

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

Testimonianze.

Intervista ad Antonio Costa¹

1. Come è avvenuta la sua formazione in campo cinematografico?

Mi sono laureato a Padova in lettere (indirizzo artistico), alla fine degli anni Sessanta. Con grande ritardo, perché ho contemporaneamente lavorato per mantenermi agli studi e perché ho fatto dell'attività teatrale. Non era previsto un insegnamento di cinema nel mio piano di studio. Qualche libro di cinema compariva nella bibliografia dell'esame di Storia del Teatro e dello Spettacolo. Il corso era tenuto dal prof. Giuseppe Flores D'Arcais.

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

Ho chiesto la tesi al prof. D'Arcais, proponendogli come tema i contributi della semiologia e dello strutturalismo alla teoria del linguaggio cinematografico. Fui immediatamente dirottato su Brunetta, che cominciava allora la sua carriera universitaria. Brunetta si divideva allora tra i suoi interessi semio-linguistici, come dimostra il suo libro *Forma e parola nel cinema* (edito nei Quaderni del circolo filologico padovano, Liviana, Padova 1970) e le ricerche di storia del cinema italiano, inaugurato con la sua tesi di laurea su Umberto Barbaro². Brunetta lo conoscevo già in quanto frequentatore del Circolo Filologico Padovano diretto dal prof. Folena, dove avevamo assistito a seminari tenuti da Jakobson, Greimas, Lotman, Segre. Il lavoro di tesi fu un'occasione per sviluppare una lunga e solida amicizia, basata su interessi comuni. Scrissi un capitolo sulla teoria formalista del cinema (sulla scorta degli scritti cinematografici dei formalisti russi che cominciavano ad essere tradotti in inglese e in francese)³. E poi mi occupai della semiologia di Barthes, dei contributi di Pasolini sul cinema di poesia, del primo Metz. Brunetta seguì con interesse il mio lavoro e mi segnalò al prof. Calendoli che iniziava il suo insegnamento a Verona, allora sede staccata di Padova, con un corso sul montaggio e le poetiche russe del film⁴.

3. A Padova negli anni Sessanta e Settanta c'era un certo fervore di studi in campo cinematografico...

Senza altro. All'Università Brunetta stava dando forma al suo grande progetto della storia del cinema italiano. Ma anche un libro come *Materiali per una storia del cinema italiano* di Giovanni Calendoli forniva indicazioni e filoni di ricerca di un certo interesse. Tuttavia, la vera palestra di formazione nel campo del cinema era il Cuc (Centro Universitario Cinematografico) che ci dava modo di vedere una grande quantità di film di tutti i tipi. Non pochi dei futuri docenti di cinema sono passati di là: da Brunetta a Tinazzi, da Caldiron a Giuliana Muscio.

¹ La presente intervista è stata compilata per iscritto da Antonio Costa nel luglio 2018.

² Cfr. G. P. Brunetta, *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo : 1930-1943*, Liviana, Padova 1969.

³ La traduzione italiana degli scritti dei formalisti russi sul cinema uscì più tardi. Cfr. G. Kraiski (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano 1971.

⁴ Sulla situazione degli insegnamenti cinematografici a Padova, si veda il contributo equilibrato e ben informato di Denis Lotti, *Il cinema come disciplina. Il caso padovano*, in Aa. Vv., *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Carocci Editore, Roma 2016.

4. Quale posizione aveva in ambito universitario?

Inizialmente, a Padova, ebbi la posizione di laureato addetto alle esercitazioni, del tutto precaria e mal retribuita. Ma ti permetteva di tenere un contatto con l'università. Per mantenermi (nel frattempo mi ero sposato) dovevo insegnare nella scuola. Successivamente ebbi un incarico di Storia del teatro e dello spettacolo alla Facoltà di Lingue di Feltre, sede staccata dello IULM di Milano: posizione analoga a quella odierna di docente a contratto (forse retribuita un po' meglio, ma insufficiente per vivere).

