

# Greta GARBO

Venti anni di cinema e cinquanta di esilio volontario  
Vita, carriera e contraddizioni di un mito  
donna del desiderio sullo schermo e sola nella realtà

Greta Garbo era già morta da moltissimi anni. Non soltanto da quando lasciò il cinema all'inizio del 1942 dopo l'insuccesso (l'unico) del suo ventiquattresimo film americano, *Non tradirmi con me*, ch'essa attribuì ingiustamente a una diabolica congiura alle sue spalle, per cancellarla dal firmamento delle stelle; ma addirittura da quando, essendo in pieno fulgore la sua ascesa hollywoodiana, nel 1928 l'uomo a cui lei doveva tutto, il regista Mauritz Stiller, moriva lontano in un ospedale di Stoccolma. Fu da allora che la più grande diva che il cinema abbia avuto cominciò a parlare di sé come d'una «morta», a ritenersi «qualcosa come un relict».

Greta Garbo, la donna divina, la svinge svedese, il volto del nostro secolo, si allontanò dallo schermo quando aveva appena trentasei anni e, dopo *La regina Cristina*, dopo la seconda *Anna Karenina*, dopo *Margherita Gauthier*, dopo la stessa somnolenta *Ninotchka*, era al culmine della gloria. Fu disastrosa, dopo tanti successi, dalla banale commedia di equivoci in cui la sua casa produttrice, la Metro Goldwyn Mayer, l'aveva costretta a prodursi come «ragazza esuberante» in costume da bagno, quel costume da bagno ch'essa aveva indossato una sola volta per il cinema, quand'era agli inizi della sua carriera, in Svezia. Ma non fu una congiura. C'era la guerra e non si poteva contare sui mercati europei, e per l'America il ritratto dell'amante passionale era troppo intellettuale e complicato. Perciò la Garbo, in *Non tradirmi con me*, nuotava, sciava e ballava la rumba e, per la prima e ultima volta, tradiva se stessa. Ciò la decise a un ritiro senza più pentimenti.

È ben vero che si parlò di un suo ritorno dallo schermo. Per parecchi lustri l'interrogativo (tornerà la Garbo?) seguì la Divina in esilio. D'estate essa calava in Europa dal suo ritiro newyorkese per qualche crociera, invariabilmente in compagnia di qualche cavalier servente. Ma quando cominciava l'autunno, altrettanto invariabilmente le agenzie giornalistiche trasmettevano che la Garbo stava considerando l'opportunità di far pace con Hollywood, oppure di debuttare sulle scene di Broadway in una parte non disdicevole alla sua fama. A tutte le proposte, però, essa oppose sempre, alla fine, un diniego inflessibile.

Volevano farle fare *Madame Bovary*, *Eleonora Duse*, *Sarah Bernhardt*, e perfino *Cirano di Bergerac* e *San Francesco d'Assisi*. Volevano farle ripetere *La carne e il diavolo*, ma con amante un *cow-boy*. Si parlò anche di un film su *George Sand*, la romanziera francese dell'Ottocento, l'interprete maschile doveva essere *Laurence Olivier*, che la Garbo aveva conosciuto fin dal 1933, quando lo respinse come *partner* nella *Regina Cristina* preferendogli per una sorta di riconoscenza, l'ormai tramontato John Gilbert, che l'aveva amata. Ma il progetto sfumò per difficoltà finanziarie, come quello seguente (che doveva essere realizzato in Italia) sul tragico amore della Duchessa di Langeais, finita suora e morta a ventinove anni, di balzacchiana memoria. Sarebbe stato comunque difficile, che, a cinquant'anni suonati, l'attrice riuscisse ancora a sostenersi come donna fatale, per quanto da lei ci fosse da aspettarsi questo ed altro. Ad ogni modo, neppure Luchino Visconti riuscì a convincerla, quando le propose un ruolo più realistico in un suo film.

«Lo spettro della Garbo è dovunque», scrisse un suo biografo, l'americano John Bainbridge, a metà degli anni Cinquanta. Ogni tanto si riprendevano i suoi vecchi film, da *Mata Hari* e *Grand Hotel*, a *Margherita Gauthier* e *Maria Walewska*, e le nuove generazioni imparavano come si amava, come si soffriva, come si moriva una volta. Nascondendosi come una ladra in una comune sala di proiezione, lei seguiva quelle risumazioni quasi da estranea, oppure, presa da nostalgia, si faceva proiettare qualche antico spezzone «muto» dalla cineoteca del Museo d'arte moderna e, commentandolo ad alta voce a un suo accompagnatore, invariabilmente alludeva «alla Garbo» in terza persona, come se lei, zitella in pensione, non avesse più nulla a che fare con quella immagine di celluloido del passato.

