

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

### **Testimonianze.**

#### **Intervista a Ester Carla De Miro d'Ajeta<sup>1</sup>**

##### **1. Come è avvenuta la sua formazione in campo cinematografico, e dove è avvenuta?**

A metà degli anni '60 frequentavo il terzo anno di Filosofia presso la Facoltà di Lettere dell'ateneo genovese. La scelta della facoltà era stata pressoché casuale: per soddisfare le aspirazioni paterne avevo scelto di laurearmi nella materia in cui andavo meglio al liceo, ma i miei interessi reali erano orientati al teatro, al cinema e alla danza, che avevo studiato per circa sette anni. Nelle mie lunghe sedute in biblioteca, infatti, abbandonavo spesso i testi di storia o filosofia per leggere riviste come "Sipario", "Il Dramma", "Cinema Nuovo", "Filmcritica", i "Cahiers du Cinéma" o riviste d'arte e di letteratura. Intanto, avevo chiesto al prof. Michele Federico Sciacca, cattedratico di Filosofia teoretica, una tesi su Soeren Kierkegaard, padre dell'esistenzialismo, che aveva come titolo "L'estetica come dimensione vitale".

Proprio in quel periodo nasceva a Genova l'insegnamento di Storia del cinema presso l'Istituto di Magistero Adelchi Baratono (negli anni '60 ancora comunale) che, come accadeva in altre facoltà di Magistero in via di costituzione, aveva incluso l'insegnamento di Storia del cinema nei suoi piani di studio. Per i nuovi Istituti di Magistero istituiti in quegli anni, infatti, le materie cinematografiche costituivano, oltre che una novità, un elemento in grado di attrarre gli studenti ed incrementare le iscrizioni. Esattamente nel '64, quindi, Giuseppe Sala era stato nominato professore di Storia e critica del film dell'Istituto di Magistero A. Baratono, mentre nella Facoltà di Lettere genovese era nato quasi contemporaneamente l'insegnamento di Storia del teatro e dello spettacolo affidato a Vito Pandolfi.

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

Successivamente, mentre lavoravo agli ultimi capitoli della tesi, mi capitò di partecipare a un dibattito su uno spettacolo sperimentale nel Teatrino di Piazza Marsala dello Stabile Genovese, dopo il quale Ivo Chiesa volle conoscermi e mi propose di dirigere l'ufficio stampa del Teatro Stabile. Nello stesso periodo venni a sapere che il prof. Giuseppe Sala cercava un collaboratore volontario che provenisse dalla Facoltà di Lettere. Dati i miei interessi e il mio desiderio di restare a Genova dopo la laurea, decisi di andare a parlargli. L'insegnamento di cinema era stato proposto e caldeggiato dal Prof. Fausto M. Bongioanni, docente di Estetica, che, dalla Facoltà di Lettere e Filosofia da me frequentata, si era trasferito da poco a Magistero. Con lui avevo dato un ottimo esame e questo precedente convinse il Prof. Sala ad accettarmi come assistente volontaria, benché non avessi ancora sostenuto la tesi per la laurea in Filosofia, conseguita poi nel febbraio 1967 con il prof. Michele Federico Sciacca.

Il prof. Sala viveva a Roma, dove era stato per cinque anni Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia e dove, a fine mandato, era stato nominato direttore del Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi, con sede in via di S. Susanna. Questo ente aveva la funzione di dotare le scuole di ogni ordine e grado di attrezzature per audizioni musicali, proiezioni, riprese cinematografiche,

---

<sup>1</sup> Intervista telefonica del 26 giugno 2018. Ringrazio sentitamente Pia Brancadori della Circola nel Cinema Alice Guy e il Centro di Documentazione e Studi delle Donne di Cagliari per la preziosa collaborazione.

