

Il Cinema Ritrovato

Classici restaurati in prima visione



dal 6 gennaio nelle sale italiane

Ninotchka di Ernst Lubitsch (USA/1939, 110')

con Greta Garbo

edizione restaurata
da Warner Bros
copia per concessione di Hollywood Classics

versione originale con sottotitoli italiani

Soggetto: Melchior Lengyel
Sceneggiatura: Charles Brackett, Billy Wilder,
Walter Reisch
Fotografia: William H. Daniels
Montaggio: Gene Ruggiero
Interpreti: Greta Garbo (Ninotchka),
Melvyn Douglas (Conte Leon d'Algout),
Ina Claire (Granduchessa Swana),
Bela Lugosi (commissario Razinin),
Sig Ruman (Michael Simonavich Iranoff)

Il Cinema Ritrovato. Al cinema
settembre 2013 – giugno 2014

ogni lunedì e martedì del mese

Ufficio stampa Cineteca di Bologna

Andrea Ravagnan
(+39) 0512194833
(+39) 3358300839

cinetecaufficiostampa@cineteca.bologna.it

Materiali stampa

www.cinetecadibologna.it/areastampa
www.ilcinemaritrovato.it

Ninotchka è stata l'unica volta in cui io abbia lavorato
con un grande regista a Hollywood.
Greta Garbo

➤ *Com'è nato il film*

Fin dal 1929, **Greta Garbo** aveva espressamente dichiarato il suo entusiasmo all'idea di essere diretta da un artista, mentre non intendeva più avere a che fare con i mestieranti sotto contratto alla MGM. In particolare, **desiderava lavorare con Lubitsch** e Erich von Stroheim. Nel 1933, Luis B. Mayer considerò la possibilità di chiedere Lubitsch alla Paramount per dirigere *La Regina Cristina*, e la risposta della Garbo, via telegramma datato 1° Aprile, fu: “**Adoro Lubitsch**. Va bene anche [Edmund] Goulding”. Ma Lubitsch era troppo impegnato nella preparazione di *Partita a quattro*, le cui riprese sarebbero iniziate nella prima metà di luglio. La collaborazione sarebbe dovuta essere rimandata di qualche anno.

La storia di Ninotchka fu proposta alla MGM nel 1937 da Gottfried Reinhardt, che fu poi assunto come assistente di Sidney Franklin. Il **soggetto originale di Melchior Lengyel** era ovviamente **scritto su misura per la Garbo** ma in maniera decisamente convenzionale. L'idea iniziale era racchiusa in tre frasi appuntate su un taccuino: “Una ragazza russa satura di ideali va nella spaventosa, capitalista, monopolista Parigi. Trova l'amore e si diverte tantissimo. In fondo il Capitalismo non è così male.

Nella versione di Lengyel, i tre commissari non sono comici (sono interpretati come personaggi seri), e non si parla di gioielli. Leon, la figura maschile principale, diventa un alcolizzato quando fallisce un affare e, alla fine, accompagna Ninotchka a Mosca. La base del film è qui – un politico - ossessivo abbandono all'amore – ma la trama è appesantita. Una produzione di Sidney Franklin solo di nome.

Langley completò una parte della sceneggiatura il 7 Gennaio 1938. I tre delegati sono diventati cinque ma sono ancora ruoli seri. Leon sarebbe stato interpretato da William Powell. L'aggiunta del garbato ma bizzarro umorismo e sex appeal di Powell era una grande trovata per dare pepe ad una sceneggiatura ancora un po' piatta.

Sul finire del 1938, Gottfried Reinhardt collaborò a due stesure del film, una con Jacques Deval, che aveva scritto *Tovarich*, l'altra con S. N. Behrman. Ora, **era previsto che il film sarebbe stato diretto da George Cukor**. I testi sopravvissuti di queste versioni non mostrano un gran miglioramento; intorno al 30 novembre, i commissari non sono ancora concepiti come spalle comiche.

Mentre Reinhardt era a New York a lavorare con Behrman, seppe che **Cukor aveva abbandonato Ninotchka** per dedicare tutte le sue energie a *Via col vento*. Era un momentaccio, almeno per Reinhardt e Behrman, ai quali sembrava di essere a un punto di svolta nella sceneggiatura; in una stesura datata 15 dicembre 1938, sono abbozzate le scene alla Torre Eiffel e nell'appartamento di Leon. In più, Behrman e Reinhardt hanno inventato la scena nel ristorante come momento in cui finalmente cade il glaciale riserbo di Ninotchka.

In risposta al ritiro di Cukor, la Garbo, che aveva di fatto approvato il regista, diede alla MGM due opzioni: Edmund Goulding o Lubitsch. Per la MGM, Goulding era fuori discussione, perché lo ritenevano obsoleto e sfocato (lo stesso anno Goulding avrebbe diretto – con risultati eccellenti – *Tramonto*, e avrebbe poi proseguito con altri importanti film, tra cui *Il filo del rasoio* e *La fiera delle illusioni*, a dimostrare che ad essere sfocato era il gusto di Louis B. Mayer per i registi). L'entusiasmo della MGM per Lubitsch era tiepido, solo perché aveva fatto perdere loro molto denaro con *La vedova allegra*. Eppure, sembrava ancora una scelta migliore rispetto a Goulding.

Le negoziazioni si conclusero il 30 dicembre 1938. Come parte del contratto, la MGM accettò di sostituire *Scrivimi fermo posta*, per cui avevano pagato a Lubitsch \$ 62.500 (lui aveva pagato \$ 16.500 per i diritti, quindi ne derivò un notevole guadagno). In più, la MGM accettò di pagare Lubitsch \$ 147.500 dollari in 52 rate settimanali per il successivo anno di attività professionale, durante il quale avrebbe realizzato due film.

(Scott Eyman, *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*, Simon & Schuster, New York 1993).

Nell'estate 1938 Myron Selznick, fratello del più celebre David O. Selznick, costituì con Lubitsch la Ernst Lubitsch Production, il cui primo progetto fu *The Shop Around the Corner* (*Scrivimi fermo posta*). Per protagonista fu chiamata la tedesca Dolly Haas. Un secondo film, con Carole Lombard e William Powell venne presto annunciato. Nel frattempo Lubitsch fu chiamato a girare per la MGM *The Women*, con Norma Shearer. Inoltre, la MGM si impegnò a distribuire *The Shop Around the Corner*, se Lubitsch avesse diretto *Ninotchka* con Greta Garbo. Così *The Women* fu continuato da George Cukor, che David O. Selznick aveva sostituito con Victor Fleming sul set di *Gone With the Wind* (*Via col vento*), dopo tre settimane di riprese.

(Lubitsch, a cura di Francesco Bono, Officina Edizioni, Roma, 1992)



Le riprese del film ebbero luogo da maggio a luglio del 1939 negli studi MGM a Culver City.

A proposito di *Ninotchka*, **Billy Wilder** racconta nella sua autobiografia un divertente aneddoto: “Durante le riprese del film, **Lubitsch modificò una battuta della Garbo**. Al suo arrivo a Parigi la commissaria russa è scandalizzata dall’esistenza di tre classi ferroviarie: i poveri seduti sulle dure panche di legno della terza classe, i ricchi sprofondati nei velluti della prima. E dice: “Noi comunisti cambieremo le cose dalla base” (“We communists, we will change this from the bottom”), ma poiché in inglese il termine *bottom* significa anche sedere, la Garbo pregò Lubitsch di modificarlo, non voleva pronunciare quella parola. **Ernst accolse la richiesta e per la prima volta cambiò una battuta sul set.**

Lo fece non tanto per soddisfare la *pruderie* di Greta ma perché sentiva che aveva ragione lei: una parola come *bottom* non le si addiceva, scalfiva quella sua immagine di intangibilità, di distanza siderale da tutte le bassezze della vita quotidiana.

Ciò che la Garbo portava all'estremo faceva comunque parte della strategia divistica hollywoodiana. Era impensabile che un comune mortale potesse incontrare una star nel drugstore sotto casa, magari con i bigodini in testa. Il ragionamento era: perché mai la gente dovrebbe voler spendere i suoi soldi per vedere qualcuno che già conosce dal vivo? Le eroine del cinema non dovevano assolutamente avere l'aspetto della ragazza della porta accanto. In caso contrario sarebbe bastato entrare nella porta accanto anziché in una sala cinematografica".

Una mattina i macchinisti permisero a Ina Claire, che tra l'altro faceva parte del cast, di sbirciare, attraverso un foro, una scena in cui la Garbo recitava da sola. "Sei pronta Greta?" domanda Lubitsch prima di dare il via. "Sì, appena Miss Claire se ne andrà da dietro la tenda", risponde la Garbo che come al solito sentiva le presenze estranee.

Mentre lavorava a *Ninotchka* la Garbo aveva cambiato umore. Era più serena, distesa. Anni dopo, quando da tempo aveva abbandonato il cinema, confidò all'amico Raymond Daum: **"Il mio più gran rammarico è quello di aver girato con Lubitsch, quel piccolo uomo sempre così cortese con me, solo un film. Avrei voluto fare con lui tante altre commedie, interpretare ruoli brillanti. Ero così stanca di fare la donna perduta, l'eroina tragica"**.

(Maria Grazia Bevilacqua, *Greta Garbo. Un viaggio alla ricerca della Divina*, Baldini Castoldi Dalai editore, Milano 2003).

La prima del film ebbe luogo al Grauman's Chinese Theatre di Hollywood, il 6 ottobre del 1939:

➤ *Il mio lavoro con Greta Garbo*

Sebbene conoscessi Greta Garbo da tempo, non ero mai stato il suo regista, fino al giorno in cui la Metro l'ingaggiò per *Ninotchka*. Questa collaborazione mi ha permesso di approfondire il suo carattere. **Credo che Greta Garbo sia senza dubbio l'essere più bloccato con cui mi sia mai capitato di lavorare.** La si potrebbe paragonare, forse, a Gary Cooper. Entrambi sono attori che non hanno mai saputo esprimersi in maniera convincente a Broadway. Sono incapaci di apparire e recitare davanti a un pubblico. Non sono per niente esibizionisti. Per recitare, questo tipo di attore deve essere convinto. Ma una volta girata la scena, **la Garbo ha qualcosa che sfugge alla routine.** A mio avviso, è una delle ragioni che spiegano il fascino esercitato dalla Garbo.

