



E' morta l'attrice Pola Negri
Fu una delle dive più sexy degli anni 20. Sposò conti e principi, amò Rodolfo Valentino e Lubitsch le regalò i film migliori, Billy Wilder le preferì e la «rivale» Gloria Swanson

Pola, eros e scaltrezza

orta Pola Negri. È spirata nel sonno nella sua casa di San Antonio, Texas. Fu una delle attrici più popolari del cinema muto, prima della Russia rivoluzionaria, poi in Germania, infine a Hollywood. Amò Rodolfo Valentino, sposò principi e conti, costruì il proprio personaggio con grande abilità e spregiudicatezza. Tanto, che non sappiamo neppure quanti anni avesse: 90 o 93?

UGO CASIRAGHI

Pola Negri è stata una leggenda, e delle leggende non si conoscono mai esattamente le origini. Inscuro l'anno di nascita sul finire del secolo scorso: il '94 o il '97? Variabile il luogo: Varsavia, i suoi dintorni, o un villaggio nella Polonia occupata dai russi? Suo padre era un patriota di sangue giuliano finto in Siberia. Certo l'attrice era polacca e di italiano aveva soltanto il cognome d'arte, dovuto alla sua ammirazione giovanile, quando recitava in teatro a Varsavia, per le poesie della nostra Ada Negri, il suo cognome vero era Chalupiec e Pola derivava da Apollonia.

La chiamavano «torrida»

Anche Pola Negri era esuberante, eccessiva, e non sempre Lubitsch riusciva a frenarla. Finiva la grande guerra, il pubblico tedesco aveva bisogno di evasione, di esotismo. L'attrice prestava i suoi occhi saettanti a un cadavere (Gli occhi della mummia), i suoi capelli d'ambra nera, attorcigliati sulla fronte, a Carmen. Nel 1918 il suo temperamento focoso, le sue danze giuliane, la sua sensualità e la sua bellezza fecero epoca: torrida divenne l'aggettivo più frequente sulla penna dei commentatori. I suoi comprimari, Emil Jannings, Harry Liedtke, sembravano ubriacati dalle sue giravolte. Pola Negri dava l'impressione di anni-chiliri.

Nel '19 l'incursione nella storia, in un film a grande

spettacolo: Madame Dubarry. Naturalmente la storia alla Lubitsch, guardata dal buco della serratura. La futura favorita brucia le tappe dell'ascesa al potere: impara devotamente il galateo di corte, le riverenze, il baciamano, ma giunta in presenza di Luigi XV (Jannings) si dà una scrollata di spalle - il gesto prediletto dall'attrice - e gli salta in grembo. La parucca d'argento non le stava bene, ma Pola non era tipo da lasciarsene immobilizzare.

Il suo capolavoro fu nel '21 La gatta selvatica, titolo assolutamente appropriato (l'italiano Scioltoio lo tradiva). Era la figlia di un brigante alle prese con una guarnigione militare: frustava sul sedere i soldati della fortezza, conquistava d'assalto un tenente di città. Era insomma il fulcro del balletto erotico e della satira antimilitarista. Ma il film, uno dei più audaci di Lubitsch, non ebbe successo: i tedeschi non erano ancora pronti a farsi prendere in giro.

E neanche gli americani erano pronti a perdonare i tedeschi. Avevano accettato Madame Dubarry perché l'attrice era polacca e l'ambientazione francese. E Lubitsch lo facevano passare per parigino (a Parigi lo consideravano viennese, a Londra svizzero). Tuttavia la Paramount, per assicurarsi la diva straniera e il suo regista, finanziò in parte l'ultimo film tedesco della coppia, girato nel '22 a Berlino ma ambientato nella Parigi fine-Ottocento: La fiamma (in italiano La fiamma dell'amore). Melodramma di una mondana che per amore si toglie la vita, venne ribattezzato negli Usa Monmartre (già Madame Dubarry era diventato Passion) e tagliuzzato in modo da privilegiare gli aspetti di commedia, come la sequenza

della prostituta che in un batter d'occhio ritra la camera così da non rivelare il suo mestiere all'amato. C'era bisogno di un lieto fine e il turbo Lubitsch lo aveva già preparato in alternativa al suicidio.