Eppure, lontana fisicamente dagli occhi di tutti, essa era pur sempre presente nel ricordo di milioni di spettatori, e ogni piccola cosa che la riguardasse — anche un viaggio di piacere, anche una miserabile eredità ricevuta da un vecchio zio — veniva riportata da tutti i giornali, quasi come ai tempi d'oro, quando ogni mossa della misteriosa scandinava era spiata, controllata, scandagliata. La Garbo era dunque una donna che la leggenda aveva fatto sua mentre era ancora negli anni della gioventù.

Nata a Stoccolma il 18 settembre 1905, in un quartiere povero, da una famiglia di origine contadina, Greta Lovisa Gustavsson non ebbe un'infanzia felice e non conobbe la fanciullezza fu sempre considerata più vecchia della sua età. E così a Hollywood, più tardi, i suoi numerosi ammiratori stentaronno parecchio a credere che la donna del destino, la sublime peccatrice, l'amante tormentata e tragica, era nella realtà una ragazza da poco ventenni e timidissima nella vita, piena di complessi e taciturna, quanto era dominante sullo schermo. Una contraddizione di questo genere non fu l'ultimo motivo della nascita del suo mito.

## Quella ragazza è troppo goffa

In verità questo mito, sfruttato da Hollywood, era creazione personale del visionario Mauritz Stiller, che seppe cogliere già nella goffa e insignificante ragazzotta il materiale squisito per un capolavoro. Fu lui che, covando dentro di sé il mito, quasi una religione della suprema bellezza interiore della donna, lavorò e lottò per rivelarla a lei stessa, perché lei ne fosse la sola, esemplare depositaria. Quando Louis B. Mayer, il più filis ed dei produttori americani, venne in Europa a caccia di talenti nella primavera del 1925, e d'opo aver visto *La scaga di Gösta Berling* volle portarsi via il suo regista, Stiller fu d'accordo persino sulla cifra, purché il magnate hollywoodiano scritturasse anche Greta Garbo. «E chi è Greta Garbo?», domandò Mayer forse fingendo di non averla notata nel film, o forse non fingendo affatto. «Per prima cosa», attaccò Stiller, «è una bellezza rara, un tipo che vi capita davanti alla macchina da presa una volta ogni



E la bellezza trovò il suo volto

UGO CASIRAGHI

cento anni. Secondo, è una grande attrice, un'attrice che sarà la più grande del mondo».

E infatti, dopo pochi anni, nessuno in tutto il mondo avrebbe più ripetuto la domanda di Louis B. Mayer (il quale, naturalmente, più tardi si vantò di averla scoperta lui, la Divina). L'unico che lo fece fu, nel 1938, uno sprovveduto magistrato scozzese, Robert Norman MacLeod, che doveva giudicare un ragazzo imputato di aver sottratto una foto della diva in un cinema di Glasgow. Per aver chiesto in piena aula «Chi è Greta Garbo?», il povero giudice si assicurò, dice Bainbridge, un posticino nella stona.

La prima *Vita di Greta Garbo* risale al 1929 e fu pubblicata in Italia l'anno successivo. Era un omaggio di uno spagnolo, César M. Arconada, che riuscì a comporre un volume anzi un ricamo di 275 pagine, senza bisogno di conoscere tutti i dieci o dodici film dell'attrice allora ventiquattrenne (non cita mai *La via senza gioia* per esempio) e trascurare una metà della produzione hollywoodiana. Ma poté egualmente nel suo linguaggio alato, mettere alcuni punti fermi che la relativa impopolarità della Garbo in America era dovuta al fatto di esprimere «lo spirito esotico della cultura europea». Che la Garbo aveva liberato il cinema dalla schiavitù del tempo «in un dramma di Greta Garbo, il tempo è assente, e il ritmo è al servizio della passione e non al servizio del tempo. *L'arte di Greta Garbo non ha bisogno di cronometri*», scriveva con amore Arconada. E infine, che «la sua arte e lei stessa non possono fare a meno della tristezza», concetto che un teorico come Béla Balázs, in una pagina celebre, porrà alla base, come vedremo, della sua interpretazione del «caso Garbo».