È una **donna fuori dal comune. Medita profondamente sulle scene che deve girare.** Per esempio, in *Ninotchka* doveva recitare il ruolo d'una donna ubriaca in un ristorante. Mi resi conto che non gradiva recitare di fronte a una folla di comparse. Venne verso di me e disse: "Ho paura di non riuscire a recitare". Per me, fu il momento di intervenire. "Ascolta", le dissi, "faccio tutto quello che vuoi, modifico la sceneggiatura e i dialoghi. Ma in questo caso preciso, non posso cambiare niente. È troppo importante. Ti ci devi adattare". Lasciai passare due settimane, prima di riprendere a lavorare su questa scena. E feci di tutto perché si rilassasse. Le diedi dei consigli: "Ecco come vedo la scena. Ora, al lavoro. Riflettici". Allora, si ritirò in un angolo e cominciò a spremersi le meningi. Poi ripeté la scena.

Quando non era soddisfacente, le dicevo, nella maniera più distaccata possibile: "Molto bene, ma se potessi ancora, giusto un poco di più...". E la lasciavo di nuovo fare. In questo modo, le davo progressivamente fiducia in se stessa e, quando arrivò il momento di girare la scena dell'ubriachezza, era completamente rilassata. Totalmente autentica. Senza la routine abituale tipica dell'attore. È proprio questo che ne crea il fascino.

Non è per niente difficile lavorare con la Garbo. Bisogna solo tener presente una cosa: alle cinque in punto si ferma, e niente al mondo potrebbe indurla a continuare a lavorare. Anche se la scena non è terminata, bisogna rimandare tutto all'indomani. Di primo acchito il regista non vede di buon occhio questo atteggiamento. Ma, d'altra parte, alle nove in punto del mattino seguente è già pronta a tutto ciò che è in grado di sopportare.



Ho lavorato con numerose star femminili e ho scoperto che una delle difficoltà maggiori è lo stato di dipendenza, di sottomissione allo specchio. Molte di loro passano un'eternità a incipriarsi e truccarsi negli intervalli fra una ripresa e l'altra. Sono talmente preoccupate dal loro maquillage che sciupano in quest'operazione tutta la loro vitalità di attrici. In tutte le otto settimane in cui ho lavorato con la Garbo, lei **non si è mai guardata una sola volta allo specchio**, salvo quando glielo chiedevo io. Nessun altro se non un regista è in grado di apprezzare un tale comportamento. (Ernst Lubitsch, *My Work with Greta Garbo*, "The New York Times", 22 ottobre 1939)

➤ ***Gli operatori USA sono degli autentici artisti***

A Berlino l'idea di "fotografia americana" è diventata quasi uno slogan. Tutti sanno di che cosa si tratta: una tecnica superiore, un lavoro scrupolosamente pulito, una sensibilità e un effetto di spazialità nell'illuminazione. A Berlino eravamo dell'opinione che un operatore americano dovesse essere anche un inventore, un uomo sempre avido di nuove idee e nuove scoperte.

Quando giunsi in California ebbi la conferma di tutto ciò. Generalmente le condizioni di lavoro, nell'industria cinematografica americana, sono molto simili a quelle delle industria tedesca; ho ritrovato persino le stesse minuzie. Qui si deve lottare contro le stesse avversità come da noi. Qui è altrettanto difficile come a Berlino ottenere una scenografia di buona qualità e i buoni soggetti rari ovunque. In un modo o nell'altro uno studio rimane uno studio e un film è un film, qui come oltreoceano.

Ma gli operatori americani formano una categoria particolare. Non vorrei in alcun modo sembrare ingrato nei confronti dei miei precedenti collaboratori tedeschi. Molti operatori europei erano altrettanto scrupolosi e precisi, nel loro lavoro, ma il loro atteggiamento, all'interno della produzione, è completamente diverso da quello dei loro colleghi.

In America l'operatore è quello che dice la parola definitiva. Lo scenografo può proporre la scenografia più sontuosa, ma se l'operatore non può prevedere con la massima sicurezza la possibilità di illuminare opportunamente la struttura scenografica, il progetto, anche se splendido, viene respinto. L'ultima frase suona sempre: "Che cosa ne dice l'operatore?". E la sua opinione è decisiva.

Che artisti straordinari ci sono tra gli operatori americani! Ho sempre l'impressione che essi curino e addestrino la loro macchina da presa come un cinefilo i propri beniamini. Ogni operatore ha la sua tecnica e i suoi trucchi particolari e sono come segreti che custodisce gelosamente. Uno possiede un diaframma a iride, che oscura l'immagine in modo misterioso; un altro conosce un trucco per produrre effetti di *silhouette*; un terzo è un maestro degli effetti speciali fotografici, ecc. questa tensione nel saper fare qualcosa che nessuno altro può fare caratterizza la professione.

Quando le riprese della giornata sono finite, l'operatore va in laboratorio e fa esperimenti, verifica le possibilità della sua macchina da presa. Desidera inventare qualcosa di tecnicamente nuovo e vuole poter dire la mattina successiva al suo regista: "Dia un'occhiata qui per favore. Posso far questo con la mia macchina". Oppure: "Desidera questo genere di effetto per caso? In questo posso aiutarla. La mia macchina la fa". Questa ambizione sportiva dell'operatore è l'impulso più importante dei suoi progressi e dei suoi successi.

Ma questa dedizione alla sua arte non si limita soltanto alla sua macchina. L'intero studio, con il suo impianto di illuminazione, è per l'operatore il campo in cui si manifesta la sua tensione creativa. La luce è per lui il colore con cui dipinge i suoi quadri. Vuole averla in pugno con fermezza e sicurezza e vuole controllarla a suo piacere, come il pittore domina tutta la gamma di colori della sua tavolozza, ed ha imparato a ottenere quasi l'incredibile. Gioca con la luce, le toglie la sua durezza, sfuma i suoi difetti, la costringe a far cadere i raggi che non può adoperare per la sua emulsione: è un vero artista".

(Ernst Lubitsch, *Der Amerikanische Kameramann*, in "Filmtechnik & Filmindustrie", 4, febbraio 1926)



➤ *Lubitsch Touch*

Lubitsch touch: l'allusione e la reticenza. Come scrive Guido Fink, “nel cinema di Lubitsch, e in particolare nel cinema da lui diretto durante il suo confortevole esilio americano (1923-1947), il *non detto*, il silenzio, il *non visto*, contano quanto le parole e le immagini”. L'impertinenza delle allusioni – dei silenzi che parlano – fa sì che la reticenza non sia mai veramente discreta. “L'interesse a suggerire invece che a mostrare può essere tattico quanto stilistico: si flirta con il proibito”, aggiungono Eithne e Jean-Loup Bourget.

La cena cui prendono parte i tre protagonisti del film *Angelo* è mostrata solo attraverso i resti che ne tornano in cucina: intoccati quelli di Melvyn Douglas, ancora sorpreso da un incontro inaspettato; martoriati quelli della Dietrich, angosciata da un incontro che avrebbe preferito, forse, evitare; normali quelli di Herbert Marshall, all'oscuro di tutto e del legame fra sua moglie e l'altro. I commenti inconsapevoli della servitù trasformano quella cena nella parodia di se stessa, ci raccontano una storia mostrandone un'altra, al punto che alla fine non sappiamo a quale prestare più attenzione.

In *The Merry Widow* (*La vedova allegra*, 1934) Chevalier e McDonald si scambiano parole d'amore davanti all'ambasciatore, che non capisce, ma fornisce egualmente un racconto dettagliato al re, via telegramma. In *The Love Parade* (*Il principe consorte*, 1929) la cena fra la regina e il suo promesso sposo è raccontata dai personaggi che li spiano. La cameriera dice: “Lei chiude la porta dietro di lui”; il valletto replica trionfante: “Heaven save the Queen!”; e il racconto che Chevalier fa al maggiordomo di corte è ripreso ancora da oltre la finestra e non ne sentiamo nemmeno una parola.

In *Ninotchka* (1939) l'iniziazione dei tre inviati sovietici alla “corruzione” del capitalismo si svolge interamente oltre una porta chiusa: le esclamazioni di piacere all'arrivo della colazione crescono quando entra una sigaraia, che esce subito rassettandosi l'uniforme (per fare ritorno poco dopo con due colleghe); esplodono infine all'arrivo dello champagne. Come sottolinea Ermanno Comuzio, parlando proprio di questa sequenza, “**qualcuno entra o esce da una porta, e noi ne rimaniamo fuori**” (altra forma di reticenza). Subito dopo una dissolvenza sostituirà i tre colbacchi con due bombette e un cilindro. Persino Ninotchka fa del denaro la molla di una *love story* che sembra svilupparsi sul solco delle contrapposizioni ideologiche: non solo per quella storia di gioielli “rubati” con la rivoluzione e che vengono ripagati con una rinuncia, ma al facchino che si offre di portarle i bagagli perché è il suo lavoro. Ninotchka dice: “Lavoro? È un'ingiustizia sociale”; ma lui replica: “Dipende dalla mancia”. Per restare in tema: quali sono i mezzi con cui Melvyn Douglas provvede al proprio sostentamento?