A Hollywood la contessa Negri (per matrimonio era stata anche baronessa, e sarà anche principessa) interpretò una ventina di film, ma uno solo con Lubitsch nel '24: Forbidden paradise (in italiano La zarina). Naturalmente fu il migliore, tutto giocato sul contrasto tra l'etichetta di corte e le seduzioni private, tra i maestosi ambienti imperiali e le peccaminose malizie ispirate dalla figura di Caterina II in esilio, alleggerimento libero. Una commedia pseudostorica ravvivata dallo speciale «stock» del regista e da una protagonista navigata e sicuramente all'altezza.

L'arte di far parlare di sé

Ma il resto fu assai meno brillante. Il trucco Hollywoodiano le toglieva naturalezza, i soggetti ricalcavano il cliché della grande peccatrice o della zingara, i registi erano tutti mediocri. Salvo Stiller, che però la diresse in Hotel Imperial con nostalgia della Garbo che aveva perduta. Pola Negri dovette aggrapparsi ai suoi titoli probillie alle pose da intellettuale (leggeva libri e parlava almeno cinque lingue compreso l'italiano), alla rivale con l'altra diva della «casa» Gloria Swanson, soprattutto al suo clamoroso amore per Rodolfo Valentino che alla morte di lui le suggerì «numeri» di alto isterismo ai funerali e dopo, per restare a galla

con la sua arte di far parlare di sé che Lubitsch riteneva, non senza ironia, una componente essenziale del suo divismo.

Il suo inglese non era comunque buono come il suo tedesco, e l'arrivo del parlato vibrò un colpo alle sue fortune artistiche (non a quelle economiche, sempre saggiamente amministrata). Ma un vero colpo di testa, che più tardi non le sarà perdonato, fu il ritorno in Germania: una Germania ch'era ormai quella di Hitler, e dalla quale se ne andavano quasi tutti i migliori. Aveva accettato l'invito del viennese Willi Forst che nel '35 le offriva il melodrammatico ruolo della madre in Mazurka (in italiano Mazurca tragica). Tuttavia la seconda camera tedesca si risolse in un fallimento, e nemmeno la Madame Bovary dell'onesto Lamprecht riuscì a riscattarla.

Quando nel secondo dopoguerra rientrò a Hollywood, perdette per la seconda volta la sfida con la Swanson. La prima era stata con Madame Sans-Gêne affidata alla rivale nel 1925. Ma nel '50 la sfida era quella decisiva, l'ultima. Si trattava del grande ruolo in Viale del tramonto. Pola Negri lottò per averlo, ma Billy Wilder - che pure era il migliore allievo di Lubitsch - le preferì l'altra. La scelta era per così dire obbligata: Gloria Swanson era stata la Queen Kelly di Stroheim, e alla base del film c'era nuovamente il rapporto tra una madre e tra l'ex diva del muto e il suo grandissimo regista cacciato da Hollywood. La partita era disperata. Apollonia Chalupiec si ritirò nel Texas ad affrontare, piena di ricordi, una vecchiaia di miliardaria. Il suo leggendario vitalismo le fu permesso di sopravvivere fino a ieri.



Due immagini di Pola Negri. In alto in uno dei suoi film, qui sopra con il marito, il principe Serge Mdivani

Primecinema. Ancora Everett
Poco più di un desiderio

ALBERTO CRESPI

SPECCHI DEL DESIDERIO
Regia: Di Drew. Sceneggiatura: Helen Hoigman, da un racconto di Kathleen Peyton. Fotografia: Peter James. Interpreti: Rupert Everett, Hugo Weaving, Arthur Dignan, Catherine McCormack. A stralia, 1986.

I timidi tentativi di creare anche in Italia un'estate americana continuano, lodevolmente. In America, si sa, i film più importanti escono nei mesi estivi: il pubblico degli States si sta già deliziando con i filmoni che noi poverelli vedremo da settembre in poi. Qualche «anticipo», comunque, riesce a passare. In questo caso, è la distribuzione Academy che prova a sfidare il tempo, presentandoci l'antipasto di una stagione che avrà come piatti forti gli altisonanti nomi di Fellini, Wenders, Rohmer, Greenaway.

