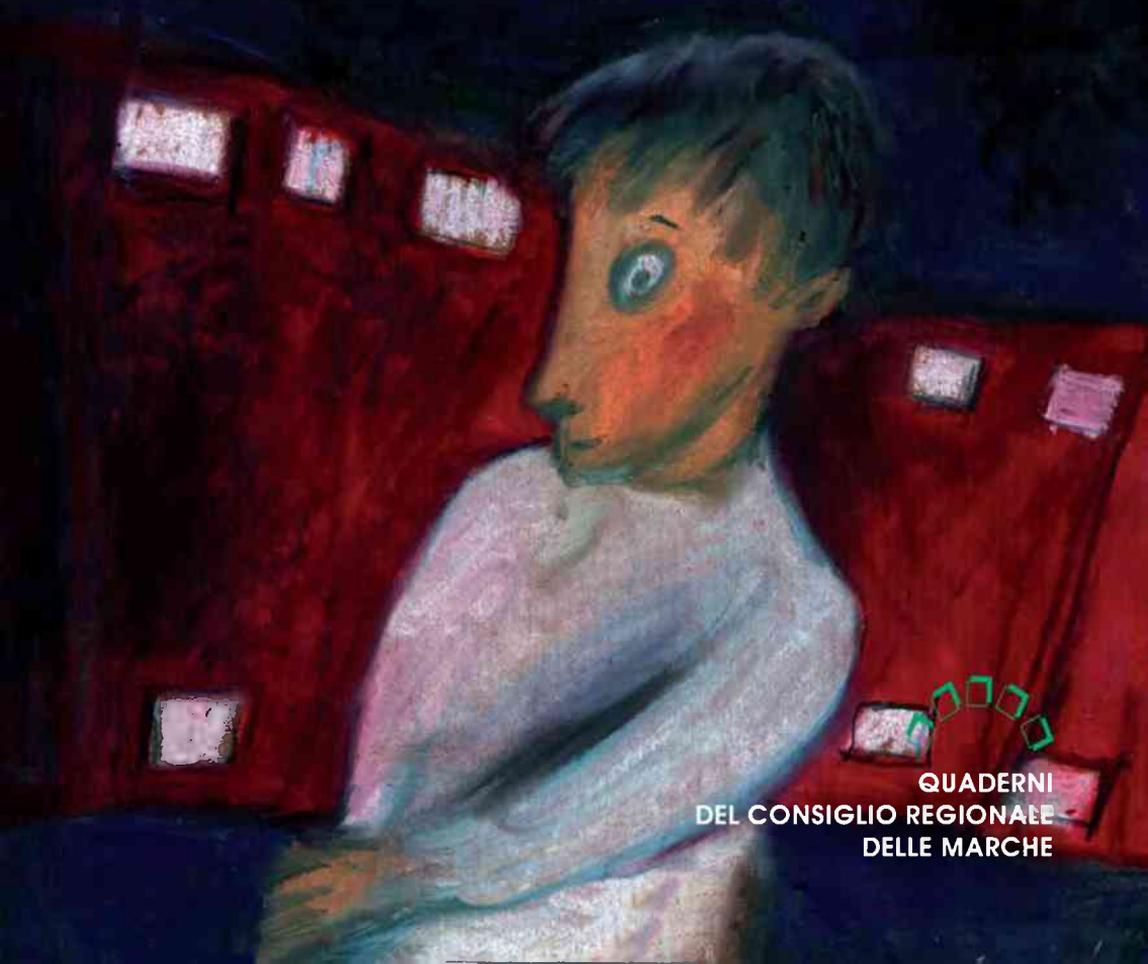


Silvia Faggi Grigioni

# SPETTATORI BAMBINI

---

Didattiche del linguaggio cinematografico  
e audiovisivo nella scuola



  
QUADERNI  
DEL CONSIGLIO REGIONALE  
DELLE MARCHE



QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE

## RINGRAZIAMENTI

Questa pubblicazione è testimonianza di impegno corale, di saggi adulti e di grandi bambini, e le pagine che seguono lo dimostrano ampiamente; vorrei in queste poche righe convocarne alcuni, quale modesto, ma sentito, tributo per la loro importante presenza dentro questa esperienza:

la professoressa Angela Gregorini, sapiente coordinatrice del Piano Nazionale presso l'IRRE Marche,

il professore Gualtiero De Santi, grande esperto di cinema e raffinato animatore dei dibattiti dei bambini;

il Dirigente Scolastico dell'Istituto Comprensivo di Pergola, Angelo Verdini, che ha immediatamente accolto e costantemente sostenuto questa sperimentazione;

l'insegnante M. Cristina Conti, con me referente nell'ambito del Piano Nazionale, che ha condiviso con accuratezza e maestria ogni tratto di questo percorso;

tutti i colleghi che hanno contribuito al farsi di questa esperienza, in particolare gli insegnanti Beatrice Bucarelli, Marina Catena e Massimo Albertini.

Un grazie infine a tutti gli *spettatori bambini*, i cui sguardi ci hanno davvero resi più adulti:

A Serra Sant'Abbondio: Thomas, Tommaso, Lorenzo, Federica, Alice, Maria Chiara, Jessica, Manuela, Mattia S., Sergio, Ilaria / Manuel, Valentina, Giulio, Michele, Marco, Nicolò, Federico, Alessandro S., Anna, Matteo, Elisa;

A Pergola: Mattia A, Michela, Luca, Ugo, Adisan, Giacomo, Danilo, Mattia P., Alessandro, Xhesica, Valentina, Giulia P., Giulia R., Sara, Arianna, Cristina, Francesco, Andreea.

Illustrazione di copertina: *Agnese Tomassetti*

Silvia Faggi Grigioni

# **SPETTATORI**

---

# **BAMBINI**

---

Didattiche del linguaggio cinematografico  
e audiovisivo nella scuola



QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE

## INDICE

|  |      |     |
|--|------|-----|
| Presentazione di Raffaele Bucciarelli,<br>Presidente dell'Assemblea legislativa delle Marche .....   | pag. | 7   |
| Presentazione di <i>Angelo Verdini</i> .....   | pag. | 11  |
| <br>   |      |     |
| Il Cinema coi bambini di <i>Gualtiero De Santi</i> .....   | pag. | 15  |
| <br>   |      |     |
| Introduzione .....   | pag. | 21  |
| <br>   |      |     |
| La proposta culturale del “Piano Nazionale<br>per la promozione della didattica del linguaggio<br>cinematografico e audiovisivo nella scuola” .....    | pag. | 27  |
| <br>   |      |     |
| La proposta metodologica del “Piano Nazionale<br>per la promozione della didattica del linguaggio<br>cinematografico e audiovisivo nella scuola” ..... | pag. | 39  |
| <br>   |      |     |
| L’esperienza .....   | pag. | 49  |
| • Che cosa è il cinema?.....   | pag. | 53  |
| • Il viaggio dell’icononauta<br>Il pre-cinema e la riproduzione del movimento.....   | pag. | 81  |
| • Lo sguardo ostinato: Inquadratura, realtà,<br>movimento / Inquadratura, spazio, tempo.....   | pag. | 107 |
| • Desideri in forma di nuvole:<br>Dalla inquadratura al montaggio attraverso il fumetto .....  | pag. | 153 |
| • Chaplin, un uomo chiamato Charlot:<br>L’inquadratura e il cinema muto .....  | pag. | 177 |
| • In un batter d’occhi:<br>Tecniche del montaggio e costruzione del racconto .....   | pag. | 221 |
| • L’audiovisione: L’integrazione suono/immagine.....   | pag. | 267 |
| • Come in uno specchio:<br>Lo spettatore attore .....  | pag. | 311 |

|  |          |
|--|----------|
| Contesti ed orizzonti valutativi .....                               | pag. 369 |
| Sguardi bambini.<br>L'occhio eccezionale della scuola italiana ..... | pag. 381 |
| <i>di Angela Gregorini</i>   |          |
| Bibliografia .....   | pag. 389 |



Questo lavoro va in stampa proprio nel momento in cui nel nostro Paese vivo è il dibattito sulle nuove norme che riguardano quella che una volta si chiamava la scuola elementare, ed era in molti casi il primo o, comunque, uno dei più significativi momenti di passaggio del cittadino nel mondo dell'istruzione e dell'educazione.

Una scuola che è stata ed è tuttora un grande laboratorio di idee, un indispensabile luogo di formazione delle coscienze e la dimostrazione di come sia possibile fare attività educativa di altissimo livello anche in presenza di deficit strutturali presenti in questo come in altri settori della vita della nostra società. Questa è la storia di una esperienza educativa portata avanti con passione, entusiasmo e competenza in un piccolo centro della provincia marchigiana. Ha come oggetto principale il cinema e come protagonisti gli spettatori bambini che danno il titolo alla ricerca.

E in questa definizione sta probabilmente il valore e l'importanza di questo libro. La società della televisione ci sta abituando sempre più ad essere spettatori che hanno con il mezzo mediatico un rapporto di sudditanza, a volte, quasi sempre e peggio, di passività. È il segno, anche questo, di una organizzazione sociale che considera i cittadini prevalentemente potenziali clienti di un mercato sconfinato, consumatori di merci prima che individui portatori di diritti e di valori. I giovani, i bambini sono il primo obiettivo di questo processo di spersonalizzazione. La storia che viene raccontata in questa pubblicazione dimostra invece che, proprio, dalla scuola possono venire antidoti efficaci a questa forma di impoverimento etico e culturale.

Quante volte abbiamo parlato, con una certa preoccupazione, di bambini cresciuti a forza di cartoni animati anonimi e bersaglio di pubblicità sempre più aggressive?

Qui abbiamo invece giovanissimi che provano a capire il linguaggio del cinema e lo fanno proprio, ne smontano i meccanismi fondamentali, in un processo di conoscenza che li porta a confrontarsi con figure prestigiose della storia delle arti visive. Il cinema è uno dei luoghi della fantasia per eccellenza e la fantasia è una palestra intellettuale efficacissima, non solo per i giovani ma anche per gli adulti che riescano a mantenerla viva. La capacità di sognare è molto importante per mantenere la volontà di conoscere, comprendere, crescere. Da questo confronto sperimentale fra la magia del cinema e la capacità di comprensione di questo linguaggio (e di quello di altre forme di comunicazione visiva e mediale) nasce il messaggio fondamentale di questo libro: facciamo in modo che gli spettatori diventino cittadini.

È questa l'opera fondamentale di tutti coloro che hanno responsabilità pubbliche e è un terreno ove ognuno deve portare il proprio contributo.

**Raffaele Bucciarelli**  
*Presidente dell'Assemblea Legislativa delle Marche*

**PRESENTAZIONE**

*di Angelo Verdini*

Rispetto alle esperienze di qualità che avvengono nelle scuole italiane, per una sorta di dannata insipienza si corre spesso il rischio della dispersione e della dimenticanza: le tracce ci sono, ma si perdono in mille rivoli, mai del tutto noti, mai del tutto raggiungibili, si sbriciolano, evaporano, perdendo quella consistenza che le rendono vitali e disponibili per altre e nuove costruzioni.

Ma a volte capita, per una sorta di virtuosa tenacia, che la documentazione riesca a concentrarsi ordinatamente su carta e prendere un sorprendente spessore, in grado di assumersi meritoriamente altrettanta attribuzione di valore. Non si tratta infatti soltanto di certovina ricostruzione, ma la sistemazione dei documenti prodotti - la loro successione, il loro intrecciamento, il loro apprezzamento - genera qualità aggiunta in termini di sguardi interpretativi, di sfumature metacognitive e di capacità intercettativi di altri slanci. È il caso di questa fortunata pubblicazione, che viene alla luce nel bel mezzo di un percorso in cui dall'audacia pionieristica del Piano Nazionale per la promozione della didattica del linguaggio cinematografico e audiovisivo nella scuola si passa alla disseminazione della analoga rete regionale allargata, che non colonizzerà di certo nuovi territori, ma saprà conoscere e far riconoscere nuovi volti e nuove immaginazioni: tutti i soggetti coinvolti - bambini, insegnanti, esperti, rappresentanti delle istituzioni, in particolare la Presidenza del Consiglio Regionale delle Marche - dispongono della precisa consapevolezza di aver realizzato un dono azzeccato, un omaggio all'altezza delle aspettative.

Accanto alla fortuna racchiusa nella sapienza della documentazione, c'è l'altra fortuna rappresentata dall'oggetto dell'esplorazione, l'aspetto poco noto ma dotato di urgente attualità della mediazione didattica per la conquista matura dei linguaggi, nella fattispecie del linguaggio cinematografico. Un linguaggio che contiene la libertà e il rigore, che interpreta i soggetti e il mondo, che dialoga senza pudore con gli spettatori, che cancella tutti i non luoghi dell'esistenza, che sempre si rinnova come potente comunicazione, perché parola, suo-

no, immagine e movimento si coalizzano e da questa alleanza nasce un privilegio che trafigge la fisicità della percezione, ne oltrepassa i confini e sedimenta piacere estetico, misto di patimento e passione: e si capisce subito che l'intera elaborazione si colloca fuori e distante da una forma riduttiva e servizievole del fare cinema, adottando invece la pienezza e l'autonomia della cultura visuale, della sua insegnabilità e del suo gratificante valore formativo.

Lo scrivente - dirigente scolastico dell'istituto comprensivo di Pergola dove l'esperienza è vissuta e continua a vivere - manifesta la sua orgogliosa contentezza e ringrazia il mondo per questa opportunità, ben sapendo che ora i bambini coinvolti sono sicuramente più muniti o meno sguarniti sul fronte della conquista di una cittadinanza creativa, obiettivo istituzionale della scuola pubblica e preziosa risorsa civile a vantaggio dei singoli, delle comunità di vita, della società intera.

# **IL CINEMA COI BAMBINI**

*di Gualtiero De Santi*

Mi è difficile pensare quale peso specifico rivesta la decisione di conferire visibilità (e leggibilità) all'esperienza vissuta e condotta in parte da me, ma essenzialmente dall'insegnante che la racconta in questo libro e unitamente dalle sue colleghe, in quello che è stato un tentativo riuscito e felice di porre le basi, anche metodologicamente e didatticamente, di una alfabetizzazione cinematografica nella scuola elementare. Tutto ciò che si racconta in questo volume è in fondo la ricognizione del lavoro compiuto: una traccia che malgrado la fecondità delle indicazioni rimane infine inderogabilmente astratta e schermata nel fatto stesso di trapassare in scrittura, pur recuperandone i fili a pro di chi intenda ripercorrere con le sue qualità e i propri mezzi quel percorso di innovazione.

L'inizio della vicenda narrata e chiosata coincide come s'è detto con la voglia - un vero e proprio furore pedagogico, nel suo carattere e limite - di diffondere la conoscenza del linguaggio del film e dell'audiovisivo anche nella scuola, anzi - dovrebbe aggiungersi - soprattutto per i ragazzi delle nostre scuole. Un impegno sorto in un contesto non locale ma invece nazionale, progettato e gestito in battuta d'avvio, almeno sul piano dell'ideazione, dalla Scuola Nazionale di Cinema, ma poi concretamente tradotto in realtà sotto l'egida e la guida dell'Irre marchigiano e evidentemente di ogni singolo docente. Il vero tratto rilevante è appunto aver saputo tradurre in vivente fattualità quel piano nazionale, con tutti i passaggi previsti in linea teorica. Il sacrosanto diritto di cimentarsi con la sperimentazione in termini scientifici, per ciò che la sperimentazione oggettivamente deve essere, cioè l'applicazione di un progetto e la sua verifica, non ha mai contrastato con la creatività e per così dire l'inventiva sul campo. Ma, insomma, a differenza di quanto si è ritenuto di fare in altri gruppi di lavoro e in altre regioni, il nostro impegno ha rigorosamente contemplato e rispettato le linee portanti del piano.

Si è trattato di una scelta che davvero ha chiamato in causa tutte le risorse pedagogiche e la personale elaborazione di ogni singolo

insegnante e formatore. Un passaggio importante e anche necessario, come si riesce a annotare e a capire con il senno e l'esperienza del poi, per la costruzione di un pensiero e di una prassi del linguaggio filmico e della collegata metodologia. L'idea forte - lo ripetiamo - è stata la metodica e organica applicazione del progetto. Senza fare soltanto quel che ci venisse casualmente in mente o che trovassimo a portata di mano, ma al contrario muovendosi secondo le procedure preventivate che appunto dovevano essere trasferite nella realtà delle classi e per questo tramite saggiate e verificate.

