

Un'esperienza didattica di cinema nelle scuole medie superiori

Durante l'anno scolastico 1979-80 abbiamo svolto un *corso di cinema* presso il Liceo classico-scientifico di Bellinzona. Il corso, articolato in trenta lezioni, ha avuto lo scopo di promuovere la cultura cinematografica e di sviluppare una lettura consapevole e critica dei mass-media, rispondendo in tal modo all'esigenza, espressa da un sempre maggior numero di giovani, di un'educazione linguistica, artistica e culturale nel campo degli audiovisivi.

La parte introduttiva del corso è stata dedicata alle origini del cinema (dalle lanterne magiche al teatro ottico, dagli studi sulla fotografia agli esperimenti di cronofotografia) e al cinema delle origini (Lumière e Méliès). Con Méliès, attraverso la finzione filmica (trucchi cinematografici) e la finzione profilmica (trucchi teatrali e di prestidigitazione), il cinema diventa spettacolo; il film, da mezzo di riproduzione, diventa mezzo di espressione. Ne abbiamo percorso a grandi linee il cammino.

Dalla nascita del montaggio (Porter «La grande rapina al treno»), ai suoi sviluppi (Griffith: frammenti di «Intolerance» e di «Nascita di una nazione»), alla sua massima elaborazione operata dai registi sovietici negli anni venti (Eisenstein, Pudovkin, Vertov) siamo passati all'analisi dell'uso spregiudicato che del linguaggio filmico (trucchi e tipi di montaggio) fecero alcuni esponenti delle avanguardie artistiche, in particolare surrealisti e dadaisti (Clair, Man Ray e Fernand Léger).

Durante lo studio del cinema sovietico e di quello delle avanguardie artistiche, ampio spazio è stato dedicato all'*esame dei codici cinematografici*: dal tipo di inquadratura, ai movimenti di macchina, ai vari tipi di montaggio.

L'*esame dei codici extra-cinematografici* (scenografia, illuminazione, recitazione) è stato affrontato durante lo studio del *cinema espressionista tedesco* (Viene, Lang, Murnau). Abbiamo in seguito esaminato gli influssi che questa esperienza cinematografica (in cui l'illuminazione è di primaria importanza ai fini espressivi) ha avuto su certo *cinema americano degli anni trenta* (Ford «The Informer» 1935), sul *cinema dell'orrore* (J. Whale «The Bride of Frankenstein» 1935) e sul *cinema fantastico contemporaneo* (Fellini «Toby Dammit» 1967).

Con il *Neorealismo* la cinepresa esce dagli studi cinematografici, filma la tragedia della guerra, i disastri da essa provocati. L'*esame degli aspetti e dei problemi del cinema neorealista italiano* è stato fatto alla luce delle verifiche attuate da critici e studiosi durante il convegno di Pesaro del 1975, con visione e analisi di «Roma, città aperta» di Rossellini e «Sciuscià» di De Sica.

Dal Neorealismo siamo passati all'*esame del nuovo cinema svizzero*: dalle difficoltà iniziali, legate alla produzione e alla distribu-

zione, sino alla sua consacrazione internazionale. Abbiamo visto ed esaminato: «Les arpenteurs» di Michel Soutter, «Charles mort ou vif» di Alain Tanner e «Le grand soir» di Francis Reusser. Ci siamo soffermati in particolare sul lavoro di Alain Tanner, con visione e discussione del documentario a lui dedicato «Cinéma mort ou vif».

Al *cinema nel Ticino* sono state dedicate due lezioni: nella prima abbiamo visto e discusso il film di Hermann «Cercasi per subito operai», nella seconda abbiamo trattato i vari aspetti del cinema d'amatore nel nostro cantone con due giovani realizzatori ticinesi, Pomari e Snider, che ci hanno presentato un loro film, premiato al concorso cantonale del super-8.

Ampio spazio infine è stato dedicato al *cinema documentario*: lezioni monografiche sono state consacrate a John Grierson, padre del documentarismo inglese e fondatore della scuola documentaristica canadese; all'americano Robert Flaherty, antropologo e cineasta i cui film oscillano tra documentarismo e finzione; all'olandese Joris Ivens la cui raffinata ricerca formale e il costante impegno sociale ne fanno il capostipite del documentarismo militante.

