

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

Testimonianze.

Intervista a Francesco Casetti¹

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

Mi sono laureato nel 1970 in Storia e critica del cinema, con una tesi intitolata “Comunicazione e significazione”, in cui mettevo a confronto due modelli semiotici, il modello funzionale-comunicativo e il modello strutturale-semantic. Nel 1969, mentre scrivevo la tesi, ho trascorso un'estate a Parigi, dove ho conosciuto Algirdas Greimas e Christian Metz, entrambi due importanti punti di riferimento per la mia formazione accademica e intellettuale. Altre due figure fondamentali dal punto di vista intellettuale e umano sono stati Gianfranco Bettetini, che diresse la mia tesi, e Umberto Eco, che ho frequentato fin da quando ero studente.

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

Poco dopo essermi laureato, assieme a due altri studenti di Bettetini, Alberto Farassino e Aldo Grasso, e a Tatti Sanguineti che si era trasferito a Milano da Savona, fondammo un gruppo insieme teorico e militante, Cinegramma. Molto vicino al gruppo, senza farne formalmente parte, era Alberto Panaro, di cui ho perso le tracce: una presenza fortissima, la persona più politica del gruppo. Nel frattempo, avevamo cominciato ad assistere Bettetini all'università, fare qualche seminario, scrivere su qualche giornale—in particolare Ubu, fondato e diretto da Franco Quadri, con cui anche collaboravamo per delle rassegne cinematografiche. Io frequentavo la Scuola di Specializzazione, facevo delle ricerche presso l'Istituto Gemelli finanziato dalla Provincia di Milano, e avevo una piccola borsa di studio.

Cinegramma fu segnata da due momenti pubblici. Nel 1974 ricevette da Lino Micciché l'incarico di tenere una delle relazioni chiave del convegno di Urbino sul Neorealismo, in cui, in modo provocatorio, sottolineammo la continuità tra il cinema del dopoguerra e quello fascista. Ci furono reazioni violente, come quella di Aristarco sul “Manifesto”; e anche Bettetini prese un po' le distanze da noi. Qualche tempo dopo ci chiamò il PCI a fare una relazione sulla censura a Bologna, e lì “giocammo”: parodiando il testo di Ėjzenštejn su Béla Bálazs, *Le forbici poetiche*, dicemmo che la censura serve per “erotizzare” il film: più lo censuri, più il film diventa erotico. Certamente era una posizione situazionista: ci alienò le simpatie della sinistra ufficiale, e in qualche modo accelerò la fine di Cinegramma—che comunque si chiuse per dissapori interni.

Quegli anni furono importanti. C'era un grande fermento culturale e politico, molte attività cinematografiche da parte di amministrazioni locali (ricordo una serie di seminari a Modena), un'apertura dell'università al cinema che si stava concretizzando con i pochi primi posti di professore. Noi guardavamo in particolare ad una rivista, “Cinema e Film”, fondata da Adriano Apra', e ai film che la rivista difendeva, mentre eravamo più scettici rispetto a “Filmcritica”, a “Ombre Rosse”, e a “Cinema&Cinema”. A proposito di quest'ultima, devo comunque dire che divenni amico di Adelio Ferrero, che stava costruendo un importante centro di riferimento all'Università di Bologna: c'era una stima reciproca, anche se le sensibilità erano diverse. Un giorno Adelio mi chiamò, preannunciandomi una bella notizia. Dovevamo vederci, ma si ammalò. Morì poco dopo. Credo che mi volesse a Bologna con lui, ma non lo saprò mai.

Nel 1974 comunque ero diventato contrattista al Magistero dell'Università di Genova. Avevo raggiunto Bettetini, che aveva preso un incarico a Genova; ma qualche mese dopo il mio arrivo, Bettetini si trasferì a Bologna, e a Genova arrivò Maurizio del Ministro. Divenni suo assistente, contro la sua voglia. Il Magistero era un campo di battaglia tra fazioni accademiche avverse, e io ero un corpo estraneo per tutti. Comunque ci rimasi come contrattista fino al 1980, con uno stipendio

¹ La presente intervista è stata raccolta all'Università di Parma il 4 giugno 2018.

veramente magro, in un dipartimento collocato in un sottoscala, e con una famiglia, moglie e figlia, a Milano. Furono anni duri, veramente duri. Studiavo; scrivevo (pubblicai un'antologia di scritti semiotici, e un Castoro su Bernardo Bertolucci); tornavo in Francia quando potevo, da Metz; ero in contatto con la rete europea dei semiotici o ex semiotici, che nel frattempo stava entrando in diverse università. E tenevo un corso prima di Televisione e poi di Semiologia alla Scuola di Specializzazione di Milano. Il mio primo libro accademico, *Dentro lo sguardo* nacque nel sottoscala di Genova e sul treno Genova-Milano.

