

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

Testimonianze

Intervista a Paolo Bertetto¹

1. Qual è stato l'argomento della sua tesi?

Mi sono laureato nel 1968 a Torino in Storia della Letteratura italiana con i Proff. Giorgio Barberi Squarotti ed Edoardo Sanguineti con una tesi sull'eroe romantico nella letteratura italiana, Alfieri e Foscolo. Avrei voluto analizzare anche Leopardi, ma ho rinunciato perché la tesi diventava troppo impegnativa.

2. Come e dove è avvenuta la sua formazione in campo cinematografico?

Quando ero studente, sono entrato nel gruppo del Centro universitario cinematografico, che organizzava cicli di proiezioni, facendo una programmazione settimanale dedicata alla storia del cinema, ai grandi autori, ecc. Lì è nata la rivista "Centrofilm", dove ho pubblicato il mio primo saggio lungo (un'analisi testuale de *L'année dernière à Marienbad* di Alain Resnais, scritta da Robbe-Grillet, di cui mi interessava il lavoro letterario). In seguito, abbiamo fondato con Gianni Volpi e l'aiuto di Goffredo Fofi un'altra rivista di cinema, "Ombre rosse", e io ho cominciato a occuparmi anche di cinema, oltre che di letteratura.

Ho collaborato poi con altre riviste, "Filmcritica" e "Cinema & Film" e più tardi "Cinema nuovo". Nella seconda metà degli anni Settanta, ho scritto frequentemente su "Alfabeta", un mensile culturale importante del Gruppo '63 che si vendeva anche nelle edicole. Scrivevo di cinema in maniera regolare, almeno ogni due-tre mesi, quando uscivano nuovi film. È stata un'esperienza per me rilevante ed è stata una scelta di campo: mi faceva piacere qualificare la mia ricerca con una collaborazione a una rivista che contava un comitato direttivo con persone prestigiose come Eco, Balestrini, Porta, Calabrese, Ferraris ecc., attenta alle problematiche più avanzate della cultura europea.

3. Qual è stato il suo primo incarico all'università? Come ricorda quel periodo?

All'Università, quando mi sono laureato, non ho avuto subito un contratto; per qualche anno ho insegnato nelle scuole medie superiori, e contemporaneamente ho tenuto seminari in due discipline. Vattimo mi aveva chiesto di collaborare all'insegnamento di cinema, perché cinema in quegli anni a Torino era legato alla cattedra di Estetica, prima tenuta da Luigi Pareyson poi da Vattimo. Ho cominciato a tenere dei seminari di letteratura italiana contemporanea e di storia e critica del cinema. Poi si è aperta una possibilità di contratti e di inserimento universitario nell'ambito degli studi di cinema, e ho cominciato a collaborare con Gianni Rondolino che era il docente ufficiale, e ho continuato a scrivere saggi più impegnativi sul cinema. Invero, fin dall'inizio, ho studiato cinema come un fenomeno culturale correlato al sistema delle arti, alla letteratura, alle problematiche che emergevano dall'estetica e dalla filosofia.

¹ Intervista telefonica del 2 luglio 2018.

Questo mio percorso esistenziale e culturale si è riflettuto sui modi attraverso cui ho impostato il mio approccio al cinema. Io all'epoca seguivo molto il dibattito culturale e letterario. Ho partecipato a diversi convegni del Gruppo '63 perché, grazie a Sanguineti e poi a Porta e a Balestrini, avevo rapporti col mondo letterario e con le avanguardie. Io ero un giovane studioso che ha iniziato a occuparsi di cinema accanto ai suoi studi di letteratura e di estetica; questa apertura alla interazione tra i diversi linguaggi ha sempre caratterizzato la mia ricerca interpretativa.

4. Quali erano gli argomenti trattati nei suoi seminari? Come si svolgevano gli incontri?

Ho tenuto seminari dal 1973-74. Rondolino insegnava il corso principale, Storia e critica del cinema, di più di 50 ore, con una parte generale, non troppo ampia, e una parte monografica dedicata a un argomento o a un autore di cui lui si era occupato (Visconti, Rossellini; Nouvelle Vague; avanguardie). Io facevo dei seminari non necessariamente correlati al corso: affrontavo gli argomenti che mi interessavano.