***Ninotchka* è un film spaccato nettamente in due: la prima parte è solo la preparazione dell'ingresso della protagonista nel mondo della *sophisticated comedy* che si svilupperà nella seconda.**

La cerniera è riassumibile in due punti: una risata e un cappellino. Ninotchka scopre la felicità e subito dopo la libertà, quando, dopo essere rimasta grigiamente seria alle storielle del corteggiatore che vuole iniziarla ai piaceri del capitalismo, lo vede cadere sia per terra che nel ridicolo, e scoppia a ridere. In quel momento il cappellino che aveva guardato con disgusto nella prima parte diventa il simbolo di un'emancipazione tutt'altro che eroica (dopo tutto viene acquistato coi soldi del popolo sovietico); non ha niente a che vedere con l'ambiguità del cappello di *Angelo*: in quanto conquista, scopre definitivamente il volto della Garbo, proprio come un sorriso.

(Giorgio Cremonini in *Ernst Lubitsch*, a cura di Arturo Invernici, Angelo Signorelli, Edizioni di Cineforum, 2005)



Il **sonoro**: ciò che non si vede si sente. E Lubitsch trae ogni partito dalle possibilità del cinema sonoro. Gli esempi che si possono fare sono innumerevoli. Si va da quelli di puro virtuosismo tecnico (come nel ritmo perfetto delle entrate e delle uscite attraverso la porta di un locale notturno di Maurice Chevalier, che ha abbracciato con troppa effusione una ragazza, e di E. Everett Horton, che è l'accompagnatore geloso di tale fanciulla: *La vedova allegra*) a quelli di folgorante significazione, passando attraverso gli episodi di schietto rilievo comico come nel momento famoso di *Ninotchka* in cui i tre commissari sovietici conoscono la dolcezza del capitalismo occidentale.

Tutta la scena è vista dal corridoio dell'albergo:

Un cameriere entra nell'appartamento dei tre commissari. La porta si chiude.

La cinepresa accompagna nel corridoio una giovane venditrice di sigarette, in gonnellina corta, crestina e grembiolino. La ragazza entra nell'appartamento e chiude la porta. La cinepresa è ferma, in silenzio, davanti alla porta chiusa. Dopo un momento si ode un'esplosione di voci gioiose.

Dalla porta esce prima un cameriere (dall'interno escono delle voci, troncate dalla chiusura della porta), poi, dopo un momento, la sigaraia, che si rassetta i capelli un po' sgomenta. La ragazza percorre il corridoio e scende le scale, accompagnata dalla cinepresa.

Movimento inverso su un cameriere che entra nella porta con tre bottiglie di champagne in un secchiello col ghiaccio. Voci escono dalla porta; silenzio quando si richiude alle spalle del cameriere.

Dalle scale salgono tre sigaraie sorridenti, seguite fino alla porta dell'appartamento. Quando entrano, dall'interno si alzano grida entusiaste. La porta si richiude. La cinepresa si ferma in silenzio davanti alla porta chiusa.

(Ermanno Comuzio, *E poi, che cos'è il "tocco alla Lubitsch"?*, "Cineforum", n. 221, gennaio/febbraio 1983).

➤ *La censura*

Nel 1939 in Italia vigeva l'embargo contro i film statunitensi imposto dalla dittatura fascista e il film quindi, non fu distribuito. Vennero però organizzate **proiezioni private**, che alimentarono la curiosità sul film (si veda l'epistolario di Pietro Ingrao e l'articolo di Lorenzo Bonaccorsi *Ninotchka non sorride a Stalin*, "Cinema", 25 settembre 1942).

Nel dossier *Le veline fasciste sul cinema* ("Bianco e Nero", ottobre-dicembre 1997), Sergio Raffaelli ha riportato alcune direttive ministeriali. Fra queste, una datata 12 agosto 1941, dimostra che **il regime prese in considerazione l'ipotesi di consentire l'uscita di *Ninotchka* nelle sale italiane, strumentalizzandolo contro il bolscevismo:**

"Ci sarà un esperimento piuttosto interessante. Noi daremo alcuni film inglesi e americani scelti per un determinato scopo come pure delle commedie inglesi ed americane e forse anche una di autore ebreo. Ciascuno di questi film o di queste commedie servirà come documentazione polemica di quello che è la plutocrazia, l'ebraismo, la vita inglese, ecc. Faremo cioè come in un certo senso hanno fatto i tedeschi con *L'ebreo Süß*".

In altre note dell'anno successivo, il 1942, si menziona in modo specifico il film di Lubitsch:

"8 settembre 1942. È stata inviata a mezzo motociclista una notizia da Stoccolma su Greta Garbo. Commentarla, ricordando che la Garbo fece il famoso film *Ninotchka* di carattere antibolscevico, film che è stato naturalmente ritirato dalla circolazione. La Garbo interpretò quel film essendo apertamente di sentimenti antibolscevici e siccome continua oggi in tale atteggiamento, viene perseguitata".

"28 settembre 1942. Dovendo occuparsi di Greta Garbo, dopo i noti trafiletti, non dimenticare che se essa è antibolscevica, è anche antitotalitaria. Non sopravvalutarla."

Andò a finire che **il film uscì in Italia solo nel marzo del 1948**. Questo il giudizio del **presidente della prima commissione ministeriale della censura, Annibale Scicluna**: "Il film, avvalendosi di un soggetto brillante e di una regia che sa porre in luce gli episodi con gustosa malizia e delicatezza di toni, è una **felice satira di alcuni aspetti della vita russa**. La Garbo appare in una delle sue più riuscite interpretazioni. Notevoli, anche quelle dei personaggi principali. **La pellicola non contiene elementi censurabili** dal punto di vista politico e morale, e pertanto si esprime parere favorevole per la sua programmazione (9 marzo 1948)".



Come ha osservato Richard Whitehall (*Garbo. How good was she?*, “Films and Filming”, settembre 1963), è curiosa la coincidenza che la data del visto censura (9 marzo 1948) preceda di poco più di un mese le elezioni del 18 aprile 1948, caratterizzate da una martellante campagna anticomunista.

Il film divenne l’oggetto anche di un episodio quasi umoristico, rievocato dallo studioso Simone Starace: il 3 aprile 1948 Mosca inviò al Ministero degli Esteri a Roma un plico riservato. In quel periodo c’era ansiosa attesa per la risposta sovietica al progetto delle potenze occidentali per Trieste (all’epoca città-stato indipendente sotto la protezione delle Nazioni Unite). Il ministero pensò subito che si trattasse di quel documento, ma era in lingua russa, quindi incomprensibile e allora fu chiamato un interprete con la massima urgenza. Quando finalmente la signora Amendola (moglie del deputato comunista) tradusse la lettera ufficiale, firmata dall’ambasciatore Kostylev, si scoprì che l’**Ambasciata russa** non si esprimeva affatto su Trieste ma **protestava contro la proiezione del film *Ninotchka*, “tuttora severamente proibito in tutti i Paesi che si trovano sotto l’influenza sovietica”**.

➤ Ernst Lubitsch



Il *Lubitsch touch*, il tocco di Lubitsch o alla Lubitsch, ha segnato un’epoca del cinema statunitense. **Tra i primi registi ad avere l’onore del “nome prima del titolo” sui manifesti e nei cast**, Ernst Lubitsch (Berlino 1892 – Los Angeles 1947) era emigrato a Hollywood nel 1923, quando l’industria americana andava setacciando il cinema europeo strappandogli i nomi più prestigiosi. Era già assai famoso. Ebreo berlinese, era stato attore e collaboratore in teatro di Max Reinhardt, aveva alternato in cinema le farse (accusato di “cattivo gusto berlinese” dagli intellettuali weimariani dal palato fino) e i supercolossi su modello italiano, con grande disinvoltura di messinscena e con gusto teatrale.

Sul fronte del comico, s’era reso famoso in ruoli di commesso ebreo proponendo una versione inedita dello humor berlinese popolaresco e di grana grossa. Certa volgarità si trasferirà nell’opera hollywoodiana, basti pensare al pernacchio lunghissimamente preparato dell’episodio con Charles

Laughton in *If I had a million* (*Se avessi un milione*, 1932), un efficace modo di usare il sonoro nascente. Il film più memorabile, la cui visione è ancora uno spasso, è su questo fronte *Die Austernprinzessin* (*La principessa delle ostriche*, 1919), operetta muta affine alla *Vedova allegra* che già propone, dopo una sfrenata caricatura dei personaggi e delle loro ossessioni tra eros e denaro, il matrimonio tra la ricca America e la povera nobile decaduta Europa.

Sul fronte del grande spettacolo in costume, campeggiano invece *Carmen* (*Sangue gitano*, 1918) e *Madame Dubarry* (1919) con Pola Negri, il secondo attento ai retroscena e ai tempi morti della storia, non solo alle sue esplosioni. Per Emil Jannings, attore principe del tempo e attore gonfio di retorica, Lubitsch dirige *Anna Boleyn* (*Anna Bolena*, 1920) e *Das Weib des Pharao* (*La donna del faraone*, 1921). più curiosi sono oggi *Sumurum* (1920), fantasia orientale da uno spettacolo teatrale di Reinhardt, e *Die Puppe* (*La bambola di carne*, 1919), fantasia espressionista ispirata a Hoffman.

A Hollywood, si chiede a Lubitsch di ripetere i successi europei, rendendoli ancora più “europei” secondo il gusto del pubblico statunitense. Ritrova Pola Negri per *Forbidden paradise* (*La zarina*, 1924) ed Emil Jannings per *The patriot* (*Lo zar folle*, 1928) e per il più penetrante *The man I killed* (*L'uomo che ho ucciso*, 1932), melodramma bellico pacifista. Tuttavia, a parte altri rari mélo, **è nella commedia che il pubblico comincerà ad amare, seguire, acclamare Lubitsch** assiso negli studios della Paramount a capo di uno staff di sceneggiatori preferibilmente europei – tedeschi o viennesi o ungheresi – e a volte già noti come commediografi, mescolati con vecchie o giovani volpi di Broadway e di Hollywood: tra questi, il più fedele e solido fu Samson Raphaelson, i più vivaci e “nuovi” Billy Wilder e Charles Brackett, una coppia vincente.