Anche se quasi omonimo di un film di Beatrix con Depardieu e la Kinski (La lune dans le caniveau, in Italia si chiama Lo specchio del desiderio), quello di Di Drew è un film nuovo. Un film australiano. Un film in costume. Un film, tanto per concludere, sulla malattia. Protagonista è un giovane nobile monco e affetto da diabete, malanno al quale, nell'epoca in questione (siamo nell'Australia del 1860) era arduo sfuggire. Visto che, nel caso, il diabete si collega al sesso (il nostro eroe ama, ma non fa l'amore per paura di generare eredi infelici) potremo vederli tutte le metafore più attuali. Forse addirittura una parabola sull'Aids. Ma sono proiezioni nostre, il film non le giustifica.

Il film, dunque, è un correttissimo melodramma in costume con tutti gli stratagemmi tipici del genere. C'è una famiglia paterna, una madre tiranna, un figlio malato e un po' mollosco di suo, un padre che si leva subito di torno cadendo da cavallo. C'è un medico di famiglia con una bella figliola, che ama il giovane

ignavo. E c'è un «proletario» bello, forte e sano che il giovane assume come stalliere e che pensa bene, in un secondo tempo, di utilizzare come stallone: quale soluzione migliore, per scongiurare l'estinzione della nobile stirpe, che chiedere all'amico di mettere incinta la ragazza, per poi sposarla? Il giovane potrà così non essere contento. Guarda caso, cadendo da cavallo, come estremo omaggio al padre.

Triangoli, perversioni, differenze di classe in stile Amante di Lady Chatterley. Davvero Specchi del desiderio è una sorta di decalogo del melodramma romantico. Ma solo in teoria. Perché la regia di Di Drew e la fotografia leziosa di Peter James finiscono per azzerare tutto il potenziale «eversivo» della storia. Ai tempi che furono, nella vecchia Hollywood, simili film venivano girati in un bianco e nero fiammeggiante, con attori (e attrici) che erano forze della natura. Una simile figlia del medico, negli anni Trenta, avrebbe avuto la faccia e la grinta di Bette Davis. E i due uomini sarebbero stati, forse, Leslie Howard e Robert Taylor. Oggi, invece, un simile soggetto si basa solo sul carisma di Rupert Everett, un «bel tenebroso» che forse, tra qualche mese, cominceremo a ridimensionare.

Sia chiaro: Specchi del desiderio rimane un film dignitoso. È girato bene (forse, fin troppo bene), montato con un bel ritmo, ha buoni attori soprattutto nelle parti di contorno (il medico di Arthur Dignan, per esempio). Ma lascia una vaga sensazione di inutilità. Trova momenti di forza in certe uscite «gotiche», personaggi, legate soprattutto al personaggio della ragazza (il gusto quasi tenero con cui seziona il cadavere di una scimmia, o aiuta il padre nell'amputare il braccio dell'amato). È una violenza dei sentimenti, l'esplosione di una sensualità torbida che - nel film - non riesce però a diventare stile. Il film è tanto levigato quanto i suoi personaggi sono spezzati, contorti. Peccato



Gabielle Lavia e Monica Guerritore hanno interpretato «Macbeth» a Taormina

Macbeth: sangue, balocchi, corone

AGGEO SAVIOLI

TAORMINA. Più che il solo Macbeth, protagonista dell'omonima tragedia, Gabriele Lavia ci presenta, in questo suo nuovo spettacolo allestito al Teatro Antico, un compendio di personaggi shakespeariani, da lui già interpretati, o interpretabili nel futuro. All'inizio, vediamo un Macbeth pieno di dubbi, perplessità, esitazioni, come un Amleto che più Amleto non si può. Alla fine, è un vecchio cadente, al quale il potere e la vita stessa sfuggono ormai di mano: un Lear, insomma; e infatti eccolo atteggiarsi, sul cadavere della moglie suicida (è la prima volta, se non erriamo, che la salma di Lady Macbeth viene esposta al pubblico), come Lear, appunto, sul corpo esanime della povera sua figlia, Cordelia. Nel mezzo, il nostro Macbeth-Amleto-Lear

tende a sragionare accentuatamente, esibendo tratti psicopatologici, conditi d'un sinistro umorismo, che potrebbero far pensare alla pazzia di Otello. Avvertiamo anche qualche richiamo alla figura di Bruto (che di Amleto è, del resto, un parente stretto); e i cortigiani accorsi alla notizia dell'assassinio del re Duncan si avvolgono, nelle vesti da camera, come se indossassero delle toghe romane.

