

Il cinema come disciplina. L'Università italiana e i media audiovisivi (1970-1990)

Testimonianze.

Intervista a Gian Piero Brunetta¹

Esperienze didattiche e programmi dei corsi

Prima di laurearmi in Lettere coi proff. Giuseppe Flores D'Arcais e Giovanni Calendoli, nel 1966, ho cambiato molte volte idea sull'argomento della tesi e sul relatore. All'inizio, avrei dovuto fare una tesi sull'estetica del tappeto persiano con Sergio Bettini, ma non era possibile farla perché allora Estetica era una materia di Filosofia e non di Lettere. Per fortuna avevo concluso gli esami molto presto e ho avuto tutto il tempo per interrogarmi su cosa avrei voluto veramente fare. All'ultimo anno di università, il prof. Gianfranco Folena mi ha fatto avere un contratto per rifare, insieme ad altri due studenti, il *Dizionario della lingua italiana* del Palazzi. Mi è stato affidato l'aggiornamento di alcune lettere di questo popolare dizionario. Folena mi disse allora che gli sarebbe piaciuto se avessi preso in esame la lingua della pubblicità.

Questa esperienza è stata alla base della mia formazione più autentica: mi ha insegnato l'importanza delle parole e un metodo di osservazione filologica che è stato determinante per molti altri aspetti. La fortuna e il caso mi hanno aiutato a trovare la strada definitiva della mia vita. Durante un convegno della SLI (Società di Linguistica Italiana) a Firenze, ho avuto l'opportunità di conoscere Carlo Battisti, allora ultraottantenne. Sapevo che Battisti aveva scritto l'introduzione a un volume di Giuseppe Ferrara sul cinema italiano (Ferrara, futuro regista, era stato uno dei primi laureati in storia del cinema italiano all'Università di Firenze), e io gli ho detto che mi sarebbe piaciuto laurearmi in cinema, ma che al momento non era attivo nessun insegnamento di cinema all'Università di Padova; l'unico che si avvicinava all'ambito cinematografico era un insegnamento di teatro e spettacolo con un professore, pedagogista cattolico molto aperto al dialogo, e io non ero proprio un cattolico praticante... Avevo anche contattato Luigi Chiarini per chiedergli la tesi, ma mi aveva consigliato di rimanere a Padova. Battisti mi disse: «Secondo me c'è futuro, bisogna che attivino degli insegnamenti di cinema in Italia. Il momento è favorevole: vada a chiedere una tesi di cinema!». Allora io chiesi una tesi di cinema al prof. Giuseppe Flores D'Arcais che insegnava Storia del teatro e dello Spettacolo, ma fu il prof. Calendoli a seguirmi. Partii con un'idea megalomane, poi fui costretto a ridurre il campo di indagine. L'argomento iniziale era la nascita e lo sviluppo del pensiero e della critica marxista in Italia dagli anni Trenta agli anni Sessanta, ma poi

¹ Intervista telefonica del 12 giugno 2018.

mi resi conto che, forse, il progetto era troppo vasto e ambizioso per i miei mezzi, e quindi mi “limitai” a proporre una tesi su Barbaro e Chiarini e sul loro peso teorico nel far nascere e circolare l’idea del Neorealismo. E questa ricerca, devo dire, è stata molto importante per me, perché l’ho fatta praticamente da solo e perché mi ha permesso di affinare la metodologia di lavoro. Inoltre, mi ha permesso di esplorare a tappeto e in modo molto aperto la stampa di ogni tipo degli anni Trenta. A Venezia c’era la meravigliosa biblioteca Querini Stampalia che aveva tutto ciò che uno poteva desiderare.

Allora abitavo al Lido di Venezia, e l’amore per il cinema nasceva dal fatto che, fin da piccolo, avevo visto i film per ragazzi alla Mostra del Cinema; a 16 anni, nonostante mi fosse proibito perché bisognava essere maggiorenni, ho iniziato ad andare alla Mostra a vedere le retrospettive. Poi c’erano i Cineforum e a Venezia c’era il mitico Cineclub Pasinetti. Insomma, avevo un vero interesse per il cinema.

Calendoli viveva a Roma e conosceva tutti gli spettacoli; aveva un’ottima conoscenza pratica, militante di critico teatrale e di regista; il cinema lo conosceva in modo più generico, anche se aveva fatto il critico cinematografico, ma teneva dei corsi che poi, in mancanza di testi di riferimento, traduceva in dispense, in libretti. Questo metodo l’ho imparato subito. Mi diceva «L’argomento del tuo corso deve essere disponibile da subito, anche se in una forma un po’ sgangherata, ma devi fare in modo che gli studenti sappiano cos’hai fatto».

