

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

Testimonianze.

Intervista a Marco Maria Gazzano su Guido Aristarco

La presente trascrizione¹ è frutto di due interviste al prof. Marco Maria Gazzano, docente di “Cinema, arti elettroniche e intermediali” e “Teorie dell’intermedialità” presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell’Università Roma Tre, collaboratore e assistente di Guido Aristarco dal 1977 al 1993. Durante le interviste - la prima dal vivo, la seconda telefonica -, il prof. Gazzano ha ricostruito, attraverso testi, documenti e ricordi personali, i momenti salienti della sua collaborazione con Guido Aristarco, dall’incontro avvenuto a Torino nella seconda metà degli anni Settanta fino al collocamento fuori ruolo del professore nel 1993. Tanti sono gli argomenti e gli aneddoti emersi durante le tre ore di conversazione con Gazzano: dalla pratica della redazione di “Cinema Nuovo” alle lezioni all’Università, specialmente negli anni della “Sapienza” a Roma; dall’impegno politico e culturale all’organizzazione degli innovativi Convegni tra gli anni 80 e ‘90.

Il primo periodo. Torino, 1977-1983

Il mio incontro con Guido Aristarco avvenne a Torino, grazie alla figlia Tiziana e a Corradino Mineo. Era la prima metà degli anni Settanta, e io ero dirigente del comitato provinciale de “Il manifesto”, nonché segretario di Sezione. Nel 1976 fondammo la rivista “Praxis”, e da Roma arrivò Tiziana Aristarco. [Guido Aristarco venne chiamato alla Facoltà di Magistero a Torino nel 1970].

Nel 1976, in concomitanza con la costituzione della lista elettorale “Democrazia Proletaria”, nella quale confluirono i gruppi politici alla sinistra del PCI, ma anche contrari alla deriva criminale delle Br o a quella insurrezionalista dei gruppi più estremisti – approdò a Torino anche Corradino Mineo, inviato dalla Direzione del giornale e “Il manifesto”, col *placet* in particolare di Luciana Castellina, per informarsi sulla presunta “deriva operaista” che a Roma immaginavano sostenessero i torinesi. Tuttavia, nonostante le raccomandazioni in senso contrario, io e Corradino diventammo amici. Quando Corradino, insieme allo zio, economista e dirigente comunista Mario Mineo, costituì la corrente Praxis all’interno de “Il manifesto”, io vi aderì: e da allora fummo considerati entrambi “frazionisti”. In quegli anni crebbe anche l’amore tra Corradino e Tiziana, che successivamente si sposarono; io continuai a frequentarli, anche perché organizzammo insieme diversi incontri con personalità di spicco dell’epoca (1978-1980), tra i quali Norberto Bobbio, Luciano Violante, Nicola Tranfaglia, Massimo Scalia, Gianni Mattioli, e altri.

Io mi stavo laureando in Storia contemporanea con Tranfaglia, uno dei miei docenti. All’Università, avevo seguito l’ultimo corso di Filosofia della politica tenuto da Norberto Bobbio; i miei insegnanti furono Franco Venturi, Alessandro Galante Garrone, Gian Renzo Morteo, Claudio Napoleoni, Gian Mario Bravo. Sono stato fortunato, ma il cinema, come disciplina accademica e scientifica, non era allora nei miei interessi. In effetti, a Torino c’era solo la cattedra di Cinema di Aristarco a Magistero; io, però, ero uno studente di Lettere, dove, dal 1973, era presente anche la cattedra di Gianni Rondolino, il cui assistente era Paolo Bertetto. Nonostante il veto dei nostri rispettivi maestri di frequentarci in ambito accademico, io e Paolo ci vedevamo nelle situazioni e nei luoghi non

¹ Il testo è stato successivamente revisionato, integrato e ampliato dal Prof. Gazzano e arricchito con materiali conservati nel suo archivio personale.

istituzionali: ad esempio, al Movie Club con Stefano Della Casa, cineclub “militante”, fondato da alcuni amanti del cinema per riuscire a vedere anche film “proibiti” dall’ideologizzazione dell’epoca, come a esempio i “B movies” americani o i musical o il cinema extra-europeo.

All’inizio del 1977 nacque il movimento del ’77: e in DP (Democrazia Proletaria), la lista elettorale che avevamo costituito l’anno prima, si sentì la necessità di trovare qualcuno, di non troppo riconoscibile, capace di avvicinare i gruppi di compagni che stavano prendendo la strada della clandestinità: per cercare di opporvisi. Mi proposi per questo incarico e venni scelto. Quindi DP chiese ad Aristarco – che nel frattempo si era candidato alle elezioni proprio per quella lista - di fornirmi una copertura come suo assistente, per permettermi di frequentare l’Università anche in orari e in luoghi non strettamente accademici, e lui accettò con entusiasmo. Così, senza essere ancora laureato, iniziai a lavorare al fianco di Aristarco nell’Istituto di Storia del Cinema e dello spettacolo di cui era direttore. Contestualmente, ero incaricato da DP di seguire le riunioni, a volte clandestine, della parte del movimento del ’77 che occhieggiava alle BR e a Prima Linea. Di quel periodo (fine ’77) mi ricordo una riunione del “movimento” che, alla luce del tempo trascorso, mi pare addirittura “simbolica”. Dovevamo organizzare una manifestazione di protesta contro la repressione governativa ed eravamo presenti in rappresentanza delle varie componenti della galassia dell’opposizione a Francesco Cossiga (allora aggressivo Ministro degli Interni), Stefano Della Casa in rappresentanza di Lotta Continua, io per “Il manifesto”/DP, Piero Fassino come segretario della FGCI di Torino (per moderarci) e un rappresentante di Autonomia, la componente più tendenzialmente eversiva. Fassino si presentò con dei fogli per gli appunti; Steve con il libro di Kezich (redattore di “Cinema Nuovo” negli anni ‘50) sul Western (Steve è sempre stato un appassionato dei “generi” e dei B Movies); io con un libro su Visconti, e l’autonomo con una pistola P38 che posò sul tavolo. Fassino impallidì, io e Steve ci guardammo negli occhi e sorridemmo, ma le quattro nostre direzioni di vita e di ricerca mi sembrarono allora efficacemente indicate!

Aristarco prese molto sul serio questo mio incarico politico da “infiltrato”, ma mi chiese in ogni caso di lavorare con lui: mi mostrò la Biblioteca dell’Istituto e mi affidò il compito di schedarla, tutta. Così io e Franco Prono, anch’egli approdato all’Istituto da qualche anno, iniziammo a schedare quella Biblioteca. Leggemmo testi introvabili e a mio modo di vedere fondamentali. Dopo questo primo incarico ne arrivarono altri: preparare le domande da inviare al CNR per organizzare i convegni; correggere le bozze per “Cinema Nuovo”; schedare nell’ambito di una ricerca CNR tutti i “riesami critici” del Neorealismo dagli anni ‘40 in avanti; correggere le bozze dei libri di Aristarco, tra cui i testi che venivano redatti come dispense per gli studenti.

Guido Aristarco – vincitore insieme a Luigi Chiarini della prima Cattedra in Italia di Storia e critica del cinema nel 1969 - dopo i primi anni a Genova, venne chiamato a Torino dal preside della Facoltà di Magistero Guido Quazza, amico di Gobetti, partigiano, grande pedagogista: si deve quindi a Quazza l’istituzione della prima Cattedra di Storia e critica del cinema all’Università di Torino. Nell’autunno del 1977, io iniziai la collaborazione nell’Istituto del Cinema e dello spettacolo della Facoltà di Magistero, dove, tra il 1977 e il 1983, organizzammo diverse manifestazioni e incontri di grande interesse, culturalmente molto vivaci e per l’epoca avveniristiche.

Il mio primo incontro con una cinepresa risale al novembre del 1968, studente in quarta ginnasio: andai da mio padre e, chiedendogli la sua cinepresa 8 mm, gli dissi: «Devo fare delle riprese cinematografiche alla manifestazione antifascista degli studenti, che sarà duramente caricata dalla

polizia, al parco del Valentino. È il Sessantotto, l'hanno appena fatto in Francia, io esco di casa e nessuno mi si può opporre!» Lo feci e fu l'inizio della rottura con mio padre.

Torino in quegli anni era molto vivace dal punto di vista sociale e culturale: c'erano l'Unione Culturale e il Cabaret Voltaire, coordinati da Edoardo Fadini, torico delle avanguardie; nel '66 arrivò il Living Theatre, che mi vide come spettatore entusiasta di "Paradise Now" e di Yves Klein e delle sue modelle nude immerse nel blu che imprimevano i loro corpi sulle pareti (*Blue*). Erano ancora vivi e attivi gli artisti del MAC, il Movimento d'Arte Concreta, il critico-teorico francese Michel Tapié era spesso a Torino e lo seguivamo: e grande era in città l'amore per il cinema, anche quello *d'essai*, e per la fotografia. A Torino è nata l'Arte Povera: buona parte di tutti questi artisti frequentavano la nostra casa di Rivoli, dove mio padre e mia madre li accoglievano per lunghe e piacevoli chiacchierate, e offrivano loro risotto e barolo – fu durante queste occasioni che imparai a cucinare.

Mi sembra di essere sempre stato, non tanto un *cinophile*, ma un grande amante del cinema in tutte le sue forme; ma in quell'epoca il cinema non rientrava ancora nel mio orizzonte di studi e lavoro, come la filosofia e la teoria politica. Il cinema come ambito di ricerca accademica arrivò un po' più tardi, intorno ai 21 anni, tra il '77 e il '78, appunto. Grazie ad Aristarco lessi in poco tempo decine di libri di teoria del cinema, che scoprii essere anche una attività storica, filosofica, critica, e quindi per me interessante. Una conoscenza decisiva del mondo che stava virando, anche politicamente, dal fordismo ai nuovi media. Aristarco approfittò del mio entusiasmo e del mio interesse per farmi leggere tutti i libri fondamentali, e altri che semplicemente lo incuriosivano.