Il segno prevalente, a ogni modo, è quello di un erotizzato fanciullaggine (Macbeth piagnucola spesso, più di rado batte le mani, e sembra un ragazzino cui la corona sia stata offerta come un precario balocco), destinato a sfociare, senza troppe mediazioni, nel rimbambimento senile. Marca, o diletta, quella «maturità» che potrebbe identificare il

pur negativo eroe, il suo calarsi tutto nell'azione, da uomo adulto, al di là di angosce e rimorsi, la sua grandezza nel male. Si stenta a credere che un tipo simile sia giunto davvero a pugnalarlo a morte. Il suo sovrano, per prendere il posto; a meno che non lo abbia fatto in stato di incoscienza. E viene in mente quello spiritoso racconto dell'americano James Thurber, nel quale si ipotizzano diverse attribuzioni di responsabilità, a proposito del «caso Macbeth». Noi, in assenza d'un Maggior-domo, qualche sospetto lo nutriamo a riguardo del Portiere; che peraltro (ma potrebbe essere un indizio) è stato cancellato dall'elenco dei ruoli. Con il Portiere è scomparsa quell'intera scena comico-grottesca, che dovrebbe spezzare la tensione nella notte infernale, e sulla quale sono stati scritti copiosi saggi. Pazienza.

Non è a dire, poi, che (come talora accade) il centro di gravità della coppia criminale sia stato qui spostato da Macbeth alla sua Lady; la quale anch'essa, invece, ha comportamenti infantili; tanto che li si immagina, entrambi, come due minorenni impegnati in un gioco rischioso, delle cui conseguenze sarà tuttavia difficile imputarli. E, curiosamente, scarseggia in casa Macbeth la carica erotica che pure sentiamo serpeggiare nel testo, e che non è motivo ultimo di un così complicato sodalizio. Curiosamente, perché Monica Guerritore ha l'evidenza corporea di un'eroe sciamano pure un nitido timbro vocale) necessaria alla bisogna. E perché l'annuale convegno inquadrato nel festival taorminese, e avviatosi ieri (a cura di Alessandro Serpieri, che firma altresì l'attuale

traduzione del Macbeth), ha come tema specifico l'Eros in Shakespeare. Al contrario, lui e lei, quando preparano, ad esempio, la tavola per il banchetto dove tromperà l'ombra di Banquo, hanno già l'aria mesta di due coniugi attempati, uniti solo dalle abitudini, preoccupati più che altro di ben figurare, ricevendo ospiti di rispetto.

Per tale e più intimo lato della situazione, si colgono spunti che forse verranno meglio valorizzati nei teatri al chiuso, quando il Macbeth di Lavia compirà la sua normale carriera (a cominciare, in ottobre, dal romano Giulio Cesare, poiché l'attore-regista si è intanto separato dall'Eli-seo). All'aperto (sono previste, dopo Taormina, varie tappe, Verona in particolare) si impongono elementi più esterni, in primo luogo la massiccia struttura carceraria

ideata da Giovanni Agostinucci, alte muraglie in mattoni grigi, alte finestre ricoperte da inferriate, a ricordarci che il mondo è una prigione, e dunque anche la Scozia. E quindi i costumi (di Andrea Vietti) che, per colori e fogge, evocano un Medioevo fantascientifico, o fantastorico, sempre alla moda. E ancora la tinta rosso sangue ricorrente e dominante, sino a un esplodere di vermiglio bandiere, mentre d'un bel verde inteso sono gli strati alberici dietro i quali l'esercito guidato dai patriotti in esilio muove alla sconfitta del tiranno. Col suo ammiraglio fiato, Lavia tira la voluta alla compagnia (nel gruppo emerge appena, dopo la Guerritore, Gianni De Lellis). Ma, quando deve spegnere la simbolica candela che arde a lungo al proscenio, adopera un apposito strumento. Non si sa mai.

Ventimila film sepolti ma non protetti

La Cineteca nazionale possiede 20.000 film. Ma molti sono invisibili. Perché sono copie uniche (e duplicarle è assai costoso). O perché sono vecchie pellicole di materiale infiammabile. Il recente incendio al Centro sperimentale ha riproposto in maniera drammatica il problema della conservazione e della distribuzione dei film. Ecco come si sta tentando di risolverlo.