Bisogna considerare che in quegli anni i libri da suggerire agli studenti erano veramente pochi. *Il manuale del cinema* di Sadoul era un testo obbligatorio, qualche anno dopo ho consigliato *Cinemamerica* di Sklar, quando ho affrontato corsi sul cinema americano. Ma la vera impresa era mostrare i film...

Nei primi anni mi sono occupato soprattutto di seguire le tesi, perché il prof. Calendoli preferiva delegare questo lavoro ai suoi collaboratori, e quindi ho seguito tantissime tesi e ho instaurato un ottimo rapporto con gli studenti perché davamo tesi a tutti quelli che le chiedevano, soprattutto, nei primi tempi, nella facoltà di Magistero, poi a Lettere, dove il titolare dell’insegnamento era D’Arcais. Quest’ultimo preferiva dare tesi sul teatro, ma una volta che si iniziò a insegnare cinema le cose si separarono nettamente.

Proprio quando mi sono laureato, nel giugno del 1966, hanno istituito a Magistero l’insegnamento di storia del cinema, con un tempismo perfetto. Calendoli mi ha chiesto subito se volessi fargli da assistente volontario, e siccome a quei tempi la scuola ti consentiva di insegnare subito dopo la laurea, ho insegnato per 4 anni e collaborato col suo insegnamento in vario modo avendo l’opportunità di formarmi, di studiare e di pubblicare i miei primi lavori. Ho tenuto tanti corsi di introduzione al cinema; poi, grazie all’aiuto di Gianfranco Folena e al fatto che frequentavo il suo

Circolo Filologico a Padova, nel quale avevo fatto vari interventi, mi è stato proposto di raccogliere i miei primi quattro interventi in un volume [quello sul linguaggio del mito in Pasolini in un primo tempo era stato concepito come prefazione al libro di Pasolini su *Medea*, ma alla fine non è stato inserito nel testo pasoliniano perché mi era stato chiesto troppo tardi, e inoltre il curatore della collana non gradiva l'inclusione di un corpo estraneo nel volume]. La pubblicazione dei saggi in un libro dal titolo *Forma e parola nel cinema* ebbe un discreto successo; si trattava di un lavoro strutturalista, linguistico, pre-semiotico. In quegli anni, mi sono spinto verso la semiotica senza mai abbracciarla completamente perché sentivo di essere motivato da interessi di tipo storico.

Nel 1970, Calendoli si trasferì a Verona, dove era stata fondata la *dépendance* dell'Università di Padova, e restò libero, a titolo gratuito, l'insegnamento di storia del cinema a Padova. A quel punto, avevo due libri e una serie di articoli da presentare, ho fatto domanda e ottenuto il contratto. Il primo anno ho voluto fare un corso che fosse estraneo all'immaginazione dell'epoca post-sessantottina, un corso che nasceva da una ricerca svolta in Inghilterra e alla Mostra del cinema di Venezia, sulla prima fase del cinema di Hitchcock, sui modi della narrazione nei suoi film. Era una ricerca che all'inizio mi era stata commissionata dai *Cahiers*, con cui avevo iniziato a collaborare a fine '67, con un'intervista a Pasolini. Però nel '68, Hitchcock è scomparso di colpo dall'orizzonte di studi e interessi dei *Cahiers*. Io avevo scritto un saggio di discrete dimensioni che mi sembrava abbastanza originale e così ho deciso di inaugurare la mia carriera da docente con un corso su Hitchcock. Ho affittato un film alla Cineteca di Milano, con grande difficoltà, e altri due li ho recuperati tramite dei piccoli distributori padovani. Tre film erano molto pochi per tenere il corso, ed era parecchio frustrante anche per gli studenti, ma ero comunque molto contento perché era il primo tentativo di fare una cosa che non aveva riferimenti di nessun tipo in Italia e Hitchcock veniva considerato un regista minore rispetto ai modelli critici degli anni Cinquanta e Sessanta. Mi è piaciuto molto tenere questo corso a carattere narratologico e strutturalista. I pochi film disponibili consentivano di effettuare analisi testuali abbastanza approfondite.

I film erano: *Rebecca*; *Young and Innocent*; *I 39 scalini*. Il corso è andato molto bene. Io non ho mai avuto folle di studenti (gli studenti facevano cinema come materia complementare al quarto anno di Magistero e Lettere). Gli studenti che frequentavano i miei corsi erano in ogni caso molto interessati e motivati; i primi anni a Padova (in pratica tutti gli anni Settanta!) erano stati molto difficili per qualsiasi docente. Le facoltà di Magistero e di Lettere, e in seguito quella di Scienze politiche, erano state messe a ferro e fuoco dagli studenti.

