

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

Testimonianze

Intervista a Sandro Bernardi¹

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

Mi sono laureato in italianistica nel 1973 con una tesi sui fratelli Marx (relatore Prof. Claudio Varese), perché allora non esisteva l'insegnamento di storia del cinema. Nel 1975 ho avuto il primo contratto all'Università. Inizialmente, seguivo le indicazioni che mi davano i miei professori (Varese per la letteratura italiana e Pio Baldelli per cinema, istituito poco prima che mi laureassi).

2. Qual è stato il suo primo incarico all'università?

Quando Pio Baldelli se ne andò, nel 1981, Edoardo Bruno divenne il professore ufficiale di storia del cinema; Bruno rimase in carica fino al 1998. Con Bruno facevamo un corso che durava sei ore alla settimana (150 ore all'anno) – io tenevo dei seminari di un'ora alla settimana all'interno del corso. I corsi di Bruno erano monografici (western, commedia americana, Neorealismo italiano).

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

Claudio Varese scrisse un libro per me fondamentale: *Cinema, arte e cultura* (Marsilio, 1963). Il volume è una raccolta dei saggi che Varese scrisse sul cinema (Buñuel, Dreyer, Renoir, Bresson) da una prospettiva letteraria, basati sul fatto che il cinema era una forma d'arte del Novecento e che quindi bisognava comprenderlo nel sistema delle arti. Varese era convinto che non esistesse una storia della letteratura, una storia della pittura o una storia del cinema, ma una Storia in generale, che comprendeva tutte le arti ma anche gli eventi politici, i problemi sociali e la vita delle popolazioni.

È stato in quel momento che ho iniziato a riflettere sui rapporti tra Hollywood e il New Deal di Roosevelt, o sull'importanza del Neorealismo come conseguenza della Seconda guerra mondiale, non il Neorealismo come rifiuto della messinscena e ricostruzione della realtà in studio, ma come momento tragico e di rottura totale nei confronti dello stile hollywoodiano, insomma come inizio del cinema moderno e del video contemporaneo.

Ho lavorato per parecchi anni al Festival di Pesaro e alla Mostra di Venezia (mi sono occupato dei cataloghi); ho collaborato con il Festival dei Popoli, a Firenze. Allora, partecipare ai festival era l'unico modo per vedere i film. Pesaro per quelli della mia generazione è stato fondamentale per conoscere il cinema moderno di tutti i Paesi, specialmente quelli latino-americano, o i Paesi dell'est.

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

¹ Intervista telefonica del 25 ottobre 2018.

I film non si proiettavano perché non avevamo il proiettore, e inoltre il noleggio delle pellicole costava caro. Cercavamo di organizzarci con i CUC e con le sale cinematografiche: loro stessi ci chiedevano i programmi, e organizzavano proiezioni di film muti e classici americani aperte a tutti ma destinate principalmente agli studenti dei nostri corsi. A Firenze c'erano due cinema d'essai, lo Spazio Uno e il Cinema Alfieri, che dedicavano un giorno alla settimana alla proiezione di film previsti nei nostri programmi.

Iniziammo a vedere i film negli anni '80 quando l'università acquistò uno Scopitone, ma da lontano non si vedeva nulla. Negli anni '90, la Regione ci regalò un proiettore RGB e allora iniziammo a fare proiezioni. C'era un tecnico addetto a vari laboratori di storia dell'arte che ci aiutava per le proiezioni.

5. Ha avuto particolari modelli teorici e disciplinari di riferimento (ad es., strutturalismo, semiotica, psicanalisi ecc.)?

Dopo Varese, ho studiato Carlo L. Ragghianti, lo storico dell'arte; ci sono dei saggi bellissimi di Ragghianti dal punto di vista storico. Ricordo un suo saggio su un fotogramma di Èjzenštejn! Quale critico o storico allora avrebbe dedicato tanto spazio a un solo fotogramma?

La semiotica è una disciplina che ho studiato a lungo e che tuttora considero molto importante – è buffo che oggi ci siano degli ex fanatici che hanno completamente abbandonato la semiotica. È una tappa che ci insegna che il cinema è un linguaggio; che uso fare del linguaggio poi ce lo insegnano i narratori, i poeti, i registi. Un'altra importante corrente è la semiotica dei nuovi media. Oltre a Metz, un altro studioso che ci ha lasciato una grande lezione teorica e metodologica è stato Michel Colin, allievo di Metz morto prematuramente.

I punti fermi della mia traiettoria scientifica e professionale sono stati la storia, l'arte (il sistema delle arti) e il linguaggio (come si impara a inquadrare; anche l'inquadratura è linguaggio).