3. Quali sono state, secondo lei, le tappe decisive per il consolidamento delle discipline cinematografiche in ambito accademico?

La nascita della CUC, nel 1990, è stato un momento cruciale per la disciplina; riconosceva il fatto che ci fosse una comunità di studiosi, e non solo delle singole personalità. Il vero motore di questa nascita è stato Lino Micciché, e dobbiamo a lui anche molte delle iniziative che hanno preceduto e preparato questa nascita. Lino fu straordinario nel cogliere i fermenti che c'erano nell'aria, e nel canalizzarli verso un progressivo punto di consolidamento e di istituzionalizzazione. L'azione di Lino comincia con la Mostra del Nuovo Cinema a Pesaro e con i suoi convegni, e poi ha un punto di passaggio importante nell'invenzione dei Convegni Internazionali di Studi sul Cinema e gli Audiovisivi di Urbino, promossi assieme al locale Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, e che dal 1983 al 1994 rappresentarono un punto di formazione e di aggregazione della nuova generazione di studiosi. Lino mi chiamò per occuparmi dei Convegni di Urbino: ecco, eravamo diversi in quasi tutto, lui era uno storico e io un semiotico, lui legato al cinema e io già aperto ai media, lui interessato agli autori e io al funzionamento dei dispositivi, eppure mi volle al suo fianco, e poi mi diede la responsabilità dei Convegni. Era un uomo duro, esigente, eppure la persona più aperta che ho incontrato. La nostra fu una strana ma profonda amicizia. Debbo a lui alcune delle cose più belle che ho fatto.

Dietro la nascita della CUC c'era anche l'emergere della presenza ufficiale del cinema nell'università. Nel 1973, se ricordo bene l'anno, ci fu un concorso che promosse a professori ordinari Giampiero Brunetta, Mino Argentieri, Gianni Rondolino, Giorgio Tinazzi, e Edoardo Bruno, che si aggiunsero a Aristarco e Chiarini, già ordinari. Micciché diventerà ordinario nella successiva tornata. Era già un gruppo visibile, a cui si aggiungeva la vivacità di certe sedi, come Bologna, in cui Antonio Costa portava avanti un grosso progetto, Roma, soprattutto con Giorgio De Vincenti, Torino, in cui agiva una dei DAMS più vivaci, Padova, e Milano. Negli anni '80, cominciavano a esserci ricercatori e associati della materia, i piccoli volumi del Castoro si erano moltiplicati, e la RAI aveva cominciato a finanziare ricerche esterne (con Farassino ne avevo fatto una delle prime, sui telefilm sperimentali, mai uscita per ragioni politiche; e poi ne avrei fatte altre, in particolare con la Verifica dei Programmi Trasmessi—Giancarlo Mencucci e Nicola De Blasi, che dirigevano questa struttura, hanno un posto cruciale nell'affermarsi degli studi di cinema e di media in Italia....).

La CUC raccolse queste istanze, in una visione piuttosto ecumenica, ma molto orientata a una "accademizzazione" della disciplina. Tra l'altro, fu la voce ufficiale che partecipò alla riformulazione avviata dal Ministero nel 1993 dei piani di studio dei DAMS nazionali. Quella fu l'occasione in cui Cinema si conquistò un posto rilevante dentro il sistema universitario; qualche anno dopo, ci fu anche la revisione dei piani di Scienze della Comunicazione, e anche lì cinema si guadagnò dello spazio. C'era da trattare con dei gruppi accademici che erano più forti di noi: i teatranti, un po' anche i musicologi, e i sociologi. Era una battaglia fatta di piccoli colpi di mano: strappammo ai sociologi lo studio della televisione, che volevano tutta per loro. Era anche fatta di alleanze qualche volta piene di tensioni: nelle nostre commissioni di concorso c'erano sempre dei teatranti, qualche volta in maggioranza. Morcellini per i sociologi della comunicazione, Alonge per le discipline teatrali, erano ossi duri. Furono anni piuttosto intensi, che andrebbero anche raccontati nei loro retroscena umani.