Con Prono, Termine e Corradino Mineo in quegli anni ci contendevamo, per andare al cinema, le tessere dell'Anica messe a disposizione della redazione di "Cinema Nuovo", tessere che Aristarco teneva gelosamente chiuse in un cassetto. Il Maestro consentiva di andare al cinema senza pagare con grande parsimonia e con la richiesta di elaborare recensioni dei film visti, e a volte saggi critici. Spesso andavamo al cinema con lui, perché amava la compagnia e il confronto. Per me era un autentico piacere andare al cinema con Aristarco: con indubitabile intuito, dopo un paio di minuti dall'inizio del film, era già in grado di indicarmi le linee interpretative. Ma non fu mai, come tutte le attività svolte accanto a lui, un'esperienza indolore. Ogni tanto lo accompagnavo anche alla Mostra del Cinema di Venezia. In redazione era considerato un privilegio, ma non erano viaggi pacifici! Mi ricordo una scenata durante la proiezione di *Chi ha incastrato Roger Rabbit?*, che a me era piaciuto. Aristarco volle uscire, perché infastidito dai disegni animati e dalla trama B movie, mentre io avrei desiderato restare. A un certo punto, nel buio del Palazzo del cinema, Aristarco si girò verso di me e si mise a urlare: «Uno che ha stroncato Fellini difende il cinema americano!». Si riferiva evidentemente al mio articolo, molto critico, su *Ginger e Fred* pubblicato in "Cinema Nuovo". Fellini l'ho sempre considerato un sentimentale ammantato di surrealismo che non mi ha mai detto molto. Personalmente mi sento più vicino, anche se in modi diversi, a Michelangelo Antonioni o a Luchino Visconti.

In effetti, nel mio rapporto con Aristarco e con altri membri della redazione di "Cinema Nuovo", ho dissentito immediatamente dal "lukácsianesimo" iperideologico di cui a volte, in quegli anni di grandi scontri, Aristarco si circondava. Ma gli stavo accanto, discutendo spesso anche duramente, perché riconoscevo in lui un maestro, oltre che un personaggio dotato di un intuito straordinario per le immagini e per i racconti, ed estremamente curioso. E perché notavo in lui la capacità di anticipare alcune tendenze che mi affascinavano – come il rapporto tra cinema ed elettronica, arte e comunicazione – e che assai presto entrarono a far parte dei miei interessi di ricerca.

Tra il 1977 e l'83, Aristarco approfittò della recente istituzione della figura del "Professore a contratto"² per invitare Cesare Zavattini a tenere un corso presso la cattedra di Storia e critica del cinema alla Facoltà di Magistero dell'Università di Torino. Io e Franco Prono avevamo l'onore (e l'onere!) di accompagnarlo in giro per la città e di fargli da assistenti – accompagnatori. Zavattini non aveva la benché minima idea di cosa fare all'Università, a parte raccontare aneddoti (stupendi!), e arrivò a Torino con due grosse valigie; le poggiò sulla cattedra di un'aula di Palazzo Nuovo gremita di studenti e decise – all'impronta – che durante il suo corso avrebbero scritto una sceneggiatura. Era un compito certamente arduo, considerato l'alto numero di studenti coinvolti, ma il risultato andò oltre le aspettative. Durante queste lezioni di Zavattini, nacquero, infatti – quasi di soppiatto – il canovaccio e i primi appunti per l'opera cinematografico-televisiva *La veritaaaà* (1982) e per i suoi documentari pensati per la tv, per la quale nutrivamo, zavattinianamente, complice Aristarco, un interesse in anticipo sui tempi.

Attività didattica di Guido Aristarco

I corsi che Aristarco tenne all'Università di Torino tra il 1977 e il 1983 rappresentarono una interruzione, almeno provvisoria, del suo passato di critico e divulgatore editoriale di cinema. In quel periodo, oltre a un incontro molto vivace dell'ottobre '77 con Gavino Ledda e la polemica su *Padre padrone* dei fratelli Taviani, organizzò alcuni corsi dedicati ai film sovietici negli anni Trenta e Cinquanta, che intitolò "Sciolti dal giuramento", come il volume di saggi che pubblicò nel 1981 per Dedalo libri. Tenne anche un corso sui teorici e le teorie del cinema dall'Espressionismo a Èjzenštejn. In effetti, grazie all'impegno di collaboratori come Franco Prono e Liborio Termine, Aristarco fece i conti col suo passato di storico e di studioso di cinema delle avanguardie: con il cinema sovietico, con lo stalinismo e con il cinema industriale americano. Riscopri Chaplin e valorizzò il cinema underground e quello autoriale. Non essendosi mai considerato un teorico - questo bisogna sottolinearlo -, cancellava il sostantivo "teorico" se lo vedeva accostato al suo nome. Se uno volesse ripercorrere la storia degli studi sulle teorie di Aristarco, dovrebbe partire dalla rivista "Pattuglia" del 1943 (rivista dei GUF di Ferrara) nel numero monografico curato da Guido Aristarco e intitolato *Invito alle immagini*, numero nel quale tradusse, tra gli altri, le straordinarie intuizioni di Germaine Dulac e Carl Theodor Dreyer degli anni '20. A questo testo seguì, nel 1951, *L'arte del film*, pubblicato da Bompiani; nel 1965, uscì *Storia delle teorie del cinema*.

Quando era docente a Torino, nel 1978-79, compose le dispense intitolate *Teorici del film: da Tille ad Arnheim. Testi scelti da Guido Aristarco*. Nel volume, erano raccolti tutti i testi che riteneva decisivi nella sua battaglia per l'educazione all'immagine: Èjzenštejn, Vertov, Arnheim, Dulac, Balázs, Canudo, e Václav Tille, critico di Praga che scrisse il primo saggio teorico sul cinema, fino ad allora ritrovato, dal titolo *Kinema*, 1908³.

Nella prefazione, firmata g.a.⁴, Aristarco sottolineava la necessità di offrire agli studenti e ai lettori interessati «una prima raccolta antologica di testi tra i più significativi» dei teorici del cinema, dal momento che è difficile reperire i loro libri in lingua italiana e i film «indispensabili per studiare le

² La figura del professore a contratto è stata introdotta dal DPR. n. 382/1980. In particolare, l'art. 25 specifica che il professore a contratto deve essere coinvolto nei corsi integrativi finalizzati all'acquisizione di "significative esperienze teorico-pratiche di tipo specialistico provenienti dal mondo extrauniversitario, ovvero risultati di particolari ricerche, o studi di alta qualificazione scientifica o professionale".

³ Il mio primo lavoro di correzione di bozze è stato sul testo di Tille nel 1977.

⁴ Guido Aristarco non si firmava mai per esteso due volte di seguito.

teorie del cinema». A mio parere, il percorso che va da “Pattuglia” a *Teorici del film* è molto preciso e costituisce di fatto una tetralogia, legittimata internazionalmente dall’opera *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema* (Feltrinelli, Milano, 1965) con la presentazione prestigiosissima di György Lukács. Un percorso del quale egli riaprì il discorso – dopo gli anni dei Convegni a Torino e Roma sulle possibilità estetiche dell’elettronica, e gli approfondimenti su Antonioni, Visconti, Brecht, Gramsci, Pirandello Proust – con il volume *L’utopia cinematografica* (Sellerio, Palermo, 1984).

Nell’ultima fase del periodo torinese, Aristarco chiuse anche con lo stalinismo. Franco Prono curò le bozze dell’antologia di “Cinema Nuovo”, *Sciolti dal giuramento* (Dedalo, Bari, 1981), e Aristarco tenne un corso sul cinema sovietico. In quegli anni, maturò anche il superamento dell’esperienza neorealista con la pubblicazione dell’*Antologia di Cinema Nuovo: 1952-1958: dalla critica cinematografica alla dialettica culturale* (Guaraldi, Firenze, 1975).

All’inizio degli anni Ottanta, stimolati anche da Liborio Termine, cominciammo a seguire i corsi di Semiologia, un mondo che ad Aristarco interessava poco ma dal quale io mi sentivo molto attratto. Seguii il primo corso di Semiologia dei testi letterari, tenuto all’Università di Torino da D’Arco Silvio Avalle, precursore di questi studi insieme a Maria Corti e Umberto Eco; in quegli anni, seguii anche le lezioni di Eco al Teatro Carignano di Torino e i suoi pirotecnici accostamenti letterari. Mi incuriosiva, così iniziammo ad applicare le teorie strutturaliste ai film dei fratelli Taviani, di Pasolini e Hitchcock e al cinema moderno; Aristarco non era del tutto convinto ma ci lasciava fare. L’altro filone importante è quello del neorealismo. La prima ricerca finanziata dal CNR nella quale io e Franco Prono fummo coinvolti come ricercatori si intitolava *Esame dei riesami critici del neorealismo dal 1945 a oggi*, che era esattamente la posizione di Aristarco rispetto al neorealismo in quegli anni: esame dei “riesami” critici. Dopo il Sessantotto, in effetti, egli si stupì che la generazione dei “giovani critici” avesse trovato proprio in lui il “padre” da negare, e tendenzialmente “uccidere”. A questo tema dedicò la non troppo polemica introduzione alla *Antologia di Cinema Nuovo*. Negli anni 1979 e 1980, fu Lino Micciché, futuro docente di cinema e fondatore della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, a dare legittimazione a tutti i possibili umori antiaristarchiani e critici verso il neorealismo, organizzando i due famosi Convegni a Pesaro. Io e Prono fummo incaricati di leggere tutto ciò che era stato scritto sul Neorealismo dagli anni ‘40 fino all’inizio degli anni ‘80, catalogare e capire la valenza scientifica che i riesami critici sui padri storici avevano avuto. Il saggio in cui Aristarco attaccava la “giovane critica”, con un eccesso di violenza polemica che mi impressionò molto e che già allora non condividevo, è tuttavia precedente e si trova nella prefazione *Del senno di poi son piene le fosse*, posta in apertura all’*Antologia di Cinema Nuovo, vol. 1, Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale* (Guaraldi, Firenze, 1975).

