzionario (o ex) dell'Intelligence Service, cor-

rotto dall'amore smodato per il lusso. In *I tre giorni del condor*, la Cia fa addirittura strage dei propri dipendenti, per ragioni, a dire il vero, che anche dopo aver visto e rivisto il film una mezza dozzina di volte non siamo riusciti a capire bene (ma si sa che i film spionistici sono sempre un po' oscuri). Il protagonista americano di *Computer per un omicidio*, recatosi a Praga per vendicare la fidanzata che crede assassinata da un gruppo di terroristi finanziati dal Kgb, trova nel «nemico» un interlocutore affidabile e ben educato, in grado di discutere con competenza di Bacone e di letteratura elisabettiana, e infine viene messo di fronte alla cruda realtà: la ragazza è stata uccisa da provocatori al soldo della Cia.

Naturalmente al fine della guerra fredda impone nuove trame, spunti diversi. Ma i fabbricanti di sogni e i mercanti di brividi sono già all'opera. Ecco infatti *La casa Russa*, ancora medito, e *Uccidete la colomba bianca*, uscito durante la scorsa stagione. In entrambi i film, l'ipotesi è che, in questo trapasso verso la «pace definitiva e universale», i «falchi» dell'uno e dell'altro campo si coalizzarono, per obiettiva coincidenza d'interessi guerregliandi, e toccheranno alle «colombe», americane e sovietiche, il compito di salvare l'umanità, magari sparando sui «falchi». Nel secondo dei due film l'uomo «da abbattere» per gli uni, da proteggere per gli altri è (rivelazione ghiottissima) Gorbaciov in persona.

Caccia al Nemico: l'ossessione di Stalin al cinema

MAJA TUROVSKAJA

Pubblichiamo ampli estratti dell'articolo di Maja Turovskaja sulla «guerra fredda» nel cinema sovietico che apparirà sul catalogo del MystFest.

■ In Urss l'assortimento di film della guerra fredda non è ampio. Ciò potrebbe sembrare strano, ma in generale in quegli anni di film ne furono girati veramente molto pochi: nel 1948 diciassette, nel 1949 diciotto, nel 1950 tredici, nel 1951 nove. Il minimo si registrò nel 1951. Perciò il peso specifico di questi film nel repertorio è stato piuttosto notevole. Inoltre le pellicole «strane» difficilmente si rivolgevano al cinema sovietico, segnato dalla durezza culturale dell'autarchia e le tradizioni del genere proprie al film di spionaggio non furono acquisite. *Incontro sull'Elba*, *Missione segreta*, *La congiura dei condannati* soltanto forzatamente possono essere definiti di spionaggio.

La complicità incondizionata della classe dirigente americana con i nazisti è l'unico segreto di tutto il pacchetto di film della guerra fredda (*La congiura dei condannati* i democratici dell'Europa orientale vengono già equiparati agli americani, come dei nemici ben conosciuti). Del resto, agli americani «dirigenti» («negativi») con la stessa premura viene contrapposto l'americano «semplice» («positivo»). Egli è presente nel film non in quanto individuo, ma come funzione, come rappresentante delegato della gente «semplice». Non a caso il suo ruolo viene interpretato in due film dallo stesso attore (Timofeev) con caratteristiche tipiche diverse da quelle del «nemico» («semplice» ma non popolare, ovvero non specificamente russo).

Ne *La congiura dei condannati* dove è rappresentato un paese dell'Europa orientale, i «nostri» effettivamente devono avere anche una più ampia rappresentanza - dai «capi al popolo» - che riempia l'intero quadro. Sebbene per questo film siano stati scelti gli attori più popolari del cinema di quei tempi ciò non toglie ad ogni modo che la loro presenza nel film sia puramente rappresentativa. Effettivamente nella struttura tipologica del «socialismo» la «spia» (il sabotatore, l'agente diversivo, il «nemico del popolo») era praticamente ogni persona «non nostra» e viceversa. In funzione di «sabotatore» (secondo la nomenclatura di Tropp) può apparire l'uomo di affari, l'ambasciatore americano in un Paese dell'Europa dell'Est, il senatore, per non parlare dei generali. E soltanto nell'azione periferica si nota un rappresentante della Cia, un agente segreto professionista.

