

Vito Santoro

Giacomo Debenedetti: un letterato tra teoria e tecnica del film

I. Il cinema per Giacomo Debenedetti non è stato un semplice diversivo al proprio lavoro di letterato (come pure egli scrive in una noterella autobiografica del 1952),¹ ma l'oggetto di un profondo e sistematico interesse, che si è tradotto in numerosi scritti, spesso di ampio respiro critico e teorico, pubblicati tra la metà degli anni Venti e l'inizio degli anni Cinquanta: recensioni per la «Gazzetta del popolo»; il testo di una conferenza per «Il Convegno»; articoli per «Solaria», «Intercine», «Prospettive»; saggi e ancora recensioni per «Cinema» (spesso in collaborazione con Alberto Consiglio), e per «Milano Sera»; più due articoli per «Epoca». Contributi notevolissimi, in cui vengono anticipate molte tematiche che saranno sviluppate compiutamente solo dalle generazioni successive di studiosi del cinema, quali il rapporto tra produzione media e film d'avanguardia, l'importanza della convenzione nelle pellicole hollywoodiane, il doppiaggio, il problema dell'autore e l'essenza del divismo. Intuizioni precoci e fondamentali, già riconosciute da Guido Aristarco nella seconda edizione della sua *Storia delle teorie del film* (1960).²

L'attenzione appassionata per il grande schermo ha accompagnato Debenedetti anche negli anni della piena maturità. Basti pensare agli illuminanti passaggi dedicati a Michelangelo Antonioni, presenti nella memorabile *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, testo di una conferenza, letto non a caso a Venezia durante la Mostra del Cinema del 1965. O alle pagine dedicate rispettivamente a *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Luigi Pirandello e all'amatissimo Chaplin-Charlot, contenute nel volume postumo *Il romanzo del Novecento*, edito da Garzanti nel 1971. O ancora alla sua decisione di pubblicare con la casa editrice Il Saggiatore, testi seminali della teoria e della critica cinematografiche, quali *Film come arte* (1960) di Rudolf Arnheim, *Cinema italiano* (1960) e *Romanzo e antiromanzo* (1961) di Aristarco e *Fuggiasco da Hollywood. Vita e opere di E. von Stroheim* (1964) di Peter Noble.

¹ Si tratta di un breve testo pubblicato sulla quarta di copertina della nuova edizione della *Prima serie dei Saggi critici* (1952): Giacomo Debenedetti, *Saggi*, a cura di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, p. LXXXII.

² Come è noto, Aristarco nella prima edizione della *Storia delle teorie del film* (Torino, Einaudi, 1951), prende pressoché esclusivamente in considerazione del dibattito italiano, la riflessione di Umberto Barbaro e di Luigi Chiarini, evidenziandone in particolare, il rapporto dialettico con l'estetica crociana, l'influsso dei teorici sovietici e la valutazione del contributo attoriale al film. Nella seconda edizione il critico dà ampio spazio alle figure di Antonello Gerbi e di Giacomo Debenedetti. Su questa integrazione, cfr. Francesco Pitassio e Simone Venturini, *Building the Institution: Luigi Chiarini and Italian Film Culture in The 1930s*, in Aa. Vv. *The Emergence of Film Culture. Knowledge, Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*, a cura di Malte Hagener, New York/Oxford, Berghahn, 2014, pp. 249-267.

Degli scritti cinematografici di Debenedetti offre una amplissima scelta il volume *Cinema: il destino di raccontare*,³ a cura di Orio Caldiron, dove ai testi già raccolti da Lino Micciché in *Al cinema* (Venezia, Marsilio, 1983), ne vengono aggiunti altri, tra cui segnaliamo almeno cinque fotoarticoli sul rapporto Sternberg-Marlene, su *Giulietta e Romeo*, sulla illuminazione, sulle dive e sulla ricorrente fortuna sul grande schermo della *Signora delle camelie*, apparsi su «Cinema» tra il luglio e il dicembre 1936, una ventina di recensioni, *Cronache dei film nuovi*, sempre per «Cinema» (ottobre 1936 – gennaio 1937) e altre quattordici per «Milano Sera», settembre-ottobre 1945, riscoperte negli anni Novanta, ma rimaste finora inedite.

II. La cinefilia di Debenedetti affonda le sue radici nella metà degli anni Venti. Il critico appartiene a quella nuova generazione di intellettuali non ancora trentenni, aperti agli stimoli culturali europei e disposti a battersi per la legittimazione artistica del cinema. Debenedetti partecipa attivamente a Milano alle serate di *cineclub*, organizzate dal Circolo legato alla rivista «Il Convegno», e nel 1928 tenta di ripetere la stessa esperienza a Torino, contribuendo all'ideazione del «Cinema di Eccezione», presso il cinematografo Borsa. La sua firma è inoltre presente nel sommario del numero monografico di «Solaria» del marzo 1927, *Letterati al cinema*, che raccoglie interventi di scrittori, artisti e poeti, tra cui Alberti, Solmi, Saba, Montale, Franchi, Burzio, Bacchelli, Luciani, Gromo, i quali riflettono sul rapporto tra il cinema e le altre arti.⁴ «Ci voleva il cinema – osserva Caldiron nell'*Introduzione* – per costringere Giacomo Debenedetti a parlare esplicitamente dei problemi di metodo che nei suoi saggi fa di tutto per evitare» (p. 9). Sono i tempi della cosiddetta mobilitazione dell'estetica crociana per il cinema, destinata a protrarsi fino alla fine degli anni Trenta. «La cosa avvenne – scrive il grande studioso di Proust, rievocando quella stagione in un articolo uscito su «Epoca» del 17 novembre 1951, dal titolo *Inviato speciale a Cinelandia* – quando nei nostri cenacoli e dintorni cominciò a spargersi la notizia: Benedetto Croce è andato al cinema. Cosa fatta, capo ha»: p. 343). Debenedetti su «Solaria» non ha dubbi: «il cinematografo esprime, con i suoi mezzi e con la sua *tecnica*, dei sentimenti e degli affetti. È dunque un'arte; alla quale si potrà applicare l'estetica crociana, siccome ci ha ricordato, dalle pagine del *Convegno*, l'amico Antonello Gerbi» (p. 56).⁵ Concetto già espresso in quello che può essere considerato il primo scritto di argomento cinematografico di Debenedetti, vale a dire il racconto, *Cinema liberty*, apparso nel 1925 sulle pagine del «Convegno» e poi confluito nel volume *Amedeo e altri racconti*, uscito l'anno successivo per le edizioni del Baretta. Si tratta di un testo dominato da un tono proustianamente *à rebours*