La monografia di Fausto Montesanti è del 1963 e si apre con un aneddoto quello dell'elettrista romano «di mezza età, loquace e spiritoso» che, venuto in casa dell'autore per un lavoro, si arrestò di colpo, imbambolato, a contemplare alcune foto su una parete. «Sono, compunto e adorante come dinanzi a un tabernacolo», riferisce il saggista, «esclamò in un sospiro. *La Signora?* Questa forma di rispetto secondo Montesanti può paralizzare anche giovani spregiudicati e «bruciati», dopo una ripresa di *Margherita Gauthier*, uno di essi affermò convinto «Una donna così mi accontenterei di amarla per

tutta la vita senza neppure sfiorarla con un dito». Del resto, non è forse vero che ancora negli anni Sessanta, e tanto più oggi in occasione della sua scomparsa, le fotocopie della scheda personale di Greta Lovisa Gustavsson e del Catalogo primaverile in cui la futura stella, atteggiandosi a persona matura, portava cappelli per signora, vengono offerte non senza orgoglio ai turisti che si recano in pellegrinaggio ai grandi magazzini «Pub» di Stoccolma? Sono i documenti della sua permanenza di adolescente al reparto confezioni, esibiti, commenta Montesanti, «come le irrefutabili prove del passaggio di una dea sulla terra».

Se si dà un'occhiata in basso, sul cartellino della ditta, si può addirittura leggere, scritto a mano, che nel luglio 1922 la commessa decise di presentare le dimissioni «per fare del cinema». Ne aveva già fatto come anonima indossatrice in un paio di cortometraggi pubblicitari e ne fece come «bellezza al bagno» e col proprio nome e cognome nel goffo filmetto comico di un certo Peischler, *Pietro il vagabondo*. Una famosa foto di archivio mostra Greta con altre due, in costume sull'erosa riva di un fiume o di un lago. Sta a sinistra, mentre si stira a braccia aperte, solidamente piantata sulle gambe e sul corpo robusto. Solo il viso e i capelli sono già

«suoi». La farsa uscì a fine d'anno: d'agosto non ancora diciassettenne, la timida ma tenace ragazza era stata accolta alla Regia Accademia d'Arte Drammatica. E fu proprio lì all'Accademia, che la sfolgorante Stiller, che credette in lei dopo il primo provino.

Greta Garbo cominciò infatti a nascere come attrice in uno dei film più originali e irraggiungibili del prestigioso regista svedese, *La saga di Gösta Berling*, edito nel 1924 in due parti e poi dimezzato a metraggio normale nell'edizione italiana dal titolo *I cavalieri di Ekeby*. Nasceva il cinema mentre continuava a frequentare diligentemente i corsi dell'Accademia e a esibire in qualche partecina al Regio Teatro Drammatico. Oggi si guarda al film di Stiller in funzione di lei, non si può fare a meno. È ingiusto ma ne vale anche la pena. Con gli occhi di poi, sappiamo che il regista aveva visto il futuro. Poiché l'essenza della Garbo, creatura svedese, è già qui.

Tanto per cominciare, *si fa attendere* il suo personaggio compare tardi sullo schermo come nel romanzo di Selma Lagerlöf. Non è la tecnica che Hollywood avrebbe adottato creando attorno alla diva una atmosfera di *suspense*? Come apparirà la Garbo, come sarà vestita come «parlerà»? Già nei suoi film muti il suo impressione di parlare con «voce silenziosa». Final-

mente, nel 1930 i cartellini di *Anna Christie* recano il grande annuncio *La Garbo parla!* Ma il pubblico deve aspettare, per merita sela. La preparazione è stata accurata, per l'avviare l'attrice si è scelto un personaggio di C. N. Hill che è una prostituta di origine svedese. Dopo un'attesa spasmodica «colpa colpea tradimento non soltanto con la sua presenza improvvisi», ma anche col suono di una voce conturante e profonda (che il doppiaggio italiano inevitabilmente renderà ridicola). «Portami un whisky», dice quella voce. «È una gazosa a parte E non essere sporcio, cocco!».

Ma torniamo al film svedese. Fin lì, anche Elisabeth Dohna si presenta. Non è ancora pallida di quel pallore indicibile che sarà di Margherita Gauthier, ma già è preda febbrile di un amore difficile in bilico tra perdizione e «olocausto». E l'Armando al suo fianco questo Gösta Berling decadente e fatale, ha già i tratti dell'attore Lars Hanson che farà coppia con la Garbo anche a Hollywood, e sarà con John Gilbert, seduttore principe, uno dei lati maschili del devastante triangolo che, agli inizi del '27, la lancerà definitivamente nel film *La carne e il diavolo*.