Pertanto questi film possono essere chiamati di «spionaggio» soltanto a certe condizioni - l'intimo si riduce più di quanto non indichi il soggetto. Persino il film *Missione segreta* si allontanò strutturalmente poco dalla comune tipologia del cinema «antiamericano», sebbene in esso per l'unica volta l'agente segreto (anch'esso donna) appare dalla parte dei sovietici. Per quanto poco cambiò nel gruppo di film del periodo «zdanoviano» *Missione segreta* appariva tuttavia molto utile per la produzione dell'unico serial di spionaggio della televisione sovietica: *Diciassette autunno di primavera* che poté uscire tuttavia soltanto durante l'epoca di Breznev.

In tal modo si può vedere come tutto il complesso di film della confrontazione ideologica sia un puro costrutto speculativo fondato sul mito ideologico dei «propri» e degli «altri», dei «rappresentanti del popolo» e dei «nemici». Questo tuttavia è giusto solo in parte perché all'altra l'insie-

me dei film della «guerra fredda» non sembra affatto l'autoritratto fedele della società sovietica dell'epoca di Zdanov.

Ora non c'è bisogno di dimostrare che la dichiarata abolizione della religione si compensa con la sacralizzazione della stessa realtà e genera forme di cultura più universali che religiose, e una coscienza materialistica alle volte più pragmatica alle volte più ideologizzata. Ma questo è soltanto il caso più evidente di sostituzione. Effettivamente essa si verifica a tutti i livelli di violazione delle norme adottate. Si può citare l'esempio antologico del film nazista anti inglese *Lo zio Kruger*, della discriminazione dei tedeschi nel film antipolacco *Ritorno a casa* il trasferimento dei propri peccati all'immagine del nemico, può essere considerato un gioco di propaganda. Ma la costruzione sul materiale straniero e nemico delle proprie strutture socio-psicologiche solo in parte è il frutto dell'ignoranza; ad un livello molto più alto è frutto della sostituzione.

È quanto accade in *La congiura dei condannati* di V. Vira e M. Kalatozov. Nella storia del cinema sovietico, il film succede al *Grande cittadino* - apologia cinematografica dei processi degli anni Trenta evocata per «fondarli». *La congiura dei condannati* ebbe la stessa funzione, con quanto riguarda la serie di colpi di Stato, realizzati nei paesi dell'Europa dell'Est, da parte dei governi socialisti di coalizione del periodo postbellico. Come *Il grande cittadino*, il film era stato girato con talento e costruito con dinamismo nei quadri in profondità e nel difficile montaggio ad interrogatorio. In esso è effettivamente mostrata la meccanica della congiura - l'organizzazione della carestia, la dekulakizzazione, lo scioglimento del Parlamento, la presa del potere. E oggi che la questione sull'efficacia del Piano Marshall per l'Europa sovietica non suscita alcun dubbio, gli storici di sicuro avrebbero potuto rivolgersi a questo film come ad un documento sconvolgente, ad una raffigurazione sostitutiva degli eventi reali, dove non solo l'esperienza trasferita all'esterno della presa del potere (la distruzione dei vicini alleati, l'eliminazione dei Kulaki, la violenza provocata dalle masse) ma anche la struttura socio-psicologica delle relazioni tra «padrone» (Mac Hill) ed i «satelliti» riflette specularmente la realtà.

Se a livello testuale tutti questi film con il loro lessico da slogan, i dibattiti convenzionali delle parti, rappresentano il puro costrutto, il modello delle relazioni tra loro, perfino in tali avanzi congelati e posticci della «guerra fredda», come *Polvere d'argento*, è riscontrabile la reale atmosfera del tempo.