Molti fraintendono la lezione di Rossellini: un mio amico, allievo di Rossellini, Mario Garriba, sosteneva che la lezione di Rossellini era pericolosa: lo aveva sentito dire che bastava guardare dentro un giornale arrotolato per fare cinema, ma non era così. Al contrario. Secondo quello che lui stesso aveva appreso lavorando con il Maestro, i film di Rossellini erano i più pensati e meditati che lui avesse mai conosciuto. Prima di filmare occorreva avere qualche cosa in mente, un'idea ben precisa, altrimenti si filmava il nulla. Quest'attitudine ha rovinato parecchie persone, che oggi vanno in giro con una videocamera convinte di saper fare cinema. Ecco, questi sono ancora i fondamenti del mio insegnamento.

6. Quali sono gli argomenti su cui vertono i suoi corsi? E quali sono i testi di riferimento?

Come docente ho iniziato ufficialmente nel 1991, quando mi è stato affidato il corso di storia e critica del cinema. Era un corso monografico, dedicato ai maestri della storia del cinema (Kubrick, Èjzenštejn, Dreyer, Welles), ma trattavo anche questioni legate alla storia del cinema in generale, all'estetica e alla cultura cinematografica.

Pian piano, tenendo i corsi monografici, mi sono reso conto che agli studenti mancavano le basi. Soprattutto all'esame mi accorgevo che gli studenti avevano delle lacune notevoli perché non avevano una preparazione storica. Dopo diversi anni, ho capito che la combinazione di storia, cultura ed estetica non era funzionale alla comprensione e all'apprendimento della materia da parte

degli studenti, che recepissero solo dei frammenti isolati e slegati tra di loro. Allora ho adottato il *Manuale del film: linguaggio, racconto, analisi* di Gianni Rondolino e Dario Tomasi (UTET, 1995), ma lo trovavo estremamente schematico. Successivamente, ho utilizzato il manuale di Bordwell-Thompson, ma anche quello mi dava dei problemi perché era troppo preciso nei dettagli e troppo denso di titoli di film.

Anche la *Storia del cinema* di Bordwell-Thompson presenta un lungo elenco, ancora più dettagliato del Rondolino. *Cent'anni di cinema italiano* di Gian Piero Brunetta l'ho adottato quando ho separato i corsi (triennale e magistrale) e ho iniziato a occuparmi di cinema italiano.

Il difetto di questi manuali, e dei manuali in genere, è il non voler tralasciare niente. Spesso dipende anche dalla malignità dei recensori che vanno a spulciare proprio le dimenticanze. Così gli autori dei manuali cercano di mettere proprio tutto. Gli studenti non ricordavano quasi niente di questi manuali.

Alla fine degli anni '90, con l'arrivo della Rete, aumenta la possibilità di reperire e vedere i film, e io mi rendo conto di come siano scritte male le storie del cinema, nel senso che non contestualizzano le opere.

Il secondo problema era legato all'incapacità degli studenti di conoscere e comprendere i diversi contesti culturali da cui provenivano i registi (ad es., non sapevano distinguere tra il mondo di Buñuel e quello di Èjzenštejn, non sapevano riconoscere le diversità culturali dei registi). Ai manuali mancava un filo logico, un'idea di base: pur presentando dei ritratti abbastanza soddisfacenti di autori, dicevano solo ciò di cui l'autore si è occupato. Il Neorealismo, ad esempio, era trattato in modo molto sbrigativo e generico, osservando che il Neorealismo consisteva nell'andare a filmare per le strade; mostrare la realtà così com'era, cosa non assolutamente vera. La differenza consisteva nel modo di filmare, nell'apertura a ciò che era aleatorio, nella rinuncia a controllare tutto, come facevano invece negli studi hollywoodiani.

Allora mi sono posto due problemi di tipo metodologico: contestualizzare, ed evitare stereotipi ed elenchi. Da questa riflessione è nato il mio volume *L'avventura del cinematografista* (Marsilio, 2007), raccolta delle lezioni che ho tenuto tra il 1991 e il 2005. I principali obiettivi del volume erano (e tuttora sono) contestualizzare gli autori e dare un'idea generale di cinema, ricavata dalla storiografia americana (il New Historicism e in particolare gli studi di Tom Gunnings). Si partiva dall'idea base di Gunnings che il cinema delle attrazioni faceva parte di un'epoca diversa da quella del cinema della narrazione. Tuttavia, volevo andare oltre questa distinzione, perché, anche confrontandomi con colleghi, amici e con gli stessi studenti, mi ero reso conto che il cinema delle attrazioni possedeva elementi della narrazione (v. Méliès), e le attrazioni a loro volta si trovavano presenti anche nel cinema narrativo (v. Capra), anche se in un modo diverso. L'idea che mi è venuta è stata quella di raccontare la storia del cinema come un alternarsi dinamico/dialogico di queste due istanze (attrazioni-narrazione) che si sostengono reciprocamente. Nel primo cinema, è vero, dominavano le attrazioni, pure in presenza di una narrazione di base, mentre a Hollywood dominava la narrazione. Nel cinema contemporaneo, assistiamo a una maggiore integrazione fra attrazioni e narrazioni.