La cosa buona di quegli anni è stata che il cineclub locale è passato in mano a un giovane triestino, Lorenzo Codelli, che ha ampliato la programmazione settimanale, da uno-due film a otto-dieci film. Da quel momento, insieme a Codelli e a Piero Tortolina, impegnati nel cineclub a tempo pieno, ho

iniziato a pensare a un modo per far vedere agli studenti i film che non potevano vedere con me. Non avevamo i mezzi (avevamo solo un proiettore da 35 mm, ma potevamo affittare pellicole da 35 mm solo una volta all'anno).

Dopo il primo anno di insegnamento, ho ricevuto la visita di un funzionario Rai che era diventato direttore della sede Rai di Venezia, che mi ha raccontato che avrebbe dovuto organizzare a Roma un programma sul cinema muto su Rai 1. Erano state comprate una marea di pellicole - mai proiettate - di Griffith e di altri film del periodo del muto, e il programma si era di colpo arenato. Lui però aveva portato con sé le copie dei film. Alla fine del colloquio mi ha detto: «Se le fa piacere, gliele regalo». E quindi mi sono trovato tra le mani 18 *one-reels* di Griffith, più una quarantina di film muti, da *Intolerance* ad *Aquila nera*, più vari serial. Una manna che ha consentito di alimentare il mio insegnamento a Padova e Verona per alcuni anni.

Ho avuto la possibilità di lavorare su questi materiali e di sviluppare grazie a queste fonti la parte teorica-semiologica; dal '72 al '75, ho lavorato sulla nascita del racconto cinematografico, sui *serials* e sui generi.

Il secondo corso però è stato di tipo programmatico e in qualche modo mi ha indicato la strada di quello che avrei effettivamente fatto nei decenni successivi. Calendoli qualche anno prima aveva tenuto un corso sul cinema muto italiano, nel quale parlava del cinema degli anni '30. Era riuscito a mostrare anche qualche film - i film degli anni '30 si trovavano presso i distributori che li facevano circolare nelle caserme. Si trovavano non pochi titoli di film in 16 mm, e in questo formato era più facile reperire le pellicole.

In quell'anno, nonostante fossi travolto dalle richieste di tesi, mi interrogavo su cosa volessi fare, al di là della didattica. La prima cosa che andava pensata era una storia del cinema italiano, che mi sarebbe piaciuto farla insieme ad altri; nel mio progetto iniziale io mi sarei occupato degli anni '30, perché era il periodo che avevo studiato meglio, almeno dal punto di vista cartaceo. E poi c'erano state le giornate di Grado, durante le quali erano stati proiettati 180 film italiani del periodo del muto, che mi avevano fatto conoscere Francesca Bertini. Nel 1972 arrivarono i cinegiornali Luce da poco restituiti all'Italia dagli americani che li avevano requisiti durante la guerra. Queste esperienze a contatto con realtà sconosciute e al momento solo in parte accessibili hanno contribuito in maniera importante a convincermi che quella era una strada che dovevo percorrere.

Dopo il '72 Calendoli mi ha proposto di andare a Verona per due anni, mentre lui sarebbe tornato a Padova a insegnare teatro e storia del cinema, conservando il mio insegnamento in vista di un ritorno a breve termine. Andare a Verona significava essere pagato per l'insegnamento, così ho deciso di lasciare la scuola con la speranza che ci fosse un futuro reale all'Università. Per due anni ho insegnato a Verona, in un negozio: portavo con me un proiettore da 16 mm, e ogni pomeriggio

proiettavo un film per i miei 5 studenti, tutti molto brillanti e di cui tuttora ho un ricordo molto vivo (tra questi Piera Detassis ed Ernesto Guidorizzi).

Libero dalla scuola e dalla marea di tesi di laurea padovane che avevo assegnato con una discreta incoscienza senza creare alcun tipo di filtro e selezione, ho iniziato a pensare a progetti più grandi, a coltivare seriamente l'idea di costruire una storia del cinema italiano. La cosa più facile era lavorare sulle fonti cartacee ("L'avanti"; "L'Unità"; "Paese sera"; "Bianco e Nero". "Cinema", "Cinema Nuovo"), esplorare la galassia della critica italiana e straniera per capire se fosse il caso di avventurarmi anche in quel settore. Le cineteche italiane, di fatto, erano praticamente inesistenti, non potevo farvi affidamento; non solo non ti davano niente, ma ti negavano i film perché in molti casi li avevano avuti in modi non legali.