E tuttavia, a Torino, in particolare dopo il 1980, oltre a chiudere i conti col passato – significativo a tal proposito il sofferto dibattito in “Cinema Nuovo” intorno alla *Notte di San Lorenzo* di Vittorio e Paolo Taviani – si iniziò a progettare il futuro: il lavoro con Zavattini; i seminari con Carlo Quartucci e Carla Tatò; gli incontri con Dario Fo, Mario Martone e Federico Tiezzi; la progettazione del Convegno “Il nuovo mondo dell’immagine elettronica”; i seminari con gli artisti del Centro Videoarte di Palazzo dei Diamanti di Ferrara e con musicisti, tra cui Vittorio Gelmetti ed Ennio Morricone. Importanti intuizioni che diedero i loro frutti a Roma. Così come l’intenso lavoro che in quegli anni svolgemmo sulla didattica del cinema e dell’audiovisivo nelle scuole piemontesi di secondo grado, inserendo l’equipe di “Cinema Nuovo” e dell’Università nel “Laboratorio della

Riforma della Scuola secondaria superiore”, iniziativa della Regione Piemonte e della Provincia di Torino (1980-1983).

“La Sapienza”, Roma, 1983-1996

Aristarco arrivò a Roma chiamato da Giulio Carlo Argan e dal Rettore della “Sapienza”, Antonio Ruberti, nell’anno accademico 1983-84: prese servizio esattamente il 4 novembre 1983 come ordinario di Storia e critica del cinema alla Facoltà di Lettere e Filosofia. Io fui l’unico del gruppo torinese che si trasferì a Roma, e fino al 1993 rimasi il suo collaboratore privilegiato. Le mie mansioni spaziavano dalla redazione di “Cinema Nuovo” (naturalmente, almeno in questo, condivisa con i colleghi torinesi), alla logistica dell’insegnamento che aveva circa 400-600 iscritti - Aristarco era seguito da tutti gli appassionati di cinema di Roma, città-simbolo in quest’ambito -, all’organizzazione dei convegni internazionali e degli incontri con gli artisti.

Approdai a Roma vincendo il concorso e la borsa del I° ciclo di Dottorato di ricerca (Consorzio “La Sapienza”, Torino, Genova). Insieme a me, vinsero la borsa Toni Verità di Firenze e Dario Evola di Palermo. Il dottorato con Aristarco consisteva nel seguire i suoi corsi e la sua attività accademica (tesi, esami), e lavorare con lui una grande quantità ore al giorno, compresi, all’occorrenza, anche il sabato e la domenica. Dopo la rinuncia di Toni Verità, restammo io e Dario Evola. Il dottorato allora prevedeva una borsa di studio molto risicata (400.000 lire al mese; un affitto a Roma costava 350.000 lire), pagata ogni tre mesi, con frequenza assolutamente obbligatoria, e divieto di lavori esterni; il versamento del bonifico trimestrale era subordinato alla firma del coordinatore (nel nostro caso, Guido Aristarco). Di queste condizioni ministeriali “capestro” i coordinatori di dottorato dell’epoca approfittarono abbondantemente.

Dal 1983, quando anch’io mi trasferii a Roma, organizzammo i due corsi principali su Visconti (a.a. 1983-84, “Visconti e il melodramma”; 1985-86, “Visconti, poetica e linguaggio”⁵) e Antonioni (a.a. 1987-88, “Epifania e onda di probabilità nelle strutture linguistiche di Michelangelo Antonioni”). Gli argomenti trattati durante le lezioni confluirono nelle raccolte di saggi, curate da me ma a firma di Aristarco, dai titoli *Su Visconti* e *Su Antonioni. Materiali per un’analisi critica*, entrambe pubblicate a Roma dalla Zattera di Babele (nome della Compagnia-Laboratorio di Carlo Quartucci e Carla Tatò). Nella prefazione del maggio 1988 al libro su Antonioni, Aristarco, significativamente, annota:

Mi auguro che Antonioni, non solo per l’affetto e l’antica amicizia che ho per lui, possa presto realizzare la *ciurma*: sono sicuro che, sempre attuale e anticipatore, continuerà a impiegare poesia e scienza per una interpretazione - identificazione del mondo contemporaneo via via più complesso e contraddittorio e dove un recupero del personaggio-uomo è forse ancora una “possibilità-possibile”. Recupero e lezione di stile, la sua, che hanno avvertito gli studenti, così numerosi nel seguire con eccezionale interesse il corso.

Durante il primo anno di docenza alla “Sapienza”, si tenne, inoltre, un seminario di 20 ore sulla “Conoscenza e l’impiego del videoregistratore e del videotape”: ulteriore segnale della svolta teorica di Aristarco e del suo interesse per l’elettronica inserita nel più generale “discorso sul cinema”, non solo in senso tecnico ma soprattutto poetico ed espressivo, complice l’amicizia e il

⁵ I nomi dei corsi si trovano nei libretti dell’attività didattica di Guido Aristarco conservati presso l’Archivio del personale della Sapienza.

lavoro con e su Michelangelo Antonioni. Di lì a poco, Aristarco consentì ad aprire l'insegnamento di Storia e critica del cinema alla "videoarte", e mi diede l'incarico di organizzare e seguire i primi seminari in questa direzione. Tra l'altro, la tesi di dottorato che stavo elaborando, prima in Italia su questo argomento e significativamente inserita nel curriculum "cinematografico" del Consorzio, si sarebbe intitolata *Per una critica dell'immagine elettronica* (1987).

In quegli anni, si intensificò l'attività dei docenti a contratto: invitammo, tra gli altri, Margarethe von Trotta (finalmente nota al grande pubblico per il successo di *Anni di piombo*), il cui nome compare anche nella sezione "Altre attività didattiche" del Libretto del Docente (a.a. 1985-86) di Aristarco.

Si invitò a contratto anche Cesare Musatti, ovviamente sul tema "Cinema e psicoanalisi", con particolare riferimento ad Andrej Tarkovskij e al film *Nostalghia*; tra gli ospiti dei corsi ci fu anche la giovane attrice Domiziana Giordano. Ospiti fissi dei corsi di Aristarco in quegli anni furono, inoltre, Suso Cecchi D'Amico, Gillo Dorfles, Corrado Maltese, Marco Ferreri, Paolo e Vittorio Taviani, Roberto Benigni, Claudia Cardinale, Monica Vitti, Cesare Zavattini, Vittorio Storaro, Vittorio Gelmetti, Luciano Tovoli, Dario Fo, Franca Rame, Ennio Morricone, Carlo Quartucci, Carla Tatò, Mario Sasso, Luca Maria Patella, Gavino Ledda, Diego Carpitella, Massimo Troisi, Giovanna Marini, Tullio De Mauro, Franco Ferrarotti, Emilio Garroni, Luigi Malerba, Luigi Pestolozza, Fernanda Pivano, Paolo Portoghesi, Edoardo Sanguinetti, e molti altri. E non ci facemmo mancare, tra gli stranieri, neppure gli straordinari incontri con Werner Herzog, Wim Wenders, Leo Hurwitz, Andres Kovacs, Peter Weibel, Adam Sitney. E, naturalmente, Giulio Carlo Argan, che insisteva nell'accentare e nel pronunciare la parola "cinema" come in greco antico, *cinéma*, provocando le risate degli studenti che io cercavo di contenere.

In realtà, questi incontri e queste straordinarie lezioni furono autentici regali agli studenti e ai suoi collaboratori, manifestazione concreta della rete di amicizie e collaborazioni che Guido Aristarco aveva saputo consolidare, a livello nazionale e internazionale, con intellettuali e autori di tutte le discipline e di tutto il mondo. Contributi, questi, che segnarono, fin dall'inizio degli anni Ottanta, i convegni internazionali di riflessione sul cinema – e sul futuro del cinema - ideati da Aristarco prima a Torino poi a Roma ("Visconti, poeta e critico della decadenza", 1984; "Cinema: dietro e dentro l'immagine elettronica", 1986; "Cinema ungherese degli anni Cinquanta e sugli anni Cinquanta", 1987; "Il cinema .Verso il centenario", 1988; "Le riviste e le scuole di cinema", 1989; "Lo stato e le prospettive degli insegnamenti di Storia e critica del cinema nell'Università italiana", 1990; "Per Chaplin", 1991), che esprimevano l'impronta esplicitamente e programmaticamente "interdisciplinare" dei suoi corsi universitari e della sua impostazione didattica intorno ai molteplici aspetti del cinema.

Tra gli inviti altamente innovativi di Aristarco alla "Sapienza", ci fu anche quello rivolto a Massimo Fichera, per un corso integrativo di Storia e critica del cinema dal titolo "Elementi di Storia del Broadcasting" nell'a.a. 1987-88. Ne diedero notizia, sottolineandone l'innovatività, i quotidiani "La Repubblica" (19 gennaio 1988), "L'Unità" e il "Corriere della Sera", che scrisse, riprendendo il comunicato che pubblicammo il 15 gennaio 1988: «Alla Città Universitaria, Massimo Fichera, vicedirettore generale della Rai-Radiotelevisione italiana con incarico speciale per le nuove tecnologie, ha aperto la ieri il corso integrativo presso la cattedra del professor Guido Aristarco. [...] Il corso prevede l'analisi di programmi tv italiani e statunitensi dagli anni Cinquanta ad oggi»⁶. Durante le lezioni di Fichera, vennero trattati argomenti inerenti alla storia della radio e della

⁶ Massimo Fichera, "professore di immagini", *Il Corriere della Sera* (Roma), rubrica "Box office", 20 gennaio 1988.

televisione, i generi televisivi e l'audience; e i suoi notevolissimi materiali didattici confluirono in "Cinema Nuovo".

Argomento della lezione N. 1 Breve storia del corso integrativo di Storia e critica del cinema Addi, 18 maggio 1988 Firma dell'insegnante M. Fichera	Argomento della lezione N. 2 Periodi e temi storici della radio e della tv Addi, 20 maggio 1988 Firma dell'insegnante M. Fichera	Argomento della lezione N. 7 I programmi televivivi Addi, 8 giugno 1988 Firma dell'insegnante M. Fichera	Argomento della lezione N. 8 I quiz Addi, 10 giugno 1988 Firma dell'insegnante M. Fichera
Argomento della lezione N. 3 Le tecniche del broadcasting Addi, 25 maggio 1988 Firma dell'insegnante M. Fichera	Argomento della lezione N. 4 Problemi giuridico-istituzionali del broadcasting Addi, 27 maggio 1988 Firma dell'insegnante M. Fichera	Argomento della lezione N. 9 Il lavoro Addi, 15 giugno 1988 Firma dell'insegnante M. Fichera	Argomento della lezione N. 10 I servizi e gli ospiti Addi, 17 giugno 1988 Firma dell'insegnante M. Fichera
Argomento della lezione N. 5 Concetti del palinsesto radio-televisivo Addi, 1 giugno 1988 Firma dell'insegnante M. Fichera	Argomento della lezione N. 6 L'audience Addi, 3 giugno 1988 Firma dell'insegnante M. Fichera	Argomento della lezione N. 11 Il giornalismo televivivo Addi, 22 giugno 1988 Firma dell'insegnante M. Fichera	Argomento della lezione N. 12 Il satellite e la sua tecnologia Addi, 26 giugno 1988 Firma dell'insegnante M. Fichera

Fig. 1: Libretto del corso "Elementi di storia del broadcasting" tenuto da Massimo Fichera (Archivio Gazzano).