Una scelta come si intuisce tutt'altro che facile: decisamente impegnativa e anche in partenza faticosa e dura per i bambini di quella scuola elementare di Serra Sant'Abbondio, nell'entroterra della provincia di Pesaro e Urbino, che mai avevano visto un film in bianco e nero e che a maggior ragione ignoravano l'esistenza del film non sono. Che ovviamente non conoscevano né Buster Keaton né Charlie Chaplin. Ma che non di meno si incamminarono verso l'intelligenza e la lettura dei dati fondamentali del linguaggio cinematografico - l'inquadratura, la banda del suono, la costruzione del montaggio con l'idea collegata di tempo e di racconto - appunto sulla base dei caratteri nudi e primari del cosiddetto cinema delle origini.

In tutta evidenza una tale scelta ha avuto il significato di continuamente rimettere in gioco il lavoro intrapreso e le personali competenze degli operatori scolastici. Indotti e stimolati per ciò stesso a comprendere da un lato cosa potesse essere oggi l'immaginario visivo dei nostri bambini, dall'altro in quale modo quell'esperienza di decrittazione e interpretazione del linguaggio del cinema, in primis come s'è detto quello delle origini, riuscisse a divenire pienamente educante e formativa.

Così un altro punto essenziale, è stato che nell'approccio all'educazione linguistica e alle abilità espressive e critiche risaltasse imprescindibilmente il peso della qualità dei materiali mostrati e dei singoli film. S'è avuta infine un'opzione di qualità a segno evi-

dentemente di educare il gusto e di spingere per ciò stesso verso la creatività individuale. La scuola, e la nostra esperienza in essa, sono divenute non soltanto lo spazio in questo senso privilegiato di trasmissione dei saperi e delle competenze (nel nostro caso cinematografiche), ma altresì il luogo di costruzione di una modalità fantastica e immaginativa, vissuta collettivamente e individualmente anche sul piano intellettuale.

L'escamotage vincente - o almeno rivelatosi tale - è stato alla resa dei conti la ricchezza ulteriore fornita da una teoria che si voleva al tempo stesso prassi. Una teoria-prassi da intendere insomma quale contributo in più. Che non faceva leva unicamente sulle linee cruciali del progetto e sul loro dispiegamento, quanto su una serie di atteggiamenti pratici sia nella parte di decodificazione dei linguaggi sia nelle loro diverse elaborazioni. Fatto, questo, in cui è emerso in posizione dominante il contributo delle insegnanti. Ma dove l'elemento di fondo era che nulla fosse dato per scontato e automatico, e tutto dovesse invece essere trovato. Né c'era nessuno, docente o formatore che fosse, abilitato dal suo curriculum e separato dalla ricerca e crescita complessiva delle varie posizioni.

Così in definitiva si deve dire che la maggior parte dell'esperienza prodotta è stata ottenuta sul campo, all'interno delle singole e specifiche classi. In un regime relazionale e aperto nel quale i bambini imparavano dagli adulti ma anche gli adulti dai loro suggerimenti (o da questi erano messi sulla giusta strada). Insomma, ci si è educati reciprocamente e si è cresciuti assieme. Per decifrare il linguaggio del film e dell'audiovisivo, ma anche per alimentare la propria fantasia e elaborare le competenze. Per decifrare la cultura e insieme la società, privilegiando e anzi ricercando tutte le possibilità per cui ogni singolo alunno apprendesse infine a costruire un proprio percorso di conoscenza, in una vicenda partecipata e emozionale coralmemente condivisa.

Così finalmente, ascoltare come è avvenuto dalla voce di un bam-

bino che Ejženstejn era il più grande regista della storia del cinema, più di quanto non fosse quel Charlot cui avevamo guardato con amore e gioia (e della cui levità e immediatezza ci si era giovati), è stata la prova di quanto entusiasmo e di quanta nuova conoscenza questo nostro lavoro avesse portato in quella classe dell' Appenino umbromarchigiano, apparentemente lontana dalla modernità ma invece al centro del mondo grazie alle immagini del cinema.

# INTRODUZIONE

La scelta di operare, come insegnante, nella direzione di una sempre più significativa e consapevole introduzione, nel contesto scolastico, di spazi e tempi “dedicati” alla didattica del linguaggio cinematografico e audiovisivo, trae motivazione e vigore dal pieno riconoscimento dell’alto valore formativo della cultura visuale; sia in quanto opportunità di dare corpo e spessore ad una intenzionalità pedagogica pienamente coerente con la storia e la cultura dei soggetti in crescita, sia quale occasione di promuovere esperienze di decentramento e di riflessione, particolarmente rispetto ai processi di radicamento del “visivo” nella realtà espressiva e comunicativa contemporanea.

La proposta culturale e metodologica avanzata dal *Piano Nazionale* per la promozione della didattica del linguaggio cinematografico e audiovisivo nella scuola, nell’ambito del quale sono nate e si sono sviluppate le esperienze qui raccontate, pone in tutta evidenza il valore euristico e formativo di un incontro significativo, sul piano della didattica, tra istanze teoriche e metodologiche, propriamente emergenti nell’ambito di una serie consistente di riflessioni e di studi che hanno accompagnato l’evoluzione del linguaggio cinematografico e audiovisivo, e le modalità di visione esperite attraverso un vasto repertorio di testi filmici e audiovisivi che gli studenti vanno consolidando quali assidui fruitori. Dato il suo profondo radicamento nel nostro orizzonte percettivo e interpretativo, connotandosi come strumento capace di produrre specifiche forme di conoscenza e partecipare alla costruzione delle visioni del mondo dell’uomo contemporaneo, il testo audiovisivo domanda alla scuola rinnovati spazi di progettualità per “condurre i giovani a maturare una consapevolezza critica delle scelte che sottendono e delle strategie che regolano la comunicazione audiovisiva, matrice generativa dello sguardo dell’uomo sull’uomo nell’epoca della surmodernità”<sup>1</sup>.

---

1 A. GREGORINI, *Filmare il mutamento: note di metodo per una pratica interculturale del linguaggio audiovisivo*, in “ImmaginAzione”, esperienze e riflessioni per una didattica del cinema, a cura di F. Sandroni – E. Chiodo. Roma, Cinecircoli Giovanili Socioculturali, 2001, p. 114.

La didattica del linguaggio cinematografico e audiovisivo, quale è venuta progressivamente configurandosi nel contesto del sistema integrato di formazione e sperimentazione che ha caratterizzato il Piano Nazionale, si pone non tanto l'obiettivo del recupero e della trasmissione di conoscenze storiche e teoriche, quanto piuttosto diventa occasione propizia e dispositivo agile per l'attivazione di percorsi di ricerca volti ad esaminare tali nozioni alla luce di una importante ed efficace mediazione culturale. In tal senso la scuola rappresenta luogo aggregante privilegiato di una sperimentazione attorno alla quale le istanze di un discorso epistemologico complesso si sviluppano, si traducono e si integrano nell'incontro con tutta quella serie di variabili (dalle biografie individuali al rapporto stili di apprendimento - stili di insegnamento, dalle dinamiche relazionali alla tipologia dei mediatori didattici) che connotano la relazione educativa.

Movimenti sommessi questi, raramente esplicitati e forzati alla visibilità; da cui muove il gesto di misurarsi con la complessità del racconto pedagogico che è accurata, sottile e oggettiva documentazione e insieme ripresa dal vivo, tentativo di restituzione, della unicità e della specificità della relazione educativa stessa e infine narrazione aperta, interpretazione disponibile a farsi segno leggero o fervente sottolineatura, rima coerente della corporeità e della emotività del gioco dell'apprendere.

A conclusione di questo percorso, intrapreso qualche tempo fa, e con l'opportunità di un lungo sguardo a ritroso che questa pubblicazione consente, ritengo di poter affermare che il cuore pulsante di questa sperimentazione sia stato sicuramente, per tutti coloro che l'hanno vissuta, pensata, orientata e compresa, l'incontro felice tra elevata progettualità e piena fiducia nella varietà e nella ricchezza delle declinazioni interpretative e creative che la relazione educatore - bambino può generare. Il racconto della quotidianità di questa esperienza porta con sé, accanto alla esplicitazione di metodi, con-

tenuti, strategie e quant'altro una accurata pianificazione possa richiedere, l'incoerente, il fantastico, l'irraggiungibile, l'indicibile, che è la cifra del racconto bambino. In questo riappropriarsi di tempo e di spazio che è stato loro consentito gli *spettatori bambini* sanno e subiscono lieti la fascinazione dello sguardo della macchina, restituendoci il proprio, ora più consapevole e attento, sguardo *oltre* lo schermo.

**LA PROPOSTA CULTURALE  
DEL “PIANO NAZIONALE PER LA PROMOZIONE  
DELLA DIDATTICA DEL LINGUAGGIO  
CINEMATOGRAFICO E TELEVISIVO NELLA SCUOLA”**

### ***Finalità, obiettivi specifici, scelte di contenuto***

L'impianto culturale complessivo del Piano Nazionale evidenzia, oltre che assunzioni teoriche di base ben consolidate e ispirate ad un approccio interpretativo non unilaterale, l'importanza di una proposta sistematica e condivisa di didattica del linguaggio cinematografico e audiovisivo nella scuola. Si pone in tal senso in tutta evidenza il valore attribuito alla promozione di un rinnovato sapere e saper fare metodologico - didattico dei docenti, orientato alla formazione di nuove competenze e consapevolezze rispetto alla fruizione, nelle sue svariate forme, della comunicazione e dell'espressione audiovisiva.

Si propongono, di seguito, finalità e obiettivi concordati a livello nazionale:

- Incentivare la gestione autonoma e consapevole del rapporto con la sfera dell'informazione e della comunicazione audiovisiva.
- Contribuire ad elevare il livello del gusto estetico delle nuove generazioni, coltivandone le potenzialità immaginative, espressive e creative.
- Promuovere il riconoscimento della specificità del linguaggio cinematografico e audiovisivo, e l'approccio al testo filmico quale visione del mondo culturalmente determinata e linguisticamente strutturata, espressione di un tentativo di significazione.
- Sostenere l'assunzione di un atteggiamento analitico sistematico che consenta ulteriori generalizzazioni, approfondimenti e contestualizzazioni.
- Sollecitare l'accostamento al cinema quale forma artistica, percorrendone la storia e interpretandone il senso in funzione del ruolo determinante che assume nel nostro modo di affrontare, conoscere e interpretare la realtà.
- Collocare il progetto nell'area di sperimentazione dei linguaggi

verbali e non verbali, sia superando l'utilizzazione dei prodotti cinematografici e audiovisivi esclusivamente come sussidio didattico, sia valorizzando e integrando l'ambito specifico dell'educazione all'immagine.

- Coinvolgere in una linea di continuità i vari livelli scolastici a partire dall'ultimo anno della scuola dell'infanzia e dal primo anno della scuola primaria.
- Promuovere e delineare, attraverso percorsi didattici specifici, l'apprendimento della cultura e del linguaggio cinematografico e audiovisivo, con l'obiettivo più ampio di formazione della persona.
- Attivare un confronto operativo con le esperienze già presenti nella scuola.

L'attività di formazione rivolta ai docenti e integrata da laboratori di sperimentazione didattica in classe in particolare si proponeva il raggiungimento dei seguenti obiettivi:

- Promuovere la ricerca-azione sulle tematiche interessate dal Piano.
- Sostenere la collaborazione con gli operatori esperti.
- Promuovere un atteggiamento di osservazione e di ascolto volto a favorire l'efficacia degli interventi didattici e la libera espressione e la rielaborazione creativa degli alunni.
- Promuovere l'acquisizione di competenze di base.
- Differenziare l'articolazione dell'impianto metodologico in riferimento allo specifico segmento di scuola di appartenenza.
- Attivare strategie conoscitive e progettare percorsi didattici specifici, nella consapevolezza dell'impostazione a spirale del curriculum, che prevede un ritorno ciclico su concetti e contenuti disciplinari.
- Migliorare le modalità di autovalutazione e di verifica degli apprendimenti.

- Prevedere direzioni di sviluppo dell'attività didattica nell'ambito della stessa classe e per classi successive.

### ***Prima annualità***

Nel corso della prima annualità, maggior rilievo è stato dato al tema dell'inquadratura, intesa come unità minima, elemento costitutivo del discorso ragionato sul film, su cui fondare gli apprendimenti successivi.

I contenuti didattici del CORSO UNITARIO per il primo anno di questo percorso pluriennale si sono quindi incentrati sul concetto di inquadratura in relazione agli altri elementi del testo audiovisivo, articolandosi, a livello di IRRE Marche, nei seguenti argomenti:

- Il pre - cinema e la riproduzione del movimento: l'esplicitazione del faticoso costituirsi del dispositivo cinematografico come strumento che genera una forma di comunicazione e di espressione peculiare e autonoma (*Stefano Gambelli, Centro di Didattica Cinematografica del Comune di Ancona, referente attività di ricerca e sperimentazione scuola secondaria 1° grado*).
- Inquadratura, realtà, movimento / Inquadratura, spazio, tempo: la quantità di informazioni simultanee presenti nell'inquadratura; la questione di campo/fuori campo, di punto di vista, dell'organizzazione prospettica dello spazio inquadrato, dei rapporti con i movimenti dentro e del quadro, l'illuminazione... (*Pierpaolo Loffreda, Accademia Belle Arti di Urbino, referente attività di ricerca e sperimentazione scuola secondaria 2° grado*).
- L'inquadratura e il cinema muto: analisi del rapporto tra gli elementi propri del codice visivo nel cinema muto (*Gualtiero De Santi, Università di Urbino, responsabile scientifico di progetto, referente attività di ricerca e sperimentazione scuola primaria*).

- L'integrazione suono/immagine: analisi degli elementi sonori dell'inquadratura e della varietà della loro utilizzazione nell'ambito del linguaggio audiovisivo (*Ermanno Comuzio, critico cinematografico e musicale, Maurizio Spaccazocchi, docente Conservatorio di Pesaro*).
- L'inquadratura, il montaggio, la narrazione: la varietà delle funzioni semantiche dei procedimenti di montaggio, nell'interazione tra codice visivo e codice sonoro; la comprensione della stratificazione di materiali che costituiscono lo spazio/tempo del testo audiovisivo (*Bruno Fornara, critico cinematografico*).

Anche a livello di MODULI OPERATIVI e di LABORATORI DI SPERIMENTAZIONE DIDATTICA IN CLASSE, nel contesto della progettazione e della realizzazione di percorsi didattici, si è posta al centro dell'attenzione l'inquadratura.

In particolare nella *scuola primaria* si mirava a realizzare una prealfabetizzazione al linguaggio cinematografico e audiovisivo. Gli Obiettivi minimi di ricerca e di apprendimento, da considerarsi fondanti rispetto alla costruzione delle conoscenze e delle competenze per le classi successive, nell'ottica della elaborazione di un curriculum in verticale, si collocavano nell'ambito delle seguenti aree di competenza:

- la costruzione del concetto di inquadratura visiva, con particolare attenzione alla sua dimensione sonora e dunque, complessivamente, all'inquadratura audiovisiva
- l'analisi dei rapporti visivi tra l'inquadratura e il movimento (dal movimento interno all'inquadratura al movimento dell'inquadratura...)
- il riconoscimento nel testo di alcuni elementi di montaggio (la comprensione della dissolvenza...)
- la scoperta delle meraviglie del pre - cinema

Già dal secondo biennio della scuola primaria, venivano considerati i seguenti aspetti:

- l'analisi del rapporto tra inquadratura e realtà (impressione di realtà e manipolazione creativa nella rappresentazione)
- l'acquisizione della consapevolezza dell'organicità del rapporto inquadratura e montaggio
- la definizione del punto di vista (l'inquadratura soggettiva e oggettiva)
- L'approfondimento di temi storico - culturali importanti per il rapporto tecnologia - linguaggio, quali il pre - cinema, la registrazione e la riproduzione del movimento, l'invenzione del cinematografo, il cinema delle origini, il passaggio dal cinema muto al cinema sonoro, l'evoluzione del dispositivo cinematografico.