Per due anni, a Verona, ho tenuto corsi di tipo narratologico, parasemiologico, e ho iniziato a fare dei seminari sulla critica cattolica e sulla critica comunista nel dopoguerra e ad andare oltre il periodo del Fascismo; ogni tanto facevo anche dei brevi cicli di lezioni sul Neorealismo. Nel '75, quando è morto Pasolini, sono tornato a Padova e gli ho dedicato il corso monografico. Tra il '75 e il '76, sono però entrato in crisi come semiologo perché sentivo crescere sempre di più dentro di me l'esigenza di intraprendere l'avventura della storia del cinema italiano. Nel frattempo, avevo pubblicato un volumetto con Mursia sul cinema italiano tra le due guerre (1975), che aveva avuto un discreto successo. Tenevo insieme diversi interessi: prima ho scritto *Intellettuali, cinema e propaganda tra le due guerre* (1972), un libro "sgangherato" che raccoglie articoli e parte della mia tesi, dopodiché ho scritto il libro su Griffith e la nascita del racconto cinematografico (1974), e nel 1976 ho curato l'antologia *Letteratura e cinema*.

In quegli anni, comunque, avevo già impostato le linee delle mie ricerche con pubblicazioni più o meno organiche, e iniziavo a intravedere la linea che avrei voluto portare avanti in maniera più sistematica. Ho continuato a fare corsi di una ventina di ore con analisi di singoli film (*Metropolis*, *Intolerance*), cui si aggiungevano i seminari con gli studenti, organizzati in modo che instaurassero un contatto diretto con l'opera. A partire dal '76, però, e nei cinque-sei anni successivi, sia nei corsi generali che in quelli monografici, ho puntato a occuparmi dei momenti chiave della storia del cinema italiano. In quegli anni mi ponevo il problema di quali film proiettare, ma sono stato molto aiutato dagli organizzatori di CinemaUno, almeno fino alla sua politicizzazione, avvenuta nel 1977. Io incaricavo il mio amico Piero Tortolina di acquistare film degli anni '30, che poi venivano proiettati da CinemaUno. Gli studenti così vedevano film costantemente a lezione, con me, e a CinemaUno.

Il mio insegnamento si è sempre chiamato Storia e critica del cinema. Accanto a questo ho insegnato Storia del teatro e dello spettacolo, per due anni, nei primi anni Ottanta; Storia del

giornalismo, sostituendo Mario Isnenghi a fine anni '80, in Scienze politiche; ho insegnato anche Semiologia del cinema e degli audiovisivi in Scienze della Comunicazione (anni '90). In seguito con l'istituzione del DAMS sono riuscito a far istituire Storia del cinema italiano che ho tenuto negli ultimi anni di insegnamento.

Assistenti

Negli anni Settanta, i miei assistenti sono stati Fernando Trebbi e Luigi Dal Molin, un professore di Belluno, appassionatissimo di cinema, diventato preside molto presto (non ha proseguito la carriera universitaria); fino ai primi anni Ottanta, ho avuto come collaboratore Fernando Trebbi che poi è diventato docente di teatro.

La prima vera collaboratrice entrata prima come borsista e poi come ricercatrice è stata Giuliana Muscio, poi sostituita da Carlo Alberto Zotti, che però è stato incardinato dopo molti anni di attesa (sono trascorsi ben sedici anni dalla sua laurea al concorso per associato, avvenuto nel 2002). Dagli anni '80 gli ordinari di cinema erano due (assieme a me era stato chiamato Tinazzi, che per qualche anno aveva insegnato a Verona), c'era una ricercatrice (Giuliana Muscio) e quindi venivamo considerati dei privilegiati e non ci davano la possibilità di fare altri contratti. Noi (di cinema) eravamo gli ultimi della classe - lo siamo stati a lungo - e inoltre c'erano altri insegnamenti (musica, teatro, che non aveva assistenti) che meritavano di crescere.

Per fare il salto quantitativo e di pieno riconoscimento delle potenzialità complessive delle materie di spettacolo bisognerà però attendere la nascita del DAMS.

Bibliografia di riferimento

A metà degli anni '70, hanno iniziato a essere disponibili anche dei libri nati in ambito accademico o utili come strumenti per la didattica: qualche giovane studioso, come ad esempio Roberto Campari di Parma, aveva pubblicato dei libri che potevano servire come testi di base. I miei libri per un po' di anni li ho concepiti per la didattica, mentre la storia del cinema italiano l'ho pensata in termini di opera storiografica, e siccome non c'erano modelli, ho immaginato una storia "totale" (o quasi) in cui venissero esplorati tutti i piani che riguardavano la storia e le storie del cinema.