Insomma, la CUC del primo decennio fu un formidabile veicolo di collegamento e di promozione della disciplina. È stata una fetta importante della mia vita: sono stato membro della Direzione della CUC dal 1992 al 1998, e poi suo presidente per due quadrienni. Lino Micciché morì nel 2004, e io mi

trovai a raccogliermene l'eredità, ma con una comunità ormai formata, di cui prima di tutto mi sentivo parte.

4. Ripercorriamo le tappe principali del suo percorso accademico...

Come le ho detto, negli anni '70 ero a Genova, come contrattista, e contemporaneamente, dalla metà del decennio cominciai a insegnare a Milano nella Scuola superiore delle comunicazioni sociali, prima Dottrine e tecnica della televisione, e poi Semiologia. La svolta arrivò tra il 1979 e il 1980, quando cominciai a insegnare Storia e Critica del Cinema alla Cattolica come professore incaricato, e divenni ricercatore di ruolo a Genova. Stavo "sistemandomi", come si dice. Sarei diventato professore associato nel 1985 e ordinario nove anni dopo. La storia della mia associazione è un po' strana: Bettetini mi chiese di tornare in Cattolica a tempo pieno, ma anche di entrare nel raggruppamento di sociologia dei media. Continuai a insegnare cinema, ma anche a partecipare alla vita accademica dei sociologi—un raggruppamento estremamente più gerarchico che quello dei "cinematografari". La cosa mi aiutò a familiarizzarmi meglio con i media, e anche a consolidare qualche amicizia. Poi nel 1994 vinsi la cattedra di Storia e Critica del Cinema a Trieste. Nel 1997 tornai alla Cattolica di Milano, sulla cattedra di Filmologia—mi piaceva la dizione della cattedra, anche perché ero uno che studiava il cinema secondo gli stilemi della vecchia filmologia degli anni '40 e '50: forte interdisciplinarietà, attenzione al modo di funzionare dei dispositivi, interesse per lo spettatore. In Cattolica ebbi carta bianca per costruire un DAMS nella sede di Brescia; e nel 1999 trasformai l'Istituto che Bettetini aveva fondato in un Dipartimento di Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo. Alla fine degli anni '80 avevo anche cominciato ad andare negli USA, alla University of Iowa, dove Dudley Andrew aveva aperto il primo PhD americano in cinema. Dudley sentì una mia lezione a Parigi, dove insegnavo un semestre come visiting, e mi chiese se fossi interessato. Ero francofono, vicino a Christian Metz e alla semiologia del cinema, e conoscevo poco gli studi americani. Fu l'inizio di un'altra sfida. Nel 2000 Berkeley mi invitò per un semestre, due anni dopo mi chiamò Yale, che rinnovò l'invito due anni dopo. Nel 2008, inaspettatamente, mi chiesero di andare da loro come Faculty. Accettai, mi trasferii con mia moglie — ho cominciato un'altra vita, con qualche nostalgia, ma anche con la ricchezza delle esperienze precedenti. Negli USA le regole del gioco sono profondamente diverse che in Italia, e ho dovuto impararle. In Italia mi sono rimasti molti amici e molti allievi, diretti e indiretti, che stanno facendo un lavoro veramente splendido.