sonorizzazione e montaggio di film. Era quindi un ente creato con degli scopi evidentemente pratici di diffusione e di fruizione del cinema nelle scuole, ma anche di realizzazione cinematografica. Il prof. Sala aveva ottenuto dal Ministero della P.I. un cospicuo fondo che gli aveva permesso l'acquisto di una cinepresa, una moviola a sei piatti, e, più tardi, una delle prime attrezzature per riprese televisive. Una grande aula del Magistero, inoltre, era stata dotata di cabina di proiezione e proiettore a 35 e a 16 mm. Il Centro per i Sussidi aveva anche una rivista, "Audiovisivi", sulla quale cominciai a scrivere articoli di critica teatrale e cinematografica. Oltre a partecipare alla commissione degli esami, mi occupavo di dotare la biblioteca della sezione cinema delle più importanti riviste cinematografiche italiane, inglesi e francesi, di acquistare nuovi libri sul cinema e di organizzare il prestito per gli studenti. L'indirizzo delle lezioni seguito da Sala era filmologico ed implicava nozioni di letteratura, estetica, filosofia, storia e tecnica del cinema. Amico di Roberto Rossellini, Sala voleva estendere all'Università la sua esperienza di direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, perciò il suo insegnamento comprendeva anche l'aspetto pratico della realizzazione di film. Egli stesso infatti aveva diretto le riprese di un piccolo film in bianco e nero e in 35 mm nel quale aveva coinvolto gli studenti: *La giornata di una laureanda*, in cui una studentessa dello stesso Istituto di Magistero veniva seguita molto realisticamente dal risveglio al mattino a casa sino alla discussione della tesi di laurea in cui erano stati ripresi i professori della Facoltà.

### **3. Che corsi teneva? Si ricorda i programmi dei corsi e la relativa bibliografia?**

Dopo il primo anno di assistentato (1966-'67), la mia collaborazione si estese ad alcune lezioni seminariali in cui analizzavo alla moviola per gli studenti i film del corso, in modo che potessero familiarizzare con i mezzi tecnici e rendersi conto dell'importanza delle inquadrature, dei movimenti di macchina, dell'illuminazione, del montaggio e della successione delle sequenze il cui assemblaggio era in grado di produrre il racconto cinematografico.

Seguendo le orme del prof. Sala, nell'ambito dell'attività seminariale feci scrivere in collaborazione agli studenti più interessati una piccola sceneggiatura che realizzammo in interni ed esterni e della quale diressi le riprese, per un film collettivo che in seguito non venne più montato e sonorizzato per un lungo momento di crisi dell'insegnamento, dovuto all'assenza del prof. Sala, colpito da grave malattia nella primavera del 1970.

L'interesse del prof. Sala per la narrazione lo portava a studiare particolarmente il rapporto tra cinema e letteratura, e per i suoi corsi sceglieva spesso film tratti da opere letterarie, come ad esempio - per un corso sul cinema delle origini - *Assunta Spina* di Gustavo Serena (1915), tratto da Salvatore Di Giacomo; *Sperduti nel buio* di Nino Martoglio (1914), tratto da Roberto Bracco; *Cabiria* di Giovanni Pastrone (1914) i cui dialoghi erano di Gabriele D'Annunzio; *Il carretto fantasma* di Viktor Sjostrom (1921) tratto da un racconto Selma Lagerlof. Uomo molto vivace, entusiasta, attivo, aperto e disponibile, del tutto estraneo agli usi dell'ambiente accademico, Giuseppe Sala, oltre al cinema di Rossellini (le Teche Rai conservano ancora una sua lunga intervista al regista) amava l'esistenzialismo, il cinema francese, e soprattutto Robert Bresson. Considerava il suo film *Mouchette* il massimo della creazione cinematografica. Sala apparteneva alla corrente filmologica di Fulchignoni, che aveva inaugurato l'insegnamento del Cinema come studio delle implicazioni sociopsicologiche e pedagogiche già nel 1960 con dei corsi presso l'Istituto di Pedagogia del Magistero di Roma.

A volte sostituivo il prof. Sala nelle lezioni, quando non poteva essere a Genova a causa dei suoi impegni romani. Finché, nell'autunno del 1969, venne bandito un concorso per un posto da assistente ordinario, che vinsi ottenendo la nomina nel 1970.

Nello stesso periodo avvenne la statalizzazione del Magistero, che diventò una Facoltà dell'Università degli Studi di Genova.