In quel periodo, insieme all'insegnamento, ho iniziato a viaggiare all'estero per vedere i film nelle cineteche, perché mi ero riproposto di parlare dei film che avevo effettivamente visto. Sono partito con questo progetto, anche perché alcuni editori da un po' di anni mi facevano delle proposte proprio in questa direzione, e quando c'è stato il terremoto del Friuli, il nuovo direttore editoriale

degli Editori Riuniti, Gian Carlo Ferretti, dopo Mondadori e Mursia, mi ha proposto di scrivere per loro una storia del cinema italiano senza fissare limiti di pagine. Non avevo trovato negli anni di elaborazione del progetto altre persone con cui formare un gruppo di lavoro e mi sono lanciato io, da solo, senza alcun tipo di sostegno economico, cercando di inventarmi delle situazioni che mi consentissero un contatto diretto e reale con le fonti filmiche e di ogni altro tipo. Mi hanno dato cinque anni di tempo. A pensarci oggi è stata una impresa assolutamente folle, soprattutto all'inizio, quando si trattava di cercare e scovare i film del muto, perché gli archivi italiani o erano alluvionati oppure non venivano aperti. Per fortuna ho avuto l'intuizione di andare direttamente negli USA alla Library of Congress, perché una mia laureata, Giuliana Muscio, era stata alla Library con una borsa Fulbright e aveva avuto modo di raccontarmi le meraviglie lì conservate anche relative al cinema italiano. È stata un'emozione consultare gli archivi di George Kleine, fotocopiarli, vedere i documentari italiani degli anni '10, che circolavano in America, i grandi kolossal, del tutto invisibili in Italia, nonché una serie di titoli che si consideravano scomparsi. Ho fatto più fatica a vedere i film delle dive, perché che si trovavano soprattutto in Argentina, in Spagna. Sono stato anche in altri archivi, a Berkeley e Los Angeles in California, ma anche in Francia, Spagna e Inghilterra. Ho fatto restituire all'Italia 38 film degli anni '30 che erano stati sequestrati in America durante la guerra. Erano film prodotti da Cinecittà dopo il '37. Li hanno restituiti in copie infiammabili con la promessa, mai mantenuta, di ricevere altrettanti film del dopoguerra in 16 mm. Un altro ostacolo alla fruizione dei film era la copia infiammabile, che poteva rappresentare un pericolo e che già allora era sottoposta a molti vincoli nella visione alla moviola.

Paradossalmente, ho visto una copia de *I topi grigi* senza didascalie per la prima volta al MoMA di New York, perché c'era stato uno scambio tra la Cineteca di Milano e il MoMA. La cineteca di Milano, per risparmiare, non aveva stampato le didascalie, e quindi molti film che si trovavano all'estero, nati dallo scambio con le cineteche, non avevano le didascalie.

In Italia, gli archivi e le cineteche, soprattutto la Cineteca di Milano, forti del fatto di essere istituzioni private, facevano di tutto per ostacolare il lavoro dei giovani studiosi. Alla Cineteca di Milano mi avevano detto che per vedere *Ma l'amor mio non muore* (Mario Caserini, 1913) avrei dovuto affittare la sala cinematografica dell'Arlecchino. L'affitto di quella sala mi costava come un viaggio di andata e ritorno per gli Stati Uniti!

Per fortuna collaboravo con *La Repubblica*, ed ero stato incaricato dal Ministero degli Esteri di organizzare alcune retrospettive; sono stato mandato in missione la prima volta negli Stati Uniti, e ho potuto ritagliarmi dei giorni per andare a Washington a fare ricerca alla Library of Congress. Durante il mio primo viaggio negli USA, nel '77, ho scoperto, con grande sorpresa, che il mio libriccino *Letteratura e cinema* era stato adottato in molte università americane, perché i docenti lo

consideravano uno strumento utile per conquistare gli studenti. La mia retrospettiva su Bolognini, che aveva fatto film tratti da opere letterarie degli ultimi cent'anni, aveva avuto molto successo e stimolato la nascita di insegnamenti di letteratura e cinema nei dipartimenti di italiano. Grazie a queste due cose venivo invitato a tenere cicli di conferenze in varie università americane.

Forse era anche un modo per scappare dall'ambiente irrespirabile di Padova in un periodo di attentati e di minacce quotidiane da parte dell'Autonomia padovana, la cui presenza era tangibile e costante.

In piena contestazione, a Padova, proporre agli studenti dei corsi sul primo cinema italiano non era popolarissimo; io cercavo di insegnare loro un modo di leggere i testi (mi ero procurato una copia di *Assunta Spina*) anche in senso politico e ideologico, ma volevo fare il mio lavoro di storico.

Dal '76, il Consorzio di Pubblica Lettura di Bologna mi ha dato l'incarico di tenere una serie di conferenze sul Fascismo e sulla rappresentazione del Duce al cinema, e alla fine mi ha regalato le due bobine con tre ore di cinegiornali Luce, che mi sono servite per organizzare almeno un paio di corsi. Ho fatto dei corsi sulla rappresentazione del sacro in politica, sull'apparire, sulla parola e sul gesto, prossemica e cinesica, e messa in scena dello spettacolo del potere.