5. Che corsi faceva?

Ricordo che in omaggio alla duplicità della disciplina alternavo teatro e cinema. Ricordo che un anno feci un corso sul teatro delle avanguardie storiche (sviluppando tutte le possibili parentele con la pratica del montaggio) e che l'anno successivo mi occupai delle teorie formaliste del cinema, sviluppando tutte le possibili relazioni tra le teorie del metodo formale in letteratura e il cinema dei grandi cineasti russo-sovietici (Ějzenštejn, in primis).

6. Alla fine degli anni Settanta lei approda al DAMS. Come era la situazione degli insegnamenti cinematografici a Bologna?

C'erano tre insegnamenti: Storia del cinema, Filmologia, Cinematografia documentaria. Negli anni accademici 1974-75 e 1975-76 era stato attivato l'insegnamento di Semiologia dello spettacolo, con una caratterizzazione prevalentemente cinematografica, essendo stato affidato a Gianfranco Bettetini. Nel 1977-78 l'insegnamento di Filmologia viene affidato al regista Gian Vittorio Baldi, con l'intento di caratterizzarlo in senso pratico-operativo. Il settore cinematografico era fortemente penalizzato rispetto a Teatro che aveva a disposizione una batteria di insegnamenti davvero imponente, sia sul piano storico sia su quello operativo. Io ottenni l'incarico di Storia del cinema (questa era la denominazione, diversa quindi da quella più diffusa altrove di Storia e critica del cinema) nel febbraio del 1978, succedendo ad Adelio Ferrero che era mancato, giovanissimo, nel settembre del '77. Lo ottenni in applicazione di una legge che stabiliva che nell'attribuzione di un incarico, chi era già incaricato in un'altra università aveva la precedenza sugli altri.

L'insegnamento di Ferrero era fortemente orientato sul cinema contemporaneo. La bibliografia che aveva predisposto comprendeva il saggio di Micciché sul cinema italiano degli anni Sessanta, una guida bibliografica da lui stesso approntata con la collaborazione di G. Grignaffini e L. Quaresima. Cominciando ad anno già iniziato e avendo familiarità con il lavoro e il metodo di Ferrero, che era stato fondatore e direttore di «Cinema e Cinema», la rivista nella quale avevo debuttato, proseguii su quella linea sia tematica sia metodologica, che intendeva lo studio universitario della storia del cinema come un approfondimento della critica militante quale si faceva allora nelle riviste di tendenza. Le quali a loro volta erano interessate a un rinnovamento della teoria e dei metodi: il mio primo articolo su «Cinema e Cinema» era dedicato a Mukařovský e l'estetica del film (Mukařovský, estetologo strutturalista della Scuola di Praga, fu tra gli ispiratori del metodo neo-formalista).

La discussione piuttosto accesa che si andava facendo nelle facoltà nell'imminenza del varo e dell'entrata in vigore della legge n. 382 mi convinse della necessità che la storia del cinema si

dotasse di un fondamento e di un'articolazione paragonabile a settori ben più agguerriti quali il teatro e la storia della musica che avevano alle spalle una solida tradizione accademica.

Il cinema all'Università richiamava alla mente dei più una situazione da facoltà occupata dove capitava che venissero proposte pellicole storiche o film su tematiche di grande attualità, sul piano politico e del costume. Ricordo che nelle prime settimane in cui ero a Bologna ho presentato a lezione, assieme all'autore, *Ecce Bombo* (1978) di Nanni Moretti. In precedenza, mi era capitato di essere invitato alla Facoltà di Architettura di Venezia per parlare di *La madre* di Pudovkin e di *Metropolis* di Lang. Si trattava di copie in 16 mm piuttosto malconce che venivano viste attraverso muri di fumo di sigarette (allora nelle facoltà tutti fumavano). E tuttavia fu grazie a benemerite istituzioni quali l'Associazione Italia-Urss, il Goethe Institut, l'Alliance Française che nelle università italiane circolarono dei frammenti (diciamo così) di storia del cinema (i VHS erano al di là da venire).

7. Qual era la collocazione del DAMS all'interno della Facoltà di Lettere? E in questo contesto che rapporto si stabiliva tra la dimensione pratico-operativa del cinema e la dimensione storico critica?