Produttore dei propri film, maestro di giovani collaboratori Lubitsch consolida le sue scelte e il suo “tocco” nel corso degli anni Trenta oscillando tra l'operetta e la commedia sofisticata. I suoi personaggi sfiorano sempre, senza oltrepassarlo, il limite della decenza, ma il loro imbonitore non frena le allusioni sessuali, anzi a volte ne abusa con strizzate d'occhio ineccepibili per il grande pubblico. Nell'operetta sonora – *The love parade* (*Il principe consorte*, 1927), *The smiling lieutenant* (*L'allegro tenente*, 1931), *One hour with you* (*Un'ora d'amore*, 1932), *The merry widow* (*La vedova allegra*, 1934) – fa capolino, nel mezzo di una maestria della costruzione e dell'euforia dell'affresco, tra le allusioni sessuali e la satira dei nuovi e vecchi ricchi, diversamente volgari, una spigliata irriverenza democratica verso il mondo aristocratico, molto grata agli americani, ma non così esplicita come in certi film di autori statunitensi del periodo (quelli per esempio de Leo McCarey). **L'Europa è per Lubitsch e per l'americano medio che egli corteggia ancora un territorio di raffinatezza, sogno, eleganza, compiuto edonismo.**

All'opposto di Stroheim, la cui crudeltà il pubblico e l'industria non tollerarono, Lubitsch fu cinico e sentimentale, nostalgico e ironico, nonché satirico e comico. Considerato in Germania un *parvenu*, dette a Hollywood lezioni di *savoir vivre* borghese. Seppe catturare l'attenzione dell'America puritana senza scandalizzarla oltremodo, seppa insomma come corteggiarla e blandirla. Secondo il biografo Weinberg riuscì per esempio, bensì imitandolo, dove era fallito Chaplin in *Una donna di Parigi*, perché non volle essere un fustigatore di costumi, un moralista, ma puramente *entertainer*, uomo di spettacolo e di successo. I migliori film del decennio restano esemplari modelli di regia. Negli anni venti aveva avuto un rivale in De Mille, autore di commedie mondane anch'esse “europee”, ma nei trenta fu il primo: per la limata perfezione delle regie e delle sceneggiature, il sinuoso e insinuante gioco degli attori da scena a scena, anzi da una porta all'altra (quante porte si aprono e si chiudono nelle commedie di Lubitsch!), i rovesciamenti di situazione e i rientri molto sornioni nell'ordine, il profondo cinismo sui comportamenti umani. Popolano le sue storie avventuriere, ladri in guanti gialli, miliardari ridicoli o ingenui, finti gentiluomini, servitori maliziosi. Egli è maestro di sottile immoralità, di piacevole accettazione, di arguto profittare delle leggi del mondo. *Trouble in Paradise* (*Mancia competente*, 1932) è la storia di una coppia di ladri che raggira una bella signora, innamorata di uno dei due. L'amore verrà a patti con il cinismo, il denaro con la gelosia. *Design for Living* (*Partita a quattro*, 1933) da Noel Coward, propone, di fronte all'impossibilità per l'eroina di scegliere tra i due giovani spasimanti e alla presenza transitoria di un marito, una convivenza affettiva a tre rigorosamente priva di sesso. *Angel* (*Angelo*, 1937) offre di questo un risvolto assai triste, con la bella Dietrich tentata di tradire il noioso marito ma infine ritrosamente rinunciataria; mentre *Bluebeard's Eighth Wife* (*L'ottava moglie di Barbablù*, 1938), scritto da Brackett e Wilder, elogia la coppia e non disprezza il denaro. Gli stessi autori, assieme al commediografo ungherese Melchior Lengyel, forniscono a Lubitsch il materiale per il celeberrimo *Ninotchka* (1939).

Nel 1942, Lubitsch dirige il suo film certamente più bello. *To Be or Not to Be* (*Vogliamo vivere*) si svolge nell'ambiente del teatro nella Praga occupata dai nazisti; un attore sa imitare Hitler, e questo gli dovrebbe servire a risolvere i dilemmi amorosi (teme che la moglie lo tradisca, ed infatti è così) e politici – tra partigiani, collaborazionisti, nazisti, in un rischiosissimo gioco di travestimenti. La celebre battuta dell'*Amleto* “essere o non essere” è una chiave di passo farsesca e tremenda, sullo stesso rischioso filo della provocazione politica che è stato, poco tempo prima, del *Grande dittatore* di Chaplin. Ritmata con agilità insuperabile, *Vogliamo vivere* è una commedia dentro e su un momento tragico della storia, è un'acuta presa in giro del nazismo e fa ridere col nazismo mentre il mondo trema per la paura del nazismo.

È il film più azzardato e intelligente di Lubitsch, così come, di poco precedente, *The Shop around the Corner* (*Scrivimi fermo posta*, 1940) era, in veste di commedia ungherese, il più affettuosamente populista, il massimo di democrazia che Lubitsch sembrava poter accettare. E se *Cluny Brown* (*Fra le tue braccia*, 1946), a guerra finita, torna a irridere con relativa simpatia la stolidità inglese, *Heaven Can Wait* (*Il cielo può attendere*, 1943) è un testamento tutto americano, dichiarazione di principi, lasciataci a futura memoria da un vecchio europeo pieno di saggezza e di arguzia. Saper vivere, amare e godere la vita, questa dev'essere la legge: attenti però a non far del male a nessuno. Nel finale il protagonista rinuncia al paradiso per seguire al purgatorio un'ennesima bella ragazza. Maestro di registi tra i più interessanti del dopoguerra, direttore di attori eccelso, Lubitsch morì a Hollywood nel 1947 nel mezzo della regia di un film-operetta, completato da Preminger. La sua importanza è stata di aver offerto all'America un'immagine dell'Europa che le fosse accetta, quindi edulcorata e adattata, ma anche, con cinismo sornione, di aver insegnato all'America regole epicuree che le erano sconosciute: della miseria come della forza, della vanità come della durata dei riti e dei costumi borghesi.

Goffredo Fofi, *I grandi registi della storia del cinema*, Donzelli Editore, Roma, 1995

➤ Greta Garbo



All'anagrafe Greta Lovisa Gustafsson, nacque a Stoccolma il 18 settembre 1905. Questo è un estratto del profilo che ne tracciò Pietro Bianchi: “Si sapeva benissimo, naturalmente, che da ragazza aveva spennellato con schiuma densa di sapone il viso dei clienti di un piccolo barbiere di cui era commessa; si sapeva pure che aveva cominciato a lavorare per il cinema prestandosi, in costume da bagno, a far la pubblicità per certi prodotti.

Ma che importa? Greta era soprattutto la donna fatale de *La carne e il diavolo*; colei la cui sola apparizione era bastata per far dimenticare subito le vamp del cinema muto italiano, Lyda Borelli e Francesca Bertini, Italia Almirante e Pina Menichelli. Senza contare le ‘dive locali’, Mae Murray e Pola Negri, Gloria Swanson e Wilma Banky.

Ricordiamo come se fosse ieri – e sono passati quasi trent'anni – il pomeriggio in cui ci accadde di vedere per la prima volta il patetico volto di Greta. Aveva un abito bianco con luccichini argentei e una scollatura favolosa: l'alto collo dell'abito da sera alla Maria Stuarda accentuava l'incanto del

profilo languido, degli occhi appassionati. Gli adolescenti della nostra generazione vennero scossi dal lungo bacio tra lei e John Gilbert ne *La carne e il diavolo* come da una scarica di elettrochoc, e la faccenda non fu più dimenticata. Di rincalzo vennero i film europei della 'divina', anteriori nel tempo ma presentati in Italia dopo il successo de *La carne e il diavolo: La leggenda di Gösta Berling* e *La via senza gioia*. La sorpresa era tale infatti soltanto per noi. Amica e allieva di un geniale, sregolato e infelice regista del suo paese, Mauritz Stiller, Greta era un tipico prodotto della vecchia Europa. Greta Garbo si presenta infatti nel cinema europeo con due artisti molto dotati, il già ricordato Mauritz Stiller e G. W. Pabst, e ne esce per cadere, a Hollywood, nelle mani di registi abili ma privi di mordente, di originalità, di poesia. Greta è restata sempre, a Hollywood, una straniera, un'attrice di passaggio che si tiene finché fa incassare dollari e che si licenzia come una cameriera quando non 'rende'. In verità essa è sempre rimasta la Greta di Stiller e di Pabst, la Greta 'europea'. Abbiamo un ricordo non troppo limpido del primo film importante di Greta Garbo, *La leggenda di Gösta Berling*, diretto da Mauritz Stiller. Soltanto alcuni anni dopo abbiamo saputo che il film era giunto mutilato nelle sale delle vecchie città d'Occidente, da pochi anni tolte al loro sonno profondo per merito di uno spettacolo curioso, che si svolgeva al buio, mentre qualcuno suonava al pianoforte valzer di Strauss e notturni di Chopin. Ne *La via senza gioia* Greta è già l'attrice che tutti celebreranno più tardi nei film famosi d'America. Essa ha appreso sin troppo bene la lezione impartita da Stiller (ardente maestro che brucerà la sua vita alla gloria dell'allieva); s'è dimenticata con la naturalezza di una 'comica' vera le modeste origini, le avvilenti esperienze, l'umile prova d'inizio del film comico *Pietro il vagabondo*. Ha già quell'incedere regale, quello sguardo profondo, carico di significati patetici, cui nessun maschio civilizzato resiste.

Dopo il film di Pabst carico di realtà, di malinconia, dove si esprime un giudizio su certi fenomeni sociali, Greta, chiamata a Hollywood, scivolerà fatalmente, incoraggiata dal filisteismo dei produttori, sul piano inclinato del divismo. Lo scotto verrà pagato molti anni più tardi, dopo il tentativo di liberazione di *Ninotchka*, con *Non tradirmi con me*, restato fino ad oggi senza resurrezione.