### ***Seconda annualità***

Nell'ambito della seconda annualità del Piano si sono sviluppati e approfonditi i procedimenti di analisi del film e la riflessione sulle metodologie, secondo un criterio di progressività e di essenzialità, dando più spazio, rispetto alla prima annualità, ai momenti dedicati alla progettazione e alla valutazione dell'attività didattica in classe. In particolare il Piano si proponeva:

- di sviluppare e di approfondire il discorso sul montaggio e sulla sua evoluzione dal cinema delle origini alla contemporaneità
- di utilizzare la novità dell'esperienza e l'ampiezza della sua diffusione come occasione di approfondimento e di ricerca nell'ambito dei processi di insegnamento e apprendimento del linguaggio audiovisivo

Gli Incontri del CORSO UNITARIO hanno quindi affrontato le tematiche relative al dibattito teorico e tecnologico sul montaggio.

A livello di IRRE Marche si sono privilegiate alcune pertinenze tecnico - linguistiche, comunicative ed espressive dell'ampio tratto

concettuale del montaggio cinematografico e audiovisivo, e i percorsi integrati di formazione, ricerca e sperimentazione si sono orientati alla valorizzazione della dimensione più specificamente comunicativa del montaggio, correlandosi ad una pratica didattica ispirata al ragionare, per film e su film, con insegnanti e studenti, di costruzione del testo e produzione di senso.

Il montaggio, operando attraverso le operazioni della scelta e della selezione, si afferma come “dispositivo di trasformazione del reale e di interpretazione della realtà [...] che determina la *comunicazione audiovisiva*, carica di senso, con una sua forma specifica e un suo ritmo, con la capacità di creare un proprio tempo e un proprio spazio e che istituisce la *relazione audiovisiva* tra l’occhio (dell’uomo) e l’obiettivo (della macchina), tra la complessa soggettività dell’uno e l’ambigua oggettività dell’altra, contribuendo a instaurare un regime di visione il quale reclama, proprio in quanto comunicazione, messa in comune di significati, il terzo sguardo dello spettatore. È da tale prospettiva, percettiva, emotiva, cognitiva, estetica, che ci si è mossi per tracciare un itinerario conoscitivo sui “livelli di realtà” generati dal cinema, sia esso di finzione, documentario o di ricerca, come, più in generale, dall’audiovisivo, si dica di documentazione sociale, spot pubblicitario, homevideo o videoclip.”<sup>1</sup>

Sulla base di questa curvatura specifica assegnata alle indicazioni proposte a livello nazionale, si sono affrontate, nell’ambito del Corso Unitario regionale, le seguenti tematiche:

- Dal montaggio cinematografico al montaggio audiovisivo (*Diego Cassani, Scuola di cinema, Televisione e Nuovi Media, FSC Milano*).
- L’altro cinema: il film etnografico tra fiction e documentario (*Paolo Chiozzi, Università di Firenze*).
- Lo spettatore immaginario (*Franco la Polla, Università di Bologna*).

---

1 A cura del coordinamento scientifico dell’IRRE Marche (A. Gregorini)

- L'audiovisivo tra documentario e fiction (*Daniele Segre, regista e docente Scuola Nazionale di Cinema*).

Nell'ambito dei MODULI OPERATIVI e dei LABORATORI DI SPERIMENTAZIONE DIDATTICA IN CLASSE, le attività progettuali si sono pertanto incentrate attorno al tema del montaggio, nella accezione privilegiata dal coordinamento scientifico regionale.

Per ciò che riguarda la *scuola primaria* all'avvio della seconda annualità, nell'intento di recuperare una base di partenza chiara e condivisa, occorre riprendere il concetto e i termini relativi all'inquadratura, per procedere quindi nella direzione dei seguenti obiettivi/attività:

- Dall'inquadratura al montaggio: analizzare il montaggio interno all'inquadratura e il montaggio delle inquadrature
- Distinguere l'inquadratura, la scena, la sequenza, l'episodio
- Acquisire alcuni elementi di storia del montaggio, dalle origini ad oggi e le principali tipologie di montaggio
- Analizzare il rapporto tra montaggio e interpretazione della realtà affrontando diversi aspetti:
  - a) il montaggio e la descrizione dello spazio (analogie e differenze tra spazio reale e spazio immaginario)
  - b) il montaggio e l'interpretazione del senso delle immagini contenute nelle inquadrature (le funzioni del montaggio: informativo - descrittiva, narrativa, metaforico - concettuale, ritmica...)
  - c) il montaggio visivo e il montaggio sonoro
  - d) il montaggio e l'ordinamento cronologico degli eventi (ordine reale e ordine testuale, i salti nel tempo e nello spazio, tempo psicologico)
  - e) il montaggio, il ritmo della narrazione e l'impatto emotivo sullo spettatore.

### *Terza annualità*

Il progetto si è confermato, per la terza annualità, nella sua articolazione di formazione/azione/ricerca e sul piano dei contenuti l'attenzione è stata centrata sul tema della narrazione e dei suoi differenti procedimenti. Oggetto di riflessione è stato quindi il sistema del racconto filmico: dall'analisi dell'idea centrale del film, alla discussione degli strumenti utilizzati, alla loro adeguatezza ed efficacia rispetto all'espressione dell'idea. È stata data particolare attenzione anche all'opportunità del "raccontare e raccontarsi" come momento importante per l'espressione del vissuto degli studenti, preadolescenti e adolescenti.

A livello di CORSO UNITARIO il focus tematico è stato declinato come analisi del linguaggio cinematografico, forme della narrazione, esplosione e contaminazione dei nuovi media. Sono stati pertanto affrontati i seguenti aspetti:

- La narrazione nelle sue modalità multiple: "Film, ritmo, società da Pinocchio a Black Hawk Down" (*Ruggero Eugeni, docente di semiotica e semiologia dei media alla Cattolica di Milano*). Da queste indicazioni, che sono state reinterpretate come sempre nella fase modulare e laboratoriale, si sono tratti una serie di elementi su cui soffermarsi particolarmente, che erano quelli della automessinscena culturale, del racconto di sé e della comunicazione di una cultura attraverso le immagini;
- La cultura espressa dal cinema di Francia, dalle immagini e dalla lingua del cinema francese (*Cristina Bragaglia - Università di Bologna, Fernaldo di Gianmatteo - critico e storico del cinema*).
- La traduzione della dimensione verbale del film ovvero la traduzione della colonna sonora, intesa nella sua componente verbale; traduzione che ha anche il ruolo di interpretare una cultura, quindi non solo dal punto di vista tecnico del doppiag-

gio o della sottotitolatura, bensì proprio delle componenti verbali, delle trasformazioni che subiscono, delle comprensioni e incomprensioni che creano o contribuiscono a creare rispetto all'approccio complessivo ad un film proveniente da un'altra cultura; (*Sergio Raffaelli - Università di Siena /Arezzo, Gianni Galassi - direttore di doppiaggio, Anna Vanzan - studiosa della cultura islamica e traduttrice dalla lingua persiana*).

- Il cinema d'animazione: "L'altro cinema, l'animazione dalle pantomime luminose al digitale" (*Giannalberto Bendazzi, Università di Milano*), ripreso anche attraverso il cinema di Francia, con l'incontro con René Laloux e la proiezione del Pianeta Selvaggio.

Molteplici sono state le direzioni intraprese didatticamente nei contesti dei MODULI OPERATIVI e dei LABORATORI DI SPERIMENTAZIONE DIDATTICA IN CLASSE.

Le attività di analisi sono state condotte, quale prassi consolidata, partendo dalla visione integrale del testo filmico, per arrivare alla promozione di un adeguato atteggiamento di ascolto e di uno sguardo sempre più capace di soffermarsi, individuare nessi, identificare processualità, interpretare, assumere una veste critica.

Il percorso posto in essere aveva l'intento di avvicinare gradualmente i bambini all'immagine in movimento attraverso una serie di focalizzazioni successive e progressive sui seguenti punti di attenzione, posti non in una successione diacronica, e fortemente interconnessi a livello operativo:

- la specificità del linguaggio iconico rispetto a quello verbale
- la specificità del linguaggio audiovisivo
- il concetto di immagine quale rappresentazione/simbolo della realtà (la distanza instaurata tra significante - i segni che utilizza - e referente - la realtà che esso evoca)
- le potenzialità narrative dall'immagine fissa alla successione di immagini fisse, all'immagine in movimento

Affrontando le tematiche proposte dal Piano nazionale in riferimento alla terza annualità, è opportuno sottolineare come l'incontro tra narratività filmica e competenza narrativa - che riguarda i modi di interagire, pensare e comunicare - possa rivelarsi fortemente produttivo sia in termini di consapevolezza che di riflessività sulle trasformazioni e le autotrasformazioni. Ciascuno elaborando le proprie osservazioni ed esperienze le traduce in valori, eventi significativi ed emblematici e le trasforma in "vissuti" attraverso modalità narrative, raccontandole e riascoltandone il racconto; in questo contesto emerge il senso del cogliere le istanze narrative nel discorso filmico attraverso il legame con le proprie, quale opportunità di rinvenire, nel testo audiovisivo, *tracce* della propria e altrui modalità di rappresentare / raccontare l'uomo e il mondo. Appare dunque necessario interferire costruttivamente sulle competenze narrative più rudimentali, fornendo materiali, esempi e modelli di narrazioni e di interpretazioni. Il luogo della formazione e dell'esistenza è dato da un "contesto complesso", ciò la cui interpretazione non può essere ridotta ad un solo universo paradigmatico. Interrogare il testo filmico dal punto di vista della narratività, diviene momento indispensabile per la costruzione di un senso unificante ai tanti frammenti più disparati, che costituiscono le parti di un sapere capace di trasformarsi in racconto identitario del soggetto che non solo sa, ma sa di sapere proprio in ragione del fatto che questo sapere lo sa raccontare, trasformando il racconto della conoscenza anche in racconto di sé. Navigando in una molteplicità di suggestioni narrative originate da testi audiovisivi occorre, partendo dalla consuetudine e dalla abitudine alla loro presenza, cogliere l'opportunità di apprendere le modalità della loro narrazione e rappresentazione, uscendo dalla passiva fruizione per scambiare reciprocamente le rappresentazioni di questo mondo e di noi all'interno di esso.

**LA PROPOSTA METODOLOGICA  
DEL “PIANO NAZIONALE PER LA PROMOZIONE  
DELLA DIDATTICA DEL LINGUAGGIO  
CINEMATOGRAFICO E TELEVISIVO NELLA SCUOLA”**

### *Articolazione del modello formativo*

Dal punto di vista della configurazione del modello formativo il “Piano Nazionale per la promozione della didattica del linguaggio cinematografico e audiovisivo nella scuola”, ha delineato un sistema integrato di modelli differenziati di formazione, che alternava il momento della trasmissione di conoscenze, nel corso di aggiornamento comune (con particolare riferimento alla dimensione linguistica e testuale), ai momenti di operatività diretta e di traduzione didattica, mediante l’attivazione di moduli specifici di apprendimento e di laboratori in classe sotto la guida di esperti. In accordo con le linee organizzative tracciate a livello nazionale, il percorso formativo, gestito in ambito regionale dall’IRRE Marche, si è quindi sviluppato, ciclicamente, su tre momenti:

- Il Corso unitario: è la fase in cui vengono fornite, trasversalmente a tutti i docenti delle scuole coinvolte, le informazioni e le nozioni più specifiche relative allo studio del cinema e dell’audiovisivo in genere, e ai territori contigui (psicologia della percezione, teorie della narrazione, aspetti sociologici, economici, produttivi...); si propone come momento di formazione preliminare e di raccordo tra le fasi dei moduli operativi, ai quali rimanda per l’approfondimento sistematico dei temi introdotti a un livello più generale. Occorre sottolineare come gli interventi nell’ambito del corso unitario abbiano privilegiato un approccio storico ai temi della comunicazione audiovisiva con l’intento di creare le basi per una nozione dinamica del processo di evoluzione del linguaggio cinematografico e audiovisivo. Il film e l’audiovisivo sono stati proposti come testi, la cui analisi si è sviluppata nella ricerca di quegli elementi tecnico-linguistici che ne costituiscono i segni e che ne veicolano i contenuti.

- I moduli operativi: rappresentano il livello della cooperazione tra docenti appartenenti allo stesso ordine di scuola, nell’ambito del quale si prefigurano e progettano percorsi didattici da realizzare in classe con gli studenti. Il paradigma stesso del modulo operativo è

rappresentativo della ricerca di un'integrazione effettiva tra il momento teorico della formazione e quello tecnico-operativo (la sperimentazione didattica in classe). Si prevede dunque, da parte del docente e del formatore, un forte investimento nella progettazione dell'intervento didattico in classe, dove è valorizzata l'interazione con i diversi stili di apprendimento degli alunni. In particolare l'articolazione dei moduli operativi si snoda attorno ai seguenti punti di attenzione:

- discussione e confronto, sulla base dei temi introdotti nel corso unitario, dei contributi che legano i linguaggi del film e dell'audiovisivo alla ricerca educativa e alla pratica didattica;
- definizione di una struttura metodologica unitaria, "che possa fondare l'esperienza dell'analisi del film come ambito concettualmente rilevante nella prassi didattica"<sup>1</sup>
- progettazione di interventi didattici nelle classi volta a sollecitare modalità di rielaborazione creative, sia da parte del docente che dell'alunno, attraverso attività di libera espressione, di produzione di senso, di esercizio delle capacità critiche;
- discussione delle metodologie di autovalutazione e di verifica del feedback, mediante l'analisi dei momenti di sperimentazione realizzati nelle classi.

- I Laboratori di sperimentazione didattica in classe costituiscono il livello della verifica della progettazione e della valutazione dell'esperienza effettuata, in cui il docente è affiancato da un esperto. La ricognizione sulle modalità di lavoro in classe si accompagna alla possibilità di documentare i processi attivati, mediante la registrazione delle fasi del percorso didattico (dalla visione collettiva del film alla verbalizzazione, al racconto, al disegno, alla scrittura). Il confronto, tra i diversi livelli di elaborazione progettuale e di inter-

---

1 A. GUARINO, *La ricerca di una metodologia unitaria per la didattica del linguaggio cinematografico*, in *I quaderni di Iter*, 7, Roma, Treccani, p. 62

vento e la realtà dei laboratori didattici nelle classi, rappresenta per i soggetti coinvolti, un significativo momento di concreta verifica delle ipotesi di ricerca. Il momento della sperimentazione didattica in classe assume quindi una veste laboratoriale, in cui il valore e il senso della ricerca attraverso il testo scaturiscono dall'idea di sviluppare, per letture successive, l'analisi delle forme del linguaggio e della rappresentazione, privilegiando l'apporto espressivo, comunicativo ed emotivo dei bambini e dei ragazzi, specialmente attraverso l'interazione tra linguaggi.

Il corso unitario, i moduli e i laboratori nelle classi non si ponevano quindi come momenti successivi, ma interagivano secondo uno sviluppo dinamico, intersecandosi in un percorso unitario.

Al fine di assicurare coordinamento di intenti e condivisione metodologica, nonché partecipata valutazione degli esiti e documentazione sistematica dei percorsi, si è costituito, nella scuola sede di svolgimento dell'esperienza qui documentata - l'Istituto Comprensivo di Pergola - un gruppo di lavoro, composto dalle insegnanti referenti e da insegnanti delle classi partecipanti. Tale momento organizzativo è andato ad aggiungersi, quale segmento ultimo, in quanto a prossimità con l'esperienza didattica della scuola, alla struttura di formazione e sperimentazione individuata a livello nazionale, (nel suo alternarsi di momenti formativi comuni, di Moduli Operativi per la progettazione di percorsi specifici, di Laboratori di sperimentazione di didattica assistita). L'obiettivo del costituirsi di questo ulteriore contesto organizzativo e progettuale nella sede scolastica stessa, coerente prolungamento della proposta formativa più generale, si è individuato nell'esigenza di garantire un'offerta formativa, relativamente ai temi del linguaggio cinematografico e audiovisivo, non contraddittoria rispetto alle indicazioni del Piano, integrata nelle programmazioni didattiche specifiche delle singole classi, sensibile alla pluralità e diversità degli approcci individuali; ciò ha consentito una riflessione costante sui percorsi intrapresi e

sulla qualità della sperimentazione effettuata in considerazione delle esigenze emergenti nei contesti classe, degli atteggiamenti sollecitati, delle risposte emotive e di apprendimento generate, degli adeguamenti e approfondimenti del percorso, dei materiali e delle risorse disponibili.