Arrivato al DAMS, io decisi ben presto di occuparmi senza complessi degli aspetti storico-teorici, lasciando ai colleghi il compito di occuparsi della didattica del «fare cinema». Bernagozzi, che teneva il corso di Cinematografia documentaria e che fu direttore dell'Istituto della Comunicazione e dello Spettacolo dal 1977 al 1980, oltre che uno storico del documentario, era autore di documentari realizzati per lo più nell'ambito dell'associazionismo. In questa veste poteva assicurare legami tra la sua attività didattica e il mondo della produzione, anche se di una produzione un po' particolare. Per quanto riguarda gli aspetti mediologici e comunicativi del cinema, c'era tutto il settore semiotico che faceva capo a Umberto Eco che assicurava la più completa e qualificata copertura del settore.

Non avendo avuto un ruolo in prima persona nell'ambito operativo, preferisco non toccare l'argomento. Mi limiterò a dire che dalla mancata soluzione del problema dell'inserimento di insegnamenti pratico-operativi nel campo del cinema sono derivati non pochi problemi. Il tentativo di inserire nella carriera accademica la figura professionale di un regista (sul modello della parallela sezione di teatro che poteva avvalersi di figure come Luigi Squarzina e Giuliano Scabia) creò più problemi di quanti non ne risolvesse, ma come ho detto non intendo addentrarmi in questo campo.

Mi limiterò solo a ricordare che uno spiraglio fu offerto dalla legge di riforma n. 382 del 1980 che introduceva l'istituto del docente a contratto, con l'esplicito scopo di poter utilizzare in ambito didattico quelle competenze che la struttura accademica non era (o non era ancora stata) in grado di produrre e che potevano derivare dall'esercizio di specifiche professioni (regista, montatore, direttore della fotografia).

Fu così che furono ingaggiati per corsi a contratto Suso Cecchi D'Amico, Giuliano Montando e altri ancora. Ma le ore disponibili erano poche e i ritmi della didattica male si conciliavano con quelli della professione. In breve, l'applicazione della figura del docente a contratto di fatto non riuscì ad integrarsi nella didattica e in breve tempo fu snaturata rispetto alle intenzioni del legislatore, almeno nel nostro settore.

8. Oltre al docente a contratto, quali altre innovazioni sono state apportate dalla L. n. 382/1980?

Nel campo del cinema che non aveva alle spalle una tradizione accademica furono importantissime, grazie all'istituzione dei dipartimenti e dei dottorati di ricerca. Furono queste innovazioni che permisero di passare da una visione per così dire generalista della storia del cinema ad una vera e propria istituzionalizzazione della disciplina. Cinema rientrò com'era naturale nell'ambito del Dipartimento di Musica e Spettacolo. Divenne pertanto una articolazione della sezione spettacolo. Ma in una posizione di estrema debolezza, in quanto rappresentata da un unico docente (io, associato, per l'esattezza, mentre gli altri settori disciplinari si avvalevano di professori ordinari). Ciò nonostante, facendo leva sull'alto numero di studenti che seguivano il corso di storia del cinema e sulla vivacità dei seminari attivati, riuscii a ottenere l'apertura di uno specifico curriculum di cinema nel dottorato. Lungo gli anni Ottanta quello di Bologna fu l'unico curriculum cinematografico attivo in Italia: esso fu seguito anche da dottorandi provenienti da altre sedi: da Torino, da Padova, da Firenze, da Milano (Cattolica). Solo all'inizio degli anni Novanta (a.a. 1991-1992) Padova divenne sede consociata di Bologna.