(Pietro Bianchi, *Greta Garbo*, in *L'occhio del cinema*, Garzanti, Milano 1957).

Così la stessa Garbo rievoca la lavorazione di *Ninotchka* sotto la regia di Lubitsch:

"Avevo sfiducia totale in me stessa e solitamente pensavo tutto sarebbe andato male il giorno dopo. Ma c'erano parecchie persone che mi capivano e aiutavano. Ernst Lubitsch, per esempio. Era una brava persona. Era ebreo e aveva un forte accento quando parlava inglese. Quando lavoravamo a *Ninotchka* avevo una sorta di crisi quando c'era da fare una scena in cui avrei dovuto pronunciare qualche brutta parola, o che tale la ritenevo. Non ero soddisfatta e non credevo fosse appropriato al film che stavamo facendo. Ho iniziato a piangere quando la frase fu inserita nel copione nonostante le mie lamentele. E corsi via dal set abbastanza sconvolta... da uno studio all'altro, dove mi nascosi in lacrime dietro una tenda enorme. Poi sentii qualcuno che si stava avvicinando lentamente. Era Ernst Lubitsch. Mise paternalmente il braccio sulla mia spalla mentre stavo piangendo: "Su, su, bambina mia. Andrà tutto bene. Non piangere". Per me era come un padre amorevole. Quella sera Lubitsch mi chiamò a casa e disse che aveva riletto il copione e deciso che avevo ragione. Nessuna donna in quel ruolo avrebbe detto quelle parole, mi disse.

Mi rese molto felice poter lavorare insieme a Ernst Lubitsch quella volta. Quindi nessuno ha il diritto di sostenere che io abbia protestato su tutto quello che avevo da fare a Hollywood.

Ero troppo timida o forse troppo insicura per potermi esibire davanti a molti. Ci sono orde di persone in uno studio cinematografico che non hanno ragione di essere lì quando iniziano le riprese. Può essere difficile per chiunque concentrarsi in quelle condizioni.

Ma è vero che mi sono comportata male. Pensate, c'erano due persone che avevo allontanato dal set. Venne fuori che erano due dei tre sceneggiatori. Oggi mi vergogno di quello che ho fatto. È la cosa più imbarazzante se penso che il copione di *Ninotchka* è stato il migliore su cui abbia mai lavorato.

(Sven Broman, *Garbo on Garbo*, Bloomsbury, London 1991)

Secondo il suo partner Melvyn Douglas, “non ho mai recitato con una donna che possedesse una tale capacità di suscitare l’impulso erotico. Il fatto che un’attrice lasci che il partner la stringa tra le braccia o preme le labbra sulle sue non fa una scena d’amore. Devi anche vedere l’emozione che la muove ed è questa che la Garbo trasmette al momento giusto”.

(*Garbo*, a cura di Paul Duncan, Taschen, Köln 2007).

Ninotchka sarà il penultimo film della diva. Il titolo conclusivo della sua carriera sarà *Non tradirmi con me* (*Two Faced Woman*, 1941) di George Cukor. I successivi cinquant’anni della sua vita li visse appartata e nascosta a New York. **Nel 1954 le fu assegnato l’Oscar alla carriera.**

Morì il 15 aprile 1990 a Manhattan.

➤ *Melvyn Douglas*



All’anagrafe Melvyn Edouard Hesselberg, nacque a Macon (Georgia, USA) il 5 aprile del 1901. figlio di un pianista, esordì sulle scene di Chicago nel 1919 per poi arrivare a Broadway nel 1928.

Il suo debutto a Hollywood avvenne con *Tonight or Never* (1931) di Mervyn LeRoy, seguito da *Prestigi di razza* (*Prestige*, 1932) di Tay Garnett. Si affermò accanto a Greta Garbo in *Come tu mi vuoi* (*As You Desire Me*, 1932) di George Fitzmaurice, incarnando l’immagine di un seduttore elegante, gentile e ironico. Sarà ancora accanto alla Garbo negli ultimi due film interpretati dalla diva, *Ninotchka* (1939) di Lubitsch e *Non tradirmi con me* (*Two Faced Woman*, 1941) di George Cukor. Ma già dagli anni Trenta recitò in film di generi molto diversi, come l’horror – *Il castello maledetto* (*The Old Dark House*, 1932) di James Whale (1932), accanto a Boris Karloff, il dramma – *Ritorno alla vita* (*Counsellor at Law*, 1933) di William Wyler, la commedia – *Voglio essere amata* (*She Married Her Boss*, 1935) di Gregory La Cava – il film d’avventure – *Capitani coraggiosi* (*Captains Courageous*, 1937) di Victor Fleming.

Fra le altre sue interpretazioni, ricordiamo *La dominatrice* (*Annie Oakley*, 1935) di George Stevens, *Troppo amata* (*The Gorgeous Hussy*, 1936) di Clarence Brown, *L’adorabile nemica* (*Theodora Goes Wild*, 1936) di Richard Boleslawski, *Quella certa età* (*That Certain Age*, 1938) di Edward Ludwig, *Dopo Arsenio Lupin* (*Arsène Lupin Returns*, 1938) di George Fitzmaurice, *Frou Frou* (*The Toy Wife*, 1938) di Richard Thorpe, *Ossessione del passato* (*The Shining Hour*, 1938) di Frank Borzage, *La fidanzata di mio marito* (*Our Wife*, 1941) di John M. Stahl, *Volto di donna* (*A Woman’s Face*, 1941), di Cukor, con Joan Crawford, *Maschere di lusso* (*We Were Dancing*, 1942) di Robert Z. Leonard, *Il mare d’erba* (*The Sea of Grass*, 1947) di Elia Kazan, *La colpa di Janet Ames* (*The Guilt of Janet Ames*, 1947) di Henry Levin, *La casa dei nostri sogni* (*Mr. Blandings*

Builds His Dream House, 1948) di H.C. Potter, *Hai sempre mentito* (*A Woman's Secret*, 1949) di Nicholas Ray, *Il grande peccatore* (*The Great Sinner*, 1949) di Robert Siodmak.

Oltre che in *Ninotchka* fu diretto da Lubitsch anche in *Angelo* (*Angel*, 1937), accanto a Marlene Dietrich e in *Quell'incerto sentimento* (*That Uncertain Feeling*, 1941).

Negli anni Cinquanta si ritirò dal cinema per dedicarsi esclusivamente al teatro, dove ottenne notevoli e ripetuti successi. All'inizio degli anni '60, superati i sessant'anni, ritornò al cinema, interpretando intense caratterizzazioni, fra gli altri, in *Billy Budd* (id., 1962) di Peter Ustinov, *Hud il selvaggio* (*Hud*, 1963) di Martin Ritt, *Los traidores de San Angel* (inedito in Italia, 1966) di Leopoldo Torre Nilsson, *Il candidato* (*The Candidate*, 1972) di Michael Ritchie, *L'inquilino del terzo piano* (*Le Locataire*, 1976) di Roman Polanski, *Ultimi bagliori di un crepuscolo* (*Twilight's Last Gleaming*, 1977) di Robert Aldrich, *La seduzione del potere* (*The Seduction of Joe Tynan*, 1979) di Jerry Schatzberg, *Oltre il giardino* (*Being There*, 1979) di Hal Ashby, *Changeling* (*The Changeling*, 1980) di Peter Medak, *The Hot Touch* (inedito in Italia, 1981) di Roger Vadim e *Storie di fantasmi* (*Ghost Story*, 1981) di John Irvin.

Vinse due volte l'Oscar quale miglior attore non protagonista: nel 1964 per l'interpretazione del vecchio Homer in *Hud il selvaggio* e nel 1980 per quella del vecchio Benjamin Rand in *Oltre il giardino*. È morto il 4 agosto 1981 New York.



➤ *Antologia critica*

Ora che l'ha fatto, sembra incredibile che Greta Garbo non sia apparsa in una commedia prima di *Ninotchka*. In questo brillante burlesque di Bolscevichi all'estero, la grande attrice rivela una padronanza del registro comico che si combina perfettamente con la profondità emotiva o la potenza drammatica dei suoi primi successi. È una gioioso, leggermente adombrato e incantevole ritratto quello che crea, per illuminare una altrimenti scarsa satira e farne la più accattivante commedia cinematografica dell'anno.

Ernst Lubitsch ha messo il suo noto tocco direttivo sul film, reso leggero da battute pungenti e riuscite caratterizzazioni, ma che resta memorabile quanto piacevole per aver rivelato nuove capacità della Prima Attrice dei nostri giorni.

Per vedere Garbo interpretare una severa compagna che devia rapidamente e oltre misura dalla dottrina del partito a una storia d'amore durante una missione a Parigi, qualcuno può pensare che lei abbia consacrato la sua carriera al classico 'far credere'. Che sia l'impassibile buffoneria o la difficoltà di cimentarsi in una divertente scena di ubriacatura; che stia scambiandosi insulti con la Gran Duchessa o provandosi di nascosto uno di quei cappellini alla moda, è una grande signora della commedia.

Allo stesso tempo, ha inondato la produzione con la sua smisurata e ineffabile bellezza, dando una ricca e ricercata qualità alle scene romantiche e intensità ai pochi passaggi di duro dramma.

È stata aggiunta nuova verve e colore alla sua personalità con un ruolo come questo che la rende ancora più adorabile che in passato.

Howard Barnes, *Ninotchka*, "New York Herald Tribune", 7 ottobre 1939

La *Ninotchka* di Garbo è una delle più brillanti commedia dell'anno, un allegro, impertinente e malizioso spettacolo che non forza mai le battute (non importa quanto efficaci) e trova l'austera prima donna del dramma recitare in una commedia buffonesca con la disinvoltura di Buster Keaton... Può apparire monotona, questa grande adeguatezza del ruolo di Garbo. Speriamo padroneggi poco almeno una scena giusto per darci l'occasione di dimostrare di non far parte del suo fan club. Ma resta infallibile e Garbo, sempre esattamente come richiede la situazione, brava come la sua parte e il regista le permettono di essere.