Questo romanticismo dilaniato e in certo modo demencia è però il suggerimento più estremo che resta, nel lavoro di Stiller, sulla sua creatura. Nello stesso pseudonimo trovato per lei (essendo la contessa Dohna di ascendenza italiana per parte di madre) non c'è forse quel tanto di «otico di misterioso e lontano», che sarà tipico di tutti gli arcani, insondabili, anche se spesso soltanto folcloristici, personaggi hollywoodiani della Sling svedese? Invece ben più prezioso fu il suo dono l'ineffabile misura del tratto l'essenzialità del gesto, quest'umidità interiore espressa dalla piega delle labbra in contrasto con la luminosità della fronte, questo languore controllato dal nerbo e dall'ignavia, questo bruciare di passione con qualcosa di inafferrabile e, più avanti di materno. Tutto ciò, col volto della Garbo a dirlo, è il gelo patrimoniale che il suo Pigmaleone, senza poter il più personalmente dirigere (in questo meno fortunato di Slemberg con Marlene) ma non cessando mai l'inchiesta avrà vita, di consigliarla e guidarla da dietro le quinte, alifiderà al «trattamento» di Hollywood.

Prima di lasciare l'Europa, tuttavia, il docile e

remissivo protetta di Stiller figurò in un altro film appartenente alla storia del cinema. Sembra sia stata Asia Nielsen, la grande tragica danese del «muto», da anni operante in Germania, a condurre l'entusiasmo del suo scopritore e a raccomandarla a G. W. Pabst per *La via senza gioia*. Era come un simbolico passaggio di fiaccola, dalla più illustre attrice di una generazione non ancora finita (in *Tragedia di prostituta*, diretta nel 1927 da Bruno Rahn, la Nielsen si sarebbe superata), alla giovanissima promessa che doveva far parlare il mondo. E infatti qualche anno dopo, per sfruttare il momento magico della Garbo americana, il film tedesco venne ribattezzato in Italia *L'ammalata*, e la parte della «vecchia» protagonista — così, per migrazione — quasi eliminata a favore della nuova stella.

## Ma diventò la donna che ama

La quale, dal canto suo, veniva anch'essa manipolata con nuove didascalie ispirate alla «tecnica» hollywoodiana, così da togliere quel profumo d'innocenza che servava nell'originale nonostante il luogo equivoco cui la rovina della famiglia stava per condannarla, e farne invece decisamente — come lo stesso Pabst avrebbe poi fatto di *Brigitte Helm* e di *Louise Brooks* — soltanto una falena erotica, col vestito audacemente scollato che esibiva nella casa d'appuntamenti. La Garbo, cioè, era dai nostri disinvolti importatori «ricostruita a posteriori sul modello che di lei cominciava ad arrivare d'oltreoceano».

Qual era questo modello? Da *La tentazione La carne e il diavolo*, da *La donna divina* a *La donna misteriosa*, a *Orchidea selvaggia* a *Cortigiana*, i titoli sono di per sé eloquenti. Solo l'ultimo è un titolo italiano, quello originale parlava, comunque, di caduta e di rinascita. La Garbo è, per così dire, il prototipo della *Donna che ama* la sua «unica morale» (per citare il titolo americano) è questa. Perfino Tolstoj, ne era indimenticabile in conseguenza, poiché la prima versione di *Anna Karenina*, girata nel '27 in abiti moderni e con un lieto fine aggiunto a furor di pubblico, proprio in originale si chiamava, semplicemente, *Love* (anche per consentire un gioco di parole sulla protagonista e su Gilbert, che la pubblicità voleva in *Love*, cioè «innamorato»).

Amava, e continuerà ad amare, come donna d'affari (*Destino*), come cantante spagnola (*Il torreni*), suo film d'esordio a Hollywood), italiana (*Romanzo*), ungherese di provenienza veneta (*Come tu mi vuoi*), amava come signora francese (*Il bacio*), come ballerina russa (*Grand Hotel*), come Modella, come turista in Oriente (*Orchidea selvaggia*, *Il velo dipinto*), come prostituta (*Anna Christie*), come spia (*Mata Hari*). Nei suoi film migliori degli anni Trenta — *La regina Cristina*, soprattutto *Margherita Gauthier*, con l'appendice di *Maria Walewska* — amava in costume, su testi della Letteratura e personaggi della Storia, come le grandi attrici del Teatro. Soltanto nel 1939, l'ultimo grosso regista di provenienza europea con cui lavorò e si intese, in America, Ernest Lubitsch (gli altri erano stati Sjostrom, Feyder e Mamoulian), la riportò agli abiti moderni e ai capelli lisci e per la prima volta la gettò nella commedia *Ninotchka*. Sebbene mentendo, perché qualche volta aveva pur sorriso e magari riso di gusto anche in passato, la pubblicità non mancò di sottolineare la seconda tappa storica. *La Garbo ride!* Sì, ma continuando, secondo il suo destino ad amare.