Quello che noi ora sappiamo sulle altre sfere del potere è più grave e terribile delle litografie dei pescicani del capitalismo. Ma l'atmosfera di diffidenza, terrore, insolenza, cinismo, isolamento e complicità delinquenti negli ultimi anni dello stalinismo e pienamente eliminata dai libri patriottici, poteva realizzarsi soltanto nella costruzione dell'immagine del nemico. Dove era ancora possibile parlare francamente, a parte i regimi totalitari, delle esperienze dell'uomo, provocare disordini e arresti, fare ricatti l'uno all'altro?



Qui accanto, una scena di «Il delitto del secolo» di Alfred Werker (1952) inserito nella rassegna sulla guerra fredda. In basso, Angela Lansbury come miss Marple in «Delitto allo specchio».

Da Poirot a miss Marple tutti i segreti della «Signora Omicidi»

ALBERTO CRESPI

■ Agatha Christie e il cinema, un grande amore? Sì e no. È un rapporto controverso, che verrà sviscerato a Cattolica alla presenza di Matthew Pritchard, nipote della scrittrice, e poi a Rovereto, in un'Agatha Christie Festival dall'8 al 15 luglio. Claude Chabrol giura di aver sceneggiato per gioco diversi dei suoi romanzi, prima di decidersi a girare *Verso l'ora zero* (sarà il suo prossimo film), e di averli trovati perfetti. Indirettamente, gli risponde René Clair che, dopo aver realizzato a Hollywood *Dici piccoli indiani*, disse: «Durante la lavorazione emersero le manchevolezze del romanzo. Quando lo si legge, un giallo appare convincente. Ma allorché lo si adatta allo schermo, che richiede una logica più stringente che non un romanzo, si scoprono delle incongruenze. Anche quella intelligentissima scrittrice aveva commesso degli errori».

La critica di Clair è comprensibile. *Dici piccoli indiani*, nonostante il suo indubbio, bizzarro fascino, è uno di quei romanzi in cui la signora Christie si abbandona al gusto dell'intreccio (diciamo pure della «trovata»), tralasciando un po' i personaggi. Mentre sono proprio i personaggi, più che le trame, ad essere decisivi nel momento in cui i suoi romanzi giungono sullo schermo. Insomma, Agatha arriva al cinema attraverso Poirot e Miss Marple (e un terzo personaggio che vi riveleremo solo alla fine; altrimenti, che giallo sarebbe?).

Ci vogliono un Poirot o una Marple con i controfocchi, perché gli omicidi inventati dalla scrittrice siano credibili. Ci vogliono l'Albert Finney di *Assassino sull'Orient Express* (altro romanzo sotto «a trovata», in cui tutti i sospetti sono colpevoli) o il Peter Ustinov di *Assassino sul Nilo*, ci vogliono le stonche Margaret Rutherford e Angela Lansbury. Altamente,

la *detection*, l'indagine da sola, non basta. Anche perché esiste un problema «di fruizione» da non trascurare: buona parte degli spettatori che vanno a vedere i film tratti dalla Christie sono degli appassionati che conoscono i romanzi originali, popolarissimi, e quindi sanno benissimo chi è il colpevole. Quindi, per attrarli al cinema, bisogna dar loro qualcosa d'altro. Ad esempio, dei casi «all stars», come nei due *Assassini citati*, che erano popolati di divi impegnati in brevi «cammie», un po' come i coevi film catastrofici (e non a caso John Guillermin, regista di *Assassino sul Nilo*, 1979, aveva girato cinque anni prima un classico del «genere disastro», *L'intero di cristallo*).