Attraverso quel sistema integrato di formazione e di sperimentazione il Piano intendeva favorire un clima di cooperazione tra ricercatori IRRE, formatori e docenti, promuovendo una significativa interazione tra le loro professionalità, tra il ruolo tecnico-scientifico degli esperti esterni e la funzione propriamente didattica degli insegnanti: tale collaborazione ha consentito di sviluppare in modo coerente ed appropriato alle tematiche oggetto di riflessione, la progettazione di percorsi didattici interdisciplinari, flessibili e articolati, di individuare metodologie di interazione e partecipazione dinamiche ed efficaci nonché di predisporre materiali didattici, criteri e strumenti di verifica per gli alunni e per l'osservazione del lavoro svolto. Il docente, in particolare, aveva il ruolo di mediare tra sapere esperto e alunno in formazione, di coinvolgere gli alunni nella costruzione delle conoscenze e dei significati e condurli a leggere e interpretare la realtà.

Il Piano ha mostrato, in tutta la sua evidenza, la possibilità e la necessità di legare il rinnovamento metodologico - didattico all'arricchimento del curriculum scolastico e all'ampliamento degli spazi per la progettualità, mediante il lavoro cooperativo tra i docenti e tra questi e figure professionali diverse, e promuovendo la ricerca metodologica e la valorizzazione delle vocazioni personali.

L'intento era quello di creare le condizioni per lo sviluppo di un ambiente di apprendimento, che, nell'intreccio di motivazioni, di relazioni e di conoscenze, contribuisca a configurare la scuola come laboratorio di ricerca e di sviluppo professionale, luogo di valorizzazione del rapporto alunni - insegnanti e di diversificazione delle offerte formative in relazione alle esigenze e alle risposte individuali.

## *Metodologie per la didattica del linguaggio cinematografico e audiovisivo*

La metodologia che ha caratterizzato la proposta culturale del Piano si articola intorno alla progettazione e realizzazione in classe di percorsi attivi di analisi e interpretazione di testi filmici e audiovisivi, nella varietà delle tipologie che li caratterizzano (fiction, documentari, programmi televisivi, spot pubblicitari,...). Tale approccio è orientato a condurre al riconoscimento degli elementi linguistici, formali, semantici, culturali ed estetici presenti nei testi, alla loro generalizzazione nell'ambito delle forme della comunicazione e dell'espressione audiovisiva e alla loro contestualizzazione storica, economica, sociale e culturale. L'assunzione di questa metodologia, quale modalità privilegiata per accedere alla complessità del linguaggio audiovisivo, deriva da un preciso orientamento nell'ambito dei vari modelli interpretativi che offrono molteplici, non necessariamente alternative, angolazioni di ricerca e di studio (storiche, economiche, sociologiche, estetiche e critiche, psicologiche...). È il modello semiotico - testuale a rappresentare un incisivo approccio ai processi di interazione simbolica determinati dai media, rivelando notevoli potenzialità euristiche; il film o il prodotto audiovisivo si pone dunque come testo e sistema testuale, cioè come esemplare di discorso in cui si attualizza un linguaggio e si organizza la significazione. L'approccio didattico che ne consegue pertanto non prescinde dalla visione di film o prodotti audiovisivi, nella loro integralità, affiancando ad essa attività di analisi e interpretazione degli stessi in qualità di testi culturalmente strutturati e linguisticamente costruiti. "Ciò implica tenere operativamente distinte visione e lettura, agendo in prospettiva didattica su e mediante sensazione e percezione, emozione e cognizione, affettività e intelletto [...] per giungere a promuovere nello spettatore, grazie a una pratica analitica finalizzata al riconoscimento dei procedimenti di scrittura filmica quali vettori di senso e di significato, una consapevolezza critica delle immagini

come rappresentazione della realtà. Rappresentazione che si struttura attorno a scelte e opzioni - ideologiche, metodologiche, stilistiche, linguistiche, tecniche: norme, valori, simboli, regole e convenzioni che, in quanto codici interagenti producono testi culturali, nei cui fotogrammi è inserita l'intera gamma dei comportamenti umani, dai manufatti alle motivazioni (Karl Heider, 1991)<sup>2</sup>

Il percorso analitico a partire dalla risposta e dalla partecipazione emotiva di chi guarda avvia un processo di ricerca attiva di quegli elementi che costituiscono e determinano l'esperienza di ciascuno come spettatore, proponendo una progressiva conquista di strumenti di conoscenza del linguaggio audiovisivo e la consapevolezza dei codici che vi operano. L'obiettivo non è il raggiungimento di una competenza che consenta l'analisi sistematica del film - operazione da specialisti - ma un atteggiamento analitico sistematico che focalizzi l'attenzione sui procedimenti costruttivi dell'immagine cinematografica, sulla sua natura di segno, sul suo rapporto con la realtà e con gli altri codici del linguaggio cinematografico, oltre che con altri linguaggi (analisi contestuale, cotestuale, intratestuale e intertestuale). Strutture e metodologie didattiche adeguate, miranti alla formazione di un bagaglio di strumenti destinati alla decodifica del messaggio audiovisivo, intendono formare non addetti al mondo dello spettacolo, ma spettatori in grado di saper leggere ed interpretare il testo audiovisivo, oltre che fruitori in grado di sviluppare una partecipazione estetica attiva che, dentro e oltre lo sforzo analitico, possa generare dinamiche creative “nella penetrazione del testo o dello spettacolo per reinventarlo”<sup>3</sup>.

---

2 GREGORINI, *Filmare il mutamento: note di metodo per una pratica interculturale del linguaggio audiovisivo*, cit., p.108,

3 P. Sorlin, *Estetiche dell'Audiovisivo*, Firenze, La nuova Italia, 1997, p. 285

Gli incontri a livello di Moduli operativi e di Laboratori di sperimentazione didattica in classe sono stati finalizzati alla progettazione e alla implementazione di itinerari didattici che potessero al meglio legare il momento teorico con quello didattico operativo; in particolare, per ciò che riguarda la scuola primaria, sono state individuate alcune priorità metodologiche quali tratti operativi fondamentali per una adeguata impostazione dei percorsi realizzabili:

- Preparazione delle classi alla visione: appare importante impostare l'approccio all'attività di visione stimolando i bambini, nell'ambito di una fase che potremmo definire preparatoria, alla curiosità e alla conoscenza reciproca, per poter contare su una forte motivazione e consentire la creazione e il recupero di una vera dimensione spettatoriale condivisa.
- Visione collettiva del film, possibilmente su grande schermo, o con videoproiettore: la visione potrebbe essere favorita, oltre che da una predisposizione delle condizioni strutturali ottimali per la visione del film, da una fase introduttiva - informativa in cui si accenna al film, all'autore, alla sua provenienza, ecc... Il momento della visione vera e propria, ininterrotta, non prevede alcun intervento da parte del docente o formatore, in maniera tale da non imporre direzioni interpretative allo sguardo del bambino, né influenzare la sua libera fruizione.
- Rielaborazione creativa: come momento immediatamente successivo alla visione del film, le attività potranno dare spazio alle emozioni individuali e collettive dei bambini attraverso un approccio ludico e modalità di rielaborazioni creative (dal brainstorming alla verbalizzazione alla rappresentazione grafica, dalla rivisitazione in chiave ludica di alcuni momenti al racconto delle scene più emozionanti, alla drammatizzazione).
- Analisi, discussione, interpretazione del film: collegato all'esperienza della visione del film il momento dell'analisi si

traduce in un discorso ragionato sul linguaggio delle immagini; un passaggio didattico preliminare è la ricerca di una definizione del concetto di inquadratura, unità minima del linguaggio cinematografico e audiovisivo, che rappresenta una sorta di organizzatore cognitivo di base per la elaborazione delle concettualizzazioni successive riferite alla combinazione dei diversi elementi del testo in esame.

In questo procedere appare importante restituire ai bambini il senso della complessità e dell'organicità delle operazioni affrontate, per non incorrere in eccessi di semplificazione, frammentazione e di smembramento dell'opera stessa. Nell'ambito della didattica del laboratorio occorre altresì recuperare la dimensione culturale e relazionale della visione e della analisi del film, contrapposta alla fruizione individuale e di consumo imposta dal mezzo televisivo.

# L'ESPERIENZA

Per chiarire la prospettiva larga degli eventi, attraverso cui questa esperienza è stata finora restituita, occorre affondare lo sguardo nel dettaglio della “materialità” della sperimentazione didattica, con tutte le incongruenze e le contraddizioni che la caratterizzano, ma che al tempo stesso rendono conto del faticoso processo di costruzione dialettica e partecipata che sostiene i percorsi della formazione culturale. Sono le parole dei bambini, degli insegnanti e dell’esperto a testimoniare la complessità e il valore di una proposta che vuol restituire a ciascuno dei suoi protagonisti la responsabilità del proprio ruolo: ai bambini quello di soggetti in crescita attivi e consapevoli in una realtà che si configura come fortemente connotata dalla presenza dell’immagine, agli educatori quello di mediare con cura e sapienza didattica tra istanze dei soggetti in formazione e priorità culturali, agli esperti quello di individuare nella profondità epistemologica disciplinare le rilevanze strutturali e semantiche che consentono una lettura appropriata e critica dell’esperienza.

L’illustrazione delle modalità di attuazione del progetto nel contesto specifico dell’Istituto Comprensivo di Pergola avviene non tanto secondo un ordine cronologico, quanto in base ad una non rigida suddivisione tematica, esemplificazione di un percorso in cui, per ciascuna delle sue fasi, l’approfondimento di un tratto concettuale rinvia necessariamente agli altri; la presentazione delle attività, nella loro articolazione didattica, prefigura pertanto un cammino svolto non senza ritorni e sguardi a ritroso, né privo di ricorsività e di rinnovati slanci di ricerca e di reinterpretazione del già fatto.

Le attività della prima annualità hanno coinvolto alunni della IV e V della scuola primaria di Serra Sant’Abbondio, e, al fine di assicurare continuità di intervento nell’ambito dei gruppi classe destinatari della proposta, nella seconda annualità si è inteso procedere con gli stessi alunni - ultimo anno di scuola primaria e primo anno

di scuola secondaria di 1° grado - ciò comportando importanti adeguamenti negli aspetti dell'organizzazione didattica e scolastica dei due ordini di scuola; una classe I della scuola primaria di Pergola è stata invece protagonista del progetto svolto nella terza annualità.

Durante questa pluriennale sperimentazione si è cercato di individuare in alcune caratteristiche organizzative e gestionali delle costanti atte a garantire un adeguato livello di realizzazione e di significatività dell'esperienza: gli interventi avevano una cadenza settimanale, della durata di due ore, ed erano condotti dai due docenti referenti eventualmente in compresenza con un altro docente delle classi coinvolte; la tipologia organizzativa a classi aperte ha consentito agli alunni di uscire dai limiti tradizionalmente imposti dalla classe, dando loro l'opportunità di porsi in significativo rapporto con un gruppo più ampio di interlocutori, anche adulti; le attività si sono svolte alternando momenti di coinvolgimento individuale e di piccolo e grande gruppo.

È possibile individuare, nell'ambito dell'esperienza svolta, i seguenti aspetti più generali quali criteri di finalizzazione delle proposte didattiche attuate:

- Riconoscere la specificità del linguaggio cinematografico e audiovisivo, espressione di un tentativo di significazione
- Assumere un atteggiamento analitico sistematico che consenta ulteriori generalizzazioni, approfondimenti e contestualizzazioni
- Accostarsi al cinema quale forma artistica, percorrendone la storia e interpretandone il senso considerando il testo filmico quale visione del mondo culturalmente determinata e linguisticamente strutturata.

# **CHE COSA È IL CINEMA?**

Quale primo approccio al linguaggio audiovisivo, sono state svolte attività di sensibilizzazione sull'argomento "cinema", non soltanto per conoscere il suo dispiegarsi quale esperienza affettivo - emotiva, cognitiva e sociale dei bambini, ma anche per raccogliere elementi, tracce, indizi, sul suo grado di radicamento nel loro vissuto, nonché sul livello di consapevolezza e di riflessione autonomamente maturati; infine e soprattutto per poter creare un contesto in grado di coinvolgere i bambini sollecitando curiosità e motivazione, per consentire loro, attraverso approssimazioni graduali e via via più mirate, di focalizzare sguardi e intenzioni sullo specifico cinematografico.

### *Esperienze*

Che cos'è il cinema: di seguito è riportato uno stralcio di conversazione con i bambini di prima elementare:

*Ins.* - Che cos'è il cinema?

- Uno va a vedere dentro una casa un proiettore che fa vedere un film.
- Quando vai al cinema c'è quello che illumina tutto che fa vedere sullo schermo... un giorno ci sono andato e si vedeva la luce che illuminava tutto sullo schermo. Fa vedere che punta sullo schermo.
- Io ci sono andato al cinema a Pergola a vedere Shrek.
- Il cinema è un grande schermo dentro una struttura che c'è una stanza dove fanno i film ed esce la luce e lì fanno vedere i film, i cartoni e tutto il resto.
- C'è una struttura che usano per tenere fermo il telo che mettono per far vedere il film, poi dopo lo attaccano nel muro e ci mettono tutte le sedie e di sopra c'è il proiettore dove proiettano il film.

- Ins.* - Lo sai come fanno a proiettarlo?  
- Ci mettono dentro la pellicola e lo fanno vedere.  
- I film che fanno nel cinema alcuni sono fatti col computer, per esempio Nemo.  
- Io al cinema ho visto un film e c'era uno schermo grande bianco e le luci illuminavano lo schermo e facevano vedere.
- Ins.* - Al cinema cosa si vede sullo schermo?  
- I film che guardano la gente.
- Ins.* - Di cosa sono fatti i film secondo voi?  
- Per me sono fatti con alcuni personaggi, alcuni con il computer, altri con i personaggi quelli veri.  
- Personaggi travestiti da animali o animali veri. Se devono fare animali veri devono prenderli veri, ma li devono ammaestrare se no per fare che uno si dà fuoco mettono un manichino e i personaggi sono travestiti da qualcosa.
- Ins.* - Come si chiamano questi personaggi?  
- Sono gli attori.  
- Il cinema è tutto computerizzato, i film sono fatti tutti con il computer, li colorano con il computer, e guardano se possono andare bene, li fanno muovere al computer e li fanno parlare.  
- Una volta mi hanno fatto vedere dietro lo schermo cosa c'è!
- Ins.* - Cosa c'è dietro lo schermo?  
- Non mi ricordo, ero piccolo.  
- Dietro allo schermo non c'è niente, c'è solo il muro.  
- Ci sono delle macchine che fanno vedere.
- Ins.* - Cosa fate quando andate al cinema?  
- Stiamo fermi nella sedia a guardare.
- Ins.* - Cosa guardate?  
- Lo schermo.
- Ins.* - E sullo schermo cosa c'è?

- Delle cose, delle immagini.
- Ins.* - Vediamo delle immagini. Noi abbiamo scoperto che queste immagini possono essere chiamate anche in un altro modo...
- Le inquadrature.
- Ins.* - Al cinema le immagini che noi vediamo le possiamo chiamare anche inquadrature, secondo voi le immagini che vedete nei film a cosa servono?
- Servono a far vedere dei film.
- Dei personaggi.
- Ins.* - Cosa fanno questi personaggi?
- Fanno il film.
- Le immagini servono a far vedere qualcosa, i film servono per vedere qualcosa e il cinema per vederle un po' più belle che alla Tv, perché il cinema è più grande e si sente meglio.
- Ins.* - Hai detto che serve per vedere qualcosa, cosa vedi?
- I personaggi che si muovono e fanno delle cose...
- Ins.* - Le immagini ti fanno capire cosa fanno questi personaggi?
- Anche se c'è solo la voce mi fanno capire!
- Ins.* - Tu al cinema senti solo la voce?
- No, nel cinema però è impossibile solo la voce senza figure, se no che cinema è, basta prendere un libro e non paghi neanche!
- Ins.* - Invece potresti capire quello che fanno i personaggi senza la voce, solo vedendo le immagini?
- Sì muovendo la bocca io riesco a capire bene!
- Ins.* - Se non muovono la bocca?
- Sì dai gesti sì.
- Ins.* - Possiamo fare una prova, noi abbiamo dei film che, all'inizio, quando è stato inventato il cinema, non avevano le parole.

- E si vedevano in bianco e nero.

- C'erano solo le immagini.

*Ins.* - Erano film muti. Li avete mai visti i film muti? Vi piacerebbe vedere un film muto?

- No, perché è più bello con la voce!

Attività di brainstorming: ai bambini è stata posta la domanda “Cosa ti viene in mente quando dico cinema?”:

- Una cosa che si vede, che ha mille colori di tutti i tipi e pure una musica artistica.