Avendo l'appoggio esterno del cineclub che proiettava due film al giorno, tutto l'anno, potevo chiedere di organizzare delle proiezioni a partire dai programmi dei corsi che tenevo all'Università (ad es., il mito nel western; gli anni Trenta).

Avevo sempre un pubblico di una sessantina di studenti; stavo con loro due pomeriggi interi la settimana: si faceva la lezione, si vedeva il film, lo analizzavamo, guardavamo ancora delle sequenze. Il corso era impostato come un seminario.

Quando è stato pubblicato il primo volume della *Storia del cinema italiano*, a fine anni Settanta, non potevo adottarlo come libro di testo perché costava un sacco di soldi, era troppo vasto; e così ai miei studenti consigliavo altre cose oppure dicevo loro di fare delle fotocopie di questo o quel capitolo. Fino alla pubblicazione del volume di Gianni Rondolino, *Storia del cinema* (UTET, 1977), che però sarebbe uscito in edizione economica solo alcuni anni dopo, il testo di riferimento storico era ancora quello di Sadoul.

Rondolino ha avuto la brillante idea di concepire, a partire dagli anni Ottanta, dei libri ad uso didattico, molto utili per fare lezione. Poi c'erano i libri della Marsilio che raccoglievano i testi di convegni, altrettanto utili, ma non libri di base.

Ho organizzato dei corsi sul Neorealismo, che prevedevano cicli di lezioni affidati a Fortini, Volponi, Ferretti, Contini, Fink, grandi personalità del momento; poi c'era sempre il circolo filologico di Folena che contribuiva ad allargare i miei orizzonti.

Anno dopo anno, sono andati avanti i corsi monografici, in parte li facevo per insegnare le fonti letterarie e iconografiche, e quando siamo arrivati al secondo volume della *Storia del cinema italiano*, nel 1982, c'era anche Olmi che stava fondando una scuola a Bassano ed era un modello di cinema recente che poteva interessare. Poche volte, però, nel corso dei miei quarant'anni di insegnamento mi sono confrontato con il cinema contemporaneo, perché a me piaceva sporcarmi le mani nella bassa cucina filologica, per permettere anche agli studenti di scoprire le cose che non si trovavano nella letteratura corrente.

Una volta conclusa la *Storia del cinema italiano*, ho cominciato a occuparmi della storia dello spettatore. Il caso ha voluto che conoscessi, tramite uno studente, il gestore di un cinema di Valeggio sul Mincio; la sala era in vendita, e tutto ciò che avevano sarebbe stato buttato poco dopo. Questo signore mi ha detto: «Se vuole, le regalo tutto». Ricevere questo dono straordinario mi ha permesso di confrontarmi con la storia dello spettatore, raccontare lo spettatore che vede i film attraverso le locandine e non entra in sala, o racconta la sua esperienza in tutti i modi possibili (sui giornali, nelle lettere, nei romanzi ecc.). E quindi ho cominciato a raccontare il punto di vista dello spettatore. Il tutto è nato da due letture abbastanza fondamentali: l'articolo di Calvino (1974) che fa da prefazione ai *Quattro film* di Fellini; e *Storia di Tönle* di Mario Rigoni Stern (Einaudi, 1978), che racconta una storia di portatori di immagini del pre-cinema lungo le strade dell'Europa. C'era da raccontare questa grande storia di formazione della visione popolare, la formazione di una lingua europea a partire dalle immagini, e io ho pensato di cominciare a studiare l'immaginario dello spettatore di spettacoli ottici partendo dal pre-cinema proprio a cavallo degli anni '80.

Ho lavorato molto in quegli anni sulle microstorie: l'arrivo del cinema in Veneto, l'arrivo del cinema a Padova, a Verona, a Vicenza, il cinema nel Veneto durante la guerra mondiale. Ho fatto dei corsi in cui guidavo i miei studenti a esplorare gli archivi comunali, a ritrovare documenti nelle biblioteche, a ricostruire la storia del Veneto che entrava nella modernità anche grazie al cinema. Il primo mio libro sullo spettatore è stato *Buio in sala. Cent'anni di passione dello spettatore cinematografico* (Marsilio, 1989), frutto anche di tanti corsi e seminari.