³ Giacomo Debenedetti, *Cinema: il destino di raccontare*, a cura di Orio Caldiron, Milano, La nave di Teseo / Centro Sperimentale di Cinematografia, 2018. D'ora in poi, salvo dove diversamente indicato, si citerà da questa edizione, cui si rinvia per i dettagli bibliografici.

⁴ Per una analisi del numero monografico di «Solaria» del marzo 1927, dedicato al cinema, mi permetto di segnalare il mio *Letterati al cinema*. «Solaria», marzo 1927, Napoli, Liguori, 2013.

⁵ Gli interventi sul cinema di Antonello Gerbi, «precoce mediatore tra il corpo dei film e la mente dell'estetica crociana», apparsi sulle pagine di alcuni quotidiani e soprattutto sulla rivista «Il Convegno», sono stati riuniti in volume da Gian Piero Brunetta e Sandro Gerbi, in Antonello Gerbi, *Aspettando Charlotte. Scritti sul cinema (1926-1933)*, Torino, Aragno, 2011. La citazione è ricavata dalla postfazione al volume di Brunetta, *Antonello Gerbi primo cavaliere cinematografico di fede crociana*, p. 96.

(l'apertura di una sala accanto al liceo suscita nell'io narrante una serie di ricordi), dove si evidenzia la capacità del cinema di «sommovere cautamente quel tanto di interesse fantastico che è poi subito in grado di appagare», offrendo «al travaglio dei pensieri ed alle costose divagazioni della fantasia, un surrogato blando e rassicurante».⁶

Il cinema è anche un «fenomeno sociale», capace di compiere «una funzione molto analoga a quella che ebbe nell'Ottocento, e segnatamente in Italia, il melodramma», vale a dire quella di «stabilire una circolazione di idee e di stati d'animo tra il popolo e le élites (*Il cinema e gli intellettuali*, p. 111). Nella conferenza tenuta il 6 giugno 1931 al Circolo del «Convegno» di Milano, il cui testo viene in parte pubblicato nel fascicolo di quel mese della omonima rivista con il titolo *Risorse del cinema*, Debenedetti chiama «cineasta», «l'intellettuale convertito al cinematografo», cioè colui che è in grado di «isolare il problema estetico del cinematografo» stesso (p. 74), e di coniugare le esigenze dell'industria dello spettacolo, per sua natura alla continua ricerca del profitto, con le ragioni dell'arte.⁷ È il caso di André Gide, «quando con la superiore eleganza del grande artista letterario», «compone un *reportage* cinematografico del suo *Voyage au Congo* [*id.*, Marc Allégret, Francia 1927]: oppure quando commenta nella sua critica lucida, spaziosa e intelligentissima gli effetti sonori di *Alleluja!* [*Hallelujah*, King Vidor, USA 1927]» (p. 70). O si pensi al Chaplin della *Febbre dell'oro* (*The Gold Rush*, Charles Chaplin, USA 1925), pellicola in cui tutte le trovate delle comiche sono «apparizioni di uno stile», dove l'uso sapiente della fotografia e del montaggio consentono all'artista di illuminare i «microbi dell'anima» (p. 76).

È indubbio che l'idea del cinematografo come «luogo dell'incontro degli intellettuali con la massa», sia maturata in Debenedetti dal fatto di essere a tutti gli effetti, egli stesso un cineasta. Infatti dalla documentatissima cronologia, che Caldiron colloca in testa al volume, tra l'*Introduzione* e le note bibliografiche, si evince che il modello interpretativo del critico biellese, basato sul riconoscimento dell'aspetto tecnico del fare cinema come il momento in cui la fantasia del creatore si materializza, derivi non soltanto dalla adesione, in verità tutt'altro che ortodossa, all'estetica crociana, ma soprattutto dalla conoscenza diretta delle varie fasi della produzione del film.⁸

Nell'ottobre 1929, poche settimane dopo la pubblicazione del primo volume dei *Saggi critici* per le edizioni di «Solaria», viene chiamato da Stefano Pittaluga alla Cines (e poi a Torino alla Lux e all'Enic) per la riduzione di film stranieri, dapprima muti, poi sonori.⁹ Segue la giovane Mostra d'arte cinematografica di Venezia con un

⁶ Giacomo Debenedetti, *Amedeo e altri racconti*, a cura di Enrico Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 20.

⁷ «Intellettuale vero – scrive Debenedetti nel citato articolo *Il cinema e gli intellettuali* – è colui che possiede criteri morali così seri e ragionati da saper distinguere la corrente profonda e legittima del gusto dagli incartapecoriti proverbi di una morta tradizione» (p. 108).