Nel frattempo, il '68 aveva portato in Facoltà le assemblee degli studenti e la contestazione, che avevano creato grande disagio tra i docenti. Il prof. Bongioanni, direttore dell'Istituto di Pedagogia a cui facevamo capo, si sentiva perseguitato e si rifiutava di far lezione. Il prof. Sala, cercando di venire incontro alle sue esigenze, gli consigliò di accettare un incarico ad Arezzo per la costituzione del nuovo Magistero e, in sua assenza, prese lui stesso la direzione dell'Istituto di Pedagogia. Quindi mi diede l'incarico di riordinare la biblioteca dell'Istituto, trascurata per molti mesi, e di ristabilire il prestito dei libri sospeso da tempo. Ma dopo un anno, al ritorno del prof. Bongioanni da Arezzo, questi, nel trovare tutto cambiato, si sentì spodestato ed entrò in conflitto con il Prof. Sala, che, dopo diversi scontri verbali, venne colto da ictus, restò molti mesi in coma ed infine morì ad appena 54 anni nell'autunno del 1970.

Il testo più importante per la preparazione dell'esame di Storia del Cinema era *Storia del cinema mondiale dalle origini ai giorni nostri* di Georges Sadoul (1964) assieme alle dispense da me curate in base alla trascrizione delle lezioni tenute dal Prof. Sala, e assieme al suo libro *Mito e concetto nel discorso filmico* (1967). Fondamentali per una più esauriente preparazione erano anche i testi di Francesco Pasinetti *Storia del Cinema dalle origini a oggi* (1938) e *L'arte del cinematografo: articoli e saggi teorici*, assieme alla rivista "Audiovisivi", su cui pubblicava anche Sala che la dirigeva, oltre naturalmente ad articoli delle riviste "Cineforum", "Cinema '60", "Cahiers du Cinéma" e "Close-up", che permettevano di conoscere i diversi orientamenti della critica cinematografica, mentre era esclusa dall'acquisto la rivista "Cinema Nuovo" diretta da Guido Aristarco (terzo vincitore del concorso a cattedra di Chiarini e Sala), benché la redazione fosse a Genova. Le ragioni di tale esclusione erano di natura politica. La rivista "Cinema" era nata sotto il Fascismo prima dell'ultima guerra, con la creazione di Cinecittà e l'impulso che Mussolini voleva dare al cinema come strumento di propaganda. Uno dei direttori di "Cinema" era stato Vittorio Mussolini, figlio del duce. Sospesa durante la guerra, la rivista riapparve nel '52 e chiuse definitivamente nel '56. Tra i collaboratori c'era Guido Aristarco, il quale, dopo essere stato espulso nel '52, fondò "Cinema Nuovo", rimasta a lungo una rivista importante di cinema anche per il lavoro di Adelio Ferrero, Renzo Renzi e Tullio Kezich, tra gli altri. La rivista ha ospitato nel tempo scritti di Rudolf Arnheim, André Bazin, Georges Sadoul, Theodor W. Adorno, Siegfried Kracauer, Alberto Moravia, Carlo Bo, Italo Calvino, Cesare Zavattini e Giulio C. Argan, ma bisogna anche dire che il carattere collerico e fortemente polemico di Aristarco non ne favorì la diffusione tra gli appassionati di cinema. Malgrado l'indiscutibile prestigio della rivista, l'orientamento cattolico di Sala gli impediva di prendere in considerazione un orientamento critico troppo lontano dal suo e di inserire "Cinema Nuovo" nella biblioteca dell'Istituto.

Dopo i funerali di Sala a Roma, venni convocata dal Prof. Sciacca, che nel frattempo era passato anch'egli a Magistero ed era il più anziano, e quindi il più autorevole, nel Consiglio di facoltà. Mi consigliò paternamente di fare richiesta alla Facoltà del nulla osta con il quale, come assistente ordinario, avrei avuto il diritto di andare a insegnare nei licei, ma ormai mi ero abituata al lavoro universitario e non volevo assolutamente lasciarlo. Quindi non feci domanda per andare ad insegnare nella scuola media, e proprio la mia ostinazione costrinse indirettamente la Facoltà a trovare una soluzione per tenere ancora in vita l'insegnamento di Storia e critica del cinema.

Avevo quasi la stessa età dei miei studenti e delle simpatie per il Movimento Studentesco che mi rendevano invisa alla Facoltà. Quindi per portare a termine l'A.A. già iniziato fu nominato Giovanni Cattanei, un assistente di sociologia del Prof. Bongioanni, che mi chiese su quali testi prepararsi per far lezione durante l'a.a. 1970-'71.