La struttura dei corsi di Aristarco permetteva inoltre di organizzare incontri-dibattito con registi, direttori della fotografia, compositori e attori, e anche con le principali cariche istituzionali in materia di telecomunicazioni, il che dimostrava l'apertura di Aristarco a una concezione del cinema che comprendeva non solo la pellicola ma anche la televisione e le arti elettroniche. Il 4 maggio 1988, il ministro Oscar Mammì tenne, nell'ambito del corso di Aristarco, un intervento sul satellite a diffusione diretta per trasmissioni televisive e sulla nuova legge per la Tv che stava elaborando: il dibattito venne ripreso integralmente da Raidue⁷.

Col passaggio dagli Istituti ai Dipartimenti (alla "Sapienza" si chiamava "Musica e Spettacolo") oltre agli incontri con gli artisti più prestigiosi dell'epoca (Ferruccio Marotti aveva da poco chiesto a Eduardo De Filippo di tenere le sue straordinarie e ultime lezioni seminariali al Centro Teatro Ateneo connesso al Dipartimento), non mancarono momenti di notevole successo anche con il grande pubblico romano dei cultori di cinema. Alla proiezione de *Il cielo sopra Berlino* di Wim Wenders parteciparono circa mille persone, oltre ai pompieri che controllavano la sicurezza dell'Aula 1 della Facoltà di Lettere della "Sapienza". E nell'Aula Magna del Rettorato io riuscii a invitare, per la prima volta in Europa, Gene Youngblood, autore dei primi saggi sulla videoarte e dello storico testo *Expanded Cinema* (Dutton, New York, 1969). Insieme a Gene approdaron alla "Sapienza" i maestri del cinema elettronico Steina e Woody Vasulka, che nel 1986 presentarono anticipazioni di *Art of Memory* (Usa 1987) e della performance-live *Violin Power* di Steina (1970).

⁷ Le immagini vennero poi inserite nella trasmissione "L'ago della bilancia" per la regia di Riccardo Siniscalchi.

Alle lezioni di Storia e critica del cinema alla “Sapienza” partecipavano circa ottocento persone. L’Aula 1 di Lettere si riempiva a un punto tale che io dovevo mettere in pratica le mie tecniche di gestione delle assemblee all’epoca del movimento studentesco per tenere a bada gli studenti. I corsi di Aristarco erano frequentatissimi: arrivavano anche a 400/600 iscritti, che per la “Sapienza” all’epoca era un numero enorme, specialmente per un corso di cinema.

I film dei nostri ospiti (Antonioni, Visconti e altri) venivano proiettati esclusivamente in pellicola. L’aula era allestita dal bravissimo tecnico che collaborava con la Cattedra, Ciro Toto (oggi coordinatore della società di servizi cinematografici romana “Olivud”), che a ogni lezione montava una cabina cinematografica per la visione delle pellicole in 35 mm e la smontava alla fine delle proiezioni. I film li sceglieva ovviamente Aristarco, ma io avevo il compito di andare a recuperarli e controllarne la qualità alla Cineteca Nazionale o nelle Case di distribuzione private.

Per il lavoro didattico, Aristarco utilizzò sempre i suoi fondi di ricerca, sia per sostenere il noleggio delle pellicole, sia per pagare i collaboratori tecnici. Anche questo impegno per la qualità cinematografica evidenzia la lezione del Maestro, ossia la necessità di analizzare i testi cinematografici sui supporti per i quali essi sono stati pensati (pellicola o nastro magnetico), con il massimo scrupolo filologico possibile, tanto per l’audio quanto per l’immagine. Uno scrupolo da trasmettere, possibilmente, agli studenti: in un’ottica non solo accademica, ma di “formazione del pubblico”. I corsi su Antonioni e Visconti, tra l’altro, prevedevano la proiezione e l’analisi dell’intera filmografia di tali autori, comprese le opere considerate minori e spesso rivalutate da Aristarco. Ancora oggi Dario Evola ricorda le lezioni di Aristarco alla “Sapienza” e le sue illuminanti intuizioni, ossia la capacità di raccontare e segnalare interpretazioni e connessioni critiche che non aveva ancora scritto nei suoi libri e che non era possibile trovare neppure in quelli degli altri.

Gli esami

La sessione di esami di Storia e critica del cinema, con Aristarco, durava circa un mese. Da 200 a 600 esami per sessione, rigorosamente orali e con tutta la commissione (Gazzano ed Evola) schierata accanto al titolare della cattedra. Con noi si sono laureati praticamente tutti gli attori, gli sceneggiatori e i registi del panorama cinematografico contemporaneo, e tutti ricordano con emozione quei corsi e quegli esami. Non erano esami facili e ovviamente il Maestro era molto severo. I materiali per il corso su Antonioni, ad esempio, prevedevano tutti i testi di Aristarco su Antonioni; alcuni saggi di Antonioni; i testi sul regista di Galvano Della Volpe, Musatti, Pasolini, Roland Barthes, Italo Calvino, Giacomo Debenedetti; oltre alla rilettura in chiave contemporanea e audiovisiva dei testi di James Joyce, Marcel Proust, Luigi Pirandello. In questo esame, per la cui preparazione Aristarco aveva intrecciato teorie estetiche con strutture critiche mutuata dalle teorie della fisica contemporanea (Teoria della Relatività e Meccanica Quantistica), io ero incaricato di interrogare sul volume *Il concetto della natura* di Alfred North Whitehead, coetaneo di Bertrand Russell, filosofo della scienza e collaboratore di Albert Einstein. Un libro che utilizzavamo nell’analisi teorica (indeterminazioni, spazio-tempo, onda di probabilità, personaggi-particella, “eventi” e accadimenti, ecc) della filmografia di Antonioni e in particolare della tetralogia 1960-1964. Molti se lo ricordano ancora!

Aristarco aveva un incredibile intuito per le immagini, i film, i testi teorici, ed è stato un divulgatore e un analista di testi filmici straordinario. Tra l’altro, i titoli che dava ai suoi saggi o ai suoi libri erano bellissimi e sempre profondi, dei veri e propri testi per testi. Gli sono grato per avermi fatto

leggere libri importanti, come, immagino, gli siano grati i suoi studenti all'Università, nonché di avermi insegnato - a bottega! - il mestiere di redattore editoriale e quello di organizzatore di rassegne e convegni, accanto a quello di critico e di saggista.

Una delle linee di ricerca innovative e fondamentali di quegli anni - a parte il ripensamento di Visconti e Antonioni in chiave contemporanea, alla luce delle scoperte nel campo dell'elettronica, della televisione e del cinema espanso - fu la relazione su Antonioni tenuta al Convegno "Identificazione di un autore" tenutosi a Ferrara nel 1988.

La relazione di Aristarco, molto apprezzata da Antonioni⁸ ma non sufficientemente studiata, si intitolava *Epifania e onda di probabilità nelle strutture linguistiche di Michelangelo Antonioni*: era la prima lettura della "tetralogia dello spirito" - come la definiva Aristarco (da *L'avventura* a *Deserto rosso*) - che introduceva elementi di fisica teorica (la particella, i quanti, la relatività del tempo, la probabilità, la dissoluzione del personaggio, il colore: dall'astratto bianco e nero a quello antinaturalistico ed emozionale) nell'analisi estetica e strutturale di tali film. Giorgio De Vincenti presentò il suo contributo su *Antonioni e la critica* nel corso dello stesso convegno, ma descrisse solo l'Aristarco del passato, senza tener conto dell'innovatività critica evidente nell'intervento appena presentato. Un tale cortocircuito fu probabilmente uno dei motivi che influì sull'inadeguata visibilità del testo di Aristarco nei decenni successivi. Tra l'altro, in questo testo Aristarco elaborò le riflessioni sul personaggio-particella svolte da Giacomo Debenedetti, già pubblicate in "Cinema Nuovo", e le traspose nell'analisi dei film di Antonioni. Un intervento che chiamava in causa anche Einstein e Joyce e che confluì nel corso tenuto alla "Sapienza".

Erano anni in cui a Roma - durante la giunta di Giulio Carlo Argan - si moltiplicavano le riflessioni sul cinema e le arti, a partire dall'Estate Romana ideata da Renato Nicolini nel 1988. Erano anche gli anni in cui iniziava a manifestarsi la "politica-spettacolo". Guido Aristarco era spesso in disaccordo con tali scelte e polemizzava apertamente con i loro protagonisti in favore del mantenimento di un livello "alto" di studi e di analisi del cinema, televisione compresa. Ma non negò mai ai suoi studenti di partecipare alle innumerevoli occasioni di ricerca sul campo che in quegli anni Roma offriva, né di trasferire quelle conoscenze e quelle esperienze nelle tesi di laurea o negli interventi a lezione o durante i seminari. È una pratica, questa, che ho imparato da Aristarco, e che fin dal 1990 ho ripreso i miei insegnamenti, prima all'Università di Urbino e successivamente a Roma Tre. Coinvolgo gli studenti dei miei corsi nei convegni e nelle mostre di argomento contiguo: e ho appreso ad aprire le aule universitarie alla ricerca e al lavoro sul campo, purché significativo sul piano epistemologico e non solo spettacolare. Pratica iniziata nel 1984-85 alla "Sapienza" quando sono riuscito a coinvolgere un gruppo dei nostri migliori studenti di Roma in un tirocinio con Steina e Woody Vasulka - e Laurie Anderson e Nam June Paik - al VideoArt Festival di Locarno, di cui ero direttore. Non tutti i docenti di cinema sono favorevoli a un tale approccio, accademico e insieme "sul campo": ma io - con Aristarco - ho imparato a considerarlo molto produttivo. Perché il cinema è un'arte, un linguaggio, un'industria e una famiglia di tecniche che si rinnova continuamente, e che quindi ha bisogno di un approccio dinamico.

