

**A cura di David Bruni,
Antioco Floris, Massimo
Locatelli, Simone Venturini**

Dallo schermo alla cattedra

La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia

Ed. Carocci, Roma 2017
pp. 231 - € 24,00

In quest'ultimo decennio la diffusione capillare dell'immagine in movimento in modi e contesti differenti, ha modificato sostanzialmente la natura dell'oggetto filmico, non più solo e unico oggetto di studio, ma ora in relazione con altre forme audiovisive e mediatiche. Il volume *Dallo schermo alla cattedra*, curato da Bruni, Floris, Locatelli e Venturini ed edito da Carocci, partendo dalle nuove sfide e dalle opportunità che questi cambiamenti impongono al campo audiovisivo, attua una ricognizione sulle dinamiche che hanno portato alla nascita dell'insegnamento cinematografico accademico in Italia. Un percorso necessario per comprendere le attuali esperienze audiovisive e, soprattutto, le trasformazioni in atto in un campo scientifico oramai interdisciplinare. Il libro accoglie così una serie di studi che vanno dalla nascita della filmologia nel secondo dopoguerra e proseguono fino alla fine degli anni sessanta, nel periodo cioè della post-contestazione e dei grandi rinnovamenti sociali.

Utilissimo, per rendere il quadro più chiaro, il saggio introduttivo di Simona Salustri dedicato all'università in Italia e alle pratiche legislative messe in atto dalla politica

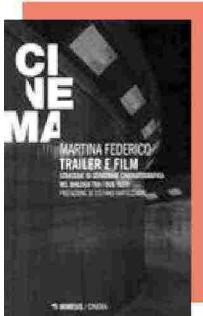
per la regolamentazione del settore tra cui, ovviamente, il reclutamento accademico. È con i Centri universitari cinematografici (CUC) che prende avvio nel dopoguerra la lunga strada per l'istituzionalizzazione dell'insegnamento cinematografico. Lo si evince chiaramente dalla ricerca effettuata da Fidotta e Mariani che nel saggio presente nel volume attuano una esplorazione delle spinte rivoluzionarie e ideologiche che spingono molti giovani, tra cui Ernesto G. Laura, a dedicarsi all'attività dei Centri, convinti che il cinema non sia solo un "fatto d'arte". Se in un primo momento la nascita della filmologia e la sua istituzionalizzazione, e dunque il conseguente riconoscimento accademico, ha comportato più attenzione alla legittimazione di un campo di studio piuttosto che alla sua definizione teorica, è di notevole interesse la parte centrale del volume che evidenzia, in quattro saggi distinti di Bruni, Venturini, Ciccotti e Locatelli, quattro principali figure della nascita disciplina cinematografica in Italia: Lino Miccichè, Luigi Chiarini, Mario Verdone e Agostino Gemelli.

Ognuno di loro con un proprio percorso, a volte intrecciato a volte no con quello dell'altro, ha saputo rendere agli studi di cinema un'autonomia di critica e di pensiero stupefacente se contestualizzato a quell'epoca. Quando Miccichè per esempio rileva, nel 1956, che «oggi si sente parlare del cinema a proposito della sociologia, della letteratura, dell'arte figurativa, ma mai, o quasi mai, come di un fatto artistico autonomo e perciò valido quanto qualsiasi altro». Oppure l'importanza dell'archivio e delle fonti negli studi di Chiarini e la nascita della prima cattedra di storia

e critica del cinema all'Università di Pisa. Infine la terza parte dedicata alle istituzioni capaci di accogliere queste istanze: l'Università di Roma, l'Università Pro Deo, la Scuola superiore di giornalismo e mezzi audiovisivi dell'Università Cattolica, e i case studies delle università di Cagliari, Genova, Padova e Firenze, a cui si aggiungono le note e i materiali sui casi di Torino e Pisa, rispettivamente di Franco Prono e di Lorenzo Cuccu. Una storia densissima e complessa, quella del campo culturale cinematografico in Italia e uno studio essenziale, questo volume, capace di tracciare rotte e definire modi e tempi della sua nascita e della sua evoluzione negli anni.