- Il cinema è immagini e parole, ti fa vedere belle storie nel deserto e in tante altre parti, ti fa ridere e emozionare.

- La parola cinema mi fa pensare a un'immagine, una città, una storia, il film, alcune parole, i colori, l'autore e i personaggi.

- Mi fa pensare a una grande sala con uno schermo e tantissimi posti, con tanti disegni, tanti suoni e sottofondi.

- A me la parola cinema fa venire in mente uno schermo grandissimo e una persona che riprende delle persone che fanno un film e dei giornalisti che riprendono delle cose o sennò tante luci e un foglio, che insieme formano tanti colori.

- La parola cinema mi fa venire in mente che si guarda e si mima, bisogna vedere se è bello, ci sono le luci colorate, parlano, mi immagino che ci sono tanti personaggi.

- A me la parola cinema fa venire in mente delle parole, e le parole sono queste: il maxi-schermo, il film, l'attore, un bel film, le finzioni, i colori, le luci, il buio, il “proiettamento”, la multi-sala, i “doppi piani”.

- A me la parola cinema fa venire in mente una parola in un'altra lingua

- Per me la parola cinema vuol dire rappresentare tanti film.

- Il cinema è come un teatro solo che al posto del palcoscenico c'è un grande schermo; Il cinema mi fa ricordare: il film, le luci, i suoni,

le voci, il titolo del film, la gente che c'è, le volte che ci sono andata, le ore e i minuti che ho aspettato.

- Una persona che fa divertire gli altri con dei filmati, il divertimento.

- Un bellissimo film che piace a molta gente e lo vorresti andare a vedere.

- Mi viene in mente di guardare un film e un cartone e mangiare patatine e una bibita.

- Palco, attori, attrici, televisione, effetti speciali, filmati, proiettore.

- Film, dialoghi, amici, persone, cartoni, televisione, allegria, schermo, silenzio, armonia, felicità.

- Andare a vedere un film, nei film a volte si piange a volte si ride.

- Mi viene in mente che guardiamo un filmino, oppure che facciamo noi un film.

- È uno schermo grandissimo.

- Un film molto bello.

- Guardare il film e mangiare i pop corn.

- Mi viene in mente un film o un cartone animato.

- Filmino, horror, silenzio, dramma, simpatia.

- Guardare tante belle immagini.

- Il buio.

- La luce.

- Guardare film per me è un'emozione.

- È un posto dove si possono vedere film che fanno ridere e film che mettono paura.

- Un grande schermo e delle storie; gli attori nei film non si fanno male per davvero, perché è tutto finto e quando qualcuno muore non è vero.

- Il cinema è bello, divertente, grande, e ti fa piangere e ridere.

- Guardare tante immagini che raccontano una storia.

- Scherzare, parolacce.
- È un bel posto dove le persone vanno per divertirsi, sognare e ridere.

Quale strumento di indagine di conoscenze esperienze e atteggiamenti dei bambini nei confronti del cinema è stato distribuito inoltre un questionario:

Ti piace il cinema?

Sei mai stato al cinema?    Sì     No

Qual è l'ultimo film che hai visto?

Quale film, visto al cinema, ti è piaciuto di più?

Perché?

Quand'è che un film ti piace?

Chi è il tuo attore/attrice preferito?

Con chi vai al cinema di solito?

Preferisci guardare un film al cinema o alla TV?

Perché?

|                                |              |                          |
|--------------------------------|--------------|--------------------------|
| Che genere di film preferisci? | Western      | <input type="checkbox"/> |
|                                | Avventura    | <input type="checkbox"/> |
|                                | Fantascienza | <input type="checkbox"/> |
|                                | Horror       | <input type="checkbox"/> |
|                                | Giallo       | <input type="checkbox"/> |
|                                | Commedia     | <input type="checkbox"/> |
|                                | Fantasy      | <input type="checkbox"/> |
|                                | Altro _____  |                          |

Cos'è il cinema?

Chi è il regista?

Come si fa un film? Prova a spiegare...

I bambini stessi hanno raccolto i dati, ulteriore opportunità di riflettere e acquisire consapevolezza delle caratteristiche individuali

e collettive del gruppo, nell'ottica di una effettiva conoscenza reciproca.

È stato predisposto un questionario anche per i genitori, allo scopo di individuare atteggiamenti, sollecitare riflessioni, chiedere suggerimenti e coinvolgere gli adulti in un discorso educativo/didattico che richiede condivisione e considerazione

1. Ti piace il cinema?
2. Con quale frequenza vai al cinema?  
Mai  Spesso  Raramente
3. Porti tuo/a figlio/a al cinema?  
Mai  Spesso  Raramente
4. Se accompagni tuo figlio/a al cinema, poi guardi il film con lui/ lei?  
Sì  No  Qualche volta 
  - a. Perché?
  - b. Se sì, parli con lui/lei del film?  
Sì  No  Qualche volta
5. Consideri importante per tuo figlio/figlia guardare dei film?
  - a. Perché?
6. Quand'è che un film è adatto ai bambini?
7. Sei tu o tuo/a figlio/a che sceglie i film da vedere?
8. Preferisci guardare un film in televisione o al cinema?
  - a. Perché?

9. Ritieni importante che la scuola promuova iniziative volte alla comprensione del linguaggio cinematografico?

a. Perché?

10. Proposte e suggerimenti in riferimento a possibili attività e iniziative da realizzare con i bambini.

Tra le attività svolte nella classe prima della scuola primaria si segnala “Questo non è un limone”: ai bambini è stata proposta un’attività di confronto tra un oggetto reale, in questo caso un limone, e l’immagine dello stesso proiettata con l’episcopio. I bambini sono stati sollecitati ad esprimere che cosa, i due termini del confronto, avessero in comune o cosa avessero di diverso. L’intento era quello di promuovere una prima attenzione alla distanza tra immagine e



realtà, tra la concretezza dell’esperienza percettiva - sensoriale e la virtualità della stessa espressa nell’immagine in quanto rappresentazione della realtà.

Viene proiettato sul telo l’immagine di un limone e contempora-

neamente mostrato un limone vero:

*Ins.* - Che cos'è? (l'immagine proiettata)

- Un limone.

- Un limone mezzo e uno intero.

- Quello lì mezzo fa vedere il dentro e quello chiuso il fuori.

*Ins.* - Cosa c'è di diverso tra questo (l'immagine proiettata) e quello? (limone vero)

- Sono tutti e due uguali, il colore è giallo.

- Uno è più grosso e uno è più piccolo.

*Ins.* - Che cosa si può fare con quel limone (limone vero)

- Si può fare il limoncello, sbucci le bucce e le butti dentro un vassoio e ci metti l'acqua dopo le tieni tante ore al buio poi le tiri fuori e ... poi viene il limoncello.

- La spremuta.

*Ins.* - con questo (l'immagine proiettata) si può fare il limoncello?

- No.

*Ins.* - Quello si può sbucciare?

- No perché quello lì non è vero, quindi se te lo tocchi non c'è niente.

*Ins.* - Vuoi provare a toccare?

- Vorrei toccarlo anch'io.

*Ins.* - Cosa senti?

- Sento solo il cartone, sembra che lì dentro è la città degli angeli perché è tutto trasparente, è tutto bianco.

*Ins.* - Adesso prova a toccare questo (limone vero)... cosa senti?

- Qua è vero quindi si può sbucciare.

- Pure io sono d'accordo con lui.

*Ins.* - Cosa senti quando lo tocchi?

- Ruvido, liscio non tanto.

*Ins.* - Adesso prova tu, tocca quel limone lì.

(l'immagine proiettata)

- Si sente la stoffa.

*Ins.* - Prova a toccare questo. (limone vero)

- Quello di prima si sente più ruvido, invece questo si sente un po' liscio e un po' ruvido; se fai tanto così (tocca il telo) ti bruci le mani con quel limone là perché...

*Ins.* - Prova tu, tocca quel limone lì (l'immagine proiettata), cosa senti?

- Un po' ruvido, tutti e due.

*Ins.* - È il limone che è ruvido?

- Sì

*Ins.* - Siete d'accordo con lei?

- Noooo.

- Perché quello non è un limone!

*Ins.* - Che cos'è ruvido allora?

- È la stoffa che è ruvida.

*Ins.* - Se tocchi fuori, dove non vedi il limone, è ruvido?

- Sempre ruvido, anche fuori.

- Sembra di zucchero!

- Se era di zucchero io l'avevo già mangiata!

- C'è una bella differenza tra questo (limone vero) e l'altro, questo è molto più liscio e io non lo sento più ruvido, è morbido, sento le punte.

*Ins.* - Tocca questo. (limone vero)

- Questo è un po' più morbido e più liscio, quello lì è ruvido.

- È ruvida la stoffa.

*Ins.* - Cosa sentite, cosa vi fa dire che una cosa è ruvida, cosa sentite nelle mani?

- I peli che tocchi e fanno ruvido.

- Delle briciole.

- Delle pulci.

- È più bello quello (limone vero) è più morbido e poi profuma... perché quello è originale e profuma e poi non è ruvido come quello invece quello... il colore è più bello quello (l'immagine proiettata), però quello profuma di più ed è vero e fa bene, invece quello non lo puoi neanche assaggiare!

*Ins.* - Qualcuno aveva detto che si poteva fare la spremuta con il limone e come si fa?

- Si taglia il limone lo prendi con le mani e lo spremi.

*Ins.* - Questo (limone vero) lo possiamo tagliare?

- Sì.

*Ins.* - Prova.

- Sì si può tagliare.

*Ins.* - Questo (l'immagine proiettata) si può tagliare?

- No non si taglia.

- Perché quello lì è finto è solo un velo che quello lì (episcopio) lo proietta e lì lo fa vedere quindi non si può tagliare, solo quello si può tagliare. (limone vero)

- Quello lì è soltanto un velo che può darsi che sopra hanno messo un po' di zucchero, poi lì c'è un foglio con disegnati due limoni uno aperto e uno no che hanno acceso la macchina e li fa vedere lì, poi dopo quello non si taglia e quell'altro sì perché l'altro è vero, è venuto da una pianta, quello lì invece no, è soltanto un foglio.

*Ins.* - Prova a toccare il limone tagliato, cosa senti?

- Il cartone, ma dietro c'è il limone vero?

*Ins.* - Guarda un po'.

- Sì, no non c'è.

*Ins.* - Adesso tocca questo vero.

- È bagnato, è amaro.

*Ins.* - Con cosa l'hai sentito che è amaro?

- Col naso.

*Ins.* - Cosa vuol dire che è amaro?

- Che è cattivo.

*Ins.* - Vai a sentire con il naso quello là (l'immagine proiettata, cosa senti?

- Niente.

(... *I bambini odorano il limone e lo toccano*)

*Ins.* - Chi ha sentito qualcosa con le mani e con il naso?

- È liquido.

- È liscio.

- Dentro al limone ci sono le righe e sembra un parco giochi, una giostra.

- È liscia dentro e fuori e profuma.

- Se lo senti con il naso ti pizzica.

- C'è il semino, è profumato.

*Ins.* - L'hai visto o l'hai sentito il nocciolo?

- L'ho visto e l'ho anche sentito perché ho bevuto un giorno il the; c'è il semino anche sul limone quello là (l'immagine proiettata), che coincidenza!

*Ins.* - Si sente sull'immagine il nocciolo?

- No perché quello non è un limone vero è il disegno che fa la macchina.

*Ins.* - Adesso proviamo ad assaggiarlo.

(... *I bambini lo assaggiano*)

- È un po' pizzicante come l'acqua minerale e amaro.

- È buono.

- È dolce.

- Brucia.

- Fa schifo.

- È amarissimo.

- Ho finito tutto il limone anche la buccia.

- Quando lo tocchi col dito e dopo lo lecchi e ti pulisci, dopo ti appiccica.

*Ins.* - voi avete toccato tutti questo limone qua (l'immagine

proiettata) appiccica?

- Noooo.

*Ins.* - Perché non appiccica?

- Perché quello è finto

*Ins.* - Cosa vuol dire finto?

- Che non si mangia.

*Ins.* - Perché non si può mangiare?

- Perché è con la carta.

- Perché quello è fatto di luce.

- Perché quello lì è solo un telone e invece quello lì è vero, quindi quello lì se è vero appiccica, quello lì non può appiccicare.

- Perché quello non è un limone, quello è fatto solo con la luce e poi è stoffa quella.

- Quel limone è finto perché il colore è uguale, ma solo che c'è la stoffa.

*Ins.* - Come fa a stare qui questo limone, come facciamo a vedere questo limone qui?

- Perché dentro lì c'è un foglio con i limoni disegnati e dopo li fa vedere.

- Per me la luce fa vedere quelli.

*Ins.* - Come fa?

- Perché i foglietti vanno avanti e si vede.

- Io lo so, il foglio è là sotto, un foglio di limoni... ci sono disegnati un limone intero e una metà, vediamo il biglietto che c'è là sotto?

*Ins.* - Adesso provate a fare il disegno di quello che avete visto.

Nell'ambito del primo incontro con l'esperto, Prof. Gualtiero De Santi, ai bambini della prima classe sono state mostrate alcune sequenze di *Fantasia* e de *Il popolo migratore*, sulla base delle quali è stata svolta la conversazione: dalla differenza tra cinema e televisio-

ne ad una prima esplorazione delle specificità del cinema stesso.

*Esperto* - ... Intanto stabiliamo una cosa: che differenza c'è tra il cinema e la televisione?

- Il cinema... lo schermo è più grande, invece la televisione è più piccola.

*Esp.* - Questa è la prima differenza che non è secondaria, perché vedere piccolo e vedere grande è diverso, è come se voi vedeste un quadro...

- La Gioconda.

*Esp.* - Cos'è la Gioconda?

- È un quadro che ha fatto Leonardo da Vinci e adesso l'hanno messo in Francia.

*Esp.* - Allora la prima differenza è che il cinema ha l'immagine grande, invece la televisione ha lo schermo piccolo.

- E poi si sente più come uno stereo e come se tu fossi là che si sente tutto.

*Esp.* - Il cinema ha dal punto di vista del suono molte cose... c'è un cinema il cui proprietario è un mio alunno, una volta sono andato a vedere un film e mi ha detto "Mettiti in mezzo", nel punto in cui si avvertiva meglio il suono, infatti a volte mi voltavo dietro perché avevo l'impressione di sentire il suono dietro di me... voi dite che l'immagine è grande. Come la si guarda l'immagine?

- Con gli occhi.

*Esp.* - Quindi il cinema è prima di tutto una ...

- Immagine.

*Esp.* - Voi dite che nel cinema si sentono tutti i rumori, rumori diversi, a volte sembrano forti, sembra che vengano di qua, di là, dietro, nei cinema molto attrezzati è così! Allora il cinema cos'è anche?... se come dite c'è l'immagine, io l'immagine la guardo, poi se io sento i rumori vuol dire che c'è...

- Le voci.

- Esp.* - C'è il suono, perché il suono raccoglie le voci, raccoglie i rumori, le musiche.  
- ti trema il cuore!
- Esp.* - Questa è una cosa sottile dimostra una capacità affabulatoria.
- Quando voi guardate la televisione in casa, come la guardate?  
- Mi siedo sul divano.
- Esp.* - Le luci come sono?  
- Spente.
- Esp.* - però tu vedi la tua mamma, vedi le cose intorno a te, non è proprio buio buio. Invece al cinema com'è? Sei mai andata al cinema?  
- Ti siedi in una sedia e guardi uno schermo.
- Esp.* - c'è la luce?  
- No senza luce.
- Esp.* - Questa è un'altra cosa importante, la televisione di solito è illuminata, invece nel cinema è tutto buio.  
- Perché dopo si vede meglio!
- Esp.* - Non solo, ...se io guardo per esempio un film horror, nel cinema immerso nel buio, avrò più paura che a casa mia con i miei familiari e le luci accese?!  
- Ti vengono i capelli dritti!
- Esp.* - se io vedo dei paesaggi grandi mi fa più effetto che vederli piccoli?  
- Sì.
- Esp.* - Che cos'è allora il cinema? Quali sono le caratteristiche del cinema?  
- Il cinema è una cosa sempre di più della televisione.
- Esp.* - Sì, quali sono le differenze?  
- Lo schermo è più grande.
- Esp.* - Lo schermo e quindi l'immagine. L'immagine è molto più grande, non c'è paragone. A volte ci sono schermi grandis-

simi, a Parigi una volta c'era uno schermo alto 70 metri. Immaginate che schermo era! Certo bisogna guardarlo da lontano. Quindi il cinema ha lo schermo molto più grande.