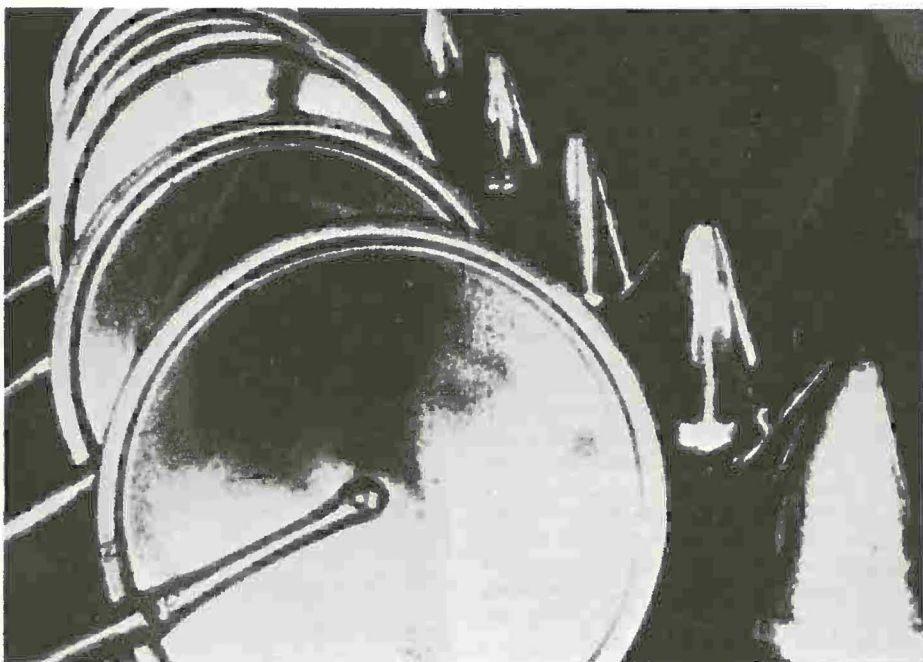
Abbiamo concluso con una lezione su *Cinéma-vérité*, *Free-cinema* e *Cinema-diretto*,

esaminando gli apporti dati al nuovo documentario dalla moderna antropologia e dalle nuove tecniche di registrazione.

Attività collaterali

Al di fuori del corso e dei tempi scolastici, si è pure intrapresa una *trasferta-studio* nell'ambito di una rassegna sul cinema svizzero, tenutasi a Milano nel mese di marzo. Laddove si è stati in grado di farlo (tempo e denaro permettendo) si è proposta la *visione di alcune pellicole all'intero istituto*, sollecitando l'*intervento di insegnanti di altre discipline*, quali ad esempio la storia dell'arte o la filosofia. A questo proposito sarebbe auspicabile che negli anni futuri simili iniziative o altre, quali ad esempio la visione di film particolarmente interessanti in sale pubbliche e la presenza a qualche cineforum, possano essere concordate o organizzate previamente con la direzione, onde rendere il lavoro più stimolante e la partecipazione il più ampia possibile.

Non è stato utilizzato, come avevamo ipotizzato in un primo momento, il «centro televisivo» del Liceo classico-scientifico. A parte la scarsità di tempo a nostra disposizione, abbiamo potuto constatare l'opportunità di insistere sulle basi teoriche, sulle nozioni linguistiche e su alcune vicende fondamentali della storia del cinema e dei mass-media in generale, prima di intraprendere coscientemente un'attività pratica. Richieste precise in questo senso sono state espresse durante l'anno dagli stessi studenti: si veda più oltre lo scritto steso dai partecipanti al termine del corso. Con ciò non si vuole assolutamente sminuire o sottovalutare l'importanza e l'interesse che l'uso consapevole di questo «centro» comporterebbe. A nostro avviso sarebbe senz'altro auspicabile una sua completa utilizzazione, da parte però di allievi che abbiano già seguito



1925. «Le ballet mécanique», di Fernand Léger; un fotogramma significativo delle ricerche dadaiste: anche il cinema — con i suoi nuovi mezzi espressivi — serviva a creare ritmi ed astrazioni (foto da Travelling 55: UAV 2/935).



1926. Ancora l'avanguardia: trucchi ed effetti speciali: in «Charleston», di Jean Renoir (foto da Travelling 56-57: UAV 2/936).

un anno di corso di storia e critica del cinema e degli audiovisivi, e che quindi abbiano già acquisito gli strumenti teorici necessari per affrontare con competenza un'attività tecnico-pratica che abbia come fine la realizzazione di un documentario o di un cortometraggio di finzione.