⁸ L'esperienza non solo teorica ma anche pratica di Debenedetti era ben nota agli addetti ai lavori. Ecco, a mo' d'esempio, questo biglietto che Alessandro Blasetti gli manda per il suo *Terra madre*: «Mi interessa molto il suo parere sincero (sulla realizzazione si capisce) non sul soggetto» (Paola Frandini, *Giacomo Debenedetti. Cinecritico, sceneggiatore e altro*, in «Studi novecenteschi», vol. 33, N.ro 72, luglio-dicembre 2006, pp. 263-281 (la citazione è alle pp. 270-271).

⁹ È indubbio il contributo del critico biellese al perfezionamento della tecnica del doppiaggio, che – come ricorda nell'articolo del 1937 *Il doppiaggio in Italia*, firmato col consueto *nom de plume* Gustavo Briareo – richiede dapprima

atteggiamento tutt'altro che snobistico e supercilioso, ma attento anche alle proposte cinematografiche più popolari («Se il Festival si ponesse come ideale l'arte pura, nel verrebbe fuori la solita “mostra madre di mostri”»:¹⁰ p. 121). E poi a Roma – dove si è trasferito nel 1936 su invito di Arnheim per preparare l'*Enciclopedia del cinema*, bloccata dal regime già in bozze – si dedica all'attività di soggettista, sceneggiatore e supervisore artistico, che diventa per lui una essenziale fonte di sostentamento all'indomani delle leggi razziali del 1938. Fondamentale risulta, a questo proposito, l'amicizia con Sergio Amidei, conosciuto anni prima all'Università di Torino, ancora agli esordi, che gli propone di lavorare insieme a lui come sceneggiatore in anonimo. Insieme i due pongono mano alla sceneggiatura di numerosi film: pellicole popolari, di avventura, adattamento di opere letterarie e di melodrammi in cui, come è comprensibile, risulta difficile individuare con certezza l'effettivo apporto di Debenedetti. Tra questi, citiamo almeno *La mazurca di papà* e *Amicizia* (realizzati nel 1937, ma usciti nel 1938); *Le due madri* (1938) e *Partire* (1938), di Amleto Palmeri, di cui è aiuto regista per quella che è stata la sua unica esperienza sul set; *Cose dell'altro mondo* (1939) e *Gioco pericoloso* (1942) di Nunzio Malasomma; *La fanciulla di Portici* (1940) di Mario Bonnard; *Il prigioniero di Santa Cruz*, *Capitan* (1941) di Carlo Ludovico Bragaglia; *Don Cesare di Bazan* (1942) di Riccardo Freda; *T'amerò sempre* (1943) di Mario Camerini; *La regina di Navarra* (1942), *Tristi amori* (1943) e *Harlem* (1943) di Carmine Gallone. Discorso a parte merita la collaborazione con Ferdinando Maria Poggioli, iniziata con *Addio, giovinezza!* (1940) e continuata con *La bisbetica domata* (1942), *Il marchese di Roccaverdina* (1944) e *Il cappello da prete* (1944).¹¹ Nella sua attività di sceneggiatore, rileva Goffredo Fofi, Debenedetti porta «le sue conoscenze e le sue preziose abilità di ‘lettore’ delle strutture narrative del romanzo e del racconto dell'Ottocento», ma non «quelle dell'appassionato interprete di Proust, di Freud, dei grandi del Novecento».¹²

la messa in moviola del film, quindi lo stabilire «quali battute o frammenti di battuta siano proferiti più o meno visibilmente, in primo piano od in campo lungo o magari fuori campo». Si cercano poi quelle parole che «equivalgono come ritmo, come intensità, come intonazione esterna ed interna, psicologica e acustica, a quelle dei dialoghi d'origine per poi scegliere i doppiatori più adatti, «quelli che per qualità di voce e di dizione aderiscono fisicamente al tipo dei personaggi originali». Si tratta di un lavoro certosino, dove «esperienza, senso artistico e scrupoloso rispetto dell'opera originale hanno fatto del nostro doppiaggio uno dei migliori del mondo, forse addirittura il migliore: raffinato, preciso e rigoroso fino ad un beninteso virtuosismo» (p. 249).

¹⁰ Alla Mostra d'arte cinematografica di Venezia del 1936, Debenedetti dedica una panoramica (*Panoramica di Venezia* è il titolo dell'articolo scritto con Consiglio per «Cinema» del 30 agosto 1936). Leggiamo queste righe, tuttora di notevole attualità, sulla natura e sul significato di un festival: «Il cinema che impegna vitalmente una industria pesante, riceve la controprova della sua validità anche dal successo commerciale. Di qui il doppio, e necessariamente doppio, aspetto del festival veneziano. Da un lato la mostra d'arte con tutto quello che comporta di eccezionale, anzi di individuale; dall'altro la mostra delle varie tendenze industriali, sociali e nazionali con tutto quello che comporta di spettacolare ed anzi di collettivo. Contemperare queste due esigenze rappresenterebbe l'arduo punto di equilibrio di qualunque mostra d'arte cinematografica» (p. 121).

¹¹ Al regista bolognese, morto tragicamente nel 1945 per una esalazione di gas, Debenedetti dedica un commosso ricordo pubblicato su «Epoca» del 5 febbraio 1945 e mai più riproposto: «era tra i più degni di vivere, perché era tra i più capaci di amare la vita» (p. 318).