Ho tenuto dei seminari sulle avanguardie storiche nel cinema in relazione alle avanguardie nella letteratura e nell'arte, sul cinema rivoluzionario sovietico, su questioni di metodologia e di analisi del film, sulla narratologia ecc. Gli anni Settanta sono stati un periodo caratterizzato dall'affermarsi dello strutturalismo e io ho proposto seminari di taglio strutturalista e con un'attenzione alla lettura formale del testo.

Con alcuni altri ricercatori, poi, avevamo organizzato e sviluppato dei cicli di seminari interdisciplinari dedicati alla nuova filosofia e alla nuova estetica, al post-strutturalismo, all'ermeneutica, a Deleuze, a Lyotard, a Derrida, ai dispositivi pulsionali, al postmoderno, alla decostruzione a cui partecipavano giovani studiosi che sarebbero diventati molto noti (Gianni Carchia e Maurizio Ferraris per estetica e per teoretica; Giovanni Moretti per teatro) e che potevano contare anche su contributi di Gianni Vattimo e di Mario Perniola. Questi seminari sono stati organizzati ogni anno dalla metà degli anni Settanta a metà anni Ottanta. Il seminario è stato assolutamente importante per la formazione delle persone e per la caratterizzazione dei nostri insegnamenti.

Gli incontri si tenevano ogni venerdì e duravano tre ore; vi partecipavano moltissimi studenti di cinema, teatro, estetica e filosofia, che alla fine scrivevano relazioni molto ampie. Poiché negli anni Settanta era molto forte l'istanza politica, nei seminari l'ideologia era una componente costante. Questa attività seminariale si collocava ai margini dell'insegnamento di cinema e coinvolgeva le persone più attente e anche molti laureati.

Per alcuni anni ho tenuto dei seminari che erano solo simbolicamente pagati. Poi sono diventato contrattista (il contratto era qualcosa di più di una borsa di studio); a un certo punto i contrattisti hanno superato un'idoneità e sono diventati ricercatori. In ogni modo, la mia attività didattica, fino a che non sono diventato professore associato, giocava un ruolo di secondo piano rispetto alla mia attività di critica e di ricerca.

La figura del borsista com'ero io allora, all'inizio, e la figura del ricercatore avevano dei ruoli più ridotti all'interno dell'Università. Intanto era un'Università con meno studenti rispetto a oggi. Inoltre, all'Università a Torino insegnavano i docenti, non i ricercatori. I ricercatori svolgevano un'attività di appoggio alla didattica del docente. Avevo molto più tempo per studiare e scrivere i miei libri: negli anni '70 ho scritto un libro sul nuovo cinema internazionale (Il cinema dell'utopia, Rumma, 1970); ho curato un'antologia di testi del cinema sovietico (Ėjzenštejn, Vertov, FEKS, Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni 20 in URSS, Feltrinelli, 1975); ho scritto un libro di

taglio marxista (Cinema fabbrica avanguardia, 1976, Marsilio), che è stato anche tradotto in spagnolo, e una monografia su Alain Resnais (La Nuova Italia, 1977).

Ho iniziato a studiare il cinema muto e ho scoperto che il cinema degli anni Venti era di estremo interesse dal punto di vista della ricerca formale e linguistica. Ho iniziato a scrivere di cinema muto e avrei voluto scrivere un libro sulle forme estetiche del muto, concentrandomi sui vari modelli nazionali (francese, sovietico, tedesco) e l'avanguardia, ma non sono riuscito a trovare l'editore interessato. Speravo di farlo con Marsilio (ero amico di Tinazzi e di Micciché), ma poi invece non abbiamo combinato il volume. All'inizio degli anni 80 avrei voluto fare un libro su cinema e pensiero, che avrebbe anticipato quello di Deleuze, ma anche in questo caso non è stato possibile: non avevo ancora un corso che garantisse le adozioni.