Frank S. Nugent, *Ninotchka, an Impious Soviet Satire Directed by Lubitsch, Opens at the Music Hall – New Films Are Shown at Capitol and Palace*, "The New York Times", 10 novembre 1939.

È lecito parlare di *Ninotchka* senza cadere nelle trivialità della polemica di parte? Non solo si può, ma 'si deve'. Guai alle civiltà che non sanno, nella libera lotta civile, salvare una zona di quiete disinteressata, dove sia possibile la serena contemplazione e l'equilibrato giudizio degli eterni veri! È bello o brutto film *Ninotchka*? Piuttosto bello che brutto, diremmo, e certamente assai divertente. È inutile cercarvi una realtà obiettiva. Son tanto ridicoli i sinistri che discutono una farsa come se fosse un libro di Croce come i destri che si sbellicano dalle risa, affidando al povero Lubitsch cui, evidentemente, queste cose importavano né punto né poco, la ritorsione dei 'babau'. Come era brava la Garbo! Ora ha quarantaquattro anni, i produttori non si curano più di lei, persi nella scia, profumata di giovinezza, di Ingrid o di Alida; nel '39 essa era nel suo fiore. 'O donne di trent'anni!', ha invocato Balzac. Ma il tempo, ha aggiunto Huxley, non si deve fermare.

Pietro Bianchi, *Garbo sorride*, "Candido", 4 aprile 1948.

È a *Ninotchka*, certo più vivo nella memoria degli spettatori, che dovremo rifarci per meglio comprendere i conflitti e le sintesi che Lubitsch ci propone, magari senza nessuna ambizione definitiva. Va notato anzitutto che *Ninotchka*, proibito in qualche paese nell'immediato dopoguerra

per timore di turbamenti dell'ordine pubblico, non è certo un film anticomunista. S'iscrive se mai nella lunga serie di film hollywoodiani che verso la fine degli anni Trenta, magari in vista della prossima alleanza, tentano maldestri approcci con l'Unione Sovietica e al tempo stesso ne prendono le distanze: fra *Tovarich*, insomma, e i film filorussi del decennio successivo (*Song of Russia*, *Days of Glory*, *The North Star*, ecc.). a ben vedere il fatto che Ninotchka sia comunista non è poi determinante: potrebbe trattarsi benissimo di una donna d'affari americana, convertita da un *viveur* parigino alle delizie del dolcefarniente. Quello che conta è il modo della "conversione", che non si basa di una scoperta della sessualità (Ninotchka, chiaramente, non ha nulla da imparare su questo piano) e nemmeno sulle insidie della *haute couture* (anche se l'acquisto del cappellino è importante). Nella scena della trattoria, che è il vero cardine o "spartiacque" della vicenda, Léon costringe finalmente Ninotchka a ridere. "Di che cosa", chiede Ninotchka. "Di niente", risponde Léon: "Dell'intero, ridicolo spettacolo della vita. Della gente che è così seria. Che si dà tanta importanza. Se non riesce a pensare a nient'altro, può sempre ridere lei di me".

La molteplicità di registri di *Ninotchka* è parzialmente unificata dal ritmo su cui poggia il film, che è un ritmo, al solito, binario. Non tanto basato sulle opposizioni (capitalismo e comunismo, vecchia e nuova Russia, Mosca e Parigi, uomo e donna, amore e dovere) quanto sulla *ripresa* e sul riecheggiamento: tutto, a ben vedere, ricorre due volte nel film, e la prima volta viene generalmente respinto o criticato, la seconda accettato con gratitudine: così il cappellino, che all'inizio appare mostruoso alla protagonista, o le barzellette di Léon, a cui ricorrerà poi, in un momento di disperazione; così, persino, la Tour Eiffel, che Ninotchka non ha mai trovato e di cui, sull'aereo che la porta via da Parigi per sempre, ripeterà a Iranoff, Buljanoff e Kopalski misure e caratteristiche tecniche. Tutto dunque viene *rovesciato* (Léon che suggestionato da Ninotchka vuole dividere le sue sostanze con il vecchio maggiordomo Gaston, e Gaston terrorizzato all'idea di dovergli dare metà dei suoi risparmi) o *corretto* ("Dice un proverbio russo: il gatto colto coi baffi sporchi di panna farà meglio a trovare una scusa"; "Beh, con la qualità della nostra panna, è la Russia che dovrebbe scusarsi coi gatti").

La filosofia del capitalismo, che Ninotchka finisce per far sua, ha in sé l'idea dello spreco, del consumo e dell'effimero: di qui la coscienza della labilità di ogni soluzione, e la tendenza a riassaporare ogni frammento d'esperienza prima che si cancelli. "Compagni!", grida Ninotchka, incoronata "Gran Duchessa del Popolo" e ubriaca di champagne. "Compagni, la rivoluzione è in marcia, le bombe cadranno, la civiltà crollerà a pezzi. Ma per favore, non *adesso*". Allo stesso modo, Madeleine de Beaupré dimostrava la perfetta legittimità di una stagione al di fuori della legge prima di trasformarsi in una signora per bene, e Lady Barker si concedeva una vacanza come "Angelo" nel quadro di una routine di moglie perfetta e squisita padrona di casa. Il denaro circola facilmente, passa da una mano all'altra, ritorna all'origine, come in *Bluebeard's Eighth Wife*: e la Garbo che ride (di se stessa, ma anche di noi) è una Garbo che, a differenza di Ninotchka ormai votata allo hic et nunc, guarda dal di fuori e dall'alto questi passaggi patetici, un po' buffi.

Guido Fink, *Ernst Lubitsch*, La Nuova Italia, Firenze 1977.

Ninotchka è sia politico che satirico, e già questo tono potrebbe non essere adatto perché si lega al ribaltamento tipico del primo Lubitsch ma si dimostra incongruente con i toni più delicati dei film successivi. Non che i comunisti non siano oggetto di frecciate satiriche: i processi alla massa, l'assenza di riservatezza, e l'oppressione del regime di Stalin sono affrontati con spregiudicatezza e acume. *Ninotchka* tuttavia si colloca fuori dal cinema *mainstream* americano non chiedendo, o meglio senza permettendo, al pubblico di prendere posizione. Otis Ferguson riconosce questa diversità nella sua recensione di allora quando scrive: "È il primo film a rivelare con allegria che i comunisti sono persone e che come tali devono essere trattati". Il fatto che il film tratti i comunisti con un atteggiamento positivo, ne fa uno dei rari titoli americani del periodo a proiettare qualcosa dello spirito del Fronte Popolare, anche se, per ironia della storia, al tempo della realizzazione del film il Fronte Popolare era già finito.

Che *Ninotchka* sia stato a livello critico il più grande successo del tardo Lubitsch è in parte dipeso, credo, dal fatto che in parte riprende strategie registiche dai primi film. Il Lubitsch touch ha dato in *Ninotchka* poche occasioni a quei critici che amano scrivere dell'effetto ooh-la-la del guardare dentro una porta chiusa mentre l'azione vi si svolge all'interno. Ma mentre il film recupera alcune formule dai primi lavori, condivide con il successivo *Scrivimi fermo posta* la cura stilistica per gli spazi e i movimenti di macchina. Su tutto l'ironica distanza dai primi film che può essere colta in momenti precisi di *Ninotchka*, è un nuovo e crescente senso di impegno.

Se lo stile dell'ultimo Lubitsch è tendenzialmente meno metaforico, *Ninotchka* è l'ultimo film a contenere una delle grandi metafore visive tanto comuni nei primi film. Un cappellino parigino alla moda che prima ripugna poi attrae *Ninotchka*, è usato come segnale del suo progressivo cambiamento. Come tale, si rivela una buona introduzione al ricco schema ideologico del film. È *Ninotchka* stessa ad attribuire un valore ideologico al cappellino quando afferma vedendolo per la prima volta "Quanto può sopravvivere una civiltà se permette alle sue donne di mettere cose come quelle sulla testa?" Ripensandoci aggiunge, con grande sicurezza "Non molto, compagni" come se il cappello fosse un elemento chiave nella battaglia tra capitalismo e comunismo.

William Paul, *Ernst Lubitsch's American Comedy*, Columbia University Press, New York 1983.

Una brillante eco della scena della massa di donne in delirio erotico per il bel tenente Alexis di *Die Bergkatze* (1921) si ritrova in *The Merry Widow* (1934) quando il conte Danilo è salutato dalle sue fan. Un'ultima scena di massa conclude, con un pizzico di pepe, questa predilezione lubitschiana: la parata del Primo Maggio a Mosca, alla fine di *Ninotchka* (1939), ricalcata, come indicava la sceneggiatura, sugli "stock shots" dei documentari staliniani, commentata da una voce off che esalta le migliaia di armi, di "servitori dello Stato uniti in un solo pensiero, un solo ideale". Il giudizio degli autori è già esplicito nell'essenziale della descrizione della parata: "La macchina da presa scende fino ad un primo piano di *Ninotchka* che avanza con gli altri. Tutta la sua individualità è scomparsa. È come gli altri, un ingranaggio della macchina sovietica". Lugubrementemente irregimentate, queste masse non hanno più questa forza trascinante, ribelle, che caratterizzava le folle possedute da follia, vitali, del primo periodo di Lubitsch. Secondo lui, il mondo si era trasformato così...

Lorenzo Codelli, *Lubitsch der Massenregisseur*, "Positif", n. 292, giugno 1985.