Gli anni '80 sono stati dedicati a questo tema (spettatore, microstorie). Era assai più semplice fornire delle bibliografie agli studenti, ma anche indicare le fonti letterarie o gli archivi in cui immergersi per scrivere le loro tesine o tesi di laurea. Durante il mio breve periodo semiotico, negli anni '70, ho utilizzato poco i libri di Christian Metz perché mi sembravano incompleti, fondati su una conoscenza minima della storia del cinema e con la pretesa di indicare leggi generali a partire da pochissimi esempi, per lo più non significativi ai miei occhi, mentre ho utilizzato molto in quegli anni i libri di Gianfranco Bettetini. Sono stati utili i primi libri di Francesco Casetti sulla critica. Nei miei studi, il peso giocato dalla critica è stato importante. Poi ricordo l'antologia di Alberto Barbera alla

fine degli anni '80. Cresceva l'editoria cinematografica; c'erano dei bei volumi sul cinema italiano, che preferivo adottare rispetto ai miei tomi. Sono trascorsi altri 15 anni prima che iniziassi a scrivere un'altra storia del cinema italiano; il mio modello ideale, inarrivabile, era la *Storia della letteratura latina* di Concetto Marchesi. Però, quando negli anni '90 ho pensato all'edizione "minor" di *Cent'anni di cinema italiano*, l'ho pensata come un libro del tutto diverso e indipendente, molto più compatto, rivolto a un grande pubblico, un libro che raccontasse anche la storia di Italia. Bisogna attendere, però, fino al 2003, quando esce *Guida alla storia del cinema italiano*, per avere un volume pensato proprio per lo studente universitario.

Per quel che riguardava la didattica, ormai uscivano libri pensati come strumenti universitari, che si potevano adottare, per cui non ero più costretto a fare ogni anno il libro o la dispensa per gli studenti. Facevo sempre parti generali, corso monografico e un seminario molto aperto che poteva essere di analisi approfondita di un film (*Metropolis, L'uomo con la macchina da presa*).

Autori trattati nei corsi monografici

Neorealismo: De Sica, Rossellini, Visconti.

Io ho sempre avuto grande curiosità per i generi, per cui entravano accanto ai grandi maestri anche Totò, la commedia all'italiana, il melodramma, la lingua dei generi popolari.

A un certo punto ho avuto la fortuna di conoscere Zavattini e di invitare alcuni registi a lezione.

Non ho mai amato fare il corso monografico su un singolo autore, per quanto grande, a parte il corso monografico su Pasolini, perché l'avevo studiato a lungo ed era appena morto, e sentivo di doverlo fare. Ho fatto però un corso su John Ford, che, insieme a Renoir, è un autore sul quale mi sarebbe piaciuto scrivere un libro. Il cinema italiano è stato quello che mi ha tenuto impegnato per più tempo, ma gli autori sui quali mi sarebbe piaciuto concentrarmi erano, oltre a Hitchcock, Ford, Renoir e Kubrick. Su Renoir sono usciti una marea di libri bellissimi, mentre su Ford è uscito il libro di Tag Gallagher (*The Man and His Films*, 1986), che sono diventati dei punti di riferimento per lo studio di questi autori.

Ho dedicato dei corsi che mi hanno molto coinvolto a Jean Renoir, a Buster Keaton, ma la linea portante era sempre data dal cinema italiano (fonti cartacee, produttori, intellettuali, critica); l'idea di storia totale che avevo elaborato, ben consapevole di tutti i suoi limiti, era che si possono raccontare tante storie che sono collegate e che i film e i registi sono parte di una storia molto più grande e complessa. Questo mi faceva sentire differente ma mi attirava anche alcune critiche. Il problema era riuscire a procurarsi comunque i film per poterne parlare con piena consapevolezza; il noleggio costava molto, i dipartimenti non ti davano i soldi, per cui alle volte i film passavano in

secondo piano perché non potevi procurarteli e perché il funzionamento della maggior parte delle cineteche era disastroso. Bisogna aspettare gli anni '80 e '90 perché ci siano cambiamenti significativi nelle possibilità d'uso regolare delle fonti filmiche.

Personalmente, sono molto grato a Maria Adriana Prolo del Museo del cinema di Torino perché negli anni '70, quando ho avuto la necessità di vedere i film in 16 mm che lei aveva (*Maciste, La lampada della nonna, Le comiche di Cretinetti, Cabiria*), lei me li ha dati tutti nel corso di un'estate e non mi ha fatto pagare niente per stima nei miei confronti. Quella di Torino è stata l'unica cineteca ad avermi aiutato in maniera importante in quegli anni. Anche l'Istituto Luce in realtà mi ha fatto vedere delle cose, anche se il documentario era per me marginale; il loro aiuto mi è stato indispensabile nei capitoli sul Fascismo, e comunque la burocrazia interna per anni non permetteva di vedere più di sei documentari al giorno (io avevo bisogno di vederne 200-300). Le loro condizioni erano molto restrittive. All'estero, invece, avevo accesso agli archivi senza problemi e senza limiti, e in più mi avevano permesso di scoprire e di conoscere cose a cui non avevo pensato, perché i funzionari della Library of Congress erano dei professionisti di altissimo livello e cercavano in tutti i modi di aiutare il ricercatore.