Del resto Agatha Christie è la massima rappresentante di quel tipo di giallo che inglesi e americani definiscono *Whodunit*, espressione generale traducibile «chi è stato?». Ovvero, quel genere di trame imperniata esclusivamente sulla ricerca

di un colpevole, che non piacevano al massimo regista di gialli, Alfred Hitchcock, ed erano poco gradite a Hollywood in generale. Non è un caso, quindi, che Agatha Christie non sia la scrittrice gialla più «cinematografata» secondo il *Guinness Book of Movie*, la batte di gran lunga Edgar Wallace (179 film ispirati a suoi romanzi), che è scrittore sicuramente più oscuro ed inquietante, mentre fra i personaggi più famosi ci sono Miss Marple e Poirot sono largamente superati da Sherlock Holmes: 193 film su di lui, ma non tutti ispirati a testi di Conan Doyle, il che spiega il successo di Holmes, figura talmente paradigmatica ed intrigante - non tanto per i casi che risolve, ma soprattutto per i suoi vizi e i suoi vezzi, dalla tossicodipendenza alla cultura enciclopedica, per non parlare di un'omosessualità ben più che latente - da sopravvivere anche ai di fuori delle pagine dello scrittore.

Questa ubiquità, negata a Miss Marple e a Poirot, è stata invece concessa al terzo personaggio di cui sopra, ovvero Lady Christie in persona. Il film più bello su di lei si ispira infatti a una sua vera, misteriosa avventura, una fuga di casa alla non veridissima età di 36 anni, nel dicembre del 1926. Agatha sparì per nove giorni, e due anni dopo divorziò dal marito che la tradiva, ma per tutta la vita ne mantenne il nome (il suo, da signorina, era Agatha Mary Clarrissa Miller). *Il segreto di Agatha Christie*, diretto nel '79 da Michael Apted, con Vanessa Redgrave e Dustin Hoffman, racconta appunto quell'episodio, che getta sulla scrittrice una luce di ambiguità che i suoi personaggi non hanno mai avuto. E che si rivelerà su uno dei più immortali personaggi del cinema inglese degli anni Cinquanta: la dolcissima, indimenticabile «Signora Omicidi» dell'omonimo film di Alexander Mackendrick. Un film straordinario che, in teoria, non aveva nulla a che fare con Agatha Christie. Ma in pratica...



ri custoditi dalla sua scrittura, dai suoi personaggi? Certo, meno forte è il concorso cinematografico, meno interessanti sono gli ospiti, e più dobbiamo fare le caprie per coprire i buchi.

È un'autocritica?

Ma no, facciamo quel che possiamo, sapendo bene che i film migliori prendono spesso la via dei grandi festival, e che il genere conosce alti e bassi, stagioni buone e stagioni no. E poi ci sono i puristi, quelli che accettano mal volentieri le novità o le intrusioni. Nell'85 non fu mica facile «aprire» allo spionaggio, un tema che invece si è dimostrato ghiotto di agganci alla politica e alla fantapolitica. In più di un'occasione le giurie hanno ignorato film di qualità per premiare dei «compitini» ritenuti più in linea con le regole del «mystery». Così passa inosservato il primo film di Stephen Frears, quel *The Hit* che proponemmo nel 1984, mentre vince l'ennesimo Sherlock Holmes paratelevisivo. Ma è anche vero che è pericolosa l'apertura per l'apertura, se attendi i dieci capitoli di

la critica di Clair è comprensibile. *Dici piccoli indiani*, nonostante il suo indubbio, bizzarro fascino, è uno di quei romanzi in cui la signora Christie si abbandona al gusto dell'intreccio (diciamo pure della «trovata»), tralasciando un po' i personaggi. Mentre sono proprio i personaggi, più che le trame, ad essere decisivi nel momento in cui i suoi romanzi giungono sullo schermo. Insomma, Agatha arriva al cinema attraverso Poirot e Miss Marple (e un terzo personaggio che vi riveleremo solo alla fine; altrimenti, che giallo sarebbe?).