5. Quali sono stati i suoi modelli teorici di riferimento?

Sono un semiotico del cinema, né pentito né dissociato. Semmai, sono un semiotico "adattato", nel senso della teoria dell'evoluzione: ho cercato di mantenere un fondo semiotico nei diversi temi e modi della mia ricerca. Ho cominciato studiando Saussure, Hiemslev, Greimas, e tutto Metz, a tappeto. Poi sono stato vicino alla "seconda semiotica" di orientamento antistrutturalista: Tel Quel, l'ultimo Barthes, Derrida, Lacan, Deleuze. Questi riferimenti sono confluiti nel primo libro accademico importante almeno per me, *Dentro lo sguardo*, sul modo in cui il film modella il suo spettatore (e costruisce uno spettatore modello). Negli anni '90 ho virato la mia attenzione sul modo in cui i dispositivi funzionano storicamente e socialmente: più che l'idea di una chiamata in causa di chi guarda un film—una chiamata in causa che lo fa diventare uno spettatore—ho cercato di approfondire il modo in cui un testo negozia con il suo destinatario e con il suo tempo. Il passo successivo è stato esplorare lo spettatore analizzando la sua esperienza: è un'indagine che altri stanno portando avanti con una attenzione ai processi cognitivi (Ruggero Eugeni e Adriano D'Aloia, tra gli altri), mentre io ho privilegiato i processi culturali. Ora mi sto interessando alle operazioni che caratterizzano i diversi dispositivi cinematografici, compresi quelli pre- e post- cinematografici. La continuità dell'ispirazione semiotica mi pare evidente, ma col tempo si è mescolata con altre fonti: Foucault, Benjamin, Simmel, Ranciere, e adesso e gli studiosi di archeologia dei media e di cultura visuale, tanto per fare una lista disordinata. Ma devo dire anche che leggo sempre più le teorie dei primi tempi, che sono per lo più

inclassificabili ma straordinariamente rivelatrici. E che col tempo divento sempre più curioso, non meno. Aggiungo che la radice semiotica e le letture parallele hanno costituito a lungo una sorta di terreno comune della nostra comunità scientifica, specie della mia generazione. La generazione precedente veniva dalla critica militante, con l'eccezione forse di Brunetta, che aveva una forte formazione filologica. La generazione attuale mi sembra spartisca meno un linguaggio comune, e invece ricerche delle specializzazioni. Questo in Italia. Negli USA il fenomeno è ancora più accentuato.

6. Quali erano gli argomenti trattati a lezione e la bibliografia di riferimento?

Ecco, credo di non potervi essere utile. Dovrei andare a rivedere i piani di studi anno per anno. Posso dire che il mio primo corso fu sul musical, e lavorai sul modo in cui il musical interpella lo spettatore. La bibliografia era tutta sulla teoria dell'enunciazione, più un paio di libri di storia del musical. Negli anni successivi ho fatto corsi sulla teoria del cinema, ma anche su Hitchcock e su Èjzenštejn. In generale cercavo di inserire in bibliografia le ricerche dei colleghi, quando erano afferenti al tema del corso. Comunque, facevo leggere Brunetta (*Buio in sala*), Bertetto e Rondolino (avanguardia), Cuccu (sullo sguardo), De Vincenti (l'idea di cinema moderno), Micciché e Tinazzi (autori), Costa, Caldiron, Campari, e altri. Non facevo ancora un sillabo come quello americano dove hai una struttura sistematica, che costringe a leggere costantemente durante il corso. Oggi non sarei capace di insegnare senza questo tipo di sillabo.

Aggiungo che nei miei corsi si proiettavano tantissimi film. Vedere i film in aula era un momento importante. Bisognerebbe fare un capitolo sui film dei corsi di cinema!

4. Com'era il suo rapporto con gli studenti? Ha qualche aneddoto da raccontare?

Cinema in Cattolica attirava studenti, perché dava una spolverata di contemporaneità a una università abbastanza tradizionale. Probabilmente ci mettevo anche un po' del mio: tutto gli anni facevo la dedica del corso a qualcuno o qualcosa, specie in coppia, tipo Bartali e Coppi, o Stanlio e Ollio, per sottolineare il fatto che il corso adottava sempre un doppio e contrastato punto di vista. Un anno lo dedica a un gruppo di studentesse che sedevano regolarmente nella prima fila: c'erano tra le altre Federica Villa, Barbara Grespi, e Paola Valentini. Il ricordo più bello degli anni '80 e '90 è stata la formazione di un gruppo di allievi che ora insegnano all'università. Ruggero Eugeni, Raffaele De Berti, Mariagrazia Fanchi, e molti altri, oltre alle "studentesse" che ho ricordato prima. Ora mi manca un po' il calore dell'Italia; in America non hai allievi, hai studenti. Negli USA, il docente è uno che fornisce un servizio, gli studenti hanno un senso dell'indipendenza molto sviluppato. In Italia, c'è un rapporto tribale, nel bene e nel male.