Argomenti delle tesi

Nei primi anni, conoscendo le difficoltà di reperire e vedere i film, davo tesi di analisi semiotica e narratologica di un film (ad es., *La corazzata Potemkin, Metropolis*). Ho dato molte tesi sui critici, sui letterati critici di cinema (Corrado Alvaro; Leonardo Sciascia; Alberto Moravia); la critica cinematografica nel "Gazzettino", nella "Gazzetta di Venezia"; nelle riviste dei GUF, che anch'io avevo studiato e nei rotocalchi e riviste illustrate o specializzate. Alcuni critici erano ancora in vita e lo studente poteva andare a trovarli. Altri argomenti: la critica cinematografica a Bergman, a De Sica, a Rossellini, ad Antonioni; De Santis, Visconti, il primo Antonioni.

Tendenzialmente, cercavamo di non far viaggiare molto gli studenti, ma ce n'erano alcuni che mi dicevano «Io posso andare a Parigi!», e allora si occupavano della nascita della Nouvelle Vague, di Godard, ecc.

Rapporti con gli studenti

Il fatto di avere a lezione 40-60 studenti, di cui la metà avrebbero chiesto la tesi, favoriva un rapporto vero, soprattutto quando sono tornato da Verona e ho cominciato a selezionare gli studenti veramente interessati. Le tesi sono cresciute di livello e io le seguivo molto, come avevo imparato

dal mio maestro Folena. Da un certo momento in poi, ho inventato la riunione settimanale con tutti i laureandi per fare periodicamente il punto della situazione; si era giunti a un tale livello di confronto e scambio che non c'era quasi più bisogno che io correggessi in maniera strutturale i capitoli delle tesi.

Negli anni '80, insieme a un gruppo di laureandi, ho creato una collana editoriale sulla nascita del cinema in Veneto; purtroppo è uscito solo il volume di Livio Fantina, *Tempo e passatempo. Pubblico e spettacolo a Treviso tra Otto e Novecento* (Il Poligrafo, 1988), ma ne avevo pronti altri cinque o sei. Il lavoro con gli studenti in quegli anni è stato molto fecondo. Il libro di Fantina rappresentava un modello di microstoria, seguendo l'impostazione storiografica degli "Annales" ed era ben lontano dall'accumulo positivistico di dati che ancora dominava quel tipo di ricerche in quegli anni.

Negli anni '90, sono stato tra i fondatori di Arcimedia, un programma sovvenzionato da alcune università europee e dalle grandi cineteche, con l'obiettivo di formare i futuri cinetecari europei. Ho mandato non pochi dei miei studenti e qualcuno è cresciuto in quell'ambito (uno di loro era Alessandro Faccioli, un'altra è Michela Zegna, che oggi lavora alla Cineteca di Bologna). Ogni anno venivano selezionati 30 studenti da tutta l'Europa, e delle prime due edizioni sono stati assunti quasi tutti. Sono stato tra i primi ad attivare il programma Erasmus a Padova (1988). Avevamo la convenzione con due università, Dublino ed Exeter (dove ha studiato Faccioli).

Ho avuto la fortuna di seguire e aiutare lungo il loro percorso centinaia di studenti almeno fino alla fine del Millennio. Poi con la riforma voluta dal Ministro Luigi Berlinguer tutto è cambiato ed è iniziata un'altra storia.

Nota biografica

Gian Piero Brunetta (1942) è Professore emerito dell'Università degli studi di Padova, dove ha insegnato Storia e critica del cinema dal 1970. È stato visiting professor in Francia e in molte università degli Stati Uniti. Critico cinematografico per il quotidiano "La Repubblica" e collaboratore di diverse riviste specializzate nazionali e internazionali, ha diretto collane di libri sul cinema per diverse case editrici italiane, tra le quali Editori Riuniti, Cappelli e Marsilio, con cui ha pubblicato *Buio in sala* (2001), *Il cinema di Hitchcock* (1995), *Spari nel buio* (1994), *Il viaggio dell'Icononauta* (2001). Altri suoi libri: *Forma e parola nel cinema* (1970), *Storia del cinema italiano* (varie edizioni dal 1979 al 2008), *Cent'anni di cinema italiano* (1995), *Guida alla storia del cinema italiano* (2003, tradotto in varie lingue), *Avventure nei mari del cinema*; ha curato vari volumi sul cinema nel Veneto e su Kubrick.