¹² Goffredo Fofi, *Il contributo di Debenedetti alla storia del cinema italiano*, in Aa.Vv., *Giacomo Debenedetti. L'arte del leggere. Atti del Convegno-Biella, Palazzo La Marmora, febbraio 1996*, a cura di Emilio Jona e Vanni Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro – Edizioni Vanni Scheiwiller, 2001, pp. 121-122.

III. Nel già citato contributo solariano del 1927, Debenedetti osserva come non sia lecito parlare, a proposito del cinema, di verismo, anche se è innegabile la sua capacità di offrire delle *tranches de vie* già isolate «per comodità di osservazione» e quindi, utili per fornire una sorta di ‘documentazione sul vero’, che «può istruire il poeta nella psicologia» e parimenti insegnare alla sartina a «pianger d’amore» (p. 57). Il cinema dunque non è riproduzione passiva del reale: è il risultato dell’intelligenza dell’artista, che trasforma la fotografia da «documento di un aspetto già esistente, a notazione di una fantasia in moto, visiva e narrativa» (p. 110).

Esiste infatti una «equazione tra avventura e cinema»: «tutti i “contenuti” per diventare veramente cinematografici, debbono essere manipolati in modo da apparir condotti ed anzi travolti da una ventata di avventura» (p. 144: *Il senso dell’avventura*, con Alberto Consiglio, 10 ottobre 1936). E questo grazie al montaggio, che «inserisce la scena in un ritmo e ve la fa partecipare attivamente» (p. 82): ogni inquadratura cinematografica può essere considerata, *iuxta* Debenedetti, una «sineddoche visiva», «la parte per il tutto, come avviene in ogni espressione che tenda ad essere arte». Lo schermo cinematografico diventa così una finestra aperta sul mondo narrato dal film (p. 336).

La funzione connettiva del montaggio si sviluppa dunque tanto sul piano discorsivo quanto su quello diegetico. Così proprio in base al ritmo del montaggio stesso, Debenedetti individua due diversi gusti cinematografici, risultato di una precisa strategia narrativa e discorsiva: da un lato la «tendenza Dreyer», cioè «un gusto per l’inerzia della scena, presa nei suoi più massicci valori di peso, accettata pienamente nella sua funzione documentaria», dall’altro la «tendenza hollywoodiana», pura e palpitante «fantasia in azione» (p. 83). In entrambi i casi non ci si trova di fronte alla vittoria o alla sconfitta dell’indifferenza della macchina da presa di fronte al reale. Infatti quello di Dreyer è un realismo che «fotografa il contrario della realtà»: nella *Passione di Giovanna d’Arco* (secondo Debenedetti, «film mediocre, ma straordinariamente filmistico»: p. 88), i «primi piani incredibili», che «ingrandiscono trenta volte il vero» le teste dei suoi personaggi, secondo un ideale di bellezza lontano dai canoni di quella classica, rispondono alla funzione di mostrare come il volto umano sia specchio dell’anima e del suo destino: l’obbiettivo della macchina da presa è una sorta di occhio che «traduce in impressioni estetiche e sensorie» un vero e proprio «cataclisma filosofico» (p. 85).

Lo studio del montaggio consente a Debenedetti di riflettere anche sul rapporto tra letteratura e cinema. Fin dalle origini, nota il critico, il cinema si è confrontato costantemente con forme narrative preesistenti, come il romanzo e il teatro, perfettamente consapevoli dei propri mezzi. Ad esempio, Griffith si è sempre sforzato di «carpire alla narrativa le risorse effettistiche, adeguando ad esse il linguaggio nuovo del cinema». È il caso della sequenza finale delle *Due orfanelle* (*Orphans of the Storms*, David W. Griffith, USA 1921), dove il maestro americano cerca di ricreare attraverso il montaggio parallelo l’avverbio ‘mentre’, cioè «uno dei pilastri della sintassi, l’avverbio principe della coordinazione temporale, l’infallibile molla, nei romanzi e nei drammi, del palpito e del batticuore» (*Cinema: il destino di raccontare*, testo di una conferenza tenuta al Liceo Classico Tasso a Roma il 13

marzo 1938: p. 337). Ma proprio nel punto di osservazione assunto dal narratore per raccontare una scena o un'intera vicenda, Debenedetti individua il fondamentale elemento di contatto tra narrazione cinematografica e narrazione letteraria. Nella citata conferenza del 1931 egli propone una innovativa lettura 'intermediale' della *Ricerca dell'assoluto* di Balzac, una vera e propria anticipazione, tutt'altro che inconsapevole, degli studi di Genette, in cui si parla del procedimento di carrellata in avanti del romanzo balzacchiano. Leggiamo questo passo seminale, in cui si individua anche la centralità del suono nel dispositivo della *suspence* (il rumore dei passi in questo caso: dapprima, per dirla con Michel Chion, «acusmatico», poi visualizzato):¹³

Aprite la *Recherche de l'assoluta* il romanzo arduo e tormentato dove Balzac ha voluto tratteggiare l'analisi dell'uomo di genio. Come si svolge la scena iniziale: la presentazione di Balthasar Claes, il ricercatore dell'assoluto? Nella grande sala del palazzo fiammingo, una donna siede assorta in una chiusa e dolce meditazione: a un tratto noi la vediamo col suo corpo un po' deforme, erigersi sulla seggiola: comporre il volto in una figura di bontà che celi l'interna apprensione. Ella ha udito un passo: questo dalle stanze superiori si viene avvicinando. Balzac ce lo descrive, questo passo, ce lo fa vedere e sentire: pesante, strascicato e solenne. Per esso, noi conosciamo già il protagonista: un uomo sopraffatto dai pensieri, dall'intensità della vita interna. Poco dopo, dal passo si risale all'intera figura del camminante: ed è, cinematograficamente, un vero spostamento della macchina da presa, che con la brusca decisione di una panoramica verticale dal basso in alto conquista al suo campo tutta la statura del personaggio. Siamo, se non erro, in pieno cinematografo avanti lettera: anzi in pieno film sonoro (pp. 89-90).¹⁴

