

È morto un angelo



Un primo piano della grande attrice scomparsa ieri; in basso, nella foto piccola, nei panni dell'«Angelo azzurro», e accanto, di nuovo Marlene in una foto di scena

Nata nel 1901 in un sobborgo di Berlino diventò mito interpretando il personaggio di Lola-Lola nel film di von Sternberg Nel 1976 con «Gigolò» il doloroso addio al cinema

La prova che il diavolo esiste, e naturalmente è donna, Marlene Dietrich la fornì urbi et orbi una sera del 1930, quando al Gloria-Palast di Berlino apparve il suo film *L'angelo azzurro*. Veramente doveva essere il film di Emil Jannings, l'attore tedesco numero uno appena aureolato dall'Oscar (il primo della storia) ricevuto l'anno precedente a Hollywood per un melodramma strappalacrime, *Nel gorgo del peccato*. Anzi era stato proprio lui, nella certezza di potersi avvoltolare in un «gorgo del peccato» di più nobile matrice letteraria (il romanzo *Professor Unrat* di Heinrich Mann), a invitare il famoso regista viennese colà trapiantato, Josef von Sternberg, per cui aveva già recitato in *Crepuscolo di gloria*, a dirigere in Germania il suo primo film sonoro. Era il primo aprile, e quella dannata serata berlinese non si convertì nel trionfo sperato, ma nel più indigesto dei «peschi» per il massiccio maitre, letteralmente cancellato sullo schermo dalla presenza della sua imprevista e non gradita partner. Ma quale presenza! Con un colpo solo, Marlene fu incoronata diva ed entrava nel mito.

Le gambe bellissime inguainate di seta scura, in mutandine di pizzo e cilindro bianco, la scintosa seduta su un barilotto di birra in un cabaret vocante e fumoso esegue con voce roca, sotto la luce di un riflettore nel palcoscenico ingombro di donne grasse e di materiali barocchi, una cascata di ritornelli assassini. Il suo naturale, prepotente sex-appeal è, se possibile, accentuato dalla sovrana indifferenza con cui si esibisce a quella ingorda platea e alla vittima designata, il corpulento e grottesco professore che perderà per lei l'onore e la vita.

Ora la novità è che, mentre Jannings percorre l'intera strada della degradazione personale con gioco scenico autoritario ma invecchiato, Marlene replica il suo appello sensuale con crescente efficacia: in collina e parrucca, in piedi a gambe divaricate e mani sui fianchi in atto di sfida, finalmente a cavalcioni d'una sedia a palcoscenico vuoto e in abito e cappello neri. Alle celebri canzoni di Lola-Lola, «Dalla testa ai piedi / son fatta per l'amore», si capisce che l'Angelo azzurro non è più il locale ma lei, la sua unica vedette, questo demonio spinto dalla sua «natura» a portare rovina, e tuttavia estranea e incolpevole a fronte dell'uomo filisteo e masochista. Lola, moderna *femme fatale*, discende dalla Lulu di Wedekind, lo spirito della terra che Louise Brooks aveva impersonato neanche due anni prima: è il simbolo trionfante del sesso, certo più volgare («dovevo essere molto volgare, contro la mia natura») ma altrettanto assoluto.

Subito dopo la rivelazione berlinese, Marlene Dietrich raggiunge in America il suo pigmalione che sembrava averla creata dal nulla e che la guiderà in altri sei film; e lei sarà, alla Paramount, l'unico contraltare di Greta Garbo, la «divina» della Metro che però non ebbe, a Hollywood, la fortuna di poter contare su uno Sternberg. Con la coda fra le gambe, l'offensissimo Jannings restò invece in Germania, mettendosi presto al servizio del Terzo Reich e accettando anche l'umiliazione di quel nazismo che, guarda caso, la sua diabolica compagna di un solo film aborrì prima, durante e dopo la seconda guerra mondiale, e fino alla morte.

Nata a Berlino-Schöneberg il 27 dicembre 1901 (luogo e anno finalmente stabiliti dalla pubblicazione dell'atto municipale), il suo non era un nome d'arte, essendo Marlene la contrazione di Marie Magdalene e Dietrich il cognome del vero padre. Allevata non da uno ma da due ufficiali prussiani, dato che al padre morto, von Losch, poi caduto in guerra (e il cui cognome le fu attribuito solo per fingere un'ascendenza nobiliare), aveva ricevuto l'educazione riservata alle fanciulle di buona famiglia nell'epoca guglielmica: violino, danza sulle punte e governante francese. Ma lei era attrice dal teatro, da quello di prosa e specialmente da quello musicale (leggendola vuole che Sternberg l'avesse infatti scoperta nella sua ultima rivista *Die Cravatte*), mentre i fotografi cominciarono a essere sedotti dalle sue gambe fin dal 1922, scattando una serie di pose suggestive per articoli di moda. Proprio allora Marlene esordiva anche sullo schermo dapprima in piccoli ruoli quasi di comparsa (più tardi si av- leggiò che nel 1925 fosse ap-

parsa pure nella *Via senza gioia* di Pabst, incrociandosi casualmente quella Garbo con cui invece si sarebbe confrontata soltanto a distanza) e via via in parti di maggior spessore. Louise Brooks, che Pabst le preferì per *Lulu*, ha ricordato che in *Vi bacio la mano, signora del '28* la Dietrich «passava da uno sguardo lascivo all'altro, ornata di volta in volta di perline, broccati, piume di struzzo, chiffon e pellicce di coniglio bianco». Non c'era già qualcosa della futura Marlene, e addirittura di quella hollywoodiana? In un film del 1929, *L'edimonia* di Kurt Bernhardt, il personaggio era quasi pronto per il grande salto. Alle sue spalle, dunque, non c'era il nulla, ma sedici titoli e almeno uno spicchio del cinema «mondano» tedesco degli anni Venti. Certo *L'Angelo azzurro*, per testarda volontà di Sternberg contro il parere di tutta la troupe, la strappò a una carriera tutto sommato di routine, proiettandola nel firmamento delle stelle più luminose.

Nella metamorfosi operata a Hollywood, scompariva l'aggressività carnale della Dietrich prussiana a favore di un'immagine sempre più stilizzata e ambigua «alla Marlene». Guance scavate, sopracciglia ad arco, labbra lievemente socchiusse in un sorriso enigmatico, il suo volto era stato sottoposto, come del resto quello della sua antagonista, a un processo di «deificazione». E così la sua persona che, smagrita e flessuosa, abbandonava ogni gravità teutonica. Essa doveva ormai esistere come veicolo di seduzione allo stato puro, senza remore morali, psicologiche e narrative. Questa era la differenza sostanziale con la Garbo, che aveva bensì conosciuto il medesimo destino di adattamento commerciale e di ampliamento esotico, ma nonostante ogni mistero addossato ai suoi personaggi continuava a soffrire e a trasmettere il suo pathos come una creatura umana. Viceversa in Marlene il trattamento fu assai più radicale, fino a sublimarsi, grazie alla magia luministica sternberghiana, in segno, in icone. Inoltre il talento decorativo di Travis Banton la adornò dei costumi e degli oggetti o più stravaganti e arditi, che lei soltanto poteva portare. Fu un delirio di piume, di veli e velette, di guanti, di cappelli, di pantaloni, di collane e gioielli, che raggiunsero vertici tali di eleganza sofisticata e parossistica, da far invidia ancor oggi agli stilisti più fantasiosi e alle loro indossatrici e fotomodelle più spersonalizzate. A questo diluvio di forme, a questo top metafisico, Marlene Dietrich prestò una bellezza quasi immateriale, ma una concretissima forza d'animo per reggere alla provocazione e al kitsch senza esserne sommersa, anzi padroneggiandoli dall'alto di una classe raffinatissima e di una naturalezza oltraggiosa.

Il valore del film non sta evidentemente solo in lei, ma quale altra al posto suo avrebbe potuto fronteggiare vittoriosamente certe situazioni? Questo è il problema. Nel tabarin

di Marocco (che uscì lo stesso anno dell'Angelo azzurro, il 1930) Amy Jolly, durante il suo numero, bacia sulla bocca una signora a un tavolo, la quale naturalmente si vergogna per l'eccesso del ringraziamento: le aveva permesso soltanto di cogliere sui propri capelli un fiore, che la cantante lancerà al legionario Gary Cooper. Celebreremo anche il finale, in cui Marlene si toglie le scarpe per inseguire nel deserto il suo amore. In *Disonorata* si spechchia nella sciacola di un tenentino in lacrime, quindi si aggiusta una calza e si rifà le labbra prima di essere fucilata. In *Shanghai Express* la cortigia-

na d'alto bordo Shanghai Lily traversa la Cina della guerra civile in un tripudio di vestaglie, di pellicce, di bagagli, addomesticando il suo ufficiale tra gli sbuffi del treno e le indecifrabili volute delle sue sigarette. In *Venere bionda* emerge invece da un pupazzone di gorilla: irrompe *Hot Voodoo*, che per Gianni Buttafava era «il più grande numero musicale di tutta la storia del cinema». Nell'Imperatrice Caterina (dove appariva anche sua figlia, nella parte di lei bambina) Sternberg la calza invece con sadismo, quasi per annullarla, in

un décor sovrabbondante e barbaricamente mostruoso; ma nella cavalcata finale sulle scale del Palazzo si sente che Marlene è sopravvissuta anche a questo. E nel documentario di 90 minuti che Maximilian Schell le dedicò negli anni Ottanta, si ascolta la sua voce commentare l'impasse: «Era la prima volta che si registrava il suono di cavalli sul leggio».

Infine, nel 1935, *Capriccio spagnolo*, dallo stesso romanzo che ispirerà l'ultima opera di Bunuel. Qui la Conchita di Marlene incombe fin dall'inizio: nel carnevale di Siviglia, gli

uomini sono burattini nelle sue mani. È il momento del distacco e il regista concede alla sua protagonista un tributo d'addio, un gelido soprassalto di venerazione, un estremo revival della comune parabola iniziata in uno studio tedesco e proseguita, viaggiando il mondo con l'immaginazione, in quelli di Hollywood. Conchita riprende, sull'uomo, lo stesso dominio che aveva Lola-Lola, la stessa indifferenza innocente e crudele; ma quel che restava, sotto la copertura barocca, della sua essenza realistica, si è ormai dissolto nella ridu-

zione a maschera, a sapiente e irridente ghirigoro, quasi a fantasma. Un'assurda ostilità del governo spagnolo lo tolse di mezzo per anni, ma «era il nostro film preferito», ricorderà Marlene anche a nome dell'autore, scomparso, come tutti i grandi amici della sua vita, tanti anni prima di lei.

Quel rituale in sette stazioni della fascinazione e dell'eccesso, infine della vanità del tutto, edificò un mito eternamente in bilico tra il banale e il sublime. Tanto più il cinema di questo tandem stupefacente si librava, uccidendo la normalità e sfidando il ridicolo, in una sua aura di splendore immagi-

nifico e di autonomia estetica totale, tanto meno soddisfaceva il grosso pubblico e i produttori. Ai trionfi di Marocco e di *Shanghai Express* (e naturalmente dell'Angelo azzurro) subentrarono i tonfi dell'Imperatrice Caterina e di *Capriccio spagnolo*, e di quella folle cattedrale erano le punte più elevate. Il titolo originale dell'ultimo film suonava *Il diavolo è donna* ed è stato ripreso, in tempi recenti, nell'edizione italiana di un « dizionario di buone maniere e di cattivi pensieri » scritto dall'attrice nel 1961. Era infatti il leit-motiv giusto, il concetto-base in grado di assediare, nell'immaginario collettivo di quella prima metà degli anni Trenta, l'inespugnabile fortezza del film di Greta Garbo.

Molto ci si accapigliò allora anche in Italia su chi fosse, tra le due star supreme, la migliore e la più degna di culto, in un certame di tipo sportivo come tra Binda e Guerra, Nuvolari e Vazzi, la Juventus e l'Ambrosiana (dietro la quale beninteso si celava, stante il fascismo, l'Internazionale). Le somiglianze c'erano: si diceva un film «della» Garbo (che era esatto) e un film «di» Marlene (che magari lo era a metà). Entrambe presenze immanenti e lontane, entrambe continuamente alle prese con soggetti analoghi, dato che le reciproche case produttrici fomentavano la rivalità, obbligandole a gareggiare, spie, stessi ruoli di cortigiana, spia o regina. La Garbo era la più passionale e intensa, Marlene la più ironica e distaccata. La svedese insegna l'ideale come un'asceta, la tedesca si sbizzariva in un guardaroba monumentale. La prima conquistava donne e uomini, la seconda spopolava tra l'élite intellettuale. Sostanzialmente erano diversissime, e tra le due fu Marlene ad ammirare la Garbo, e non viceversa. L'una si ritirò ancor giovane dopo il primo scacco e per mezzo secolo si nascose nell'ombra; la seconda proseguì la carriera anche dopo la rottura con Sternberg, resistette ad ogni mutamento di tempi e di mode, affrontò altri generi e cambiò pelle altre volte, si confuse coi «soldati in guerra» e si concesse alle luci della ribalta — nei suoi recital di canzoni — fino a tarda età. Insomma, osò diventare anche «la nonna più bella del mondo».

Fu il berlinese Lubitsch, allora a capo della produzione Paramount, a capire le nuove potenzialità della berlinese Dietrich. Prima come produttore e supervisore di *Desiderio*, poi anche come regista di *Angelo*, tra il 1936 e il '37 ripeté Marlene sulla terra e la insar, pur sempre nelle vesti di maledetta senza eguali, tra le grandi signore del suo salotto buono. L'attrice uscì dal maschera-mento e dalle pose statuarie (quello che Mamoulian nel *Cantico dei cantici* del '33, unico intermezzo nella sequela sternberghiana, aveva svolto a feuilletter) e rinfrescò il suo intatto potere di seduzione tirando fuori dal suo bagaglio di commediante le risorse di un umorismo fine, intelligente, ar-

«Dalla testa ai piedi son fatta per l'amore» Preceduta dalla fama di «femme fatale» conquistò Hollywood Fu l'unica rivale della divina Greta Garbo

monioso. Ogni tanto, è vero, ricadeva nel passato, come nell'esotico e infelicitissimo *Giardino di Allah* a colori, oppure — ma con maggiore scioltezza — nella *Cortessa Alessandra* che girò a Londra col maestro Feyder, reduce da quel gioiello ch'era stato *La barmesse eroica*. Ma per riguadagnarsi il pubblico americano fu pronta a tutto, anche a slanciarsi nel western quale leggenda da saloon: l'anno in cui scoppiava la guerra in Europa e lei chiese e ottenne la cittadinanza Usa, a *Rancho Notorious* del '52, alorché si scontrò con Fritz Lang che le indicava i movimenti al millimetro e non le lasciava la libertà che, secondo lei, aveva goduto sotto il regime Sternberg. I culmini dell'autoironia li raggiunse nel '40 con *La taverna dei sette peccati*, ponendosi al centro di un'epica zuffa tra marinai, o nel dopoguerra con *Passione di zingari*, in cui si imbruttiva oltramisura sguazzando nel fango.

Comunque più che sul set, dove tra l'altro interpretò anche un film dell'esule René Clair (*L'ammalatrice*), si fece onore nel giri di propaganda «realista» in prima linea, galvanizzandosi con le canzoni del suo vasto repertorio, sfidando pericoli e congelamenti sul fronte italiano e su quello francese, abbracciando il più gran numero di uomini che mai le fosse capitato e meritandosi, oltre alla Medal of Freedom e alla Legion d'Honneur, anche l'omaggio di Kenneth Tynan «alla vedova di tutti i caduti». Nel frattempo, tra New York e Parigi, negli intervalli del lavoro e della guerra, fioriva il lungo idillio col «museo» Jean Gabin. Sembra che l'attore si fosse lasciato conquistare dalla cucina alla francese di Marlene, ma fu recalcitrante a sposarla, anche quando lei glielo chiese espressamente. Nella sua testardaggine la coincideva invece, nel 1946, in uno sciagurato melò (*Martin Roumagnac*) rifiutando *Les portes de la nuit* che Carné e Prévert avevano allestito per loro.

Nel secondo dopoguerra la Dietrich continuava a essere vitale come nel primo; anzi, da giovane era più indovata. Ora era esperta, matura, professionale, e all'occorrenza sapeva ridimensionare criticamente il proprio mito. Una bella occasione gliela offrì Billy Wilder nel 1948: la cantante di night di *Scandalo internazionale*, ex intrattenitrice di caporioni nazisti (proprio lei che aveva respinto con sdegno le profferte di Hitler e di Goebbels!), amaramente delusa dagli americani nella Berlino delle macerie e del mercato nero, con Wilder tornerà dieci anni dopo in *Testimone d'accusa*, sostenendo una doppia parte che non la fece approdare all'Oscar; non era roba per lei, come non lo era stato per la Garbo. Scriveva profeticamente nel dizionario del '61 che l'Oscar è riservato ai personaggi afflitti dalle più gravi infermità, i più facili da interpretare e che suscitano la compassione generale. Quanto al premio in *articolo mortis*, «felice l'attore troppo malato per guardare l'evento in televisione».

Era troppo corretta e aveva troppo humour per far pesare la sua leggenda a qualcuno: Hitchcock lo sapeva e per questo, non potendo certo lasciarsi scappare la più famosa di tutte le bionde, l'aveva reclutata nel '50 per *Raura in palcoscenico*. È vero che col «ritratto» Lang non si capì, ma l'auto ritratto che disegnò in *Rancho Notorious* è tra i suoi esemplari. Attiva anche nella commedia (*L'ultima fu*, nel '57, *Montecarlo*, dove il suo partner al tavolo da gioco era Vittorio De Sica), eccollò in brevi partecipazioni drammatiche. Nel '58 incise per Orson Welles (*L'infame Quintana*) un memorabile cameo: a fumare il sigaro è lei, non il grosso malvagio cui predice da zingara un futuro «che non c'è più». E al '61, l'anno di *Vincitori e vinti*, risale il suo vero congedo dallo schermo, il tardo e spettrale ritorno del '79 in *Gigolò* cantando solo come il classico errore finale che si perdona ai grandi.

Nell'umano e «do orco» duetto tra lei e Spencer Tracy, tra la vedova di un generale tedesco che tenta di salvare la memoria del marito e il vecchio e onesto giudice venuto dalla provincia americana a presiedere un processo a Norimberga, si avverte qualcosa di profondamente autobiografico: come se la donna universalmente nota per la sua immagine artistica e anche per la sua militanza antinazista, si mostrasse finalmente debole nel dolore per una patria perduta.

Sordi, Loren, Arletty e Jean Marais e l'omaggio del ministro Jack Lang «Era l'ultima diva» Così il ricordo di amici e colleghi

DARIO FORMISANO

«Con la morte di Marlene Dietrich sono scomparse tutte le personalità eccezionali, i giganti del cinema, quei personaggi fenomenali che sono riusciti a folgorare le folle, a farle pensare e sognare». Così parla Franco Zeffirelli raggiunto a Roma dalla notizia della morte della grande attrice tedesca. «Ne ricordo la straordinaria intelligenza e la preparazione». Ha proseguito il regista — figlia con «era della grande cultura tedesca, lei che aveva vissuto in prima persona tutti i grandi movimenti culturali del suo paese, come la Repubblica di Weimar». Zeffirelli e la Dietrich si conobbero a Roma nel '49 grazie a Luchino Visconti. «M'impressionarono la sua severità, la sua durezza, i suoi modi battaglieri. Non ne lasciava passare una a nessuno, detestava gli elogi esagerati, aveva un'opinione netta e chiara su ogni cosa. Ricordo con quale suffi-

cienza trattò Maria Callas ad una cena parigina nel '60, considerandola una povera greca non evoluta, incolta o poco emancipata».

Sinceramente commosso anche il ricordo di Sofia Loren. «Oggi la parola mito è infazionata», dice l'attrice — ma è quella che meglio definisce la personalità e la vita di Marlene». Anche Sofia ha un ricordo personale da raccontare: «L'ho incontrata soltanto una volta nel camerino di Judy Garland a Londra. Mi abbracciò come una vecchia amica, mi guardò a lungo prima di parlare, poi mi disse: «noi due ci somigliamo, io ho il vantaggio di essere italiana», ma ero giovanissima e quasi tremavo di fronte a quel sorriso unico...». Chi non ha mai conosciuto personalmente Marlene è invece Alberto Sordi ma a parlarci di lei erano due suoi cari amici, Mario Bonnard e Vittorio De Sica. «Bonnard era fiero di aver fatto un provino prima della guerra, quando andò a lavorare negli studi Ufa a Berlino. Però la

scartò, perché, dovendo girare un film in montagna, lei era tutt'altro che una pratica scalatrice». De Sica l'aveva conosciuta con una lettera a girare per lui *Montecarlo*. «Lei accettò subito l'invito, così almeno mi raccontava Vittorio», prosegue Sordi — «Però perché gli rimproverassi di non aver trascorso durante le riprese neppure una serata con lei, impegnato com'era a non staccarsi un attimo dai tavoli da gioco del casinò».

Altri colleghi piangono la bella Marlene da Parigi. Arletty, anche lei ultranovantenne, le ha reso un discreto omaggio radiofonico: «Non so come spiegarlo, era bellissima, sì bellissima, non saprei che cosa aggiungere». E Jean Marais, che della diva fu amico intimo: «Marlene veniva spesso a cucinare a casa mia. Era una ragazza semplice e semplice. Con lei è morto un po' anche il cinema». Un ultimo saluto è stato tributato all'attrice dal ministro per la Cultura Jack Lang.

La memoria dell'Angelo azzurro è viva anche nel mondo della cultura. Una scrittrice popolare come Liala ne ricorda «la voce roca e l'estrema femminilità». E una coincidenza singolare che fece il sì che il suo nome fosse abbinato a una foto dell'attrice «sulla copertina del primo numero della rivista *Confidenze* nel 1945». Un'altra scrittrice, Lalla Romano, ha dell'immagine di Marlene «un ricordo vivo, come di un pezzo della nostra epoca. Era la più moderna delle attrici, meno poetica di Greta Garbo. La sua immagine sempre stilizzata, è un capolavoro ma il è dei fotografi e dei registi che l'hanno capita».

«Ho pensato più con desiderio di uomo che come artista», è stato infine il commento del poeta Mario Luzi. «La sua carica sessuale era raffinata e tentacolare. Per me la sua immagine resta quella dell'Angelo azzurro dove seppa rendere il proprio personaggio con la massima originalità».