5. Quali erano i corsi di cinema attivi all'Università di Torino? E come erano i rapporti tra i titolari delle cattedre?

In quegli anni a Torino insegnavano Rondolino e Aristarco, che avevano pessimi rapporti. Aristarco era un uomo rigoroso e abbastanza aggressivo e difendeva le sue posizioni con molta vivacità; non era di Torino, ma era stato chiamato alla Facoltà di Magistero perché era stato uno dei primi docenti di cinema con un'idoneità da ordinario. I rapporti tra Magistero e Lettere inizialmente non erano molto buoni. Poi si sono avviate collaborazioni nel mondo del teatro e le cose sono migliorate. Roberto Alonge è stato importante nel contribuire a creare reti di incontro e cooperazione. Io, anche grazie ad Alonge, avevo dei buoni rapporti con Aristarco: ho vinto un concorso per associato con una commissione in cui c'era lui in rappresentanza di cinema.

In realtà, nell'ambito degli studi universitari si riflettevano dei contrasti che si erano sviluppati nel campo della critica cinematografica: Aristarco veniva dalla critica militante e la difendeva a spada tratta; aveva delle posizioni molto precise e sosteneva ad oltranza la tradizione realistica e il neorealismo. Era molto ostile nei confronti delle nuove esperienze cinematografiche (per es., la Nouvelle Vague), e anche nei confronti delle nuove generazioni di critici e anche dei critici della sua età che avevano posizioni diverse dalle sue. Ma il suo lavoro era stato importante e soprattutto con la Storia delle teorie del cinema aveva arricchito gli studi. Rondolino era più attento alle esperienze del nuovo cinema, aveva un atteggiamento più fluido, meno ideologico, conosceva bene il cinema americano ma anche l'avanguardia. Era più aperto e favoriva le ricerche dei giovani, riconoscendo una libertà di gusto e di idee. I due docenti, insomma, erano due studiosi competenti, che riflettevano indirizzi e formazioni culturali molto diverse.

Siccome Rondolino aveva un atteggiamento più aperto alle nuove esperienze cinematografiche e meno settario rispetto ad Aristarco, molte delle persone che si sono laureate con lui hanno fatto carriera sia all'interno dell'Università, sia fuori (ad es. Alberto Barbera; Sergio Toffetti; Steve Della Casa; Dario Tomasi; Giulia Carluccio). Tra i miei studenti torinesi sono entrati in Università Silvio Alovio e Alessandro Amaducci. Altri invece sono entrati al Museo del Cinema, come Claudia Gianetto, Cristina Monti, Basano. Arvat è diventato un produttore indipendente.

Gli insegnamenti nella facoltà di Lettere negli anni Settanta avevano un numero significativo di studenti appassionati di cinema che facevano esperienze di cineclub. Per esempio, c'era a Torino una sala chiamata Movie Club nella quale si potevano vedere film d'autore della storia del cinema.

6. Quali erano i programmi dei corsi e i testi di riferimento?

Negli anni Ottanta e Novanta, poi, il numero degli studenti era cresciuto. A Lettere ne avevamo circa 400 per corso: c'erano quindi le condizioni per sdoppiare l'insegnamento. Io ho partecipato al concorso nazionale, che ho vinto, e ho iniziato a insegnare nel 1987 a tenere il corso di Storia e critica del cinema B, mentre Rondolino teneva il corso di Storia e critica del cinema A. Avevamo 200 studenti a testa. Entrambi i corsi erano suddivisi in due parti: una parte generale e una parte monografica di approfondimento.

Ho affrontato gli argomenti che avevo studiato negli anni precedenti: cinema d'avanguardia (e questioni di teoria dell'avanguardia); cinema espressionista e post-espressionista in Germania; Godard e la nouvelle vague; Lang; Buñuel.

A partire dal 1990, sono diventato coordinatore scientifico del Museo Nazionale del Cinema di Torino e ho avviato una collaborazione tra il Museo e l'Università: organizzavamo proiezioni di film della storia del cinema e retrospettive dedicate a registi nelle sale del Museo, al Cinema Massimo, che era vicino all'Università. Questa cooperazione ha consentito una riqualificazione dell'insegnamento: poter insegnare con una visione completa e in sala dei film era più stimolante, oltre che più fruttuoso per la didattica. Io tenevo dei corsi e organizzavo retrospettive al Museo del cinema, garantendo un metodo di studio più ampio e approfondito.