L'altro problema che mi sono posto era quello di togliere anziché aggiungere: accanto alle principali correnti e alle avanguardie, ho inserito solo i film che gli studenti avrebbero potuto vedere e dei quali si sarebbero ricordati.

7. Come si svolgono gli esami? E com'è il suo rapporto con gli studenti?

L'esame consisteva in una conversazione di mezz'ora, molto generale; cominciavo ponendo loro qualche domanda, e se non rispondevano chiedevo che mi parlassero degli aspetti che li avevano colpiti di più. La loro titubanza era spesso legata alla loro preparazione o all'emozione, ma c'erano studenti che rispondevano con entusiasmo. Nel periodo 2000-2010, ho fatto delle prove scritte ma non erano attendibili perché molti studenti si portavano gli appunti per copiare!

L'esame è certamente il banco di prova privilegiato per capire se uno studente ha studiato, ma un docente si rende conto della preparazione e dell'interesse di uno studente se quest'ultimo partecipa attivamente in classe e se interPELLa il docente anche fuori dall'orario delle lezioni. Io stimolo i miei studenti a porre domande a lezione, a interrompermi se qualcosa non è chiaro, perché sono fermamente convinto che il dialogo tra docente e studenti sia fondamentale nella didattica. Questa, ad esempio, è un'annata molto buona e mi interrompono spesso durante la lezione (che dura 2 ore). Però, in generale, ogni anno, c'è sempre qualcuno realmente interessato che pone domande e chiede precisazioni. In questo momento, ho 135 studenti nel corso di Storia del cinema (triennale), mentre nel corso di Storia del cinema italiano alla magistrale ne ho 22. Per questo corso lavoro in modo diverso, perché i destinatari sono studenti che hanno già sostenuto l'esame di cinema: parto da una monografia di autori italiani (Visconti, Ferreri, Antonioni, Rossellini) e da lì cerco di allargare al periodo storico. Il volume di riferimento è *Cent'anni di cinema italiano* di Brunetta.

Quello che cerco di trasmettere ai miei studenti è che l'importanza di certi movimenti cinematografici è anche politica, come la Rivoluzione russa. C'è una storia del Novecento di cui il cinema fa parte.

8. Per quel che riguarda la visione dei film, momento centrale nel percorso didattico, quali sono i titoli più ricorrenti nei corsi? Come avviene la proiezione e come vengono analizzati?

Per la storia del cinema, il film che proietto sempre è [La corazzata Potemkin con la colonna sonora dei Pet Shop Boys](#). Alla fine della proiezione gli studenti applaudono, come se fosse una rappresentazione a più dimensioni (cinema e musica). La stessa cosa avviene con *Metropolis*, che proietto con la musica di [Giorgio Moroder](#): gli studenti rimangono affascinati.

Per la storia: *Quarto potere*; *La finestra sul cortile*; *Paisà*; *I quattrocento colpi*; *Accadde una notte*, che mi serve per spiegare il lieto film; fino a *Blade Runner* e *Kill Bill*.

C'è un esercitatore che proietta e io riprendo e commento i film a lezione, ma parlo soprattutto del contesto culturale e dell'idea di cinema che contengono e su cui sono basati.

9. Ci sono delle problematiche ricorrenti? E come vengono affrontate?

I problemi ricorrenti, concernenti le metodologie didattiche e le tipologie di esame, vengono affrontati coi colleghi (Valentini, Pierotti e Jandelli). All'interno del gruppo, ognuno coltiva la propria area di interessi, ma per quel che riguarda la didattica facciamo delle riunioni per confrontarci.

10. Dottorati di ricerca

A Firenze, c'era il dottorato di storia dello spettacolo e ogni tanto capitava di segnalare qualche studente bravo. La mia prima partecipazione al dottorato risale alla fine degli anni '90. La mia prima dottoranda è stata Chiara Tognolotti (2003). Non ho avuto molti dottorandi, e i pochi che ho avuto erano persone sulle quali pensavo di poter investire. Altri dottorandi che sono riusciti a fare carriera sono stati Marco Pistoia, Federico Pierotti, Federico Vitella, Alberto Lastrucci. Purtroppo, non potevo investire su tutti e dovevo fare delle scelte. L'ultima tesi di dottorato che ho diretto era sul videoclip (Raffaele Pavoni).