Potendo avvalermi della stretta collaborazione con la Cineteca di Bologna che proprio allora cominciava ad abbandonare una linea diciamo così generalista e a intraprendere quella via che nel giro di pochi anni l'avrebbe portata a diventare uno dei più importanti centri di conservazione, restauro e valorizzazione del cinema muto, riuscii a caratterizzare il curriculum cinematografico in questa direzione, tanto è vero che la denominazione del curriculum cinema del dottorato fu «Storia e filologia del cinema». Il dottorato che doveva essere istituzionalmente emanazione del progetto di ricerca del Dipartimento, o meglio del docente che coordinava il curriculum, permise di avviare quel processo di istituzionalizzazione delle discipline storico-teoriche del cinema. Basti esaminare qualcuno dei primi curricula. Michele Canosa nel primo ciclo e Elena Dagrada nel secondo. Michele Canosa lavorò ad una ricerca su Marcel L'Herbier, i cui film degli anni Venti venivano restaurati a Bois d'Arcy costituendo per così dire un caso esemplare di lavoro storico-filologico. La collaborazione tra Cineteca e Università fu perfetta, tanto è vero che l'edizione 1985 del Cinema Libero di Porretta fu dedicata ai film di L'Herbier e curata da Michele Canosa. I film di L'Herbier, da poco restaurati, li portò a Bologna Frantz Schmitt, allora capo del Service des Archives du film del Centre National de la Cinématographie di Bois d'Arcy: *L'Inhumaine* venne proiettato con un'esecuzione dal vivo di una partitura composta da Jean-Christophe Desnoux per pianoforte e nastri registrati: il tutto avvenne in una memorabile serata mentre su Porretta Terme cadeva la neve...

Grazie allo studio di questi materiali Michele Canosa poté concludere una tesi basata su un apparato di documenti di prim'ordine, pubblicò un volume che è diventato un punto di riferimento degli studi su L'Herbier⁵ e io cominciai i miei studi sulle differenti versioni del Feu Mathias Pascal dal romanzo di Pirandello. Lo studio delle pellicole del Feu Mathias Pascal di Bois D'Arcy e della Cinémathèque Française mi è poi servito per una lezione introduttiva che Mazzanti e Farinelli mi affidarono per il primo corso di restauro tenuto dalla Cineteca di Bologna con fondi della UE e con

⁵ Cfr. M.Canosa (a cura), *Marcel L'Herbier*, Pratiche, Parma, 1985.

la partecipazione di tecnici e specialisti del settore: fu da questo primo nucleo di allievi restauratori che nacque poi il laboratorio dell'Immagine Ritrovata⁶.

Per quanto riguarda il secondo ciclo, Elena Dagrada lavorò a una tesi dal titolo *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa*, un lavoro di ricerca in cui l'aspetto storico-filologico si combinava con gli strumenti della teoria dell'enunciazione e del punto di vista. Un lavoro come quello della Dagrada dimostrava la possibilità di creare un dialogo tra la dimensione diciamo così archeologica e filologica della storia del cinema e gli studi sulla comunicazione che avevano in Bologna uno dei centri più importanti, grazie alla presenza di Eco, Calabrese, Fabbri, Violi e altri. La tesi di Elena Dagrada divenne successivamente uno dei volumi della collana Thesis, sezione Cinema: storia, filologia, teoria, che assieme a Quaresima curavo per la casa editrice Cleub (in questa collana sono uscite anche le tesi di dottorato di Alberto Boschi, Giaime Alonge, Leonardo Gandini, Alberto Minici Zotti, Giulia Carluccio, Marco Bertozzi).

Ho citato questi due casi a titolo di esempio. Certo è che a livello di corso di laurea, con qualche aggiustamento, gli insegnamenti cinematografici potevano mantenere la loro vocazione generalista, anche se diventavano possibili approfondimenti per esempio della storia del cinema italiano, grazie all'impulso dato dalla *Storia del cinema italiano* di Brunetta e dalle attività della Cineteca di Bologna. Il primo volume della *Storia del Cinema Italiano* di Brunetta esce presso gli Editori Riuniti di Roma nel 1979 e il prof. Brunetta era frequentemente ospite per conferenze e seminari del Dipartimento di Musica e Spettacolo di Bologna. Si pensi, inoltre, che un libro come quello di Monica Dall'Asta sugli "uomini forti" pubblicato in francese dalla casa editrice Yellow Now all'origine non è nient'altro che la sua tesi laurea in *Storia del cinema*⁷.