In seguito, la Facoltà scelse un docente dell'Università Cattolica di Milano, Gianfranco Bettetini, per conferirgli l'incarico. Tale scelta costituì per me un problema perché dovetti adeguarmi ad una nuova metodologia: la semiologia, che aveva basi più scientifiche che umanistiche.

Nel periodo dell'insegnamento di Sala il numero di studenti iscritti alla materia era abbastanza alto - oscillava tra 350 e 400 - e lezioni e proiezioni erano sempre affollate. Dopo le prime lezioni del prof. Bettetini il numero degli studenti crollò immediatamente e ne rimasero molto pochi. Lui dichiarava che preferiva pochi studenti ma bravi, che lo seguissero nella nuova disciplina. Portò a Genova tre suoi assistenti che in quel periodo avevano costituito il gruppo "Cinegramma". Erano Francesco Casetti, Alberto Farassino e Aldo Grasso.

La mia prima pubblicazione importante fu la traduzione di un libro di Michel Henry: *Il cinema espressionista tedesco* (1973).

Nel 1972-73, Bettetini tenne un corso sul cinema delle avanguardie storiche, ed incominciai ad interessarmi fortemente al Cinema d'Avanguardia e alle sue connessioni con le altre arti. L'interdisciplinarietà del Cinema Sperimentale mi aprì nuove prospettive. Cominciai ad interessarmi a Germaine Dulac, la seconda donna regista della Storia del cinema, che aveva privilegiato su tutta la sua produzione, che attraversava tutti i generi cinematografici, proprio dei piccoli film sperimentali autofinanziati, assieme al primo film surrealista della Storia del Cinema, realizzato su soggetto di Antonin Artaud per il quale diventò celebre: *La coquille et le clergyman* del 1927. Il cinema di Germaine Dulac fu alcuni anni dopo soggetto di una lezione che tenni a Parigi alla Sorbona, su richiesta del Prof. Dominique Noguez.

Quando Bettetini lasciò Genova per tornare in Cattolica a Milano, feci domanda per l'incarico. La fece anche Maurizio Del Ministro, originario di Pescia e già assistente a Roma del prof. Ferruccio Marotti per Storia del Teatro. In qualità di Assistente Ordinario della materia, avevo diritto all'incarico, ma, pur di punire la mia indipendenza ideologica escludendomi, il Consiglio di Facoltà mi dichiarò "non cultrice della materia"! Non feci ricorso. Mi limitai a parlarne con il rappresentante sindacale degli assistenti ordinari, Guido Paoli, ma non sopportavo l'idea di restare in Facoltà dopo una tale dimostrazione di ostilità. Maurizio Del Ministro invece fece ricorso ed ottenne l'incarico. Mandò via i collaboratori volontari e prese le distanze dagli studenti con i quali avevo personalmente un rapporto alla pari. Mi decisi allora a chiedere una borsa di studio Fulbright e partii per sei mesi negli Stati Uniti per fare ricerche sul Cinema Underground americano. A New York trovai un contesto molto interessante, localizzato prevalentemente nel quartiere di Soho, dove cineclub come The Kitchen, la nuova sede dell'Anthology Film Archives di Jonas Mekas ed altre sale proiettavano film underground accanto alle gallerie d'arte che mostravano video, organizzavano eventi e performances ed esponevano Arte Concettuale, Pop Art, Fluxus ed ogni tipo di avanguardia mentre i teatrini dell'*off off* Broadway programmavano spettacoli sperimentali. In quel contesto stimolante mi convinsi dell'interdisciplinarietà dell'arte e del cinema sperimentale e scrissi articoli per la rivista Sipario e per L'Unità. Ritornai in seguito a più riprese nei periodi di vacanza a New York per seguire lo sviluppo del lavoro di molti artisti e film-maker ansiosi di mostrare in Europa il loro lavoro.

Al ritorno fui invitata a far parte della Commissione Cinema dell'assessorato alla cultura del Comune di Genova, creata dall'assessore Attilio Sartori, anch'egli semiologo e uomo di grande intelligenza, che voleva imprimere una svolta e dare un segno nuovo alla sonnolenta vita culturale della città. Così con la Commissione Cinema partecipai all'organizzazione di rassegne cinematografiche legate a temi d'attualità, come "Cinema e Follia" in concomitanza con la proposta di legge Basaglia, o retrospettive di autori estranei al circuito commerciale, nella sede del Cinema Palazzo, di proprietà del comune.