In particolare, mi ricordo un corso realizzato durante un anno sabbatico di Rondolino: il corso era dedicato a Fritz Lang, e in contemporanea avevamo organizzato una retrospettiva con relativo catalogo e una mostra con materiali di Fritz Lang, provenienti dagli archivi della Cinémathèque Française. Il corso ha riscosso un grande successo: hanno partecipato oltre 500 studenti, l'aula di lezione era sempre strapiena e anche la sala del cinema.

Io continuavo a sviluppare una didattica che da un lato considerava il cinema un grande evento culturale all'interno del sistema delle arti, e dall'altro sviluppava con molto impegno, un'esperienza di analisi del testo: studiare il testo filmico con metodi interpretativi elaborati era per me un passaggio fondamentale.

A partire da un certo punto (non ricordo esattamente quando), ho iniziato a insegnare Analisi del film e non più Storia del cinema, che è una disciplina difficile da insegnare bene, perché bisognerebbe avere 1000 ore a disposizione. Invece l'analisi del film, pur avendo a disposizione un numero di ore limitato, si poteva sviluppare in maniera proficua.

Ho interpretato i film di Buñuel, non solo i film dell'avanguardia, ma anche quelli degli anni Cinquanta e soprattutto degli anni Sessanta e Settanta. Le mie ricerche sul cinema di Buñuel si sono tradotte in vari saggi e in un libro, *L'enigma del desiderio*, edito da Marsilio nel 2001, che ha vinto il Premio Umberto Barbaro Filmcritica.

Mi sono poi concentrato sul cinema espressionista tedesco e ho analizzato *Il gabinetto del Dottor Caligari*. All'inizio degli anni Novanta, al congresso di Urbino sulla lettura del testo, ho proposto un'analisi di *Caligari* che avevo fatto anche a lezione. Nel 1990 ho pubblicato un libro su *Metropolis*, che ha costituito una svolta nelle mie pubblicazioni. Mi considero un langhiano, uno studioso di Lang, nonostante non abbia mai scritto un libro generale su di lui, anche perché sarebbe stato molto impegnativo e, forse, troppo lungo per un editore.

Ho fatto un corso sulla Nouvelle Vague concentrato prevalentemente su Godard e Resnais: ho scritto una monografia de Il Castoro su Resnais (1976). Su Godard ho fatto poi un corso più ampio e ho analizzato un buon numero di film del periodo della Nouvelle Vague. Ho riconosciuto uno spazio rilevante a Godard, anche nel progetto scientifico del nuovo museo del cinema alla Mole

Antonelliana ed ho continuato ad interpretare i film di Godard anche nei miei libri di teoria e analisi del film post-2000 – anche se oggi il mio interesse per il cosiddetto cinema moderno si è molto ridotto.

Negli anni Novanta, quando ho iniziato a lavorare al Museo del Cinema, ho affrontato una serie di problematiche relative, da una parte, alla conservazione, al restauro e alla valorizzazione del patrimonio cinematografico, e dall'altra all'archeologia del cinema.

Alla fine degli anni Novanta, quando insegnavo al DAMS, ho tenuto dei corsi sul restauro del film. Durante i corsi, si andava al Museo del Cinema per vedere come si restauravano e si conservavano i film. Il restauro è, da un lato, un lavoro di preservazione della pellicola, che va fatto nelle strutture idonee; dall'altro, è un lavoro di ricostruzione del film. Ad esempio, in quegli anni si parlava molto della ricostruzione di alcuni grandi film: *Metropolis*, *Napoléon* di Abel Gance, ma anche *L'Atalante* di Vigo o i casi anomali di *Greed* di Stroheim e di *Touch of Evil* di Welles. Inoltre, al Museo avevamo restaurato *Cabiria* di Pastrone e trovato degli scarti del *tournage* estremamente interessanti. Era utile affrontare a lezione le problematiche di ricostruzione di un film, al tempo stesso interpretativo-culturali e tecniche. Molti film che oggi vediamo in versioni ricostruite allora esistevano in versioni incomplete o inadeguate.