Il suono risponde al «più alerte gusto cinematografico», in quanto viene incontro alle «esigenze del realismo integrale, inteso come gusto artistico e non già come meccanica riproduzione del vero». Tesi in sintonia con la teoria, ben nota a Debenedetti, del «fonofilm», elaborata in quegli stessi anni da Balász da un lato, e da Ejzenstein e Pudovkin dall'altro, secondo cui il suono deve svolgere una funzione di contrappunto, tutt'altro che integrativa e pleonastica, rispetto all'immagine, in modo da fornire al montaggio nuove possibilità. Al contrario, se si amalgama pedissequamente alla visione, ci si trova dinanzi al teatro filmato, cioè alla «convenzione fotografica della convenzione teatrale» (p. 90). Cooperando tra loro, suono e immagine conducono lo spettatore da uno spazio empirico a uno assoluto, cioè da uno «spazio narrativo» a uno «spazio lirico». Ma Debenedetti va oltre la teoria dell'«asincronismo» di Pudovkin, in quanto propone «una concezione del sonoro, come scatenamento immediato – dionisiaco, direbbe Nietzsche – del movimento che anima il fotografico» (p. 100). D'altro canto – scrive in un articolo del 1935 *Attendiamo l'eroe* – nel cinema la parola si adegua al profilmico, «ai luoghi prodotti fotograficamente dall'obbiettivo», alla loro tara realistica, assumendo un linguaggio borghese e quotidiano. Ragion per cui la sceneggiatura non può avere un

¹³ Michel Chion definisce come «acusmatico» il suono percepito senza vedere la fonte: cfr. Id., *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche, 1992.

¹⁴ Uno studio di Anne-Marie Baron mostra puntualmente la marcata caratterizzazione visiva dell'opera di Balzac, forte di una strategia testuale incentrata sulla precisa gestione delle focalizzazioni interne o esterne ai personaggi coinvolti nell'intreccio, paragonabile a quella destinata a caratterizzare la narrazione cinematografica: cfr. Ea., *Balzac cinéaste*, Paris, Méridiens, 1990. Come è notissimo, Umberto Eco ha analizzato la descrizione incipitaria dei *Promessi sposi* sulla base di un articolato movimento di zoom: cfr. Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, p. 253.

valore letterario autonomo, in quanto testo, per così dire, di servizio, dominato da una lingua media (pp. 99-100).

La fotografia ha un'età tipicamente borghese, è il portato di quella società borghese dell'ultimo secolo che aspirò soprattutto alla precisione meccanica, positiva, impersonale delle proprie testimonianze. E la parola di quella fotografia, cioè del film parlato, dovrà avere la medesima età borghese anch'essa, quotidiana, identica al secolo. Anche se, per dannata ipotesi, suoni in bocca ad antichi personaggi. Ricordiamo a riprova, il «parlato» della produzione cinematografica che dimostra per ora, maggiore vivacità e continuità: il dialogo dei film americani è la fotografia sonora del più prosaico e corsivo dialetto degli americani di mezzo ceto (p. 104).

Debenedetti considera il cinema arte della visione: a predominare è sempre l'immagine. Lo dimostrano Chaplin, il quale rinuncia alla parola in favore della opzione mimica e la Garbo, la cui recitazione accompagna il parlato con «gesti silenziosi e stupefacenti» e con «certe profondità e diafanità del suo pallore». Quindi il teatro non deve temere l'avanzata del cinema. Quella che una parte poco avveduta della stampa e del pubblico ha chiamato «crisi del teatro», è in realtà più limitatamente la crisi del teatro borghese e realistico con i suoi «personaggi-documenti», «deterministicamente legati al loro ambiente». Anzi, il cinema ha avuto il merito di prosciugare l'ormai stanco e vacuo repertorio del teatro borghese, e di favorire l'avvento del grottesco, che ne criticava *per absurdum* le posizioni e il substrato drammaturgico, riassumibile «nell'escogitare e nell'andare a verificare che cosa succedeva se in un mondo sociale, retto da una sua morale o meglio da una specie di suo galateo si inventassero nuovi rapporti tra i personaggi tipici». Grazie all'azione distruttiva del grottesco, questo teatro di invenzione, fondato sulla complicazione artificiosa del dato, ha ceduto il passo a un «teatro di creatori», come, ad esempio, quello pirandelliano, che consiste nel «sostituirsi della invenzione astratta, esasperata fino alle conseguenze più pericolose, dove non gli rimane che negarsi in qualche cosa di diverso» (p. 105).