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

Alla fine degli anni '70, Maurizio Del Ministro era titolare dell'Insegnamento di Storia del cinema, mentre io ero sempre assistente e mi limitavo a tenere seminari su temi culturali emergenti che mi sollecitavano, come la filosofia di Deleuze o la psicoanalisi lacaniana, con un'attenzione a testi e film molto particolari rispetto a quelli che interessavano Del Ministro, i cui interessi vertevano prevalentemente sul musical, sul cinema di Hitchcock e sul cinema classico americano. Egli nutriva una grande passione per il musical, ma soprattutto per Alfred Hitchcock, cui dedica poi anche un libro (*La donna che visse due volte*, Lindau, 2009).

Ai miei seminari partecipavano di solito 10-15 studenti in una piccola stanza, tre volte a settimana. La metodologia prevedeva la lettura e la discussione di un testo a turno. Spesso tornavo a far vedere dei film alla moviola, ma non avevo la possibilità di fare delle proiezioni in aula. A me del resto interessava il linguaggio cinematografico e le lezioni alla moviola erano utili per analizzare i film sequenza per sequenza, piano per piano. L'avvento delle videocassette mi diede modo di sperimentare e approfondire l'indagine sul cinema, ed anche di realizzare qualche video didattico.

Nell'85 sono diventata Professore Associato di Tecnica e Didattica del Linguaggio Cinematografico ed ho tenuto diversi corsi dedicati agli autori del Nuovo Cinema Tedesco e in particolare a Rainer Werner Fassbinder e Margarethe von Trotta; è del 1999 la monografia *L'identità divisa sul cinema* della regista tedesca, che include una videocassetta: *Il respiro dello sguardo*, un'intervista collettiva di alcune studentesse alla regista. Il video didattico, intitolato *Remake*, analizza invece il film di Fassbinder *La paura mangia l'anima* (1974) che era una nuova versione del film *All That Heaven Allows* di Douglas Sirk (1955). Il video mostra il dialogo di due critici che analizzano le variazioni del linguaggio cinematografico e della storia comparando le sequenze dei due film in relazione al passaggio del tempo, dagli anni '50 al '74 della trasposizione di Fassbinder.

L'aspetto pratico della realizzazione cinematografica stava molto a cuore a Giuseppe Sala, che probabilmente mi ha trasmesso la sua predisposizione al far cinema.

Il corso su Marguerite Duras, che pensavo potesse rivelarsi difficile per gli studenti che non conoscevano la lingua e la letteratura francese, fu invece molto apprezzato. Dopo alcuni anni, ebbi la telefonata di un mio ex studente, Stefano Grossi: mi comunicava che aveva vinto a Milano un concorso per la produzione di un corto e voleva fare un remake del film di Duras *Le camion* (con G. Depardieu). Voleva rovesciare i ruoli ed andare a Parigi con una donna camionista, per intervistare Marguerite Duras. Tentò questa impresa, ma la scrittrice non volle incontrarlo.

Il mio assistente volontario si chiamava Andrea Pastor, che oggi scrive su varie riviste e insegna Cinema a Lugano; insieme a lui, lo stesso anno, c'era anche Daniela Turco, che adesso è la "colonna portante" della rivista "Filmcritica".

Seguendo lo sviluppo internazionale del cinema sperimentale, a volte sconfinavo un po' in quella che è stata una produzione decisamente minore, quella del cinema realizzato dagli artisti visivi. Il cinema d'artista era diverso dal cinema dei film-maker, perché nasce con l'arte concettuale, e ha una certa tendenza alla narrazione, mentre quello dei film-maker ha una vocazione più tecnica e un forte interesse per gli effetti ottici. Ma proprio negli anni '70, è entrato in uso il videotape, poi VHS: la necessità dell'uso di questi mezzi nelle arti visive nasceva inizialmente per riprendere le performance, delle quali altrimenti non sarebbe rimasta traccia. Quindi sono nate le prime gallerie di videoarte, la più importante delle quali è stata la Art/Tapes/22 fondata da Maria Gloria Biccocchi e da suo marito Giancarlo.