Concludiamo ribadendo la nostra assoluta convinzione della *necessità di fornire una cultura audiovisiva ai giovani di tutte le nostre scuole e non soltanto a quelli delle medio-superiori*. Già qualcosa è stato fatto e qualcosa si sta facendo in questo senso, soprattutto grazie ai corsi di iniziazione ai mass-media promossi dall'Ufficio degli audiovisivi, che desideriamo ringraziare per il ricco materiale bibliografico e video-registrato fornitoci, e per averci messo a disposizione le apparecchiature per visionare film e documentari.

Domenico Lucchini e Costanzo Marchi

Il parere degli studenti

Al termine del corso gli studenti hanno osservato:

«Fra quelli che si sono presentati a questo corso, c'era chi si aspettava di imparare a fare un film da un punto di vista puramente pratico, chi voleva conoscere le varie operazioni che portano alla sua produzione e chi, invece, desiderava «semplicemente» imparare a guardare.

I più soddisfatti sono stati questi ultimi, sia per una scelta di fondo dei docenti, sia soprattutto per la mancanza di tempo che non ha permesso neppure la realizzazione di un piccolo documentario come era stato annunciato nel programma del corso.

La parte del corso che più ci ha interessati è stata non tanto l'approccio ai vari momenti del cinema in cui si sfruttavano più alcuni codici che altri, ma appunto la presentazio-

ne di questi ultimi e, soprattutto, di come questi, interagendo nella struttura del film, lo costituiscono. Abbiamo cioè imparato che se vogliamo «digerire» (decodificare) un film, dobbiamo prendere in considerazione tutti i codici di cui si serve: a partire da quelli tipicamente cinematografici (fotografie, movimenti di macchina, montaggio) a quelli provenienti da altre forme di espressione artistica (scenografia, recitazione, commento musicale-musica). Non ci si deve limitare sempre e solo al contenuto e alla

ricerca del messaggio, dato che così si finisce per inventario, in modo del tutto soggettivo.

Il corso del cinema ci ha offerto la possibilità di vedere film che normalmente non si vedono, o perché non più nel circuito commerciale o perché non siamo stimolati a superare le difficoltà che la loro visione pone. Non meno importante è stata l'occasione di incontrare alcuni addetti ai lavori.

Non si è potuto, purtroppo a causa della scarsità di tempo, approfondire abbastanza alcuni argomenti trattati, ma perlomeno abbiamo preso coscienza che il cinema non si limita a quei pochi generi che la distribuzione favorisce, ma che offre — grazie ai numerosi codici che può sfruttare — un'incredibile varietà di modi di espressione.

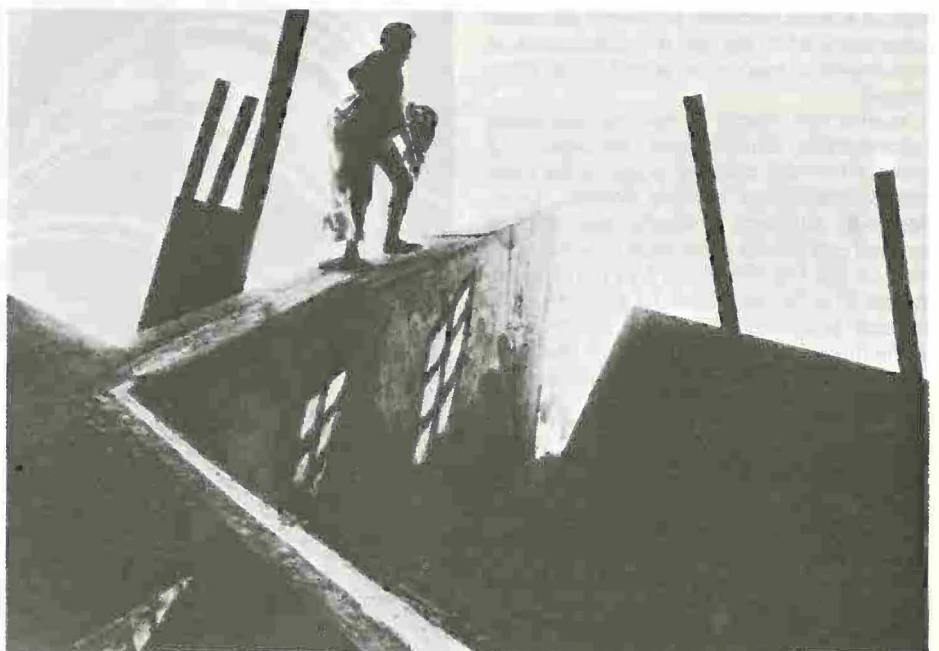
Perciò ci è dispiaciuto il fatto che non ci sia stata una partecipazione più ampia dei nostri compagni, tra i quali numerosi assidui frequentatori di cinematografi.