IV. Nella sua pratica recensoria, svolta con assiduità – ventisei articoli dal dicembre 1937 al marzo 1938 – per la rivista «Cinema»,¹⁵ Debenedetti non attribuisce sempre la paternità del film al regista, ma, quando è il caso, anche allo sceneggiatore, al produttore o al divo protagonista, cioè a colui o a colei che maggiormente impone il proprio marchio sull'opera, che però – come osserva nell'articolo *Fuori l'autore*, apparso su «Prospettive» del 2 agosto 1938 – non può che essere un'opera collettiva, «come la cattedrale. Perché quando è cinema sul serio, è alimentato e sostenuto da un afflato religioso» (p. 225). Tuttavia, aggiungiamo noi, Debenedetti è lontano sia dall'idea di cinema come arte collettiva perché fondata su una anonima produzione che sostituisce, per dirla con Luciano Anceschi, la personalità dell'*auctor*; sia dall'idea di cinema come arte collettivista, perché fondata sulla spersonalizzazione dell'autore e la sua sostituzione con la folla, secondo quel mito del cinema sovietico circolante in Italia nella prima metà degli anni Trenta. C'è sempre, secondo il critico,

¹⁵ Per una puntuale ricostruzione della storia della rivista «Cinema», cfr. «Cinema» 1936-1943. *Prima del neorealismo*, a cura di Orio Caldiron, Roma, Fondazione Scuola nazionale di Cinema, 2002.

il quale in questo caso non si discosta dall'estetica crociana, una personalità dominante alla base del progetto filmico: quella di «chi ha il potere di provocare il senso religioso d'una migrazione verso un determinato mondo di figure, di fatti, di sentimenti. Anche quando, per dannata ipotesi, un tal mondo sia cavato dalla più minuta e spicciola cronaca» (p. 226). Così *Il signor Max* (Mario Camerini, Italia 1937) è un film di Mario Camerini, ma *Saratoga* (*id.*, Jack Conway, USA 1937) è un film di Jean Harlow, così come *Dolce inganno* (*Quality Street*, George Stevens, USA 1937) è un film di Katherine Hepburn, «più che un'attrice nel senso normale della parola», «una presenza lirica» (p. 296). *Anime sul mare* (*Souls of Sea*, Henry Hathaway, USA 1937) va invece attribuito al produttore Adolph Zukor, il quale oltre ad avere finanziato la realizzazione del film ha anche impresso al progetto la sua impronta fondata su indagini di mercato e sulle informazioni raccolte circa le preferenze del pubblico internazionale, amante in quel periodo dei «romanzi del e sul mare» (pp. 266-8). Invece nel caso di *Parnell* (*id.*, John M. Stahl, USA 1937), biografia romanzata del leader nazionalista irlandese – «equivalente cinematografico di quello che in letteratura diremmo “ben scritto”» – l'autore è addirittura l'operatore Karl Freund, capace di creare «per quasi tremila metri un eccezionale miracolo di fotografia contrastata, tutta effetti, tutta virgole e brillanti avvolgimenti di luci su grandi e monumentali masse d'ombra» (p. 277). E se Clair e Pabst restituiscono al regista «la qualità di autore», i film con protagonista la Garbo sono riferibili interamente a lei: la diva svedese «convoglia le energie e le aspirazioni di tutti i suoi collaboratori, dal regista al macchinista»: «lei è l'autrice del film, la vivente figura di quella spiritualità che riesce a calamitare il lavoro di tutti verso il segno dell'arte. Il regista non sarà che un tramite di quel comando: un “buon conduttore”» (p. 226). La questione dell'autore plurale si apre in Debenedetti alla riflessione sulle dinamiche del cinema hollywoodiano, sul suo bisogno di creare e riutilizzare miti e sulla sua necessità di praticare i vari generi. Ecco le riflessioni sul cinema americano suscitategli dalla visione della *Rivincita di Clem* (*The Food Old Soak*, J. Walter Ruben, USA 1937), film attribuito da Debenedetti non al regista, ma alla sua star Wallace Beery:

Se tutti gli schemi sono fallibili, e tutte le idee generali pericolose, è però abbastanza vero che l'America ha potuto creare una grande cinematografia, in quanto ha trovato nel cinema la forma originale di un contenuto originale: i grandi miti pionieri e puritani (*western* e film d'avventura), gli ingenui stupori di un mondo giovane di fronte agli automatismi della vita (*two-reels* e vari cicli comici), trasposizione delle favole borghesi della vecchia Europa rivedute con gli occhi d'oltreoceano (riduzioni per lo schermo dei drammi e romanzi europei). La tensione e l'intima necessità del contenuto creavano, come sempre in arte, la solidità e l'organicità di quella che si chiama la forma: dai grandi sceneggiatori ai grandi registi, dai grandi divi alle grandi strutture industriali tutto è stato funzione e conseguenza dell'aver qualcosa da dire.

Ma, esplorati ampiamente quei mondi che si erano assunti in proprio, l'urgenza del contenuto si è venuta via via distendendo. All'epoca della grande fantasia pare che stia ormai subentrando quella del grande mestiere. Il cinema, ritirandosi, ha lasciato l'involucro. Per esempio, i divi e la maniera di utilizzarli con una sceneggiatura quanto mai abile e fertile di trovate, al servizio di una regia di precisa ed elegante sveltezza (pp. 291-2).

La macchina produttiva del cinema americano sceglie al meglio i soggetti, sempre riferiti a generi o filoni ben precisi, affida il loro sviluppo a registi capaci come

Capra, Fleming, Lubitsch, che si avvalgono di risorse tecniche di primissimo livello. Tutto però finisce per ruotare intorno allo *star system*, a un Gary Cooper – «il vero attore cinematografico, senz'altre esperienze che quelle del teatro di posa» e quindi capace di commisurare «i suoi gesti alla fedeltà meticolosa e al rigore dell'obbiettivo» (p. 199) – o a un Clark Gable, in cui domina soprattutto l'«ascendente virile» (p. 197). Però la «voga contagiosa del cinema» è determinata, osserva Debenedetti, dal «fenomeno attrice», che può essere considerato come «l'incarnazione del desiderio amoroso degli uomini» e in parallelo, dell'«ideale autobiografico delle donne» (p. 131). Come suggerito dal titolo dell'articolo, *Dive: maschere e miti del cinema* («Cinema», 10 settembre 1936), le dive sono delle maschere, elaborate sulla base di un preciso denominatore sentimentale capace di fare presa sul pubblico, suscitando quel «sentimento religioso» comune tanto all'antico dramma romantico quanto al cinema. Il dramma romantico ha infatti sostituito la «mitologia religiosa ed eroica» propria del dramma classico, emblemizzata dalla maschera, intesa come attrezzo scenico, con una mitologia borghese e passionale, simboleggiata da tipi psicologici ben precisi. In questo contesto le dive in quanto «maschere», sono innanzitutto sempre «documenti del gusto circostante», a volte «elementi di poesia», a seconda della produzione cinematografica in cui sono coinvolte (p. 132).