### **5. Oltre alla sua attività accademica, quali sono state le altre occasioni di ricerca e approfondimento in campo cinematografico e audiovisivo?**

A metà degli anni '70 la rivista "Studio International" mi chiese un saggio sul Cinema Sperimentale Italiano. Poiché i film-maker che avevano animato la scena nel '68-'70 erano ormai dispersi, andai a cercarli in diverse città per visionare i loro lavori, e, tra le varie iniziative cinematografiche dell'Assessorato, proposi una "tre giorni" dedicata al cinema sperimentale italiano, che intitolai *Il gergo inquieto*, volendo indicare un linguaggio cinematografico di nicchia (una specie di gergo, appunto) in continuo movimento. Nacque così una rassegna proseguita poi per diverse edizioni sempre più ampie e dedicate a temi diversi: cinema sperimentale europeo, cinema sperimentale dei Paesi dell'Est, cinema sperimentale americano, cinema sperimentale francese, fino all'edizione più importante che, oltre al cinema sperimentale giapponese, occupò molti spazi pubblici della città con mostre, performance, teatro, musica e tutto ciò che costituiva l'avanguardia giapponese proiettata verso il futuro. L'ultima, intitolata *Giappone avanguardia del futuro*, si tenne nel 1985; estendeva il campo all'avanguardia nella pittura, nella fotografia, nella musica, nella danza, nel teatro e nella moda, con un grande catalogo pubblicato da Electa. Il festival proponeva a ogni edizione la 'personale' di un regista a metà strada tra lo sperimentalismo e la narrazione. La più interessante di tutte è stata la retrospettiva completa dei film di Marguerite Duras in presenza dell'autrice, prima ed unica in Italia.

Il festival ha rappresentato un momento di grande fermento intellettuale e creatività, ma purtroppo l'esperienza si è conclusa con il cambio dell'amministrazione comunale, perché i genovesi non volevano più una giunta di sinistra. Ai convegni organizzati in seno al festival hanno partecipato studiosi e intellettuali, come Edoardo Saguineti ed Enrico Ghezzi, che fonda proprio a Genova la sua prima rivista, "Il falcone maltese", prima di iniziare a lavorare in Rai.

Il festival di Pesaro, che ho frequentato fin dagli esordi con i miei studenti, è stato un luogo di apprendimento e formazione estremamente importante per quelli della mia generazione, una specie di laboratorio che ha fatto conoscere in Italia il cinema internazionale che i distributori non avrebbero mai comprato (Giappone, Sud America).

Sono stata molto vicina anche al Festival delle donne di Firenze, anche collaborando per alcune scelte del programma. Nei primi anni '70, in Europa, sono nati diversi festival dedicati al cinema delle donne, ma molti non esistono più. Quello di Firenze è uno dei più longevi (quest'anno si è tenuta la 40ª edizione, ndr): continua a proporre una programmazione di altissima qualità e a presentare nuove e vecchie registe, non senza molte difficoltà.

## **6. Quali sono stati i filoni di ricerca che ha portato avanti nel corso della sua carriera?**

Mi sono sempre occupata prevalentemente del cinema realizzato dalle donne. Tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70, ho partecipato al nascente movimento femminista. Le mie prime ricerche importanti quindi riguardano il contributo delle donne alla Storia del Cinema: nella maggior parte dei casi ho cercato di valorizzare figure femminili che stanno alle origini del cinema, come Alice Guy, che fece scoprire il cinema a Leon Gaumont, Elvira Notari, Marie Epstein, donne che hanno contribuito alla nascita del cinema e sono state spesso trascurate dai critici e dagli storici del cinema. Soprattutto ciò è accaduto con Germaine Dulac, che ha attraversato tutti i generi cinematografici ma è parzialmente nota per aver realizzato alcuni film sperimentali nell'ambito delle Avanguardie Francesi. Quando agli inizi degli anni '70 andai a Parigi per vedere tutti i suoi film e consultare i suoi documenti, trovai che la più cara amica di Dulac aveva lasciato tutto il materiale alla Cinémathèque Française, che, quando arrivai, nel lontano 1972, era in fase di riordinamento. Nel 1968, infatti, per paura che la Cinémathèque divenisse proprietà dello Stato, Henri Langlois aveva sparpagliato tutti i film e i documenti nelle case dei suoi amici che vivevano fuori Parigi. Non mi fu quindi possibile avere accesso ai materiali perché non erano ancora stati riordinati. Ma la sola persona che ricordava dove erano stati mandati i film e me li fece vedere, fu Marie Epstein, sorella del regista. Le notizie che riuscii a raccogliere su Germaine Dulac confluirono quindi negli articoli che pubblicavo sulle riviste, ma non erano sufficienti per scrivere un libro.