- Però non come questo?

*Esp.* - anche più grande di questo, però già questo è molto più grande della televisione.. Poi quali sono le differenze?

- Ha più colori lo schermo del cinema.

*Esp.* - Allora nel cinema è più grande l'immagine, i suoni....? Si sentono meglio i suoni al cinema o alla televisione?

- Al cinema.

*Esp.* - Si guarda al buio o con la luce?

- Al buio.

*Esp.* - Adesso tu ci spieghi perché ci sono più colori.

- Perché dietro lo schermo ci sono le luci, non davanti.

*Esp.* - Diciamo che in uno schermo più grande se ci sono luci e colori si vedono meglio, invece in uno schermo piccolo non ne vediamo quasi...comunque lui nota una cosa... Voi vedete la televisione... sono cose che sono riprese in uno spazio, immaginate qui, vedete noi siamo ripresi, ma per quante luci ci sono, sono queste! Immaginate al cinema ci sono tutte le luci fatte con il computer, ci sono i riflettori. Guardate per esempio questa cosa qua, come si chiama?

- Telecamera.

*Esp.* - No, lei fa televisione? No lei fa qualcosa che assomiglia al cinema, quindi si chiama? Non telecamera ma cine...

- Camera.

*Esp.* - Ricordate non è la televisione è la cinecamera, che si può chiamare anche camera oppure si può chiamare anche macchina da presa. Ripetiamo insieme, si chiama cinepresa oppure cinecamera o solamente camera. Quindi non confondete il cinema con la televisione.

- Il cinema può essere anche in bianco e nero e la televisione

no

*Esp.* - è vero, voi vedrete quest'anno delle cose in bianco e nero, la televisione una volta era in bianco e nero, adesso è a colori. Il cinema, i film sono a colori e in bianco e nero.

- Anche in questi anni in televisione ci sono film in bianco e nero.

*Esp.* - Sì, però sono i film che sono in bianco e nero. In verità la televisione una volta era in bianco e nero, ma diciamo che mentre la televisione non la guardiamo più in bianco e nero, è in bianco e nero quando ci sono film in bianco e nero, perché quelli sono già in bianco e nero. Vi piacciono i film in bianco e nero?

- No.

- Sì.

- A me non mi piace perché non si capisce bene!

*Esp.* - Si capisce, si capisce! Voi vedrete dei film in bianco e nero e vedrete che arriverete ad amare i film in bianco e nero, il cuore vi batterà per il bianco e nero.

- Io una volta ho visto un cartone in bianco e nero.

- Perché c'è quel quadrato lì? (indica lo schermo).

*Esp.* - Vedete, questo è il proiettore, il proiettore manda un fascio di luce sullo schermo. Qua il fascio non si vede...

*Ins.* - Al cinema lo vedete il fascio di luce?

- Sì, io lo vedo.

*Esp.* - Da qui parte una luce, quando arriva lassù la fa quadrata.

- Ma lì è rotondo!

*Esp.* - Qui abbiamo messo su una cassetta invece al cinema mettono ... ? Al cinema usano ...

- Usano delle pellicole.

*Esp.* - Usano delle pizze dove ci sono le pellicole. Le pellicole sono fotogrammi, sono pezzi uniti l'uno all'altro.

*Ins.* - Noi abbiamo una pellicola, gliela faremo vedere.

- Quindi alla domanda perché è quadrato si risponderà facendo vedere una pellicola.

Quando la vostra insegnante guarda qui...

- Si vede un quadrato.

*Esp.* - Sì, lei già vede un quadrato, vede quello che è ripreso così (indicando lo schermo) Guardate. Da fuori sembra che sia rotondo, ma se guardate dentro vedete un quadrato, perché l'immagine quando si riprende è dentro un quadrato. Questo succede sia nella macchina fotografica, che nella telecamera che nella cinecamera.

L'immagine come è ripresa dalla camera è rettangolare. Questo è un film famoso di cartoni animati. Adesso ne vediamo un pezzo. Questo film si chiama "Fantasia" e ha una particolarità: c'è un'orchestra sinfonica che suona diretta da un famoso direttore d'orchestra, poi le immagini si adeguano al suono, cioè se il suono è di un certo tipo...

- Ma non c'è la voce!

*Esp.* - No, sentirai il suono.

- Ma non ci sono quelli che parlano!

*Esp.* - Ma il suono deve parlare per forza? Può parlare, ma i suoni sono anche la musica!

- L'ultimo pezzo è bello!

[visione]

*Esp.* - Volevo chiedervi una cosa. Voi avete sentito che c'è una musica, questa musica si chiama "La danza delle ore" ed è stata scritta da un italiano. Quando c'era la musica e c'erano gli elefanti, i rinoceronti, i cocodrilli - che sembrano i più cattivi, invece vogliono solo ballare- cosa vedevate, erano dei disegni?

- Sì.

*Esp.* - Però cosa hanno di diverso rispetto a questi disegni. (*indi-*

*ca un cartellone)*

- Si muovono.

*Esp.* - Sì bravo, sono disegni che si muovono. Allora voi avete visto la danza delle ore fatta da disegni che si muovono, qui adesso avete visto un'orchestra, sono persone disegnate o persone vere?

- Vere.

*Esp.* - Quindi questo è un film che è costruito con cartoni animati, disegni animati e con delle riprese di persone vere. Cosa hanno in comune?

- Che sono cose che si muovono.

*Esp.* - Bravissimo, nell'uno e nell'altro caso si muovono. Allora il cinema è fatto di immagini che si ...

- Muovono.

*Esp.* - Il cinema sia che si tratti di disegni sia che si tratti di persone vere, sono immagini che si muovono. Allora ditemi cos'è il cinema? (indicando un quadro) quello è cinema?

- No, perché non si muovono.

*Esp.* - Invece il cinema è fatto di immagini che si muovono, cosa vuol dire che si muovono? Diciamolo meglio. Che dentro le immagini ci sono delle persone, delle cose che si muovono. Anche se uno sta fermo...immaginiamo se io riprendo lei che sta ferma, però prima o poi io vedrò che lei respira, anche se tu stai immobile, io vedi che tu respiri, quindi nell'immagine tu ti muovi, anche se non ti muovi. Avete capito?

Allora il cinema è fatto di immagini dove c'è movimento, e dentro le persone, le cose, gli oggetti si muovono.

- Anche il vento si muove.

*Esp.* - Vedete questa è una bellissima immagine (una fotografia alla parete) però è ferma. Invece un'immagine di questo tipo al cinema farebbe vedere i bambini che si muovono, che

portano il grano e poi se c'è il vento si muove qualcosa...

- Se l'immagine non si può muovere non è un film.

*Esp.* - Se io vi metto qui una serie di immagini fisse, non è cinema. Avete capito perché c'è l'orchestra? Sapete cos'è?

- È la musica.

- È dove si fanno tutte le musiche perché ci sono tanti oggetti.

*Esp.* - diciamolo meglio.

- C'è un maestro, poi ci sono dei signori che suonano.

*Esp.* - se io fossi il maestro e voi l'orchestra, cosa dovrete avere voi?

- Gli strumenti.

*Esp.* - Allora perché fa vedere l'orchestra? Voi avete visto un cartone animato dove ci sono degli animali che ballano, animali grossi, molto pesanti che ballano con molta leggerezza. Fa vedere gli alligatori che vogliono ballare con gli ippopotami che sono delle graziose fanciulle. Allora perché c'è l'orchestra? La musica chi la fa?

- L'orchestra con tutte le persone che suonano.

*Esp.* - La musica che voi sentite è eseguita da quella orchestra, allora fa vedere che c'è una corrispondenza tra i movimenti degli animali e la musica. Quella musica provoca quei movimenti. Allora avete capito come è fatto questo film, c'è una musica eseguita da un'orchestra che si vede anche e poi i cartoni animati sono fatti con movimenti che corrispondono a quel tipo di musica.

*Esp.* - Adesso guardiamo un altro film "Il popolo migratore". Questo è un film bellissimo. Qui spiega chi ha prodotto il film... Vedete gli uccelli si avvicinano alla cinepresa, quindi cosa vuol dire? Vuol dire che non hanno paura che gli uomini li riprendono!... Guardate come sono in alto!

- Allora sono andati con l'elicottero per riprenderli! Però non

si sente il rumore dell'elicottero! Perché volano così in alto?

- Ma alla fine cosa fa vedere? Di che parla?

*Ins.* - Anche questo lo vedremo per intero.

*Esp.* - Dicevate come fanno a riprenderli? Se lei si avvicinasse ad un qualunque animale, andrebbe via subito! Allora come hanno fatto a riprenderli?

- Hanno messo un uccellino sopra!

*Esp.* - Se io sto con questi uccellini da quando sono piccoli, questi avranno paura di me?

- Sì! No!

*Esp.* - No.

- Sono addestrati, se no scappano.

*Esp.* - Per capire come è fatto il cinema... voi avete visto l'inizio di questo film che si intitola "Il popolo migratore". Sarebbe il popolo degli uccelli che migrano da un clima ad un altro clima, Vanno nei luoghi caldi, quando arriva il freddo vanno via e vanno nei luoghi più caldi. Ma fanno 3000, 4000 chilometri, vanno dall'Africa al Nord Europa, vanno dall'America all'Asia. Si muovono molto, noi non l'immagineremmo, non è che vanno da Pergola a Serra Sant'Abbondio!

Allora secondo voi come hanno fatto a riprenderli? Se io sono un uccello che vola, dov'è la macchina da presa che mi riprende da vicino?

- La macchina da presa ha le ali!

*Esp.* - Se io volo e lei mi riprende, mi dovrà star dietro.

- Prende l'aereo.

*Esp.* - Vuol dire che la macchina da presa è vicino agli uccelli. Gli uccelli volano, piano, forte, vanno molto in alto, vanno sopra le nuvole, scendono giù. La macchina da presa li riprende, anche da vicino. Dov'è la macchina da presa? È vicino a loro, è dietro di loro o lontana?

- È vicina.

*Esp.* - Vuol dire che anche la macchina da presa vola con loro. È difficile fare questa cosa?

- Sì.

*Esp.* - Per fare questo film ci hanno messo dieci anni. Perché un conto è che io riprendo voi, ti dico sta ferma, muoviti e un conto che io riprendo un uccello, mica mi capisce! Ma la prima cosa è che l'uccello non deve aver paura, se no va lontano, allora loro fin da quando gli uccelli erano piccolini, sono stati vicini a questi uccelli e loro si sono abituati a vederli. L'uccellino vede questa signora da quando è nato e non ha paura.

- Quando è piccolo rimane lì fermo.

*Esp.* - Sì e man mano che cresce si abitua a vederla sempre, lei si avvicina, dà loro da mangiare.

- Poi se li vede da appena nato, lui si abitua.

- Se qualcuno li riprendeva da un elicottero o da un aereo si sentiva il rumore, invece non si è sentito!

- Prendi una mazza da baseball, poi metti dentro una pallina gli oggetti che servono per riprendere, la lanci, la butti in aria e riprende...

*Esp.* - No, non è successo così, se un uccello vola io potrei attaccargliela addosso la macchina da presa, solo che voi avete visto che la macchina da presa non è attaccata addosso, perché è davanti, però è vero se un uccello vola io gli posso mettere una macchina attaccata qua, però in questo caso ce l'ha davanti, l'uccello vola e ce l'ha vicina, vuol dire che l'operatore è lì vicino agli uccelli. Adesso vedrete come hanno fatto, questo è un documentario su come hanno fatto questo film.

[visione]

Da quando sono piccoli, li toccano, ci giocano e l'uccellino sta lì con loro. Vedete la cinepresa che si muove e qui si vedono le

immagini che lui riprende, loro beccano e questa è l'immagine, loro corrono e gli uccelli gli vanno dietro, la cinepresa è messa sulla ruota, vedete le cicogne come le riprendono.

- Ma non hanno paura?

*Esp.* - No, perché è da quando sono piccoli che sono con loro, vedete si avvicinano, non hanno paura. Questo consente loro di correre con le oche!

- Ma non si sente il rumore!

*Esp.* - ma il rumore si può attenuare.

- Ma come fanno ad insegnargli a volare.

*Esp.* - Volano per conto loro.

*Ins.* - Non c'è bisogno di insegnarglielo.

*Esp.* - Vedete la cinepresa che riprende, vedete dove sono mentre volano e mentre volano lui gli va dietro con il motorino e intanto li riprende, ma c'è un altro motorino che li segue.

- Ma loro non li mangiano.

*Esp.* - No, non li mangiano, vogliono solo riprenderli, vogliono avere confidenza, in modo che non abbiano paura perché poi li vogliono riprendere quando volano. Qui si vede come li riprendono, vedete dove sono? Gli uccelli volano e loro gli vanno dietro, non hanno paura perché li conoscono, li riprendono da una specie di aliante, di elicottero. Vedete la cinepresa è quella, in ogni film c'è quella cosa lì, qui si muove perché deve riprendere gli uccelli che si muovono, ma di solito può essere ferma.

- Sono addestrati gli uccelli.

*Esp.* - Non sono addestrati, sono uccelli che fanno le cose che fanno di solito, però sono abituati a vedere gli uomini.

Allora vediamo se avete capito. Come fanno ad avvicinarsi a questi uccelli? Perché non fuggono?

- Perché non hanno paura.

*Esp.* - perché?

- Perché sono appena nati.
- Perché li conoscono da piccoli.

*Esp.* - Vedete la maestra vi riprende e voi non avete paura, ma se foste degli uccelli avreste paura, non stareste fermi. Invece per poter girare questo film, ....

- Ci sono voluti dieci anni.

*Esp.* - Sì, sono uccelli veri che seguono il loro istinto e siccome volano da una zona all'altra, non sono ammaestrati, ma sono abituati da quando erano piccoli, da appena nati a vedere da vicino la cinepresa e quelli che riprendono, così non si spaventano. Come viene fatto il film, cosa serve per fare un film?

- La cinepresa.

*Esp.* - In quel caso lì la cinepresa si deve muovere, vola nei cieli con loro. Allora se il cinema si fa così cos'è che noi vediamo sullo schermo?

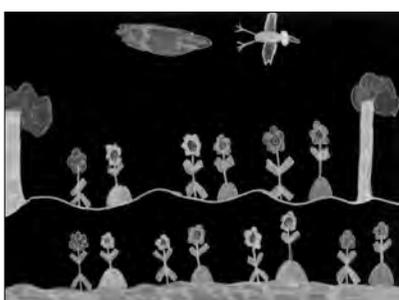
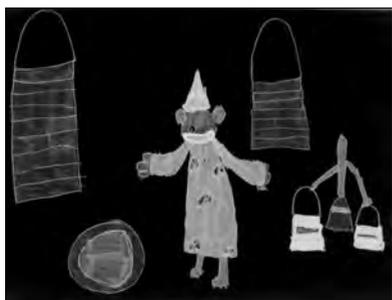
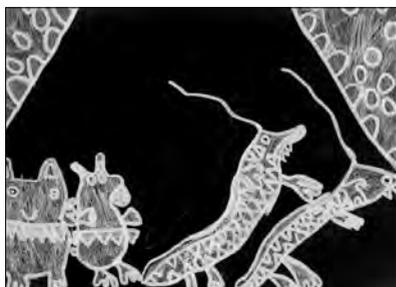
- Le immagini.

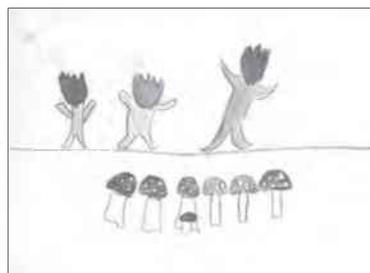
*Esp.* - Bravo, immagini che hanno un nome, che vedremo la prossima volta. Allora il cinema sono immagini che si...

- Muovono.
- Se non si muovono non è cinema.

Fantasia - Rielaborazione creativa del film: successivamente al laboratorio con l'esperto in classe, ai bambini è stata proposta la visione integrale del film a disegni animati Fantasia e quindi si è sollecitata una libera conversazione sulla visione mentre i bambini disegnavano le scene che volevano; in seguito, considerato che la parte iniziale del film era stata completamente omessa nell'ambito delle rappresentazioni grafiche dei bambini, si è ripetuta la visione della prima sequenza del film, che i bambini hanno provato a riportare nei disegni; è comunque possibile rilevare la notevole difficoltà incontrata: laddove non vi era una rappresentazione figurativa e, per così dire, narrativa, della musica, i bambini hanno trovato difficoltà

a ricordare e a rappresentare con il disegno. I bambini sono inoltre stati sollecitati ad interpretare con i movimenti uno degli episodi (La danza delle ore, di Ponchielli) anche indossando maschere di animali presenti nel film (ippopotami e alligatori).