⁸ Gazzano ricorda che Antonioni, dopo aver ascoltato la relazione di Aristarco, non disse niente: lo abbracciò in modo affettuoso, sorrise e se ne andò: silenzioso ma partecipe come sempre (*ndr*).

I convegni e le conferenze

Nel gennaio 1982, Giulio Carlo Argan presentò Guido Aristarco all'Assemblea degli Industriali italiani riuniti nella Sede della Confindustria a Roma. Lo aveva invitato a un incontro tematico sulle relazioni tra Arte e Industria da egli stesso proposto. Aristarco tenne una relazione dal titolo *Il cinema: dalla chimica ai processi elettronici*. Un testo che aveva lungamente meditato nei mesi precedenti a Torino, il cui titolo provvisorio era "L'elettronica il futuro del cinema"; che, riscritto, divenne la relazione introduttiva al Convegno torinese del 1982, successivamente confluita nel volume *Il nuovo mondo dell'immagine elettronica* (Dedalo, Bari 1985). Nel testo, il primo contributo, non solo aristarchiano, sul cinema in relazione all'elettronica, Aristarco si interrogava sullo stato di salute del cinema, o meglio sulla rapida trasformazione del medium audiovisivo (film e tv), anche in riferimento alla possibilità espressive, ancora inesplorate sul piano estetico rese possibili dal passaggio di questi all'elettronica e alle tecnologie che stavano sostituendo la tradizionale proiezione e distribuzione cinematografiche. Un insieme di possibilità che, parafrasando un tema benjaminiano, Aristarco definì – senza approfondirlo nei dettagli, ma aprendo così un enorme campo di esplorazioni possibili, sia teoriche che fattuali – come "passaggio" del cinema dall'epoca della sua riproducibilità tecnica a quella della sua "producibilità elettronica". La "morte" del cinema, paventata da quasi tutti in quel periodo e negata invece da Aristarco nell'*incipit* del suo saggio, non era che la metamorfosi del cinema – analogico e in pellicola e unicamente legato alla distribuzione in sala – in altre forme, sia linguistiche sia espositive. Una trasformazione in atto, accentuata da altri potenti mezzi audiovisivi, primo fra tutti la televisione, «un'arte democratica in quanto si rivolge a un numero di persone mai raggiunto dai precedenti linguaggi»⁹. Per rafforzare la sua tesi, nello stesso saggio Aristarco citava ampiamente le posizioni, su tutto ciò, di importanti registi da lui stimati, tra cui Renoir, Coppola, Antonioni, Godard, Wenders, che in quegli stessi anni stavano scoprendo le possibilità estetiche del cinema elettronico, senza per questo definirsi autori "televisivi".

L'intervento di Aristarco in Confindustria anticipò di qualche mese l'organizzazione del convegno torinese (maggio 1982) "Il nuovo mondo dell'immagine elettronica: ricerca, spettacolo e professionalità", che è stato il primo a mettere in relazione il cinema con le sfide dell'elettronica. In quella sede si consolidarono i concetti di "producibilità elettronica", di "televisione creativa" e di estensione del cinema fino alla videoarte, ambito che da allora sono stato pressoché l'unico, nello staff di Aristarco, a sviluppare in chiave di ricerca. Quello di Torino fu un convegno di grandissima importanza teorica, il primo sicuramente in Europa, fortemente voluto da Aristarco: organizzato dall'Istituto di Storia del cinema e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Torino e dalla redazione di "Cinema Nuovo".

Un altro desiderio forte di Aristarco in quegli anni era quello di smettere di organizzare eventi puramente accademici: egli insisteva nel puntare sull'*interdisciplinarietà* delle ricerche scientifiche ed era molto impegnato nel cercare di ottenere risultati anche pratici e operativi per i partecipanti ai convegni e pensava in particolare agli studenti. Nel caso di Torino, grazie alla sensibilità delle Istituzioni cittadine, questo obiettivo si realizzò in modo efficacissimo, cosa che non accadde qualche anno dopo a Roma. In effetti, unendo le nostre forze e le reciproche conoscenze, riuscimmo

⁹ G. Aristarco, *Il cinema. Dalla chimica ai processi elettronici*, in *Il nuovo mondo dell'immagine elettronica*, a cura di G. e T. Aristarco, Bari, Edizioni Dedalo, 1985, p. 15.

a coinvolgere, a partire dal Convegno dell'82, tre rilevanti partner istituzionali: il Comune di Torino, la Sede regionale Rai del Piemonte, l'Università e l'Onu. Tali attori, su proposta di Aristarco e della redazione di "Cinema Nuovo", istituirono nel biennio 1982-1984 due sessioni di un corso di formazione professionale, interdisciplinare e sperimentale, sul cinema e gli audiovisivi. Corso sostenuto dal preside di Magistero, Guido Quazza, anch'egli, da pedagogo illuminato, molto favorevole a tali innovazioni. Il corso era articolato in tre "moduli": uno coordinato dai docenti dell'Istituto per l'Informatica e l'Elettronica dell'Università (prevedeva 550 ore di matematica, informatica, elettronica, computer grafica e *image processing*); un altro coordinato dall'Istituto di Storia di cinema e dello spettacolo e dalla rivista "Cinema Nuovo" (400 ore di lezione su cinema, fotografia, televisione); in ultimo il modulo Rai (oltre 250 ore di formazione sui mestieri della produzione cinematografica e televisiva, condotto presso la Sede Rai di Torino col coordinamento di Bruno Gambarotta). La parte pratica del corso si tenne presso il Bit - Bureau International du Travail, sede dell'Agenzia dell'Onu dedicata all'educazione, e sulle loro apparecchiature i nostri studenti impararono a usare le tecniche "digitali" e quasi tutte allora avveniristiche, quali i programmi Cad/Cam - Computer Aided Design. Organizzammo due classi di 40 studenti ciascuno per annualità e alcuni collaboratori di "Cinema Nuovo" coprirono il modulo cinematografico. Guido Aristarco, Liborio Termine e Franco Prono si occuparono di Storia e critica del cinema (200 ore); io, accanto al critico d'arte contemporanea Franco Torriani di Storia e critica della fotografia (100 ore), lo storico dell'arte Vittorio Fagone di Televisione e videoarte (100 ore). Nel 1984 la rivista "Cinema Nuovo" aprì la rubrica "Il nuovo mondo dell'immagine elettronica", che per i tre anni successivi pubblicò i contributi al convegno del maggio 1982 e il dibattito internazionale che ne seguì.

Tale iniziativa ebbe una forte risonanza scientifica, didattica e mediatica sul territorio e non solo, e rappresentò il superamento dei pur decisivi corsi di "alfabetizzazione cinematografica" che tenemmo fin dal 1979-80 nelle scuole medie e secondarie superiori del Piemonte. Con tale corso ci rendemmo in seguito conto di aver contribuito a formare la prima generazione di tecnici e registi culturalmente preparati e in grado di interagire creativamente con artisti e scrittori della televisione italiana, sia pubblica sia privata. Tutti, infatti, trovarono lavoro immediatamente, affermandosi come autori di successo alla Rai e alla Fininvest. Quale regista o tecnico, all'epoca formatosi solo "sul campo", possedeva infatti, all'inizio degli anni '80, una così ampia conoscenza della storia dell'arte e di quella del cinema e della tv (cioè degli ambiti teorici del suo mestiere) accanto alla padronanza di competenze informatiche allora rare e di quelle tecnologico-analogiche? E chi poteva far valere nei suoi curricula una tale ispirazione interdisciplinare e internazionale? Questi i motivi, non solo di successo dell'iniziativa didattica sperimentale che con questo corso inaugurammo a Torino, ma anche del modello innovativo che esso rappresentò, e che, purtroppo, per motivi finanziari e di miopia legislativa, non fu più realizzato.

Tutto questo fu possibile anche grazie alla visionarietà di Massimo Fichera¹⁰, all'epoca direttore generale della Rai per le nuove tecnologie. Non fu affatto facile aprire la sede regionale della Rai di Torino agli esterni quali eravamo noi e i nostri studenti, ma per Fichera – e per un entusiasta direttore della sede, il drammaturgo Emilio Pozzi – si trattò di una scommessa da vincere. In quegli

¹⁰ Massimo Fichera, direttore storico di RaiDue, socialista, era stato isolato da Bettino Craxi in quanto lombardiano (di sinistra). Esiliato alla Direzione "tecnologica" della Rai, per il segretario del PSI politicamente ininfluenza. Ben presto, tuttavia, Fichera gli dimostrò il contrario, reinventando le reti facendo brevettare dalla Rai, prima al mondo, la Televisione in Alta Definizione (HD TV), inaugurando il progetto RaiSat per le trasmissioni dirette da satellite, potenziando i centri Rai di ricerca e sperimentazione, collegando la Rai all'Europa con un nuovo canale EuroNews.

anni, e grazie a questa esperienza, si consolidò anche la collaborazione di Massimo Fichera con “Cinema Nuovo” e con gli insegnamenti di Guido Aristarco, collaborazione che proseguì a Roma con l’affidamento dell’insegnamento a contratto.

Non furono tuttavia solo queste le iniziative, teoricamente e operativamente innovative – di Aristarco e di “Cinema Nuovo” – tuttora ignorate dai loro, ancora numerosi, detrattori.

Tra gli anni Settanta e l’inizio degli Ottanta, vennero, ad esempio, tradotti e pubblicati in “Cinema Nuovo” i due importantissimi e insospettati saggi di Theodor W. Adorno sulla televisione, scritti a Hollywood nel 1953-‘54. Mai riediti in Italia e di fatto mai veramente studiati. attirarono Aristarco perché rompevano i luoghi comuni consolidatisi sulle posizioni cinematografiche del filosofo tedesco. Nel primo di tali saggi, tra l’altro, il maestro della filosofia critica contemporanea, conclude: «Cosa si ricaverà dalla televisione non è possibile profetizzare; ciò che essa è oggi non è legata all’invenzione e neppure alle forme particolari della sua valorizzazione industriale, ma dipende dal tutto, dalla totalità delle condizioni in cui si è fissato il miracolo» (11). Una posizione non manichea, molto lontana da quelle degli intellettuali dell’epoca, che ancora oggi stupisce.