Marlene Dietrich incarna negli anni Trenta quella tipologia della *femme fatale*, appannaggio negli anni Quindici di Francesca Bertini. La Garbo corrisponde al tipo della donna magnetica, mentre Katharine Hepburn è la «grande ribelle dello schermo», il punto di congiunzione di femminilità e femminismo. Il cinema ha dunque collettivizzato la bellezza (p. 189). Ogni uomo, dal ricco al povero, al prezzo del biglietto di una lira si trova di fronte a un catalogo di *star* che rappresentano la massima perfezione del suo ideale amoroso.

V. Nel gruppo delle recensioni per la rivista «Cinema», ascrivibili al biennio 1937-38, Debenedetti mostra un atteggiamento tutto sommato tiepido nei confronti del cinema italiano. È «un bel film» *Il signor Max* (*id.*, Mario Camerini, Italia 1938), per merito del regista Mario Camerini, bravo nel riprendere il tema assolutamente classico del sosia per utilizzare il «mondo piccolo-borghese» e il «bel mondo» come pretesto alla «macchietta e all'aneddoto» e rispettivamente alla «caricatura», sottraendosi a qualsivoglia tesi, tanto morale quanto sociale. Dei Bragaglia, Bonnard, Mastrocinque, Malasomma, il critico apprezza il senso dello spettacolo e poco altro. Tuttavia *a latere* della recensione di *Eravamo sette sorelle* di Malasomma (Nunzio Malasomma, Italia 1939), «commediola leggera, innocua e disoppilante», Debenedetti individua due tipologie di cinema comico, l'una di «tipo inventivo» (p. 293), cui appartengono «le grandi e ormai proverbiali commedie cinematografiche americane», l'altra di «tipo deduttivo», riferibile alle produzioni tedesche e italiane:

Il comico inventivo è lirismo, è fantasia; quello deduttivo è pura, è meccanica immaginazione, il cui merito massimo consiste nella scaltrezza, una sorta di scaltrezza scacchistica. Tanto è vero che se, in qualche momento, nostalgia le prenda di mettere ali, le occorre di imprestarsele, e fa appello alla musica, sia pure ad una leziosa ed irresponsabile musica di canzonetta (p. 294).

Di assoluto valore sono gli scritti in cui Debenedetti analizza con estrema acutezza la particolare natura poetica della comicità dei fratelli Marx e di Chaplin. Il cinema dei fratelli Marx si caratterizza per la destrutturazione del racconto, cioè da quella che egli definisce come una «parodia di racconto», un qualcosa che, «non avendo né capo né coda, si difende dichiarando che, un capo ed una coda, finge di averli sol per burla» (p. 314). Completamente diversa è la natura della comicità di Chaplin, che è riuscito a percorrere quella stessa parabola che aveva visto trionfare Molière, cioè quella dell'attore popolare che dopo aver maturato e arricchito «la propria materia, farsesca e tradizionale» è pervenuto alla «grande poesia comica», grazie anche alla sua capacità di incarnare «lo stato d'animo diffuso nel dopoguerra», con la rappresentazione del personaggio dell'inadeguato, che aveva avuto la sua massima espressione nell'opera di Cechov e nei romanzi di Svevo. L'inefficienza di Chaplin-Charlot è quella dell'angelo travestito, che per uno scherzo celeste precipita tra gli uomini e segue, suo malgrado, il moto migratorio dei cercatori d'oro. Il suo è un personaggio sostanzialmente tragico, in perenne conflitto con le regole sociali. È un eroe romantico sperduto in un mondo massificato che non accetta il nostalgico ritorno dell'individuo (p. 138).

La pantomima diventa così il mezzo che consente alla sua «tragedia di giungere alle profondità più pudiche e dolenti dell'animo e al contempo di stabilire una relazione con il pubblico: «si arriva così al prodigio di una comica che rimuove il senso universale della compassione. Rifiorisce nel più inaspettato dei luoghi la comunione del dolore umano» (p. 139). Per questa ragione hanno commesso un errore marchiano quanti hanno visto nei film di Chaplin la trasposizione cinematografica della pantomima teatrale: il lazzo per l'artista inglese è «un'astuzia dell'inconscio, una forma di difesa per eludere quegli atti, che la parte più cieca dell'essere vorrebbe compiere. Ricacciati dall'inibizione [...] quegli atti si cercano un'altra uscita». E questo sulla base di uno stile che privilegia lo «scorcio», la fulmineità e la sintesi. Discorso a parte merita la recensione di *Angelo* di Lubitsch (*Angel*, Ernst Lubitsch, USA 1937), «una recensione – osserva Guido Fink – che magari crede di “parlare male del film e ne coglie invece la musicalità segreta», tanto da raggiungere «i risultati più felici nell'ambito dell'esegesi lubitschiana».¹⁶ In questo testo, apparso nel 1937 su «Cinema», sia pure 'tra parentesi', Debenedetti fornisce una illuminante definizione diremmo presemiotica, di «segno cinematografico», dove tra significato e significante si stabilisce un rapporto assolutamente biunivoco. Eccola:

per *segno* cinematografico intendiamo la fisionomia e funzionalità di quelle risorse suggestive con che l'obbiettivo riscatta la propria stupefazione d'occhio di vetro: dalle accentuazioni a cui costringe la scenografia e dalla mimica a cui costringe i personaggi fino alla sintassi e dialettica particolare in cui le sue testimonianze debbono organizzarsi per assumere più ricco significato che quello della materia fotograficamente documentata (p. 278).