L'universo di Lubitsch è quello del rituale, una sorta di pre-regia che informa la sua fino ad identificarvisi, e questo rituale – sociale o amoroso – è lo spettacolo altrettanto come il suo oggetto: grand hotel parigino e aristocrazia sognata, stanze immense e bianche dai soffitti inattingibili, balletto dei valletti in livrea che aprono e poi chiudono le porte, è il rituale stesso della sua messa in scena che Lubitsch filma e spesso, nello scarto del simulacro, la messa in derisione del rituale stesso. La porta: è da lì che inizia *Ninotchka*, dalla porta girevole di un grande hotel e i traffici dei tre russi che non smettono di entrare e uscire. E come potrebbe essere diversamente in Lubitsch?

Perché è la porta che istituisce il rituale, la teatralità come oggetto e natura del film, spazio di *messinscena*. La porta, la si spinge o la si varca, facendo di ogni entrata un'entrata in scena, come allo stesso tempo cortocircuita il susseguirsi delle scenografie. Fra due scenografie, più spesso nient'altro che questo passaggio: la porta li fa incontrare e mette in ellissi ogni tragitto (del viaggio in aereo fino a Mosca non si vedrà altro che un'inquadratura dell'aeroporto), apre solo su un'altra scena: la successiva. *Ninotchka* non sviluppa quindi, come del resto anche gli altri film di Lubitsch, i molteplici aspetti di una geografia referenziale ma rinchiude l'azione in un piccolo numero di luoghi (l'hotel dei russi, le dimore della duchessa e dell'eroe, il ristorante a Parigi; una camera fra due porte e un ufficio di Commissario del popolo a Mosca) che esistono solo come scenografie convocate sullo schermo secondo le esigenze del racconto, e senza altri rapporti di coesistenza. La finzione non investe un luogo preesistente: si gioca in una scenografia che esiste solo per essa.

Nient'altro quindi che la scena: non come unità di racconto, ma nel doppio senso di ciò che si recita e del luogo che ne è il teatro. Fra due scenografie, nient'altro che un'uscita (di scena) e un'entrata (in scena), una porta – o due: la quinta dell'ellissi e del fuori campo.

Ninotchka sarebbe quindi la messinscena di un manicheismo ideologico: proiezione hollywoodiana di un mito, non quello del comunismo, ma del comunismo com'è percepito nel mondo capitalista (a Parigi), o piuttosto l'immagine che se ne forgia (a Hollywood, attraverso una Parigi metaforica che è giustamente il mito hollywoodiano di Parigi). Il comunismo, in *Ninotchka*, non è detestabile, è anormale. E l'anormalità di *Ninotchka* è la sua non conformità al tipo e al comportamento dell'eroina hollywoodiana. Laddove qualsiasi sceneggiatore di Hollywood avrebbe previsto una vamp, oppure un'ingenua, Mosca invia una *apparatchik* ingessata, sergente di cavalleria nell'esercito sovietico, che resta e vuole rimanere di marmo, dato che un individuo disincarnato esiste, letteralmente, solo contro voglia, per la quale l'amore è solo un "processo biologico" e il suo spasimante "un interessante soggetto di studio". La sua bizzarra staliniana (la sua comicità), deriva dalla sua ignoranza dei codici dello spettacolo hollywoodiano. La messa in spettacolo dell'antistalinismo da parte del film (i processi di Mosca non sono lontani) è naturalizzato di ritorno dalla norma hollywoodiana di cui partecipa di fatto la star che recita *Ninotchka*, incarnando metonicamente lo stalinismo in un personaggio che, teatralmente, *vale per* questo regime e la sua ideologia, riferita ad un dogma, quando il seduttore capitalista (Melvyn Douglas) rimanda al cinema hollywoodiano. E se *Ninotchka* vale per il comunismo è che, precisamente, l'URSS prigione lontana e tanto più mitica, è quasi totalmente lasciata fuori campo e che il teatro della finzione è Parigi tale quale la si scopre, città di piacere e divertimento, dell'aristocrazia e del lusso, che finisce per identificare il capitalismo a Parigi e Parigi alla sua immagine hollywoodiana e a tutto l'immaginario di Lubitsch.

Marc Chevré, *Ninotchka ou le parti d'en rire*, in *Ernst Lubitsch*, Cahiers du Cinéma - Cinémathèque Française, Paris, 1985.

All'epoca come migliaia di altri spettatori, io ero rimasto affascinato, non tanto perché ci appariva una Garbo nuova, insospettata dal pubblico, ma ben di più perché trasponeva la sua grazia, la sua tenerezza, la sua gravità di vestale, nel registro della commedia leggera. Il che aveva l'effetto di purificare, di alleggerire, di rendere ancora più squisita una certa qualità d'espressione drammatica. In fin dei conti *Ninotchka* scoppiava a ridere solo in una sequenza (e aveva già riso almeno in *La regina Cristina* e in *Margherita Gauthier*). In tutto ciò che seguiva la sua conversione, noi possiamo assaporare il lato "romance" del cinema, la felicità ingenua e fiduciosa di una donna che, liberata dal suo blocco iniziale, ritornava ragazza, quella che non aveva potuto essere sotto un regime castrante, e che aveva fatto affiorare la scoperta di un amore sbocciato a Parigi. Il che non era nuovo in lei che confessava di avere sempre avuto questo aspetto da "ragazzina" e che nei momenti privilegiati di *Il destino* (*A Woman of Affairs*, 1928), di *La donna divina* (*The Divine Woman*, 1928) e *Margherita Gauthier* (*Camille*, 1936) ci aveva offerto questa attitudine infantile e abbandonata che personalmente avevo sempre considerato come l'accesso misterioso al suo segreto. La mutazione del personaggio cominciava esplicitamente con la prova del cappello strampalato e provocante, il cui acquisto cristallizzava la metamorfosi frivola dell'Artemide sovietica. Con una cura tutta particolare, si chiudeva a doppia mandata, estraeva da un cassetto dove l'aveva nascosto la stravagante parure e rimaneva immobile davanti allo specchio, allo stesso tempo sopraffatta dall'evento, impressionata da tutto ciò che aveva intravisto e mossa da ben altre pulsioni... che l'immobilità stessa dell'interprete davanti allo specchio ci dava ad intendere.

È questa insorgenza infantile o adolescenziale – eppure molto "femminile" – alla maniera delle ragazze di Francis Jammes o di Valéry Larbaud che emana da lei quando, oltrepassando con passo timido la soglia dello studio dove l'attende il conte di Agoult, si arresta con un sorriso per metà imbarazzato, di timore e speranza, ma soprattutto illuminato da una confessione che nessuno potrebbe contestare – "Non è così che desiderereste apparire?" –. Nascita ancora esitante di una

futura parigina, sorriso distaccato nei confronti di quella che era fino a ieri, per finire con un abbandono, un illanguidimento pudico accanto a Léon, e una pulsione irrefrenabile di gelosia, confessata, prima indirettamente, poi senza giri di parole, riguardo ad una certa fotografia che aveva intravisto nella stanza, quella dell'amante del suo ospite.

C'è un doppio gioco nel lavoro di Lubitsch. L'astuto e carezzevole amico ha compreso che la rivelazione che ci apporterebbe, sarebbe quella di una persona intruppata e resa ieratica da Hollywood altrettanto come la giovane Nina dalla deontologia sovietica, e che, meglio di Salomé nella danza dei sette veli, apparirebbe in una sorta di nudità gracile e trasparente nella verità affatto nuova della sua anima e del suo corpo.

Henri Agel, *Greta Garbo*, Librairie Séguier, Paris 1990.

Ninotchka sembra un'irriverente parodia dei film di propaganda in cui l'eroe dopo aver militato nell'errore (l'indifferenza politica o la fede sbagliata), giunge attraverso una peripezia ad abbracciare la giusta causa, perviene attraverso una mutazione umana e ideologica a una presa di coscienza. Un itinerario seguito, in campi diversi e durante la guerra di Spagna, in *Marco il ribelle* di Wilhelm Dieterle (1938), da Madeleine Carroll che da spia franchista si redime nell'antifascismo, o da Mireille Balin che in *L'assedio dell'Alcazar* di Genina (1940) passa da una mondana superficialità alla comprensione della lotta del generalissimo. Lubitsch descrive un percorso di redenzione femminile che da una plumbea mistica comunista conduce a una presa di coscienza capitalista. Un viaggio che dalla 'pesantezza' della Russia dei piani quinquennali approda alla leggerezza ammaliante di Parigi: dai trattori ai cappellini, dai monolocali moscoviti con lavabo in comune all'appartamento reale del Clarence, dai tempi lunghi e programmati dell'edificazione socialista a una temporalità effervescente come le bollicine di champagne. È vero che il collettivismo e la solidarietà migliorano le condizioni del popolo, e che da soli si ha un solo uovo mentre uniti si può fare un'omelette, come sentenza (ironicamente) la compagna di stanza di *Ninotchka*, ma è anche vero che l'individualismo capitalista ha i suoi vantaggi, soprattutto perché fa tesoro (in senso letterale) delle debolezze umane più che delle virtù. Una sottoveste di seta è l'arma segreta del capitalismo e stenderla al sole dell'avvenire, in un cortile di Mosca, è giustamente considerato dai bolscevichi osservanti un atto sovversivo.

Attivando il contrasto di un umoristico ossimoro, Lubitsch concepisce la redenzione di *Ninotchka* come una corruzione progressiva, come cedimento alle tentazioni del capitalismo: moda, champagne, gastronomia, rossetto, décolleté, lingerie.