libri

Marcello Seregni



Martina Federico

Trailer e film

Strategie di seduzione cinematografica nel dialogo tra i due testi

Ed. Mimesis, Milano-Udine 2017
pp. 224 - € 20,00

Quali differenze ci sono tra il trailer di *Il disprezzo* (1963) di Jean-Luc Godard e quello di *Arancia Meccanica* (1971) di Stanley Kubrick? La risposta la troviamo nell'interessante volume di Martina Federico, *Trailer e film*. Una lettura intrigante che tenta di tracciare alcune linee di contatto – e di seduzione – tra il testo filmico e il testo trailer. Il volume si sofferma innanzitutto sulla storia che il trailer ci racconta. Storia che può essere di due tipologie: narrativa o antinarrativa. Proprio i due titoli sopra sono presi ad esempio, in apertura del libro, per spiegare i due casi. Nel trailer di *Il disprezzo* troviamo, infatti le caratteristiche della narratività, dove una voce fuori campo accompagna le immagini chiarissime delle azioni che vengono proposte. In un susseguirsi di piani, ricorrono gli attori, i personaggi, i luoghi e i temi del film in una continuità didascalica molto chiara che va dall'incipit iniziale con il cast alle scene più importanti del film accompagnate da sottotitoli che ne contestualizzano il contenuto. È un racconto lineare e semplice che presenta la storia del film. In questo senso lo spettatore ritroverà nella visione del film questi elementi e avrà dunque un sintomo di riconoscibilità tra il trailer e il film. Per *Arancia meccanica* il trailer è invece antinarrativo. La musica dell'Overture del *Guglielmo Tell* accompagna le immagini del film che si succe-

dono rapidamente e senza un apparente senso di continuità, intervallate da scritte spesso in contrasto con le stesse immagini. All'inizio e alla fine, per ribadirne la chiara paternità, la scritta "Stanley's Kubrick Clockwork Orange". Per tutta la durata del trailer verrà ripetutamente mostrato Alex alle prese con la cura Ludovico. Il senso generale è incomprendibile e il pubblico può solamente intuire il contenuto del film. In questo senso il trailer di *Arancia meccanica* invita alla scoperta del film.

Non è solo sul piano narrativo/antinarrativo che si gioca la comprensione di un trailer. Se questa introduzione ci aiuta a capire l'oggetto dello studio, i tre principali capitoli del libro operano uno schema a tutto tondo, in grado di mostrarcì altri aspetti. Innanzitutto le operazioni che attua il trailer, che possono essere concettuali, come la sintesi e la traduzione del film a cui fa capo, od operazioni di tipo strutturale, ad esempio l'utilizzo differente del montaggio e del ritmo. Inoltre di fondamentale importanza è la tipologia di storia che il trailer vuole raccontarci. Una storia che può essere cronologica, fedele o infedele al racconto e ai personaggi del film, e che ha il compito di attirare lo spettatore per portarlo al cinema. Il fine ultimo, lo sappiamo, è quello di creare un'attesa che dovrà in qualche modo essere colmata. Più quest'attesa si fa seducente – e dunque il trailer raggiunge al massimo il suo obiettivo – più lo spettatore sarà stato coinvolto nel gioco di questo desiderio. Queste osservazioni sono confermate nelle cinquanta schede di analisi di altrettanti trailer presi in esame e usciti dal 2012 al 2016, dove ad una piccola descrizione iniziale si aggiungono le considerazioni

della visione del trailer prima e dopo la visione del film a cui corrisponde e delle conclusioni finali che ne contestualizzano le peculiarità. Possiamo così confrontare le schede di *Amour* (2012) di Haneke, di *Lei* (2013) di Spike Jonze, fino ad *Animali notturni* (2016) di Tom Ford. I risultati dell'indagine di questi case studies sono messi in luce nell'ultimo capitolo del libro, che propone un confronto diretto tra trailer e film, ipotizzando anche una terza via che si aggiunge al narrativo/antinarrativo, ovvero una direzione ambigua e destabilizzante. Il volume di Martina Federico sistematizza dunque un campo alquanto confuso attorno al trailer e al suo rapporto con film e pubblico, rivelando alcune interessanti letture, semiotiche e comunicative, che il trailer pone.

Marcello Seregni