Ebbene, per Lubitsch tutto si può incorporare nel segno cinematografico: la sua forza sta tutta nella capacità di «amalgamare un'ispirazione cerebrale e riflessa in un'arguta

¹⁶ Guido Fink, *Ernst Lubitsch*, Milano, il Castoro Cinema, 2008, edizione digitale 2013.

evidenza spettacolare» (p. 279). Debenedetti coglie dunque, come in seguito farà in poche ma illuminanti pagine François Truffaut, nel sottinteso, nell'*understatement*, la cifra più significativa del cinema dell'autore di *Ninotchka*. *Angelo*, storia malinconica di Maria, condannata a scegliere tra due uomini che sono fundamentalmente simili, si struttura intorno a una metafora, quella che accomuna il «fascino sensuale di una donna», Marlene Dietrich in questo caso, a «una musica»: la diva interviene come una melodia a profumare di fascino ogni situazione o a risollevare «i più insistenti e statici dialoghi psicologici». Tutto incentrato sulla diva con gli effetti di luce «a perpendicolo, che ne scavano il volto tra gli urtati chiaroscuri di una fotografia tutta contrasti», il film è il trionfo del primo piano e del mezzo primo piano, al fine di isolare i personaggi e conferire «serietà» e contegno a un contenuto da operetta. Del resto, «la forza di Lubitsch è proprio quella di saper sempre, o quasi, amalgamare un'ispirazione cerebrale e riflessa in un'arguta evidenza spettacolare» (p. 279).

Nel dopoguerra l'interesse di Debenedetti per il cinema pare affievolirsi. Diventa redattore unico dei testi dei cinegiornali della Settimana Incom, diretta da Sandro Pallavicini e realizzata dal regista Domenico Paolella. Ruolo ricoperto per dieci anni, a partire dal febbraio 1946: qui «ci sono – come è stato osservato – i suoi amori letterari, le sue civetterie, quello che lo diverte, è un po' di autobiografia».¹⁷ Per «Milano Sera» scrive una manciata di recensioni di pellicole presentate al Festival del Quirino nell'autunno 1945. Non lo entusiasma il film d'apertura della *kermesse*, *Il ladro di Bagdad* dei fratelli Korda (*The Thief of Bagdad*, Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan, USA 1940), che perde, a suo giudizio, il confronto con quello di Raoul Walsh e Douglas Fairbanks del 1924, perché «paga in pesantezza e lungaggini narrative le cosiddette conquiste del cinema, che sono la parola e il colore» (p. 320). E nemmeno *Amanti perduti* (*Les Enfants du Paradis*, Marcel Carné, Francia 1945), film dall'ambigua «ispirazione populista» (p. 322). Invece ammira le opere sovietiche in programma, che vede per la prima volta.

Una specialista ci fece osservare che un film russo si riconoscerebbe tra mille, anche perché fa rimanere sotto gli occhi l'inquadratura qualche istante più del necessario. Quando un montatore occidentale taglierebbe la scena, per passare ad altro, il russo vi indugia ancora, come se si fosse dimenticato che esistono delle forbici. Ma forse è proprio questa breve corona tenuta su ogni cadenza, sono questi pochi attimi in soprannumero che gli danno il passo cadenzato dell'epopea» (p. 333).

È questo aspetto a fargli apprezzare film come *Lenin nell'anno 1918* (*Lenin in 1918*, Mikhail Romm, URSS 1937), «grave e assertivo» (p. 323) o il documentario *Berlin* (*id.*, Julij Jakovlevič Rajzman, URSS 1945), dove la battaglia per le vie della capitale tedesca «è colta da tutti gli angoli con gli occhi stessi del soldato che combatteva e avanzava in mezzo al disastro, tra la popolazione atterrita o indolente o stupefatta» (p. 333). Andatura e cadenza epiche mancano invece in *Roma città aperta* (*id.*, Roberto Rossellini, Italia 1945), cui riserva una stroncatura («Milano Sera» del

¹⁷ Paola Frandini, *Il teatro della memoria. Giacomo Debenedetti dalle opere e i documenti*, Lecce, Manni, 1995, pp. 225-6.

26 settembre 1945), quando dunque ha già scritto e pubblicato *16 ottobre 1943 e Otto ebrei*.

A parte certo bozzettismo romanesco che risolve con troppa disinvoltura parecchi episodi, alcune cose si potrebbero dire sulla vicenda. Essa ribalta sopra un'attricetta cocainomane che si fa delatrice per vendicarsi dell'ingegnere moralista e ostile al suo vizio. Questo è troppo semplice e meccanico. Forse l'attricetta vorrebbe simboleggiare la corruzione che alligna sotto il terrore. Ma le delazioni, i delatori e i veri nemici furono ben altri e da ben altri interessi corrotti. Costoro occorreva denunciare che purtroppo, spavaldi ed impuniti, spesso circolano ancora per le nostre strade (pp. 322-323).

ritosantoro@live.it