**IL VIAGGIO DELL'ICONONAUTA:  
IL PRE-CINEMA E LA RIPRODUZIONE DEL MOVIMENTO**

Il quadro teorico che sostiene il discorso didattico sul cinema delle origini e sul pre-cinema, consente di evidenziare il profondo intreccio tra istanze storiche, socio-economiche, tecnico - scientifiche e idealistiche che hanno determinato quella realtà - il cinema - che rappresenta il punto di arrivo di un profondo mutamento della percezione e della comunicazione umana; permette inoltre di rintracciare nel lungo e straordinario viaggio dei “navigatori delle immagini” che hanno preceduto l’invenzione del cinema, un processo di progressiva sedimentazione di segni e simboli che hanno contribuito ad alimentare l’immaginario e a produrre quelle “trasformazioni dei modi collettivi di conoscenza e visione del mondo”<sup>1</sup> che il cinema si è trovato a raccogliere e restituire nella straordinaria forma che gli è propria.

In riferimento alle attività sul cinema delle origini e sul percorso storico di cui rappresenta, elettivamente, il prodotto, sono stati individuati i seguenti obiettivi e ambiti di intervento:

- Acquisire una prima consapevolezza del faticoso, avventuroso processo di costruzione che ha condotto alla scoperta della possibilità di riprodurre fotograficamente il movimento e che poi ha dato luogo ad una forma di spettacolo autonomo.
- Comprendere il fenomeno ottico che sta alla base della visione.
- Acquisire alcuni semplici concetti relativi al mezzo fotografico, sia attraverso l’approccio al fenomeno ottico - chimico che esplorandone le possibilità quale tecnica di ripresa della realtà.
- Effettuare alcune elementari esperienze sull’illusione del movimento attraverso la realizzazione di alcuni strumenti legati alla preistoria del cinema (taumatropio, zootropio, fenachistoscopio).

---

1 G. P. BRUNETTA, *Il viaggio dell'icononauta*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 492-493.

## *Esperienze*

Dopo aver chiesto ai bambini di scattare autonomamente delle fotografie di oggetti o contesti a loro piacere, si è organizzato un incontro a scuola con il fotografo che ha mostrato loro il procedimento di stampa delle fotografie che avevano essi stessi scattato; la possibilità di entrare in contatto con i procedimenti di sviluppo e stampa di fotografie, di esplorare le modalità attraverso cui avviene la formazione di una immagine sul materiale sensibile e di sperimentare come, attraverso l'azione combinata di chimici e di "macchine" si dia luogo alla stampa e all'ingrandimento fotografico, ha rappresentato una ulteriore opportunità per orientare il discorso verso una graduale consapevolezza del funzionamento dei dispositivi e quindi una "smitizzazione" delle procedure tecniche che sottendono la produzione di immagini.

Seguono alcuni stralci di conversazione tra fotografo e bambini:

*Fot.* - Adesso bambini vi racconto come è stata inventata la fotografia...un giorno un signore, mentre faceva degli esperimenti usando delle sostanze particolari, ha preso una di queste sostanze e l'ha appoggiata vicino alla finestra, perché stava facendo un altro lavoro; quando è tornato lì, nel pomeriggio si è accorto che questo materiale si era annerito (c'era l'argento dentro). Era come una magia, allora ha pensato che il calore del sole aveva fatto annerire questa sostanza; ne ha presa ancora e l'ha messa a scaldare nel forno per provare, ma dopo aver aspettato un po' ha visto che non era successo niente, la sostanza era rimasta bianca. Allora ha capito che era la luce che l'aveva fatta diventare nera. La luce è la cosa più importante per la fotografia, e fa sì che questo meccanismo magico e meraviglioso funzioni. La luce colpiva quelle particelle sensibili alla luce, e le faceva cambiare, modificare.

- Cosa vuol dire sensibile?

Vuol dire che reagisce...

*Ins.* - Che cambia...quando andate al mare e prendete il sole la pelle è sensibile e cambia colore; la pellicola è sensibile perché quando prende la luce cambia.

*Fot.* - Si annerisce, dei granelli d'argento colpiti dalla luce diventano neri. Gli scienziati hanno cominciato a prendere questa sostanza che reagiva alla luce e hanno cominciato a spalmarla su una lastra di vetro, di metallo, di rame, di zinco. Dopo aver trovato questa sostanza hanno inventato anche le prime macchine fotografiche: immaginiamo che la prima macchina fotografica fosse una scatola di scarpe chiusa completamente, senza alcuna possibilità che entri la luce; nel buio si apriva il coperchio, si metteva una lastra spalmata con questa sostanza sensibile dietro, appoggiata sul bordo, poi si richiudeva la scatola, veniva portata fuori per provare a far entrare la luce in questa scatola e farla colpire questa lastra sensibile dietro. Cosa si poteva fare per far entrare la luce in questa scatola?

- Bucarla?

*Fot.* - Certo, infatti si faceva un foro e si faceva entrare la luce e colpiva la lastra che con quella sostanza reagiva alla luce. In una bella giornata la luce era tanta, in una brutta era di meno, allora i primi inventori della macchina fotografica dovevano fare il buchino più grande quando la giornata era brutta, se è più grande secondo voi cosa succede?

- Entra più luce.

*Fot.* - Certo, se il foro era piccolo entrava poca luce, se la giornata era bella andava bene, ma se era brutta o era verso sera, dovevano fare il buco più grande. Allora facevano delle prove, prendevano la scatola, la chiudevano e il buco lo chiudevano con un tappo, mettevano la macchina verso quello che volevano fotografare, facevano una inquadratura, toglievano il tappo così entrava la luce e contavano, dopodiché richiudevano il tappo... poi riprendevano la scatola, tornavano in casa e in una stanza buia (come faremo noi) aprivano la scatola, prendevano la pellicola, la lastra e la immergevano

in queste bacinelle dove c'erano delle sostanze che facevano reagire, con un procedimento chimico, questo materiale sensibile e facevano apparire l'immagine. Se vedevano che l'immagine era troppo chiara o troppo scura, prendevano un'altra lastra, tornavano fuori e contavano in maniera diversa oppure aumentavano o diminuivano il foro. Questi erano i primi tentativi per far sì che la foto fosse correttamente esposta, prendesse la quantità di luce necessaria ad impressionarla in maniera giusta, che la foto venisse bene, né troppo chiara né troppo scura; questo avveniva contando più o meno a lungo o aprendo più o meno quel foro.

Un po' di tempo dopo, a fine Ottocento, poiché questo procedimento era troppo faticoso, un americano George Eastman, ha pensato di spalmare questa sostanza su un materiale plastico, che fosse più facilmente utilizzabile, e che si poteva arrotolare, e ha inventato la pellicola. La cosa bella di questa invenzione è stata che grazie a questa striscia si potevano fare più di una fotografia per volta e poi tutti potevano fare le fotografie, si vendevano anche le macchine fotografiche così tutti piano piano imparavano a farle. Voi ce l'avete la macchina fotografica?

- Sìiiiiiiii

*Fot.* - Voi cosa fate, andate in un negozio, comprate il rullino e lo andate a mettere dentro la macchina fotografica. Qui ne abbiamo uno nuovo, vedete che ha un involucro di metallo, dentro c'è la pellicola tutta arrotolata, che è più o meno lunga a seconda delle quantità di foto che ci si può fare, da 12 a 24 a 36.

- La mia macchina fotografica non ha bisogno del rullino.

*Fot.* - La tua è nuova, digitale, non ha bisogno del rullino, ma ha bisogno di una cosa che assomiglia al rullino, una scheda di memoria e una che acquisisce le immagini; anche lì dentro ci sono dei materiali sensibili alla luce che sono spalmati in modo diverso, ma funziona allo stesso modo, ci vuole sempre un foro, per far entrare la luce.

La pellicola da una parte ha quel materiale sensibile alla luce. Se tiro fuori questa pellicola che è nuova che cosa succede?

- Se la metti alla luce si rompe e non vengono più le foto.

*Fot.* - Non è che si rompe.

- Si schiara.

*Fot.* - Sì, questo contenitore blu non fa entrare la luce, se io tiro fuori la pellicola comincia a prendere luce e si brucia, cioè prende troppa luce e non si può utilizzare, poi lo vediamo.

Dopo aver comprato il rullino, se vogliamo fare delle foto cosa facciamo? Guardate questa macchina fotografica, che è quella che uso io, si apre il dorso, si infila il rullino, si appoggia, si richiude e si fa trascinare il rullino. Ogni volta che facciamo una fotografia, guardate cosa succede: c'è un pulsante di scatto, lo sentite questo rumore? Adesso guardate cosa succede dentro la macchina fotografica: c'è questa finestrella.

- C'è il buco.

*Fot.* - Sì è quello che dicevamo prima.

- Si chiude e si apre.

*Fot.* - Sì, si chiude e si apre, l'avete vista? Quando io lascio il pulsante di scatto cosa succede?

- Si è richiusa.

*Fot.* - Certo, se noi mettiamo il rullino dentro e richiudiamo, ogni fotografia che avete fatto voi è della stessa dimensione della finestrella, ogni singolo fotogramma ha la dimensione di quella finestra perché la luce che ha colpito la pellicola è entrata dal foro davanti e ha colpito soltanto quello spazio della finestrella che si è riaperta e si è richiusa; questa finestrella si chiama otturatore perché otturare vuol dire chiudere, e si chiama otturatore a tendina perché ha come due tendine che si aprono e si chiudono; quindi quando io premo il pulsante di scatto questa tendina si apre, fa entrare la luce che va a colpire la pellicola che prende luce e si impressiona; dopodiché quando lascio il pulsante di scatto questa tendina si richiude e non

fa entrare più luce e la fotografia è fatta. Adesso vi faccio rivedere: io scatto, la tendina si apre, entra la luce e si richiude; adesso, la luce che entra da quel foro che dicevamo prima, io la regolo; ho una rotellina qui su questa macchina, sull'obiettivo, una ghiera che, girandola, guardate cosa succede?

- Diventa più piccola!

*Fot.* - Io la posso infatti regolare, la posso aprire e chiudere a mio piacimento, facendo entrare la luce che voglio io; secondo voi se c'è una giornata di sole bellissimo come dovrò tenere questo foro?

- Più piccolo.

*Fot.* - Se invece è molto buio come la dovrò tenere?

- Più aperta.

*Fot.* - Queste sono le cose più importanti della fotografia; questo forellino con questa ghiera che lo regola si chiama diaframma, è la cosa più importante della fotografia insieme all'otturatore a tendina; il diaframma regola la quantità di luce che entra, la regola perché ne fa entrare più o meno, invece l'otturatore a tendina si apre e si chiude in un tempo determinato, che si chiama tempo di otturazione, il tempo che serve per far entrare la luce - cioè può stare aperto un'ora, mezz'ora, un secondo, due secondi.

*Ins.* - Voi bambini avete conosciuto come funziona un'altra rotellina.

- Lo zoom.

*Fot.* - Ne esiste anche un'altra molto importante che è la messa a fuoco. Allora guardate questo è un obiettivo, qui davanti, ci sono dei numerini e ad ogni numerino corrisponde una grandezza del buco: al numero 22 corrisponde il buchino piccolo piccolo, al numero tre corrisponde un foro grosso grosso, al numero 11 un foro medio; quindi il diaframma ha questi numeri; poi abbiamo lo zoom, infatti, dentro questo obiettivo, abbiamo una serie di lenti che sono messe una davanti all'altra e a seconda di come io giro lo zoom fanno da lente di ingrandimento o da lente per vedere più da lontano; spo-

stando questo gruppo di lenti succede che avvicinano o allontanano il soggetto da voi; poi un'altra ghiera importante serve per la messa a fuoco, per mettere le lenti in modo che quando faccio la fotografia la vedo ben nitida. Con lo zoom allora cosa facciamo? Decidiamo l'inquadratura da fare, cioè dobbiamo mettere in quadro, cioè mettere una cosa in una cornice, in un quadro.

*Ins.* - già voi avete costruito un inquadratore con il cartoncino e con il quale avete inquadrato.

- Sì.

*Fot.* - Con questo zoom, allontanando e avvicinando decidiamo noi di scegliere quale ampiezza di campo visivo prendere, quindi di scegliere un tipo di inquadratura invece che un'altra e questo è molto importante perché possiamo fare un'inquadratura molto ampia se ci piace descrivere un bel paesaggio - se andiamo in vacanza in montagna e vogliamo far vedere ai nostri amici una foto di tutto il paesaggio facciamo un'inquadratura che prende il più possibile quello che noi riusciamo a vedere dentro la macchina fotografica; se invece dove giochiamo c'è una bellissima altalena e vogliamo fotografarla, andiamo a restringere l'inquadratura, oppure se siamo in un campo di calcio vogliamo riprendere soltanto la porta non prendiamo tutto il campo di gioco, ma con lo zoom restringiamo e facciamo un'inquadratura che prenda solo la porta che ci interessa. Così possiamo scegliere che fotografia fare.

*Ins.* - così si può scegliere cosa far vedere.

*Fot.* - Voi avete scelto di far vedere degli oggetti con le vostre foto?

- Io il poster di Nemo.

*Fot.* - Vi ricordate tutti cosa avete fotografato?

- Sìiiiiiii.

*Fot.* - Allora dopo uno per volta venite su e le stampiamo, facciamo apparire la fotografia.

Le foto sono in bianco e nero, le abbiamo fatte così per un moti-

vo; perché con il bianco e nero, quando andiamo a sviluppare le foto, possiamo avere la possibilità con questa lampadina rossa, che è una lampada di sicurezza, di assistere a questo spettacolo magico di apparizione della fotografia mentre si crea; quindi la possiamo vedere tutti come appare; se usassimo invece un rullino a colori non potremmo assistere a questo spettacolo perché questo procedimento con le foto a colori andrebbe fatto totalmente al buio. Con il bianco e nero si può tenere invece una lampadina come questa che non dà fastidio; il perché è complicato (infatti la luce è un'onda elettromagnetica e all'interno dell'atomo c'è un elettrone che si sposta da un'orbita all'altra e a seconda di questo spostamento si crea un'onda e a seconda della sua lunghezza d'onda determina il colore; i colori che noi vediamo hanno lunghezze d'onda diverse; infatti questa lampada rossa ha una data lunghezza d'onda che non influenza e non disturba il bianco e nero).

Siamo arrivati alla fase in cui abbiamo fatto le fotografie, quindi abbiamo scattato, abbiamo scelto che buco usare, quanto tempo deve stare aperta questa tendina, dopodiché abbiamo impressionato la pellicola, ogni volta che avete scattato avete fatto una singola fotografia; ognuno ha fatto la sua. Cosa ha fatto la maestra dopo che avete scattato le foto?

Ha riavvolto il rullino, che si era srotolato tutto e aveva camminato piano piano, lo ha rimesso tutto qui dentro (senza aprirla la macchina fotografica perché va fatto al buio, voi lo sapete che se c'è un rullino dentro e voi l'aprite prende luce e non vengono più le fotografie; quindi, prima di aprire il dorso della macchina fotografica e di fargli prender luce, controllate che il rullino sia avvolto dentro) e me l'ha portato; io ho preso il rullino con le vostre foto e al buio l'ho immerso in una bacinella come questa, e il rullino si sviluppa; cioè succede un procedimento chimico che, per precipitazione, fa cadere queste particelle colpite dalla luce, quest'argento colpito dalla luce precipita e dove è stato colpito di più dal sole ne cadono di più e do-

ve non aveva preso luce rimane bianco, non precipita; quindi a seconda della luce che ha colpito questi granelli essi cadendo formano l'immagine più chiara o più scura a seconda se ha preso più o meno luce; insomma si forma l'immagine in bianco e nero.

Guardate questo primo pezzo di pellicola, secondo voi che cosa è successo?

- È nero

*Fot.* - Perché è nero?

- Perché lì non c'era la foto.

*Fot.* - Perché qui ha preso?

- Troppa luce.

*Fot.* - Invece qua in fondo il rullino com'è?

- Bianco.

*Fot.* - Perché?