Sempre a partire dalla fine degli anni Novanta, ho iniziato a tenere dei seminari intensivi a Paris 8, soprattutto su problemi teorici: sulla questione del rapporto cinema pensiero, più discusso in Francia che in Italia; sulla teoria dell'avanguardia; sulle questioni di metodologia di analisi del film; e, a lungo, sul restauro e l'interpretazione del film.

A Madrid ho poi tenuto dei seminari intensivi brevi su Lynch, Buñuel, *Metropolis*; a Nizza ho tenuto un corso su Godard e Hitchcock.

Negli anni Ottanta e all'inizio dei Novanta, abbiamo cercato di sviluppare i rapporti internazionali ed io mi sono impegnato in particolare, anche sulla scia di quanto aveva fatto Roberto Alonge per il teatro. L'Erasmus era uno strumento che favoriva le relazioni interuniversitarie. Molti colleghi erano concentrati sulla situazione e la cultura italiana, mentre a me interessava di più il rapporto con l'orizzonte internazionale. Nei programmi didattici c'era sempre un libro teorico o metodologico straniero. Per gli studenti che si laureavano con me la bibliografia includeva molti più testi stranieri. E gli studenti più bravi andavano a fare ricerca all'estero.

7. A proposito delle metodologie didattiche, potrebbe raccontarmi come si svolgevano le lezioni, e quali erano gli strumenti a supporto della didattica?

Una delle cose che oggi appaiono in un certo senso quasi strane è che negli anni Settanta vedere e analizzare i film era un problema. Una volta ho curato una trascrizione di *Ivan il Terribile* e de *La congiura dei Boiardi* per una collana di Feltrinelli. E ho dovuto fare le trascrizioni alla moviola, affittando la pellicola: rammento che a un certo punto la pellicola si è sbobinata e si è sparsa per tutto lo studio. Un pasticcio. E ricordo anche di aver viaggiato per andare a vedere dei film (ad es. certi film muti tedeschi e francesi o Syberberg e i film spagnoli degli anni Venti e Trenta).

Studiare cinema era tutt'altro che facile e questo è anche testimoniato dai libri di storia del cinema, come per esempio i testi di Mitry e di Sadoul, che sono importanti, ma spesso pieni di imprecisioni o di errori. La gente non aveva a disposizione i film; prendeva degli appunti mentre vedeva i film, magari con una penna con una luce incorporata, e poi doveva arrangiarsi con gli appunti. Le condizioni di studio del testo filmico erano problematiche perché nella maggior parte dei casi i film non erano facili da reperire. Non a caso uno dei libri classici più belli è *Lo schermo demoniaco* di

Lotte Eisner, sul cinema tedesco di Weimar, scritto da una conservatrice della Cinémathèque Française che poteva avere accesso ai film.

A partire dalla fine degli anni Sessanta, nell'ambito degli studi di cinema, sono stati fondamentali l'avvento e l'affermazione dell'analisi del film. Grazie all'analisi del film è stato possibile comprendere il film nella sua complessità: come viene costruito; com'è realizzato dal punto di vista tecnico; quali sono le strategie di messa in scena. Ma insieme l'analisi interpretativa ha consentito anche la comprensione dei film nella loro duplice articolazione, di produzione di un senso esplicito e di creazione di un insieme di sensi latenti. Questa è stata la grande operazione che hanno fatto gli studi di cinema soprattutto sull'onda delle ricerche degli studiosi francesi (Bellour e Aumont, innanzitutto): ed è quello che ho cercato di insegnare all'Università.

Ho sempre fatto dei corsi con un'attenzione molto forte ai film e al tentativo di insegnare com'erano strutturati (com'è costruita una sequenza; quali sono le componenti essenziali del linguaggio cinematografico, quali sono gli stili di regia): questo mi è parso uno dei punti centrali nell'ambito degli studi di cinema. E in Italia, come altrove, si è determinata una differenziazione tra quelli che studiavano cinema come un evento culturale complesso, e quindi facevano delle analisi dei film in profondità, e quelli che continuavano a fare una critica impressionista, che io non ho mai amato. E ancora oggi, in una situazione più avanzata, c'è ancora l'alternativa tra chi si limita alle descrizioni dell'evidenza, magari con una maggiore attenzione ai documenti, e chi cerca di comprendere i film nella loro ricchezza plurisignificante.