In ragione dell'ammirazione - e del rapporto singolare - instaurato con M. Duras, ho voluto realizzare la messinscena di un suo testo, *Occhi blu capelli neri*, che ho fuso ad un altro suo libro, *La malattia della morte*, ottenendo *Le notti pagate*, spettacolo rappresentato a Rimini al Teatro Novelli (dove avevo organizzato nell'83, su richiesta dell'editore Mario Guaraldi, una retrospettiva dei film di Federico Fellini). Lo spettacolo utilizzava proiezioni su tre schermi in palcoscenico per illustrare i pensieri e i ricordi dei due personaggi. Naturalmente era un lavoro sperimentale, di cui ho conservato la registrazione.

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

Credo che una corrente fondamentale nell'insegnamento del cinema sia stata quella storica, spesso venata da valutazioni ideologiche, che ha saputo però esprimere il significato del cinema rispetto al contesto sociale e politico in cui era nato. Il lavoro di Sadoul, forse il primo lavoro scientifico sul cinema, poneva le basi dello studio del cinema in una prospettiva storico-estetica. La semiologia ha messo un po' a tacere le considerazioni ideologico/politiche, creando una grande frattura con il tipo di analisi che la precedeva e ha in qualche modo messo da parte il lavoro di tipo storico/critico fatto fino a quel momento, estendendo la sua influenza a livello internazionale. Molti studiosi hanno scelto questa prospettiva, brillantemente adoperata da Umberto Eco che aveva uno straordinario stile e un'innata eleganza della lingua. Non altrettanto si può dire di altri studiosi per la cui penna la semiologia è diventata pura operazione di ingegneria linguistica alla fine passata di moda. Negli

anni 90, con l'istituzione dei Seminari di Semiologia diretti da Francesco Casetti presso l'Università di Urbino in collaborazione con Lino Micciché, fondatore del Festival di Pesaro e Ordinario di Storia del Cinema a Roma, si verificò una strana alleanza tra Storia del Cinema e Semiologia, che trovò la sua forma di organizzazione accademica nella Consulta Universitaria del Cinema (CUC). Ai miei occhi un accordo adeguatamente simboleggiato dalla famosa formula surrealista di Isidore Ducasse conte di Lautréamont: «bello come l'incontro casuale di una macchina da cucire e di un ombrello su un tavolo operatorio».

### **Nota biografica**

**Ester Carla De Miro d'Ajeta**, laureata in Filosofia con una tesi sull'estetica di Kierkegaard, è stata, nel 1968, la prima donna a intraprendere l'insegnamento di materie cinematografiche in un'università italiana. Ha tenuto corsi di Storia e critica del film; Tecnica e didattica del linguaggio cinematografico; Teoria e tecnica del linguaggio cinematografico. È stata Professore associato di Filmologia presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Genova e di Cinema, arte e spettacolo a Savona. Come consulente per il cinema dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Genova, ha organizzato, a partire dal 1975, rassegne di film e numerosi incontri con registi italiani e stranieri. Nel 1977 ha ideato il festival "Il gergo inquieto", dedicato al cinema sperimentale, di cui ha guidato la direzione artistica fino al 1985. Dal 1978, collabora con il Laboratorio Immagine Donna di Firenze per il Festival del Cinema delle Donne. Oltre al cinema sperimentale, si è occupata di studiare i lavori di autrici e registe, e ha pubblicato saggi su Germaine Dulac, Maya Deren, Margarethe von Trotta, Marie Epstein e Marguerite Duras, di cui ha curato la prima retrospettiva cinematografica completa. Tra le sue principali pubblicazioni in volume: *The Lubitsch Touch: il periodo europeo* (1990); *The Lubitsch Touch: il periodo americano* (1991); *Daniel Schmid, il fantasma della seduzione* (1993); *Villi Hermann, cinema senza confini* (1993); *Il Postmoderno nel cinema: Pabst, Antonioni, Wenders* (1994), *Margarethe von Trotta: l'identità divisa* (1999, con la videocassetta *Il respiro dello sguardo*).