Curiosità per i mezzi e i linguaggi elettronici già manifestatasi nelle pagine di “Cinema Nuovo”, e tra gli interessi – che stavano diventando vere e proprie linee di ricerca – di Aristarco, già nel 1968-‘69. Ad esempio, nella prima “Inchiesta sul *videotape*” pubblicata in una rivista italiana. Nel 1968-‘69 il nastro magnetico per la videocamera portatile non era ancora commercializzato in Italia, ma Aristarco ne intuì l’importanza e inviò a tutti gli editori italiani (Rizzoli, Einaudi, Mondadori, Sansoni, Garzanti, Bompiani, Vallecchi, Utet, Mursia, Sugar, Guanda, D’Anna) e ai direttori di grandi aziende, anche cinematografiche (Kodak, Zanussi, Philips, Cristaldi) un “Questionario sulle videocassette” (in realtà definite da Aristarco “cine-video-cassette”), chiedendo loro cosa pensassero di questo nuovo supporto per l’editoria e per l’arte e per i nuovi linguaggi che essi sottendevano. Tra le voci inaspettate non mancarono le risposte – grate ad Aristarco per la domanda – e molto articolate, di Jader Jacobelli (direttore della “Tribuna Politica” Rai) e di Emilio Garroni (ordinario di Estetica all’Università di Roma). Tutte le risposte a questa inchiesta, oltre a quelle di moltissimi editori e direttori generali di aziende leader del settore, vennero pubblicate in “Cinema Nuovo” tra il 1969 e il 1970. Una inchiesta che oggi potremmo definire “fondativa”. Altrettanti furono i documenti pubblicati in appendice al volume *Il nuovo mondo dell’immagine elettronica*.

Valutata l’importanza del materiale che stava pervenendo in redazione, Aristarco chiese al suo amico Carlo Lizzani, che sapeva sensibile a questi temi, di pubblicare una introduzione all’inchiesta e propose il saggio nel novembre 1969. L’intervento di Lizzani aveva un titolo – letto oggi – emozionante: *La quarta età dell’immagine in movimento*¹¹. Nella sua autobiografia, Lizzani ricordava¹² di aver presentato questo testo dattiloscritto in una forma leggermente diversa durante una riunione dell’Anac - di cui era presidente - nel 1967. Non era stato compreso assolutamente e dunque, quando giunse la richiesta di Aristarco, lo ripropose in una versione aggiornata a “Cinema Nuovo”. In esso si evince chiaramente che il supporto e la scrittura elettronica erano da intendersi, sia per Lizzani sia per Aristarco, come il futuro della “cinematografia”, la quale, in quanto “immagine in movimento” non poteva essere legata, nella sua lunga storia, a dispositivi o supporti esclusivi.

11 Cfr. “Cinema Nuovo”, a. XXI, n. 216, Torino, marzo-aprile 1972

¹¹ Il contributo di Lizzani è contenuto in Appendice nel volume *Il nuovo mondo dell’immagine elettronica*.

¹² Cfr. Carlo Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Einaudi, Torino 2007, pp.304-306.


 Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
**Cinema
 dietro e dentro
 l'immagine elettronica**
*Convegno internazionale
 Roma, 24 / 29 novembre 1986
 Aula Magna dell'Università*
Comitato scientifico
 Antonio Ruberti Giulio Carlo Argan Rudolf Arnheim Massimo Fichera
 Ludovico Geymonat Cesare Musatti Fernando Nicolò Giorgio Tecce
Progetto e direzione
 Guido Aristarco

<p><i>Lunedì 24 novembre</i></p> <p><i>ore 9,30</i> Apertura Antonio Ruberti Achille Tartaro Guido Quazza Massimo Fichera Giulio Carlo Argan</p> <p>La ricerca elettronica negli audiovisivi Riflessi in campo estetico</p> <p><i>Rudolf Arnheim Guido Aristarco Peter Weibel Claire Youngblood</i></p> <p><i>ore 16</i> Vittorio Fagnone Eugenio Battisti Corrado Maltese Filiberto Menna Presiede Benedetto Marzullo</p> <p><i>Martedì 25 novembre</i></p> <p><i>ore 9</i> L'uso delle tecnologie avanzate nella produzione audiovisiva</p> <p>Massimo Fichera Giuseppe Di Giugno Peter Del Monte Giuliano Montaldo Enzo Tarquini Giuseppe Rotunno Presiede Giorgio Tecce</p> <p><i>ore 16</i> Woody Vasulka Peter Broderick Mario Calzini Carlo Quartucci Pasquale Squitieri Presiede Carlo Lizzani</p> <p><i>Mercoledì 26 novembre</i></p> <p><i>ore 9</i> Ipotesi sugli effetti psicologici e sociologici dello spettacolo elettronico</p> <p>Cesare Musatti Nicola Peluffo Silvio Ceccato Lola Bonora Presiede Gillo Pontecorvo</p> <p><i>ore 16</i> Enrico Fulchignoni</p> <p><i>Incontro con Monica Vitti</i></p> <p><i>Discussione</i> <i>Dietro e dentro l'immagine elettronica</i> Presiede Gian Luigi Rondi</p>	<p><i>Giovedì 27 novembre</i></p> <p><i>ore 9</i> Ricerca spettacolo professionalità</p> <p><i>Incontro con</i> Vittorio Di Giacomo Rai-Radiotelevisione italiana/Ricerca e sperimentazione programmi Mario Verdone direttore Dipartimento Musica e Spettacolo Università di Roma "La Sapienza" Maria Amata Garrò direttore Centro per le applicazioni della televisione e delle tecniche di immagine e suono, Ministero di Roma "La Sapienza" Pierluigi Marzulli direttore Centro Teatro Ateneo Università di Roma "La Sapienza" Diego Carpitella presidente Associazione italiana di cinematografia scientifica Giovanni Buzzuboli presidente Centro sperimentale di cinematografia Roma Giovanni Buzzuboli direttore artistico Stp-Computer Graphics Europe Roma Riccardo Napolitano Federazione italiana cineasti del cinema Manlio Leboffe Unione italiana cinefili del cinema Ciak 84 associazione maifestica Presiede Carlo Muscetta</p> <p><i>Hanno aderito al convegno tra gli altri</i></p> <p>Robert Ashley Claudia Cardinale Rudi Fuchs Vittorio Gassman Adriano Magli Mario Pannofino Carla Tatò Steina Vasulka</p> <p><i>Giovedì 27 novembre ore 16</i> <i>Venerdì 28 novembre ore 9 e 16</i> <i>Sabato 29 novembre ore 9</i> <i>Aula Magna dell'Università</i></p> <p>Esposizione personale di film, video e op al computer di Woody e Steina Vasulka <i>prima italiana</i></p> <p>Proiezioni di film</p> <p>Selezione internazionale di grafica computerizzata</p>
--	--

Manifestazione promossa da
 Rettorato Università di Roma "La Sapienza" - Facoltà di Lettere e Filosofia - Dipartimento di Musica e Spettacolo - Cattedra di Storia e critica del cinema
 con la collaborazione di
 Ministero del Turismo e dello Spettacolo - Banca Nazionale del Lavoro - Rai Radiotelevisione italiana - rivista "Cinema Nuovo" - Edizioni Dedalo
 Soprintendenza scientifica - Teatro Aristarco - Marco M. Gazzano - Dario Esola
 Ufficio stampa - Moira Mele - Marino Scopa
 Organizzazione - Exata
 Per informazioni telefonare al (06) 6547889 - 6568600

Fig. 2: locandina del Convegno "Cinema dietro e dentro l'immagine elettronica" (Archivio Gazzano)

La linea di ricerca sull'elettronica inaugurata a Torino con il Convegno del 1982 proseguì a Roma negli anni successivi. Nel 1986 organizzammo il Convegno "Cinema: dietro e dentro l'immagine elettronica", che si tenne nell'Aula Magna del Rettorato della "Sapienza" dal 24 al 29 novembre.

I principali quotidiani nazionali riportarono la notizia del convegno, richiamando l'attenzione sugli ospiti internazionali coinvolti: da Jonas Mekas a Rudolf Arnheim¹³, professore emerito della Harvard University; da Peter Weibel, docente di Digital Arts alla University of Buffalo, a Gene Youngblood, teorico nordamericano dei linguaggi audiovisivi; e tutti i maggiori registi europei e non solo. Fu in tale occasione che, accanto agli interlocutori internazionali della sua personale rete di relazioni scientifiche, Aristarco accolse il mio suggerimento a invitare – per la prima volta in Italia – sia Youngblood (autore nel 1969 del celeberrimo *Expanded Cinema*, il quale ci regalò una straordinaria relazione di apertura del convegno), sia maestri delle arti elettroniche quali Steina e Woody Vasulka oltre ad altri videoartisti.

Nel 1988 – anno europeo del cinema e della televisione – organizzammo un altro convegno internazionale, dal titolo “Dai Lumière a oggi. Verso il centenario del Cinema”, che si tenne dal 10 novembre all'8 dicembre. Aristarco intendeva così anticipare il centenario previsto nel 1995 con un discorso critico forte sulla cinematografia che si stava trasformando radicalmente. Anche quella volta, il programma era molto ampio. Venne articolato in diversi momenti: due convegni internazionali (“Il Cinema e la civiltà del Novecento”; “Poetica e stile di Ingmar Bergman”); uno nazionale (“Lo stato e le prospettive degli Insegnamenti di Storia e critica del cinema nell'Università italiana”); due rassegne di film, di cui una dedicata a Bergman, connessa al conferimento della laurea “honoris causa” in Lettere al regista svedese proposta da Guido Aristarco. Mi ricordo che l'allora preside della Facoltà di Lettere e filosofia della “Sapienza”, Achille Tartaro, salutò l'insieme delle iniziative come «un'occasione importante per rendere omaggio al grande Autore nordico e insieme per avviare un proficuo rapporto dell'Università romana con le Scuole di cinema di tutto il mondo».