Più che un'apologia del capitalismo, ricavata in negativo dalla sorridente polemica anticomunista, il film è un'apologia della debolezza umana, della vulnerabilità degli individui: dal trio degli emissari sovietici che subito si arrendono alle tentazioni del Clarence (sigaraie comprese) a Léon ricco di simpatica inconsistenza a *Ninotchka* che da un'algida fede nel dover essere del mondo approda a una comprensione dell'essere del mondo e di quanto sia amabile la decadenza della società parigina. Da ferrea funzionaria dell'apparato sovietico, austera con se stessa e con gli altri, animata da nobili ideali di giustizia sociale (rifiuta il servizio del portabagagli dichiarando che è un'ingiustizia e il facchino risponde che dipende dalla mancia), da convinta stalinista che esalta le grandi purghe in Russia ("Siamo in meno, ma sono rimasti i migliori"), *Ninotchka* si trasforma in una donna che disgela il cuore attraverso una risata memorabile e si abbandona all'amore come a un'ebbrezza che sospende le leggi del dovere. Parigi è superiore a Mosca, non tanto per la *douceur de vivre*, ma perché concede agli individui la libertà di errare, con doppiezza semantica.

D'altra parte *Ninotchka* si innamora di Léon non in quanto seduttore che utilizza con consumata strategia il suo elegante nido art déco o perché è irresistibilmente correlativo, ma perché cade all'indietro con una seggiola dopo aver tentato senza successo di farla ridere raccontando barzellette. È la debolezza di Léon, rovinato goffamente a terra in una trattoria popolare, a generare la mutazione di *Ninotchka*: un'incontenibile risata, un prolungato lampo che illumina di una nuova umanità il viso della Garbo e squarcia la grigia cortina che avvolge il personaggio. E Lubitsch mette

a disposizione di *Ninotchka* una classica occasione del riso secondo le teorie bergsoniane: la rigidità del meccanismo applicata al corpo umano. Cadere da una seggiola interrompe il fluire normale (e quindi non comico) dei movimenti e conferisce al corpo un'artificialità meccanica che suscita ilarità. L'umanizzazione di *Ninotchka* è descritta da Lubitsch senza attivare nel personaggio una dinamica (troppo prematura) di sensibilità e di emozione. La Garbo ascolta con freddezza le barzellette di Léon e interviene per smontarne il procedimento comico attraverso osservazioni che spezzano la logica del racconto. È un sabotaggio che provoca in Léon il caparbio desiderio di far ridere a tutti i costi attraverso il contenuto di storielle più che attraverso la loro interpretazione. Lubitsch costruisce la scena sul climax dei tentativi di Léon, sempre più irritato e pericolosamente dondolante sulla sedia, e sull'anticlimax dei gesti gelidi di *Ninotchka* che mangia lentamente, senza appetito, e con espressione di sfinge.

Marco Salotti, *Ernst Lubitsch*, Le Mani, Recco 1997.

Era inevitabile. Nell'instancabile *ronde* di classi sociali rimescolate e dislocate continuamente nel cinema di Lubitsch non poteva non comparire – e in tutta evidenza di protagonista – il Proletario, quello con la P maiuscola cioè quello sovietico. E se la cornice prescelta è Parigi, una tale apparizione non può incarnarsi che in vesti femminili, dopo essere stata annunciata, per la verità, da un terzetto tutto maschile la cui funzione gregaria non sarà mai messa in discussione: “Non badate al mio sesso” afferma il Commissario Speciale Nina Ivanova Yakushova, sottolineando così, attraverso la negazione, la diversità che la rende davvero speciale. Inoltre, con sintesi fulminea, che lega i rappresentanti del governo bolscevico al *macguffin* costituito dei gioielli illecitamente esportati dalla fuoriuscita granduchessa Swana, il film – portavoce in questo modo di un'interpretazione storica della rivoluzione del 1917 assolutamente legittima – mette a confronto il Proletario non con la Borghesia – come, marxianamente, sarebbe lecito aspettarsi – ma con l'Aristocrazia, quella vera. Questa volta non ci sono i borghesi che vivono come nobili d'altri tempi né, tanto meno, nobili degradati costretti a vivere da sottoproletari più o meno mascherati: Swana vive in un lusso apparentemente non fittizio per quanto forse non del tutto sicuro, legata sentimentalmente al conte francese Léon d'Algout. Ecco, in breve tutti gli elementi sono stati sciorinati sul tavolo (da gioco: e il gioco, come sempre, è quello dell'amore, inseparabile dalla circolazione della ricchezza). Il peccato del Commissario Nina Ivanova non è innamorarsi del conte Léon, bensì quello di non essere sufficientemente scaltra nel gestire una partita che non ha solo l'amore in palio: nella lotta di classe anche questo si può trasformare, da un momento all'altro, in merce di scambio e l'oro, alla fine, la vince su tutto, al di là di chi ne sia il destinatario.

L'esotismo legato alla scelta di Costantinopoli come luogo del ricongiungimento fra *Ninotchka* e il conte Léon ha richiami interni al cinema di Lubitsch stesso (*Trouble in Paradise*), ma rimanda anche a una dimensione squisitamente fiabesca della fuga dal quotidiano verso luoghi che appaiono più legati all'immaginario nutrito di magie d'amore, misteri e, *ça va sans dire*, ricchezze incalcolabili. Mentre lo scambio amoroso finale dei due amanti ritrovati riesce a riconciliare l'inconciliabile (l'interesse personale e il bene del popolo russo) attraverso uno di quei capovolgimenti di senso che soltanto l'aspettativa dello spettatore ormai allenato ai tempi e ai modi della commedia, nonché assecondato dal ritmo interno del dialogo e dal ricorso all'iperbole consolatoria, può rendere credibile.

Adriano Piccardi, *Quell'incerto sentimento*, in *Ernst Lubitsch*, a cura di Arturo Invernici e Angelo Signorelli, Edizioni Cineforum, Bergamo 2005.

Gran parte dell'incanto di *Ninotchka* sta appunto nel non capirsi, nella disfunzione comunicativa, nell'incontro, sul piano inclinato d'un discorso romantico, tra la retorica allusiva della proposta e la freddezza letterale della replica. “Deve proprio flirtare?” chiede Nina a Léon d'Algout mentre, fermi a un semaforo parigino, lui l'aiuta a reggere la mappa della città. “Non devo, ma mi viene

naturale”, sorride Léon, entrando nel terreno della confidenza galante. “E allora si reprima”, ordina lei, respingendolo fuori. Nina Yakusciova, solidamente refrattaria a qualsiasi *finesse*, è dunque la più antilubitschiana delle eroine di Lubitsch, in un film in cui le tracce d’autore sono più sommesse che altrove. *Ninotchka* è, per certi versi, la fine dell’allusione, il trasloco a un altro piano di elaborazione linguistica. È anche uno dei pochi film di Lubitsch che nascano da una scelta non sua: lo spunto però è di Melchior Lengyel, commediografo ungherese già autore di *Angelo*; ed è la stessa Garbo a pretendere Lubitsch (il quale, a sua volta, pretende di scegliere gli sceneggiatori, ovvero la brillante coppia Brackett-Wilder già sperimentata nell’*Ottava moglie di Barbablù*, e il sodale viennese Walter Reisch). Il risultato è un film dall’avvio in realtà assai classico, che ci introduce con agio squisito alla consueta famiglia di *maîtres d’hotel*, camerieri e maggiordomi, a quella lubitschiana aristocrazia della servitù che trova qui incarnazioni, ancora una volta, letterali: il capocameriere dell’hotel Clarence è un conte russo, già in fuga dalla rivoluzione, e alla famiglia in fondo appartengono anche gli ispettori Bulianoff, Iranoff e Kopalski (non a caso finiranno con l’aprire un ristorante a Costantinopoli), trio la cui splendida circolazione comica è garantita soprattutto dal talento di Felix Bressart (Lubitsch lo vorrà ancora l’anno successivo, in *Scrivimi fermo posta*): esemplare la scena della loro rapida conversione ai piaceri del vivere occidentale, ben pilotata da Léon e solo intuita dietro una porta chiusa, da cui arrivano grida d’esultanza e da cui entrano ed escono bottiglie di champagne e cameriere dalla gonna corta.

Ma l’arrivo di Nina chiude in ogni senso i giochi, e fa ripartire tutto da capo. Garbo è, qui come sempre, irriducibile: volto di neve, bocca senza sorriso. È alla MGM, a casa, nel suo ambiente: Bill Daniels la fotografa, Adrian la veste, Cedric Gibbons arreda le sue stanze. Per metà del film, Garbo conduce Lubitsch a farla essere ciò che è sempre stata: una donna che arde d’esaltazione amorosa, e stavolta l’oggetto di passione è l’edificazione socialista. Nella sua piatta osservazione dell’Occidente, nel suo grado zero dell’interpretazione, Nina Yakusciova ha un candore voltairiano e una purezza francescana (ciò che più l’intenerisce, è il cielo azzurro di Parigi e le sue rondini). Brackett, Wilder e Reisch possono farle sfiorare il terribile (“ci sono meno russi, ma sono rimasti i migliori”, fulminea evocazione delle purghe staliniane), mai il ridicolo: è la sua severa innocenza, semmai, a smontare la consueta frivolezza del discorso sofisticato.

Poi come si sa, *Garbo laughs!*, e quella risata, formidabile per potere pubblicitario, perfetta per la messinscena comica, è l’inizio della fine. Per la carriera di una star, e un poco anche per la vita di questo film. Una risata carica di presagi: perché Garbo poté esplodere, frangersi, accasciarsi in una mimica allegra e convulsa, ma il suono proprio non le veniva, e la questione fu risolta solo al montaggio, con la voce di un’altra. Segue l’aprirsi di *Ninotchka* al dolce delirio dell’amore e dello champagne, fatto anche di vignette argute (il Lenin austero della fotografia sul comodino d’improvviso sorride, come il gatto d’una striscia comica), perverse delizie (*Ninotchka* ubriaca, al muro le spalle orlate di chiffon, cade fucilata dal saltare di un tappo), grandi battute di voluttuosa ironia: “Compagni! La rivoluzione è in marcia, le bombe cadranno, la civiltà crollerà a pezzi. Ma per favore, non adesso”.

Paola Cristalli, *Ninotchka*, in *La commedia americana in cento film*, Le Mani, Recco 2007.