9. Lei cita il volume Brunetta, ma sicuramente ne ha utilizzato molti altri. Inoltre, cosa ci può dire sulle modalità di svolgimento delle lezioni e sulle metodologie didattiche

Provenendo come formazione da una facoltà di lettere e trovandomi a gestire un corso di storia del cinema in una facoltà di lettere, sia pure in un corso di laurea di tipo particolare, trovai del tutto naturale impostare la bibliografia del corso su due livelli: uno relativo alla parte monografica e uno relativo alla cosiddetta parte generale. Per la parte monografica non c'erano problemi: la sviluppavo io nel corso con un adeguato corredo di proiezioni. Per esempio, per il mio corso su Méliès (1978-79) organizzai una nutrita batteria di proiezioni con pellicole in 16 mm fornitemi dalla Cineteca Griffith di Genova e misi a disposizione degli studenti delle dispense (che poi costituirono la base per la mia monografia su Méliès⁸).

Per la parte generale, che tradizionalmente nelle facoltà di lettere per i corsi di storia della letteratura, dell'arte etc. veniva affidata allo studio individuale dello studente da fare per lo più in manuali del liceo, sorgevano dei problemi, perché per la storia del cinema non esistevano (ancora) manuali di quel tipo. Le storie generali del cinema in genere venivano rifiutate dagli studenti che le trovavano troppo nozionistiche. Si finiva così per accettare degli approfondimenti concordati con gli studenti, magari a partire da qualche seminario appositamente organizzato. E qui i risultati

⁶ Cfr. A. Costa, *O for Original*, G.L. Farinelli e N. Mazzanti (a cura di), *Il cinema ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico*, Grafis Edizioni, Bologna 1994, pp. 35-39

⁷ M. Dall'Asta, *Un cinéma musclé. Le surhomme dans le cinéma muet italien (1913-1926)*, Editions Yellow Now, Crisnée 1992

⁸ A. Costa, Georges Méliès. La morale del giocattolo, Il Formichiere, Milano 1980.

miglioravano decisamente. Insomma, si rinunciava alla proposta di uno sguardo d'insieme (di difficile attuazione) e si preferiva procedere, se mi è consentita la metafora, per "carotaggi" dai quali partire per suggerire percorsi paralleli e allargamenti del campo. Citerò dei testi che ho molto usato nelle mie bibliografie e che hanno dato ottimi risultati: *Lo schermo demoniaco* di Lotte Eisner (un testo che in Italia non viene ristampato dal 1991!); *Cinema tedesco: dal Gabinetto del dottor Caligari a Hitler* di S. Kracauer, disponibile negli Oscar Mondadori (la magnifica edizione curata da Quaresima per Lindau era al di là da venire); *L'America e il cinema* di Michael Wood (un testo che inspiegabilmente non è mai stato ristampato); *I figli del dottor Caligari* di S. Prawer.

La *Storia del cinema italiano* di Brunetta (il primo volume uscì nel 1979; il secondo nel 1982) era uno strumento ideale: primo perché funzionava come «storia culturale» (anche se allora questo termine non era ancora di moda) e perché si presentava con un solido impianto metodologico. Funzionava così sia come parte generale che come parte monografica (che tutt'al più poteva essere integrata con qualche monografia su singoli registi da affidare alla scelta degli studenti, magari nella collana il Castoro diretta per La Nuova Italia da Fernaldo Di Giammatteo).

All'epoca i corsi erano superaffollati. Le lezioni prendevano inevitabilmente l'andamento di una conferenza senza grandi possibilità d'interazione tra la classe e il docente. Spesso la lezione era preceduta o seguita da una proiezione. Nelle lezioni il docente sviluppava il tema, per lo più monografico, preannunciato nel programma. Per quanto riguarda gli esami, era molto diffusa la prassi del programma concordato, che poteva discordarsi anche notevolmente dai temi trattati a lezione. Al programma patteggiato era spesso associata una tesina su un tema concordato con il docente.

Fortunatamente sul finire degli anni Settanta e primi Ottanta si registra in Italia una sorta di boom dell'editoria sul cinema. Ci sono nuove collane di cinema, si fanno varie traduzioni, escono numerose monografie su autori e generi. La cosa più interessante è che gli editori capiscono la necessità di rendere disponibili strumenti agili di studio. Ricordo ad esempio l'ottima antologia *Leggere il cinema*, coordinata da Fernaldo Di Giammatteo e curata da Alberto Barbera e Roberto Turigliatto per gli Oscar Studio Mondadori. Io stesso curai per la Longanesi *Attraverso il cinema. Semiologia, lessico, lettura del film*, che era la traduzione con alcuni adattamenti di una guida per voci tematiche allo studio del cinema e ai nuovi metodi di analisi.

Ma si trattava di strumenti adatti a un approccio diciamo così "generalista". Ben presto però fu necessario differenziare gli approcci.

C'era l'approccio storico in senso stretto. La sua area d'applicazione ideale era il cinema italiano. I testi guida erano i lavori di Brunetta, di Bernardini⁹. Era la più difficile da far accettare dagli studenti, almeno fino all'istituzione dei corsi di dottorato. C'era poi l'approccio semio-linguistico, per il quale esisteva un'ottima produzione italiana: penso in particolare ai libri di Gianfranco Bettetini¹⁰ e, poi, dei suoi allievi. E c'era poi la l'approccio storico-stilistico (la storia del cinema come storia delle forme) che era il più complesso da praticare e per il quale strumenti adeguati saranno disponibili più avanti, con i manuali di Rondolino e Tommasi, di Bertetto, di Carluccio,

⁹ A. Bernardini, *Cinema muto italiano*, 3 voll., Laterza, Roma-Bari, 1980-1982.

¹⁰ Vorrei citarne due in particolare: *L'indice del realismo*, Bompiani, Milano 1971; *Produzione del senso e messa in scena*, Bompiani, Milano, 1975.

Malavasi e Villa, con la traduzione italiana di *L'analisi dei film* di Aumont e Marie (Bulzoni 1996) e con quella dei manuali di Thompson e Bordwell.

10. C'erano momenti "extra didattici" ai quali prendevano parte gli studenti, come ad esempio festival, mostre, incontri con registi e professionisti del cinema, ecc.?

Certamente. Le collaborazioni con festival, mostre, rassegne erano importantissime. La Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, grazie alla sensibilità del suo direttore Lino Micciché, intesse una stretta rete di rapporti con le varie cattedre: annualmente offre a ciascun docente un certo numero di accrediti per gli studenti, facilitazioni per l'ospitalità alberghiera, sconti sui prezzi dei cataloghi. Pesaro è stata una vera e propria officina di apprendistato per gli studenti di Cinema. Anche Venezia ha fatto molto in questa direzione, anche se la Mostra del Cinema del Lido aveva un apparato organizzativo più complesso e meno agile di Pesaro. All'epoca non c'era il conteggio dei crediti didattici e simili, ma gli studenti partecipavano con il più grande entusiasmo a queste iniziative e, soprattutto, al ritorno ti raccontavano quali film avessero visto, quale regista o critico conosciuto, e non ti chiedevano quanti crediti avevano guadagnato!

11. Per quel che riguarda la visione dei film, momento centrale nel percorso didattico, quali erano i titoli più ricorrenti nei corsi? Come avveniva la proiezione e come venivano analizzati? Inoltre, ha avuto assistenti che tenevano seminari di approfondimento parallelamente ai suoi corsi, monografico o generale, su cosa vertevano i seminari e come erano strutturati?

Gli assistenti esistevano come relitto lessicale del passato, di fatto non esistevano più. C'erano degli assegnisti di ricerca, poi ricercatori (nel caso di Cinema a Bologna, Giovanna Grignaffini) e dei laureati addetti alle esercitazioni (Leonardo Quaresima, più tardi diventato ricercatore) che collaboravano attivamente ma secondo un percorso autonomo. Le attività seminariali erano molte ed erano la parte più interessante del lavoro didattico.

Per esempio, la traduzione italiana di *L'organizzazione dello spazio nel Faust* di Murnau di Rohmer, curata da Michele Canosa e Maria Pia Toscano, nasce come strumento di lavoro all'interno di un seminario in cui cercavamo di ripercorrere il metodo di analisi di Rohmer, cioè di un regista dotato di una grande sensibilità critica e della capacità di inserire il percorso analitico nel quadro di una storia delle forme. Lo stesso accadde con *Hitchcock* di Chabrol e Rohmer.

In quegli anni la Nouvelle Vague francese torna spesso come argomento di corsi monografici e approfondimenti seminariali. I motivi sono presto detti:

-Gli autori della N.V. erano ancora tutti attivi e in alcuni casi (per esempio Rohmer) conoscevano anche in Italia una popolarità mai conosciuta in precedenza.

-Il fenomeno della Nouvelle Vague chiamava in causa una dimensione teorica e metodologica (gli scritti di Bazin, la *politique des auteurs*) e una dimensione storica (i rapporti con il neorealismo) che suscitavano grande interesse degli studenti, anche in relazione alla produzione di registi come Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer. Si trattava di registi sui quali esistevano ottime monografie nella, mai abbastanza lodata, collana Il Castoro diretta da Fernaldo Di Giammatteo (per esempio, su Truffaut di Alberto Barbera, su Godard di Alberto Farassino).

Per rendere questa materia utilizzabile sul piano didattico occorre strumenti agili e facilmente accessibili: nacquero così (spesso nell'ambito di attività seminariali) delle antologie di testi teorico-critici opportunamente inquadrati. Esempio quella di Giovanna Grignaffini, *La pelle e l'anima, La casa Usher*, Firenze 1984, che rendeva disponibili testi difficilmente accessibili anche in Francia.

12. L'introduzione del programma Erasmus ha avuto influenze sullo sviluppo delle discipline cinematografiche?

Il programma Erasmus inizia ufficialmente nel 1987, ma i primi contatti che io ho avuto con i colleghi francesi con i quali avremmo dato vita a un programma di scambi cominciano già nel 1984. La sede con la quale ho deciso di associarmi fu il Département Cinéma di Paris 8-Vincennes-Saint Denis. La ragione principale sta nel fatto che lì erano attivi dei veri e propri atelier di realizzazione e uno scambio di questo tipo era essenziale sia per capire come avevano risolto il problema che nella nostra Facoltà di Lettere sembrava irrisolvibile, sia per permettere ai nostri borsisti di integrare con il soggiorno all'estero la loro formazione con nuove esperienze. Inoltre, di grande importanza è stata la mobilità dei docenti. Nel 1989 Jean Henri Roger, regista e direttore del Dipartimento di Cinema di Paris VIII, ha tenuto a Bologna un seminario di realizzazione pratica, realizzando un cortometraggio in 16 mm, dalla scrittura del soggetto e sceneggiatura al montaggio. Il film s'intitola *Genesi di una cena*, ed è una sorta di omaggio-parodia di *Dillinger è morto* di Marco Ferreri. L'esperienza degli atelier internazionali realizzati con l'appoggio di Erasmus e il coinvolgimento delle varie sedi della rete (Università di Paris VIII, Madrid Complutense, Valencia, Torino e Bologna) e si è conclusa nel 1997 con la realizzazione di un film a Rimini, grazie al supporto della Fondazione Fellini, al quale lavorarono quindici studenti provenienti dalle varie sedi europee. Su questa esperienza esiste anche un documentario, realizzato da Marco Bertozzi (*I frutti puri impazziscono*, 1997, 44').

C'è un altro capitolo che ha origine in questa collaborazione con Paris VIII: si tratta di un master in conservazione e valorizzazione del patrimonio cinematografico e audiovisivo che si appoggiava su un programma parallelo ad Erasmus, il programma Leonardo, che prevedeva un'alternanza di impegno in una struttura non universitaria (Ente pubblico, azienda) e frequenza di corsi universitari. In questo caso il master aveva uno sviluppo biennale, un anno nel Paese d'origine dello studente e un anno in un altro Paese della comunità. A sua volta ogni anno prevedeva un semestre presso una Cineteca, emittente televisiva, società di produzione o distribuzione alternato a un semestre di frequenza di corsi storico-teorici. Purtroppo, il master ha funzionato solo sul versante parigino, perché in Italia ci scontrammo con difficoltà burocratico-amministrative e economiche di tutti i tipi. Ma, nell'ambito di questo programma, a Bologna abbiamo ospitato vari studenti europei e a Parigi sono andati vari studenti bolognesi.

13. In sintesi, potrebbe descrivere come sono cambiati gli approcci, le metodologie didattiche, i programmi nelle varie fasi del suo percorso accademico, anche nelle varie sedi universitarie nelle quali ha insegnato?

Al pari di altri colleghi della mia generazione, sono passato da una fase diciamo così pionieristica ad una meglio strutturata. All'inizio si cercava di applicare alla storia del cinema metodologie messe a punto in altri campi (semiotica, studi storico-artistici, letteratura e teatro). Il tutto dovendo superare difficoltà anche tecniche (proiezioni, accesso alla moviola e così via). Ricordo un articolo

di Mino Argentieri, che insegnava Storia del cinema all'Orientale di Napoli, nel quale si lamentava del disagio di dover andare personalmente in stazione a ritirare la valigetta del 16 mm, proveniente da Italia-Urss o dal Goethe Institute.

La svolta avviene nel corso degli anni Ottanta, quando la disciplina individua con maggior precisione i suoi campi d'applicazione. L'insegnamento pratico-operativo resterà sempre il punto debole: questa esigenza fortemente sentita dagli studenti era solo in parte o per nulla soddisfatta. Per quanto riguarda il caso specifico del DAMS di Bologna qualcosa di innovativo si è riusciti a fare utilizzando il Cimes (Centro Interdipartimentale di Musica e Spettacolo) con il quale era possibile organizzare laboratori pratici integrativi, extracurricolari. Ma una vera integrazione della dimensione pratico-operativa non ci fu mai. Una novità fu però rappresentata dall'applicazione della legge sul praticantato che ci permise di inserire dei laureandi in produzioni cinematografiche, con l'Università che si prendeva in carico gli oneri assicurativi e la società di produzione che consentiva l'inserimento dello studente nel processo produttivo sotto la guida di un tutor. Abbiamo avuto dei casi molto positivi: cito ad esempio Katia Bernardi, che ora è una documentarista affermata, che sull'esperienza fatta sul set di *Piccoli maestri* di Daniele Luchetti ha scritto la sua tesi di laurea corredata da un backstage.

Per quanto riguarda gli sviluppi della disciplina, dovendo per esigenze didattiche tenere annualmente più di un insegnamento, ho potuto sviluppare il settore diciamo così storico con corsi monografici su registi quali Pasolini, Fellini, Hitchcock, Rohmer, Kubrick e con corsi di carattere più generale (Neorealismo, Nouvelle Vague, il cinema italiano tra le due guerre). Parallelamente ho seguito un altro filone di ricerca, più trasversale, dedicato al cinema nel sistema delle arti, occupandomi dei rapporti con la letteratura e soprattutto con le arti visive. A quest'ultimo aspetto sono rimasto in seguito legato e lo ho approfondito in un successivo periodo in cui ho insegnato nella Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV di Venezia. Si tratta di una tematica che ho continuato ad approfondire e alla quale ho dedicato vari libri¹¹.

Se dovessi comunque indicare quale sia stato il filone di ricerca e di didattica che meglio sintetizza il mio percorso, indicherei senz'altro i saggi raccolti nel volume *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato* (Bulzoni, Roma 2002), in quanto testimoniano, da una parte, una ricerca di carattere storico-filologico, che si è avvalsa delle opportunità e degli stimoli offerti dall'attività delle Cineteca di Bologna e, dall'altra, una serie di problematiche e di interrogazioni di carattere teorico e metodologica in assenza delle quali la ricerca storico-filologica si riduce a mera pratica archivistica

¹¹ Ultimi, in ordine di tempo, *Viaggio sulla Luna/Voyage dans la Lune (Georges Méliès, 1902)*, seguito da *L'automa di Scorsese e la moka di Kentridge*, Mimesis, Milano 2013; e *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock*, Einaudi, Torino, 2014.