Il parere dell'UAV

I nostri licei sono sempre più centri di animazione culturale, sia con attività svolte dagli allievi sia con mostre, incontri, iniziative varie che coinvolgono la popolazione.

Tutte le scuole superiori, e in particolare i licei, si accingono ad un rinnovamento dei programmi: che si vogliono sempre più adatti ai bisogni dell'oggi.

Severità finanziarie aumentano il numero minimo di allievi perché si possa istituire un corso opzionale; e limitano drasticamente le spese anche nel campo delle attività culturali accessorie. L'esperienza di cui riferiscono i colleghi Lucchini e Marchi (ambidue in procinto di concludere studi specialistici nella comunicazione di massa dopo aver conseguito diplomi universitari, rispettivamente di filosofia e di letteratura italiana) è dunque l'ultima possibile, nella forma attuata. E vanno ringraziati il direttore



1920. «Il gabinetto del dott. Caligari» di Robert Wiene: gli espressionisti ricercano una deformazione dello spazio e collaborano con i registi tedeschi a creare scenografie angosciose (foto da Di Giammatteo, «100 film da salvare»: UAV 2/642).



1928. «La passione di Giovanna d'Arco» di Teodoro Dreyer. Espressività dell'immagine, ottenuta con forte angolazione della macchina da presa e con una ricerca raffinata della composizione. Tra l'altro, un esempio tipico di come un'immagine (sguardi; visi e ruota tagliati...) possa suggerire vaste e drammatiche presenze, *esterne* al quadro (foto da Rondolino, «Storia del cinema»: UAV 2/428).

dell'istituto e la Sezione pedagogica per aver voluta e sostenuta una tanta novità.

Per l'avvenire: non è ipotizzabile il nascere di una ennesima materia, l'«educazione ai mass-media». Neppure, a ragion veduta e con il massimo di realismo, si può immaginare una generalizzazione programmata anche solo di qualche decina di ore di argomenti di base, affidati agli insegnanti più vicini al problema della comunicazione, cioè ai docenti d'italiano, nei primi anni di liceo: affinché sia garantita a tutti gli allievi — nei modi adatti all'età ed alla futura carriera universitaria — la continuazione e lo sviluppo di lavori precedenti, intrapresi nelle elementari e nelle medie ed ogni possibile sviluppo interdisciplinare, spontaneo e/od opzionale, negli anni successivi.

L'ambito dell'italiano non arrischia — infatti — di snaturarsi quando vi si accumulino troppe esigenze e troppo disparate? E come si può conciliare l'attenzione ai linguaggi non verbali da parte di egregi specialisti di letteratura? Le cautele scientifiche, specie a livello medio superiore, sono d'obbligo.

D'altra parte i giovani chiedono da anni l'attenzione della scuola al cinema ed agli altri mass-media; e ogni cittadino dagli occhi aperti sa quali nequizie, e quali effetti anche positivi, siano attribuibili ai mass-media; e sa quale possibile invasione quantitativa e qualitativa incomba (dai satelliti ai ricevitori miniaturizzati, ai video dischi, ecc.).

Come uscire dunque dal dilemma? Se non c'è materia non c'è generalizzazione. Se non c'è materia non c'è neppure garanzia di lavoro per chi abbia formazione universitaria specializzata. Chi già ce l'ha non può

esercitare la sua competenza perché gli spazi possibili sono aleatori e quantitativamente minimi. Come si vede esistono notevoli difficoltà e scarsi margini di cambiamento.

U. F.



1942. «L'orgoglio degli Amberson» di Orson Welles. L'influsso dell'illuminazione di tipo espressionista, come appare nel meglio della cinematografia americana degli anni quaranta (foto estratta da Rondolino, «Storia del cinema»: UAV 2/428).