¹³ Rudolf Arnheim registra un audiomessaggio che viene poi trascritto e pubblicato con il titolo “Fugacità e durata” nel volume *Il cinema. Verso il centenario*, a cura di Guido e Teresa Aristarco (Dedalo, 1992). Il volume raccoglie gran parte dei principali interventi del convegno.

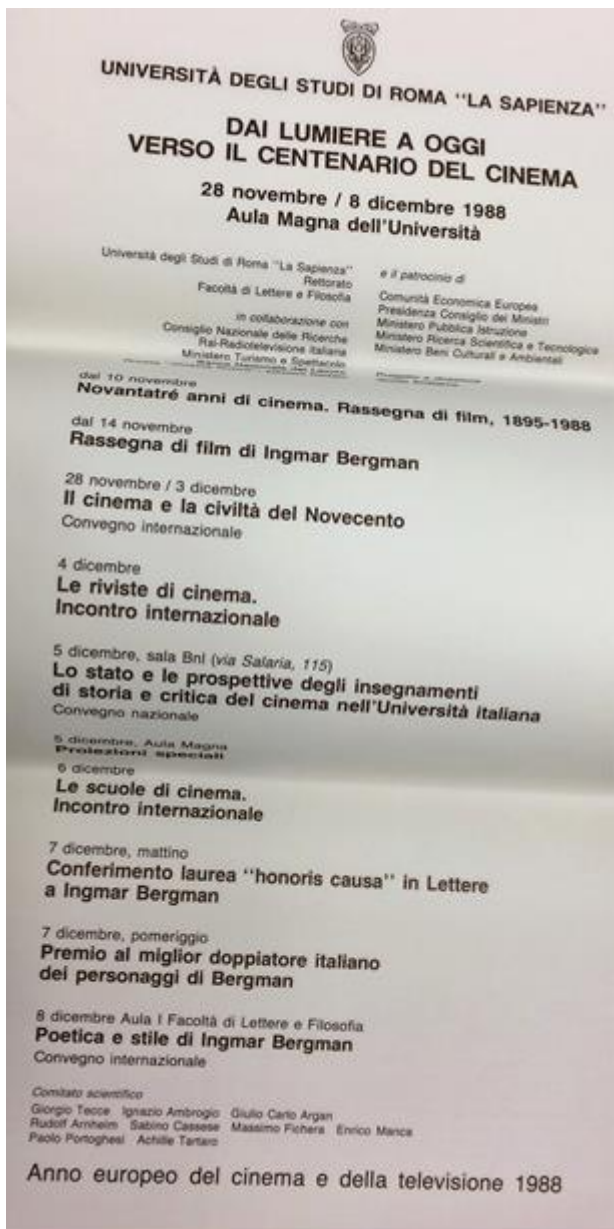


Fig. 3: locandina del Convegno "Dai Lumière a oggi. Verso il centenario del cinema" (Archivio Gazzano)

Guido Aristarco critico cinematografico

Guido Aristarco, fino al 1968, fu considerato in tutto il mondo "il critico" italiano per eccellenza. André Bazin, ad esempio, iniziò a scrivere per "Cinema Nuovo" prima ancora di fondare i "Cahiers du Cinéma"; così come in quelle pagine si affermarono studiosi nordamericani, spagnoli, sovietici, francesi, tedeschi, inglesi, ecc. Egli fu apertissimo a tutte le collaborazioni e instaurò ampi dibattiti epistolari con tutti coloro che lo interpellavano o criticavano pubblicando sempre sia le lettere sia le risposte, tranne quelle dei fascisti. E non ebbe mai un atteggiamento "ideologico" nella scelta degli amici o dei corrispondenti.

Fu anche molto permissivo con i suoi allievi e collaboratori, consentendo loro di coltivare i propri interessi di ricerca (all'epoca, nell'Università italiana, una pratica niente affatto scontata), a patto che non perdessero di vista gli impegni presi con lui. Quando, ad esempio, iniziai a occuparmi di "videoarte", Aristarco – che ebbe molte difficoltà ad apprezzarla – mi permise di proseguire nelle

ricerche e anzi mi incoraggiò a scriverne nelle pagine di “Cinema Nuovo” e a organizzare convegni scientifici su tale ambito e in relazione al cinema. Precedentemente, negli anni Cinquanta, aveva allo stesso modo sostenuto Tullio Kezich, suo antico assistente, a specializzarsi nel western, genere che certamente non amava. Lo stesso accadde per l’interesse di Liborio Termine per la Semiotica; o quello di altri suoi allievi per l’educazione all’immagine e per la didattica del cinema. Quello che gli interessava principalmente era di valorizzare la qualità dei risultati perseguiti dai suoi allievi, nonché le metodologie interdisciplinari messe in atto per approdarvi.

Molto di quanto si dice di lui è, in effetti, pura leggenda: aneddoti messi in circolo, a fini diffamatori, dai suoi molti nemici, questi sì “ideologici”.

Le tre (o forse quattro?) generazioni di collaboratori di Aristarco

Alla prima generazione di “Cinema Nuovo”, dal 1952 in poi, appartennero il triestino Tullio Kezich, che ricopriva il ruolo di redattore, e i collaboratori di Milano (Fink, Oldrini, Pellizzari, Finetti, tra gli altri) che scrivevano nel quindicinale. Liborio Termine e Franco Prono fecero parte della prima generazione di collaboratori accademici di Aristarco e della seconda nella redazione di “Cinema Nuovo”. Prono e Termine lavorarono con lui dal 1972-’73 all’Università di Torino e fino al suo trasferimento a Roma nel 1983.

La didattica era tuttavia una prerogativa esclusiva di Guido Aristarco: i suoi collaboratori al massimo partecipavano alle commissioni d’esame, ma nessuno di noi poteva intervenire in aula prima dell’arrivo del professore in cattedra. E anche al “ricevimento”, il nostro ruolo era solo di fornire indicazioni bibliografiche o logistiche. Aristarco era molto geloso delle sue prerogative didattiche. A parer mio – a dispetto dei suoi modi bruschi e del suo leggendario “cattivo carattere” – non è mai stato un “barone” universitario perché non ha mai saputo gestire il potere, se non in forma autoreferenziale. Anche se, nei rapporti con i suoi collaboratori e nell’ambiente universitario, si atteneva a una impostazione rigidamente gerarchica.

La seconda generazione dei collaboratori universitari è quella che comprende me, ed è la terza di quella dei collaboratori della rivista. Io iniziai nel 1977, quando a Torino non esistevano istituzioni cinematografiche pubbliche, ma una grande cultura cinematografica e sull’arte contemporanea e il teatro, diffusa: quasi dieci cineclub e cinema “d’essai”, oltre al Teatro Stabile, all’Unione Culturale e alla Galleria Civica d’Arte Moderna. Stava nascendo – grazie alla tenacia di Maria Adriana Prolo – il Museo Nazionale del Cinema e si era formato un pubblico di 300-500 persone, appassionate, che seguivano l’insegnamento di Storia e critica del cinema all’Università. Occorre ricordare, a proposito di interdisciplinarietà, che la cattedra di Aristarco allora interagiva programmaticamente con le vivaci istituzioni torinesi legate all’arte contemporanea, quali la GAM, i musei e il Laboratorio del futuro Castello di Rivoli.

Trasferitasi da Torino a Roma, la redazione di “Cinema Nuovo”, nonché l’insegnamento di Aristarco, tra i collaboratori degli anni 1983-1993 si affermarono in particolare, oltre al sottoscritto, Dario Evola, Stefano Stefanutto Rosa e Giulia Fanara.

Negli anni 1993-1996, a Roma, emerse la quarta generazione di collaboratori di “Cinema Nuovo”, che comprendeva, tra gli altri, il regista cinematografico Daniele Vicari e il regista teatrale Massimiliano Milesi – entrambi si erano laureati con Aristarco e avevano stretto col Maestro un forte legame. L’ultimo numero di “Cinema Nuovo” uscì dopo la morte di Aristarco nel 1996, e lo curai insieme alla moglie Teresa, che fu sempre accanto al marito anche nei momenti più tristi della

loro vita (la perdita del figlio maggiore, il regista Roberto Aristarco), così come nelle sue battaglie più innovative.

Anche se la rivista è cambiata nei decenni, nel formato, nella tiratura e nella veste editoriale, l'*imprinting* è rimasto pressoché lo stesso, fatta eccezione per il taglio più saggistico dopo gli anni Sessanta. "Cinema Nuovo" quindicinale era una rivista con una tiratura di 10-15.000 copie, venduta in tutte le edicole e nelle Stazioni ferroviarie in tutta Italia. Il suo formato "a rotocalco" e la direzione di Aristarco in quegli anni misero direttamente a confronto "Cinema Nuovo" – "rivista di cultura", come ha sempre riportato il sottotitolo nella testata – con i rotocalchi popolari, molto più dozzinali, dell'epoca. E questa impostazione contribuì a divulgare la cultura come valore, e come conoscenza, anzitutto nelle regioni del centro-sud Italia, allora carenti di librerie e istituzioni formative. Di qui il suo successo, autenticamente popolare e di massa, e non solo tra gli "intellettuali". Ancora oggi conosco persone che attendevano l'uscita di "Cinema Nuovo" davanti alle edicole o alle stazioni dei treni, come un'autentica fonte di informazione e conoscenza. Accadeva quando la cultura era considerata una conquista per tutti e non un privilegio o una futilità. E infatti la rivista non si è occupata solo di cinema, ma anche di letteratura, poesia, grafica, architettura, fotografia, musica, teatro, "divismo"; e anche di quelle che allora erano considerate pratiche "applicate" quali pubblicità, satira, ecc. Era distribuita in edicola ma non tra le riviste cinematografiche, bensì accanto ai rotocalchi e ai fotoromanzi e con questi entrava in concorrenza. È stata un fatto di costume. E, come la rivista della Cgil "Il lavoro", diretta da Gianni Toti, è stata una precisa mediazione tra la cultura cosiddetta "alta" – quella degli intellettuali e degli artisti – e la cultura popolare. È stata anche una straordinaria palestra di formazione giornalistica, e critica, nella quale si sono formate tutte le grandi firme del giornalismo e della cultura italiana.