«Mi sono distrutta — le fece dire François Mauriac —, mi sono sacrificata per l'immagine d'una bellezza che può soddisfare milioni di desideri delusi, di atee senza speranza». E rivolgendosi devotamente a lei: «Voi siete una suppelletta, un riflesso, ingannate la fame e la sete di bellezza che immobilità, davanti a uno schermo, le misero i greggi umani». Quando addirittura San Giovanni, come ricorda il Montesanti, lo scrittore cattolico giungeva a identificare la Bellezza con la Verità. Ma di che tipo era questa Bellezza?

Anche per Baudelaire la Bellezza era «qualcosa di ardente e di triste». Balázs sviluppa questo concetto in senso sociale. «La bellezza di Greta Garbo — scrive — è una bellezza sofferente che avvolge tutta la vita e tutto il mondo circostante. Questa tristezza è un'espressione esattamente determinabile — è la tristezza della «solitudine e della estraneità», quella tristezza che non conosce la comunanza con altri uomini». Ciò perché la Garbo «si sente come esiliata in terra straniera, e non sa come abbia potuto giungere». E perché tanto fascino sugli spettatori? Perché risponde Balázs, «nella sua fisionomia milioni di uomini si scorgono una dolorosa e passiva protesta». E lo spiega così. «Anche il piccolo borghese, privo di coscienza politica, sente che quella bellezza triste e sofferente, la quale non può nascondere il ribrezzo di vivere in questo sporco mondo, è l'immagine di un'umanità più altamente organizzata, spiritualmente più pura e moralmente più nobile. La bellezza della Garbo è, nel mondo borghese, una bellezza di opposizione».

Non sappiamo quanto esatta ma è una tesi indubbiamente suggestiva, che esiste dopo tanti anni. Più che attrice al servizio dei personaggi, la diva è un personaggio al servizio di se stessa, e la Garbo, divina tra le dive, fu portatrice, in più, di un personalissimo ideale, al servizio del quale si ponevano, perché lei fu capace di imporlo, la produzione, la regia, i partners e l'intero film. Espresso in un volto indimenticabile, tale ideale le consentì di superare le molte, amichee contraddizioni del suo temperamento della sua arte e della sua stessa biografia. L'attrice più celebrata del suo tempo non ebbe mai l'Oscar, la diva più popolare faceva ogni sforzo per sfuggire alla popolarità, la donna più bella aveva lineamenti tutt'altro che classici, la donna sofisticata per eccellenza era di una semplicità ancor più sconcertante, la grande tragica aveva una predilezione innata per la commedia. Ma il dissidio più notevole è quello tra la sua realtà di donna piena di complessi e l'ideale che sul suo volto fu costruito. A rigore, ciò che rimane di lei non è la sua vita, pravissima, e nemmeno il suo cinema, che fu popolare.

Ma proprio la divisione schizofrenica tra i due la tragedia di questa separazione, la malinconica, rabbidmente bellezza di questo inevitabile conflitto.

## I suoi film, da comparsa a regina

1920 *En Lyckandare* (comparsa) 1921 *Herr och fru Stophholm* (cort pubbl.) 1922 *Konsumtionsöfrenigen Stockholm med omnejd* (cort pubbl.) 1923 *Luffar-Petter* (cort pubbl.) 1924 *I cavalieri di Ekeby* (La leggenda di Gösta Berling) (Gösta Berlings saga) 1925 *L'ammalata* (La via senza gioia) (Die freudlose Gasse - Ger) Tutti i film che seguono sono di produzione Usa 1926 *Il torreni* (The torrent) 1927 *La tentazione* (The temptress) 1927 *La carne e*

*il diavolo* (Flesh and the devil), *Anna Karenina* (Love), 1928 *La donna divina* (The divine woman), *La donna misteriosa* (The mysterious lady), *Destino* (A woman of affairs) 1929 *Orchidea selvaggia* (Wild orchids), *A man a man* (Se stessa), *Il bacio* (The Kiss), *Donna che ama* (The single standard), 1930 *Anna Christie* (Anna Christie), *Romanzo* (Romance) 1931 *La modella* (Inspiration), *Cortigiana*

(Susan Lenox Her fall and rise) 1932 *Mata Hari* (Mata Hari), *Grand Hotel* (Grand Hotel), *Come tu mi vuoi* (As you desire me) 1933 *La regina Cristina* (Queen Christina), 1934 *Il velo dipinto* (The painted veil) 1935 *Anna Karenina* (Anna Karenina) 1936 *Margherita Gauthier* (Camille) 1937 *Maria Walewska* (Conquistress) 1939 *Ninotchka* (Ninotchka) 1941 *Non tradirmi con me* (Two-faced woman)