DARIO FORMISANO

Se i film fossero come esseri umani? Fantasma senza consistenza corporea ma capaci anch'essi di soffrire e bisognosi di un sicuro ricovero per il resto dei propri anni? Ci vorrebbe allora per loro un albergo accogliente, un «Hotel delle ombre»; e così chiamarono la Cineteca nazionale del Centro sperimentale di cinematografia, in un documento girato alcuni anni fa, due ex allievi del centro stesso, Stefano Masi e Steve Nathanson.

Nella Cineteca nazionale riposano, per così dire, oltre 20.000 film: tutti quelli di produzione (o coproduzione) ita-

nephiles» e di cineasti, conta su un minor numero di film. Soltanto le cineteche di Mosca e di Berlino Est sono, in Europa, più ricche di titoli.

Ma riposano (in pace le oltre ventimila ombre del nostro cinema? Non abbastanza, evidentemente, se la fiamme divampate giorni fa in un incendio hanno distrutto una trentina di film e seminato soprattutto il panico sul problema più generale dell'incolumità di questo grande patrimonio collettivo. Panico più che giustificato perché la stragrande maggioranza dei titoli in deposito è fatta di copie uniche (dalle quali eventualmente procedere a duplicazioni) e la loro perdita o deteriorazione possono quindi considerarsi definitive. Per questa volta, come si sa, è andata bene. I titoli più importanti fra quelli bruciati (ad esempio Cronaca di un amore di Antonioni o Germania anno zero di Rossellini) erano già duplicati e per il resto si trattava di film commerciali o di curiosità (di incendio). Vi si possono conservare però solo copie inin-

flamabili (le altre devono essere prima convertite); quelle dei film in bianco e nero sono ad una temperatura costante di 12 gradi con lo 50% di umidità, quelle a colori a -5 gradi e il 25% di umidità. Sono condizioni ottimali per la conservazione dei film. Lì, nella nuova cineteca, possiamo davvero star tranquilli».

Ma, incendi a parte, un così gran numero di copie uniche (1600 sul 20.000 complessivo) pone altri tipi di problemi. Il film in copia unica non possono essere proiettati, sono come libri che non possono sfogliarsi: è giusto un tale squilibrio tra la funzione di conservazione del patrimonio cinematografico e quella di divulgazione, caratteristiche di una cineteca moderna? Se, per il dottor Cincotti, in una grande cineteca tradizionale come la nostra la conservazione è logicamente e temporaneamente prioritaria, si fa abbastanza anche per divulgare. «Con il personale di cui disponiamo - dice - si fa del nostro meglio.

Duplicare la copia di un film ha costi non indifferenti. Prima della legge dell'83 che ha consistentemente rimpinguato il budget di tutto il Centro sperimentale era impossibile fare programmi in quel senso. Dal 1985, grazie anche ad un fondo particolare di venti miliardi erogati al Csc in dieci anni e al quale la cineteca può attingere per una metà, dupliciamo 250 film l'anno e siamo passati dai 4/500 film realmente disponibili di qualche anno fa ai 1600 attuali».

Non è sufficiente però duplicare per diffondere: la Cinematheque di Parigi di cui sopra proietta in due apposite sale cinque film diversi ogni giorno mentre il Centro sperimentale non riesce, pur proponendoselo, a rilevare una sala dove proiettare i propri film o a costruirne una nuova al suo interno, come sembra sia in progetto adesso. Ed è con fatica che prova ad organizzare una mediateca di supporto alle pellicole vere e proprie, fatta di videocassette che, pur non potendo uscire

all'esterno, sarebbero utilissime ad esempio all'attività didattica dei suoi allievi. «Non si trascuro però - conclude ancora Cincotti - quella divulgazione capillare che facciamo con i nostri corsi di cinema, ma non farlo al di fuori di rassegne da noi stessi organizzate, ad associazioni culturali, istituti stranieri, festival. Ogni giorno escono dieci film in media che vanno accuratamente controllati in entrata e in uscita; ed oltre mille sono le proiezioni interne in un anno fatte per gli allievi del Centro, gruppi di visitatori, studiosi, critici».

E il semplice cittadino che abbia una voglia matta di vedere un particolare film? Non chiedendosi ai critici e agli studiosi referenze particolari, al cunoso è consentito un po' barare. Pagherà soltanto un rimborso per l'usura della copia e l'uso della moviola sulla quale il film viene proiettato (a meno che non sia uno studente universitario che lavori ad una tesi di laurea): 10.000 lire l'ora, e 30.000 per un'intera giornata.