- Perché non abbiamo fatto più foto.

*Fot.* - Perché non avendo fatto più le foto il rullino è rimasto nuovo e non ha preso luce per niente. Quel pezzo di prima sapete perché ha preso luce? Perché questo pezzettino come in questo rullino nuovo è fuori e anche adesso sta prendendo la luce e quando lo vado a sviluppare questo pezzo qui è

- È nero.

*Fot.* - È l'inizio del rullino...

... adesso possiamo passare alla fase che vi piacerà di più. Dentro il rullino la luce non entra mai, per fargli prendere luce bisogna tirarlo fuori. Il materiale spalmato sopra la pellicola è un materiale sensibile e con il tempo si deteriora infatti i rullini hanno una data di scadenza.

Adesso vi volevo far vedere questo macchinario che è l'ingranditore, si chiama così perché ingrandisce; lo potremmo chiamare anche un proiettore perché proietta l'immagine

*Ins.* - voi l'avete visto il proiettore quando facevamo il cinema, vi ricordate come diventava grande l'immagine?

*Fot.* - La pellicola con le vostre foto adesso la metto dentro questo portapellicola, c'è una finestrella che è della stessa dimensione della fotografia che avete scattato;

- Lì ci metti la foto e poi la proietti.

*Fot.* - Ci mettiamo il negativo, non proprio la foto, lo metto qui dentro, adesso accendo una lampada che emette luce e proietta l'immagine su questo piano; adesso il piano è in questa posizione ma se lo muovo e per esempio lo sposto in basso la foto diventa più grande, si chiama ingranditore apposta. Spegniamo la luce...

Adesso vediamo la prima fotografia che avete fatto: quindi questa luce proietta l'immagine dal negativo su questo piano; questa rotellina che giro serve a far muovere le lenti di vetro che sono dentro l'obiettivo, come dicevo prima, e messe in un certo modo rendono l'immagine nitida, quindi è la messa a fuoco. Una volta messa a fuoco dobbiamo mettere questa carta, che è sensibile, alla luce qui sotto, accendere la luce nel momento giusto, contare dei secondi per far sì che l'immagine si stampi sulla carta sensibile e poi svilupparla;

- Ma dov'è la luce rossa?

*Fot.* - Adesso ve la faccio vedere... qui proiettiamo quest'immagine e come avevo detto per la macchina fotografica in cui posso regolare il diaframma, che cos'era?

- Regolava il buco.

*Fot.* - Certo e anche qui regolo il buco e faccio entrare più o meno luce a seconda di questo buco; adesso metto il foglio di carta su cui stampare sotto e conto, con questa luce, fino a tre secondi e poi spengo, se abbassassi un po' la luce quanto dovrò contare?

- Cinque.

*Fot.* - Certo di più, e se lo abbasso ancora? Il doppio almeno; quindi questo è un rapporto direttamente proporzionale fra il diaframma e tempo di otturazione: ad ogni apertura di diaframma corrisponde un tempo di otturazione che è direttamente proporzionale.

Adesso facciamo un esperimento molto bello; come avevamo

detto posso accendere una lampada di sicurezza che non impressiona niente della fotografia, possiamo mettere un filtro rosso dello stesso colore della lampada così possiamo lavorare tranquillamente; possiamo aprire la carta sensibile alla luce e stamparla; questi fogli di carta sensibile sono chiusi con un foglio nero che non fa entrare la luce per niente. Adesso ne posso prendere uno senza rovinarlo perché qua dentro è buio e questa luce rossa non dà fastidio; questo foglio è bianco da tutte e due le parti, ma da una parte è un foglio normale e dall'altra c'è spalmata quella sostanza che è sensibile alla luce, quindi noi dobbiamo lavorare con questa parte sensibile, più ruvida.

Adesso ho bisogno di alcuni oggetti come un anello una catenina: mettiamo una catenina, una moneta, l'orecchino e ci mettiamo questo tappo.

- Sì così lì rimane nera...

*Fot.* - Adesso devo togliere il filtro rosso così la luce bianca della lampadina comincia a far cambiare quel foglio che abbiamo messo; ecco... così è come se scattate la fotografia. Facciamo questo esempio e contiamo fino a sette quando tolgo il filtro rosso pronti?

- 1 2 3 4 5 6 7

*Fot.* - Per sette secondi questo foglio ha preso luce, è come se le tendine si fossero aperte e richiuse per sette secondi. Adesso ritogliamo gli oggetti.

È successo qualcosa a questo foglio?

- No.

*Fot.* - Sembra di no, per far apparire la fotografia cosa bisognerà fare?

- Bisogna metterlo là dentro.

*Fot.* - Sì bisogna immergerlo in questo liquido come ho fatto per il rullino che mi avete portato voi; adesso abbiamo fatto andare la luce su questo foglio che è sensibile alla luce perché c'è spalmata sopra una sostanza sensibile, se non ce l'avesse non succederebbe niente.

Quindi metto questo foglio dentro questa bacinella che è un bagno di sviluppo.

- È diventato rosa.

*Fot.* - Adesso le particelle d'argento che sono state colpite dalla luce con un procedimento chimico precipitano e guardate cosa succede.

- Ohhhhhh!

*Fot.* - Avete visto che bello!

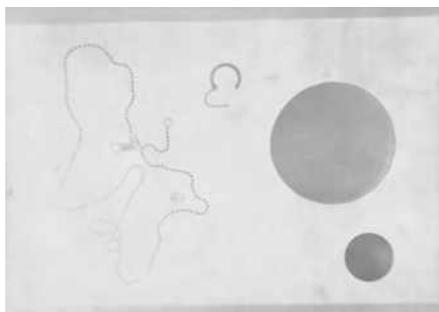
- Sìiiiiii.

*Fot.* - E nell'altra che cosa succede?

- È diventata nera.

*Fot.* - Adesso blocchiamo lo sviluppo in un bagno d'arresto e in quest'ultimo bagno lo fissiamo; nella prima bacinella facciamo un bagno di sviluppo, nella seconda facciamo un bagno di lavaggio per bloccare lo sviluppo e non farlo avanzare, nella terza bacinella l'immagine si fissa; dopo che l'immagine è stata fissata noi potremmo accendere la luce tranquillamente e non succede più niente perché l'immagine è fissata. Alla fine facciamo un bagno di lavaggio per togliere della robbaccia che si è formata sopra con i prodotti chimici, andrebbe bene anche acqua corrente.

Adesso che abbiamo fissato l'immagine accendiamo la luce; guardate cosa è successo:



la luce ha colpito quegli oggetti che ci avevamo messo, ma sotto il tappo e la moneta la luce non è passata e sono rimaste bianche

perché non è filtrata la luce. Sotto l'orecchino e la catenina lo stesso. Questa sarebbe un'immagine in negativo. Nel negativo delle vostre foto è lo stesso: ci sono delle parti più bianche e delle parti più nere, quando lo metteremo sotto la luce dell'ingranditore entrerà in maniera diversa. Vediamo questo negativo: è una formica, il corpo della formica è bianco, mentre voi sapete che quella che avete fotografato era?

- Nera.

*Fot.* - qui invece è bianco; la formica del negativo, quando la mettiamo nell'ingranditore, diventa nera, infatti la luce che passa dove è bianco è di più perché non viene fermata e lì dove c'è il bianco diventerà nero, il contrario del negativo. Dove vediamo gli oggetti bianchi quando proiettiamo luce lì passa, mentre dove è nero non passa o ne passa meno.

- Lo rifacciamo?

*Fot.* - Certo adesso le stampiamo tutte. State a guardare  
[tutti i bambini assistono allo sviluppo della propria foto]





Per concludere facciamo una prova: con il solito procedimento, mettiamo la carta sensibile, contiamo e facciamo la fotografia.

- 1 2 3 4 5 6 7 8

*Fot.* - Adesso guardate come si sta sviluppando la fotografia, vedete la formichina?

- Sìiiiiii.

*Fot.* - Se io la mettessi nella vaschetta come prima, quella del fissaggio, saremmo a posto; invece io adesso faccio questa prova, accendiamo la luce...vedete la formica? Guardate cosa succede.

- È diventata nera e grigia

- Perché diventa tutta nera?

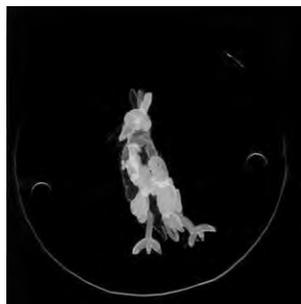
- Si brucia

- Abbiamo ucciso la formica!



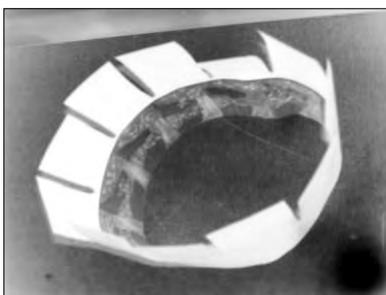
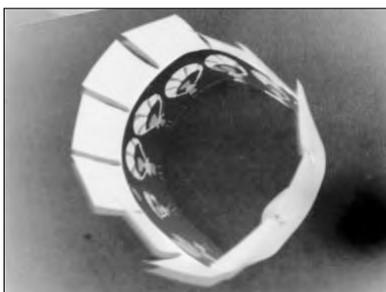
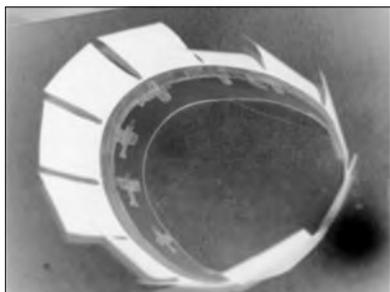
Rispetto agli obiettivi riferiti alla promozione della consapevolezza del percorso storico - tecnico che ha caratterizzato l'evoluzione del dispositivo cinematografico, i bambini hanno realizzato alcuni strumenti del pre-cinema, il taumatropio e lo zootropio, affrontando, parallelamente, anche il discorso scientifico riguardante il fenomeno ottico che sta alla base della percezione del movimento.

Esempi di taumatropio:





Alcuni esempi di zootropio, che poi veniva sistemato sul piatto del giradischi per apprezzarne la resa del movimento:



Lo stralcio di conversazione che si riporta di seguito è tratto da uno dei laboratori in classe svolti con l'esperto De Santi e si riferisce all'esperienza di visione di alcuni dei film dei Lumière

*Esperto* - ... Adesso io vi farei vedere delle cose girate all'inizio della storia del cinema, dobbiamo interromperle però di volta in volta, sono brevi, e voi mi dovete descrivere cosa avviene in queste scene; sono scene girate dai Fratelli Lumière, si fa risalire a loro l'origine del cinema. Volta per volta noi interrompiamo, voi mi dovete dire: da dove entrano i personaggi, che cosa avviene e quello che notate...

A volte il congiungere è interno, dentro il movimento, è un montaggio interno: se io riprendo voi posso stare qui fermo o posso muovermi, modificando le distanze, inserendo altre cose; questa è più di una inquadratura, è una inquadratura che ha una durata; quindi la base è l'inquadratura a partire dalla quale si costruiscono altre opportunità; l'entrata e l'uscita dalla scena è ben evidente nel muto, dove c'è una costruzione ancora molto teatrale, con una scena in cui, di fatto, entrano i personaggi e si muovono davanti alla cinepresa (ad esempio nelle comiche, le cose erano semplici, lì c'era la scena e i personaggi facevano delle azioni poi uscivano)

Ora dovete dirmi da dove i personaggi entrano, da dove escono, se si muove la cinepresa, se sono due inquadrature unite, congiunte, montate, incollate e poi cosa vogliono dire.

“Il bambino col pallone”: guardate i due che vengono con la scala e col giornale, quest'altro che entra da destra e poi esce dall'altra parte; gli altri due da dove vengono?

- Da dietro.

*Esp.* - Dal fondo; quindi abbiamo il vialetto, abbiamo il bambino e la madre, i due uomini che vengono dal fondo del viale; più che entrar da dietro i due uomini vengono dal fondo, e questo vuol dire che occorre dare una profondità al fondo.

Come si chiama lo spazio da solo?

- La scena.

*Esp.* - No, la scena è la cosa girata, mentre io che sono qui sono in...

- Campo.

*Esp.* - Sì in campo, questo campo qui, questa parete ha una profondità?

- No.

*Esp.* - Se aprissimo questa porta e qualcuno venisse da laggiù il campo sarebbe profondo o no?

- Sì.

*Esp.* - Dalla profondità del campo vengono i personaggi, che magari noi all'inizio non vediamo, poi li vediamo, come nei film western, solo ad un certo momento; allora il campo è lo spazio in cui stanno le cose e le persone che vengono riprese; questo campo non è schiacciato, può essere profondo, c'è una profondità di campo. Nella scena che abbiamo visto i due che avanzano vengono dal fondo; una volta questo era una cosa importante, e c'era anche il problema di tenere a fuoco i personaggi; quando il disegno, nel Quattrocento scopre la profondità, la prospettiva, allarga lo spazio delle sue possibilità; il cinema la scopre subito perché emerge da sola: i due vengono quindi dal fondo, ciò a dire che il campo può essere profondo. Questo è importante.

Ora vediamo "Il pasto del bambino"

- Qua non è entrato niente.

*Esp.* - I personaggi erano già in campo, chi sono i personaggi?

- La mamma, il babbo e il bambino.

*Esp.* - Chi era il personaggio assolutamente naturale?

- Il bambino

*Esp.* - Perché il cinema rispetto alle altre arti cattura le immagini della realtà naturale, se io riprendo la natura, ad esempio delle piante, le piante sono vere, io senza volerlo inserisco dunque elementi della natura vera. Però questo film ha qualcosa di particolare?

- Non entra nessuno.

*Esp.* - Certo.

- È più da vicino.

*Esp.* - Il piano è più avvicinato, questo si chiama piano medio. Ancora il cinema non ha scoperto il primo piano, pensano di non poterlo fare; secondo voi è importante il primo piano?

- Sì.

*Esp.* - Se io voglio sottolineare il suo volto, far vedere qualcosa da vicino uso il primo piano.

- Se voglio far vedere i particolari.

*Esp.* - Certo è il dettaglio, il particolare. Se voglio mostrare una cosa da lontano non riesco a farla vedere bene a meno che non lo dica o lo faccia dire.

Questa è “L’uscita degli operai dalla fabbrica”. Adesso me la dovete descrivere; vi dico subito che questa è una fabbrica vera, Lumière è andato in una fabbrica e li ha ripresi (probabilmente avrà detto loro anche qualcosa). Sono operai che davvero escono dalla fabbrica.

Da dove vengono gli operai?

- Dal fondo.

*Esp.* - La scena qui è più articolata, all’inizio le porte sono chiuse o sono aperte?

- Aperte.

*Esp.* - Veramente sono chiuse. All’inizio le porte sono chiuse, poi si aprono e i primi che entrano vengono da dietro, come nella comica del cinema muto in cui si apre la porta; la porta si spalanca e lì vediamo che quelli più vicini escono dal limitare e gli altri escono dal fondo. Com’è questo fondo? Si vede bene, è tutto illuminato?

- No è quasi scuro.

*Esp.* - È a metà, c’è la luce e c’è l’ombra, è chiaroscurato, il fondo non è tutto in luce come abbiamo visto prima, è un fondo variato. Abbiamo poi due porte, quando si spalanca il portone quelli che vengono arrivano da questo fondo più complicato, invece quelli che escono dalla porta continuano ad uscire da quella porta, non vi sembra che ci sia un doppio movimento?

Ricordate che il cinema è anche un’arte visiva di ritmo, i ritmi sono molto importanti, soprattutto nel cinema muto, in cui non si sente la musica, non si sente parlare se io voglio suggerire un ritmo lo devo suggerire con il ritmo delle immagini, con i movimenti. Se uscissero tutti allo stesso modo sarebbe più monotono; invece qui è variato, all’inizio escono tutti uguali, si apre la porta piccola ed escono poi notiamo la differenza che dalla porta continuano ad uscire men-

tre dal portone vengono dal fondo, creando una variazione. Come escono, vanno tutti dritti?

- No, alcuni a sinistra alcuni a destra.

*Esp.* - Ma quelli della porta a sinistra vanno tutti a sinistra?

- No.

*De Santi* - Si incrociano, attraversano il campo, creando movimenti, poi arriva uno con la bicicletta e anche un cane; ad un certo momento si creano delle variazioni.

- Il cane può essere uscito per caso.

*Esp.* - