

Vogliamo vivere! - Ernst Lubitsch

Inviato da di Sergio Salabelle

Nella Varsavia minacciata dall'imminente occupazione nazista la compagnia teatrale di Josef e Maria Tura prova la commedia Gestapo. L'intervento della censura ne impedisce però la messa in scena e il testo viene sostituito dall'Amleto. La primattrice, la bella Maria, non disdegna la corte di un affascinante tenente e approfitta del monologo shakespeariano per organizzare i propri incontri galanti. Intanto la minaccia della guerra si concretizza. Nulla sarà più come prima. Siamo a Varsavia, è l'agosto del 1939, Adolf Hitler passeggia indisturbato per le vie del centro storico sotto gli occhi increduli di una piccola folla che lentamente aumenta e gli si stringe attorno. Una bambina si avvicina porgendo carta e penna per chiedere un autografo, non al sanguinario dittatore tedesco, ma all'attore polacco che lo interpreta per scommessa. Parte immediatamente dal teatro, seppure en plein air, il film di Ernst Lubitsch sul dramma del nazismo. Sarà un continuo susseguirsi di travestimenti, equivoci e colpi di scena in un crescendo senza sosta, dalla strada al palcoscenico, dai camerini alle stanze d'albergo, dai rifugi militari a quelli della resistenza, dalle stanze dei quartier generali nazisti alle librerie fasulle, tutto e tutti saranno o fingeranno di essere qualcosa che non sono: attori, nazisti, professori, librai, dittatori e colonnelli.

È l'apoteosi del cinema del travestimento, tanto caro a Lubitsch e al suo "figlio" di elezione Billy Wilder, quella che si presenta immediatamente allo spettatore di *To Be or Not To Be*. Del resto è il film, nella sua struttura, ad essere sfuggente a qualunque definizione precisa: è commedia sofisticata, farsa, dramma della gelosia, film di propaganda, storia d'amore, di guerra e di spie, tutto insieme e tutto mischiato con mano sapiente. La stessa Varsavia, dove i fatti si svolgono, non è che la palese ricostruzione di poche strade in uno studio hollywoodiano. Palese per i suoi fondali evidentemente di cartapesta, per le sue insegne dai nomi troppo verosimilmente polacchi: "Lubinski... Kubinski... Lominski... Rosánski e Poznánski: siamo a Varsavia", recita la voce fuori campo.

Ed è proprio il fuori campo uno dei protagonisti principali di *Vogliamo vivere!* È lì che tutto si svolge, nella realtà del racconto filmico: si recita fuori dal palcoscenico, si ripetono su questo solo stanche pagine di presunta grandezza. È fuori dalle sue tavole che il teatro trionfa e che la compagnia dei Tura dimostra la propria grandezza, tante volte decantata dal suo primattore, "il grande, grande, grande attore Josef Tura", ma assai poco condivisa dai suoi spettatori. Lubitsch gioca col tempo, mantenendo sempre il ritmo al massimo, senza concedere allo spettatore un momento di pausa, tra continui colpi di scena; gioca con le parole, come è giusto che sia in una commedia ricca di battute folgoranti; gioca con lo spazio, presentando ambienti reali come palcoscenici atti a mettere in scena il capolavoro della compagnia Tura.

To Be or Not To Be è quel Gestapo che la censura ha proibito, Varsavia diviene un enorme teatro dove l'impossibile messa in scena di una farsa sul nazismo può finalmente avere luogo. Lubitsch organizza lo spazio facendo di una porta una quinta che dà sul retro di un immaginario palcoscenico, che sovente viene abbandonato per l'evidente incapacità improvvisativa degli attori. Tura è un gigione, inabile a frenare la propria esuberanza, a misurare le proprie "indubbie" capacità. Sarà infatti una battuta sulle capacità di Tura a sollevare non poche riserve sul tono "leggero" del film e sul suo modo nient'affatto tradizionale di trattare un tema tanto rovente quanto quello del dramma generato dal nazismo: "l'ho veduto una volta – dice un colonnello tedesco – trattava Shakespeare come noi trattiamo la Polonia". Ne nacque un caso. A Lubitsch fu chiesto, da parte dei dirigenti di Hollywood, di eliminare questa battuta, ritenuta eccessiva, vista l'immane tragedia che si consumava in Europa e visto che, uscito il film, nel 1942, gli Stati Uniti si trovavano direttamente impegnati nel conflitto mondiale. Ma il regista non volle cedere: le critiche furono roventi, prima in America, dove il film uscì in piena guerra, poi nel vecchio continente dove fu visibile, ovviamente, solo a liberazione avvenuta. Lubitsch si difese anche pubblicamente, scrivendo una lettera al *New York Times*: "Riconosco – scrisse – di non aver fatto ricorso ai metodi che film, romanzi e tragedie utilizzano per dipingere il terrore nazista. Non ho fatto vedere camere di tortura, flagellazioni, nazisti sovraeccitati con la frusta. I miei nazisti sono diversi, hanno passato questo stadio. Le sevizie e le torture sono diventate la loro routine quotidiana" (1). E poi, ancora, questa volta ad un critico che trovava di cattivo gusto l'ironia del tedesco Lubitsch sulle sorti della Polonia: "il mio film è una satira su due categorie ben precise, gli attori e i nazisti, non i polacchi e la Polonia". Accuse ingiustificate, quelle mosse al regista, ma certo comprensibili nel clima del tempo. Il successo di *Vogliamo vivere!* (pomposamente inappropriato il titolo della versione italiana) e la sua ascesa al rango di classico della storia del cinema hanno indubbiamente spazzato via qualsiasi equivoco polemico, ma la vita del film non fu comunque facile e la morte improvvisa della sua protagonista, Carole Lombard, in un incidente aereo prima della fine delle riprese, non fu certo d'aiuto.

Ad ogni modo *Vogliamo vivere!* resta un film anomalo nella produzione dell'epoca. Molti altri registi, specialmente quelli che erano, come lo stesso Lubitsch, di origine europea, avevano già raccontato o stavano raccontando in quegli stessi giorni, dall'esilio hollywoodiano, il dramma di un continente devastato dalla furia delle dittature, ognuno a proprio modo, da Renoir a Zinnemann, da Wyler a Lang, da Hitchcock a Chaplin. Proprio quest'ultimo, col Grande Dittatore, gioca la carta della comicità e del travestimento (Charlot si riprende i baffetti che Hitler gli aveva rubato – per usare la folgorante immagine coniata da Bazin (2)), ma vi riesce solo in parte, giacché la comicità si rivela impari davanti alla brutalità, e sente la necessità, quasi il dovere, di toccare le corde del sentimento nel famoso monologo finale. Lubitsch no, il suo tocco è irrinunciabile.

Non c'è autocensura, non c'è una battuta che possa essere eliminata, non c'è un'inquadratura, come ricordava Truffaut, che sia di troppo, che sia sostituibile con qualcosa di diverso. Lubitsch è il principe – sempre per citare Truffaut (3) – della commedia sofisticata e il suo film sul nazismo non può che essere questo. Come Chaplin, anche Lubitsch sente, è vero, la necessità del monologo chiarificatore (seppur privo di quel vago senso di ottimismo nel futuro voluto dal regista inglese), ma lo affida ad un attore di secondo piano (nel film come nella compagnia di Tura), rubando le parole al Mercante di Venezia e al suo Shylock: "Un ebreo, non ha occhi? non ha mani, un ebreo, membra, corpo, sensi, sentimenti, passioni? non si nutre dello stesso cibo, non è ferito dalle stesse armi, soggetto alle stesse malattie, guarito dalle stesse medicine,

scaldato e gelato dalla stessa estate e inverno di un cristiano?... Se ci pungete, non sanguiniamo? se ci fate il solletico, non ridiamo? se ci avvelenate, non moriamo? e se ci fate torto, non ci vendichiamo?" (4). È non solo la realizzazione della speranza espressa da una misera comparsa lungo tutto il film ("che Shylock potresti essere", gli ripete continuamente l'amico, anch'egli membro della compagnia), ma è il trionfo del teatro sulla realtà dura e violenta dell'esistenza, il trionfo della finzione sulla menzogna. È il trionfo di Shakespeare stesso, le cui parole immortali abbandonano le tavole del palcoscenico per essere urlate in faccia allo spietato dittatore, seppure interpretato anch'egli, ma all'insaputa di tutti, da un attore. Quello stesso che in apertura era stato smascherato come Bronski da una piccola ammiratrice ma che ora, nel gioco degli incastri magistralmente creato da Lubitsch non può che essere riconosciuto come il vero Hitler.

"L'emozione – scrive Guido Fink – nasce dal fatto che tutte le vere vittime (e non un attore) stanno gridando in faccia al vero Hitler (e non a Bronski) parole che una volta tanto non fanno più parte dello Shakesperare "mortale", sì di uno Shakespeare riletto nel modo più vero" (5). Quello della "recita", sintomaticamente ambientata nei corridoi di un teatro che conducono ai palchi (e quindi alle spalle del pubblico pagante), in uno spazio non deputato alla messa in scena, ma che è anzi punto d'accesso, campo neutro, spartiacque tra mondo reale e luogo della rappresentazione, è anche l'unico momento ad essere veramente preparato ad arte dalla compagnia, perché la posta in gioco è troppo alta: non esiste possibilità di errore, non sono ammesse scene madri, se non quella appositamente prevista dal copione. Lubitsch sembra dunque prendere su di sé la responsabilità di un cinema e di un film di cui è padrone unico e inequivocabile. La grandezza del suo cinema è tutta nell'impeccabile organizzazione degli eventi, nell'assoluto controllo dei tempi e dei modi della rappresentazione, nel gioco degli incastri, nel controllo di quei meccanismi che costruiscono una macchina che è perfetta senza averne l'aria: "Sulla carta – scriveva Truffaut – una sceneggiatura di Lubitsch non esiste, neppure dopo la proiezione ha più alcun senso, tutto accade mentre si guarda il film" (6). La forza del cinema classico, evidente del resto in molte altre opere del regista berlinese, con le sue regole codificate, invade la scena e Lubitsch ne è il gran maestro di cerimonie.

(1) "Mr. Lubitsch Takes the Floor for Rebuttal", New York Times, 29 marzo 1942.

(2) A. Bazin, Introduzione a una simbolica di Charlot, in Che cosa è il cinema?, Milano 1963

(3) F. Truffaut, Lubitsch era un principe, in I film della mia vita, Venezia, 1978

(4) W. Shakespeare, Il Mercante di Venezia, Milano 1978

(5) G. Fink, Ernst Lubitsch, Milano, 1997

(6) F. Truffaut, Lubitsch era un principe, in I film della mia vita, Venezia, 1978