In "Cinema Nuovo", c'era un progetto sotteso di formazione: per una cultura popolare consapevole e diffusa. Progetto il quale, come quello di "cinematizzazione" delle masse di Dziga Vertov degli anni Venti, non disdegnava di occuparsi, oltre che di estetica e filosofia, anche di antropologia culturale, di industria e di "gossip". Tale progetto spiega anche le fotografie, le dive in copertina, l'impaginazione e i rari "pettegolezzi" pubblicati. Negli anni Settanta la terza pagina del quotidiano "La Stampa" di Torino fu affidata a Guido Aristarco, a dimostrazione di quanto sia la cultura di sinistra (tra cui György Lukács, che nel 1965 legittimò Aristarco come teorico del cinema, e le case editrici prestigiose quali Einaudi, Feltrinelli, Sansoni, che continuarono a chiedergli di pubblicare i suoi libri fino alla fine degli anni Ottanta), sia la grande borghesia avessero fiducia in lui e lo considerassero un punto di riferimento.

La battaglia di Guido Aristarco a favore dell'educazione al linguaggio cinematografico

A Torino si sviluppò anche un altro filone di ricerca e di pratica che stava molto a cuore ad Aristarco fin dagli anni Trenta: l'educazione all'immagine audiovisiva. Tra gli anni Settanta e i primi anni Ottanta, "Cinema Nuovo" organizzò, in collaborazione con la Regione Piemonte, un'iniziativa, realizzata con il patrocinio del Ministero della Pubblica Istruzione, denominata "Laboratorio della Riforma". Si trattava di un progetto di "anticipazione" didattica nelle scuole secondarie inferiori e superiori di nuove materie da prevedere nei futuri *curricula* della riforma prevista per i licei e gli istituti tecnici. I corsi erano organizzati dagli enti locali piemontesi, su richiesta di singoli istituti. L'iniziativa ebbe molto successo e tutta la redazione di "Cinema Nuovo" fu coinvolta attivamente nell'insegnamento del cinema e del suo linguaggio in varie scuole del Piemonte. Nel 1981-'83, ad esempio, venni coinvolto personalmente nelle scuole medie di Bra

(Cuneo) per mostrare e analizzare i film di Èjzenštejn e Chaplin, che proiettavo portando le “pizze”, in 16 mm, da Torino. Così come, in tutto il Piemonte, anche Franco Prono, Nuccio Orto, Teresa Aristarco e Liborio Termine per l’analisi semiotica di Pasolini e di Fellini nei licei.

Secondo me, in quegli anni, svolgemmo un grande lavoro nell’insegnamento del linguaggio della storia del cinema e della fotografia nelle scuole secondarie, appoggiati dalle istituzioni torinesi. Un lavoro che ci diede grande soddisfazione e ci insegnò molte cose. Tra i ricordi più emozionanti c’è quello della proiezione che feci in una media inferiore di *Ottobre*. Lo presentai completamente silenzioso, perché non ho mai sopportato il corredo musicale stalinista che ordinariamente lo accompagna. Alla fine della proiezione, i ragazzi, che non avevano capito granché della vicenda storica, commentarono: «Che bella musica ha questo film!». Mi sembrò la controprova, cinquant’anni dopo l’uscita del capolavoro sovietico, che anche i ragazzini di Bra (allora periferia anche in Piemonte, oggi centro propulsivo internazionale per Slow Food) potessero ancora percepire la musicalità insita nel montaggio filmico di Èjzenštejn, senza badare al bianco e nero, anche allora già considerato inusuale. Una battuta spontanea di ragazzi di terza media che mi ha entusiasmato, inoltre, poiché esprimeva esattamente l’idea che Germaine Dulac aveva del cinema, da intendersi più che per la sua visualità, come “musica per gli occhi”. E per me, che stavo studiando i teorici, quello fu un grande regalo, nonché la controprova che un’educazione all’immagine si poteva svolgere utilmente anche in un’epoca in cui la televisione sembrava già essere il medium dominante.

La battaglia di Aristarco, accentuatasi quando ottenne la cattedra all’Università, è stata quella di educare il maggior numero di persone all’immagine, alla storia e al linguaggio del cinema: battaglia che radicalizzò il suo storico impegno nel far legittimare il cinema e la cultura cinematografica all’interno del sistema delle arti e della cultura in generale. Il cinema, per Aristarco, era “cultura” – “alta” e “bassa” insieme – al pari della letteratura, della poesia e dell’arte, non semplicemente un prodotto dell’industria dell’*entertainment*. La sua battaglia, sin dagli anni Cinquanta, fu sostenuta da altri intellettuali di riferimento dell’epoca, tra cui Cesare Zavattini e Giulio Carlo Argan. In particolare, Zavattini, con il “Diario cinematografico” pubblicato in “Cinema Nuovo”, teneva costantemente il contatto con i lettori della rivista; così come Aristarco con le rubriche firmate dal direttore quali “Il nostromo”, “Dialogo con i lettori”, “Il mestiere del critico”. Il “Diario” dava l’opportunità a Zavattini di parlare di cinema e di educazione all’immagine con un linguaggio semplice, non accademico, quindi alla portata anche dei lettori meno preparati.

Nel 1952¹⁴ “Cinema Nuovo” pubblicò una serie di lettere di Zavattini ad Aristarco, nelle quali il primo sosteneva che sarebbe stato necessario spiegare il linguaggio cinematografico e televisivo “in televisione”: per riuscire a divulgare effettivamente al grande pubblico la forza culturale del cinema. Zavattini dichiarò inoltre che davanti a un programma televisivo del genere, egli sarebbe stato uno degli spettatori più assidui, e che – a fronte della evoluzione cinematografica rappresentata dalla tv – si sarebbe reso necessario trasformare la denominazione della FICC (Federazione italiana Circoli del Cinema) in “Federazione italiana dei Circoli del Cinema e della Televisione”: una proposta sorprendente e decisamente controcorrente anche oggi, manifestata quasi due anni prima dell’inizio delle trasmissioni televisive pubbliche in Italia.

L’altro alleato storico di Aristarco fu Giulio Carlo Argan, il decano dei critici e degli storici d’arte italiani, che durante una lezione magistrale alla Facoltà di Lettere e filosofia della “Sapienza” di

¹⁴ Le lettere di Zavattini sono raccolte nel volume *Polemica col mio tempo*, a cura di M. Argentieri, Milano, Bompiani, 1997.

Roma, nel 1984, invitato da Aristarco, dichiarò: «Voi che studiate cinema siete fortunati perché potete raccontare il Novecento con il linguaggio specifico del Novecento: quello del cinema e delle immagini in movimento». Un tema ripreso in seguito da altri illustri studiosi, quali Emilio Garroni, Antonio Ruberti, Luigi Berlinguer futuro ministro. Anche questo fu un risultato eminente dell'impegno di Aristarco nella sua battaglia per la legittimazione del cinema nel panorama della cultura e delle arti. Un risultato, confermato anche, fin dal 1951, dall'incontro tra Aristarco e Carlo Bo nella famosa "Inchiesta sul Neorealismo". Un testo nel quale il decano dei critici letterari – cattolico – dopo aver raccolto il pensiero di tutti gli scrittori neorealisti, da Moravia a Bernari a Pratolini, giunse alla conclusione che se il Neorealismo in letteratura era importante, quello cinematografico lo era ancora di più e ancor più significativo sul piano espressivo. E pubblicò questa posizione, allora del tutto inaspettata, nelle pagine della rivista di cinema fondata da Guido Aristarco.

Quello sulla "educazione all'immagine cinematografica" diffusa era un percorso iniziato da Aristarco ed Enrico Fulchignoni fin negli anni Trenta, nel lavoro di questi due allievi di Arnheim presso l'ICE (Istituto per il Cinema Educativo), antesignano del Centro Sperimentale di Cinematografia, istituzione dedicata proprio all'insegnamento – non solo professionale – della cinematografia.

In questo senso si può affermare che il lavoro di Aristarco e della redazione di "Cinema Nuovo" sulla "educazione all'immagine" e per la diffusione scolastica della "alfabetizzazione al linguaggio cinematografico" (che, secondo la proposta di Zavattini, dagli anni Ottanta divenne anche "televisivo", fino all'introduzione della videoarte), abbia anticipato di molti anni l'istituzione dei DAMS all'Università nonché il lavoro e l'impegno, intenso e appassionato, di Lino Micciché e dei suoi allievi a Siena, Venezia e Roma. In ogni caso, Micciché riuscì, con l'istituzione della CUC (Consulta Universitaria per il Cinema) negli anni Novanta, a spostare l'attenzione per l'insegnamento del cinema nelle Scuole da Torino a Roma e in particolare al Ministero: cosa che ad Aristarco non era mai riuscita.

Aristarco rimane famoso per la sua capacità di intrattenere relazioni con intellettuali di prestigio di tutto il mondo e in particolare italiani, coinvolgendoli – da esterni alla disciplina cinematografica – in un discorso "alto" e "altro" sul cinema. Perciò agli scritti di questi intellettuali venne dato grande risalto nelle pagine di "Cinema Nuovo". I suoi principali interlocutori erano Carlo Muscetta, Cesare Musatti, Walter Binni e tanti altri, ma non mancò il coinvolgimento di professionisti del cinema, che Aristarco stimolò a elaborare pensieri teorici (Tovoli, Storaro, Suso Cecchi D'Amico, Lina Nerli Taviani, Rotunno, Gelmetti ecc): sempre alla ricerca di testi sul cinema di autori in genere non considerati in quest'ambito (Pavese, Calvino, Debenedetti, Pirandello, Savinio, Quartucci, Bene, Morricone ecc); oppure di testi inattesi sulla televisione e l'immagine elettronica di autori quali Bergman, Visconti, Adorno, Youngblood, Herzog, Wenders, Margarethe von Trotta, tra gli altri.

Il progetto di "Cinema Nuovo" si concluse con la morte del suo direttore: era un progetto personale, non legato a un gruppo coeso, ma a una serie di collaboratori via via scelti per la stima che il direttore riponeva in loro. La stessa cosa avvenne con il suo insegnamento: quando Aristarco andò "fuori ruolo", la cattedra alla "Sapienza" rimase ma cambiò profondamente. Una esperienza, quella dell'insegnamento cinematografico, che a Roma negli anni Novanta si è estesa a Tor Vergata e a Roma Tre: in quest'ultima qualificata in particolare dall'impostazione interdisciplinare prima di Lino Micciché, poi di Giorgio De Vincenti.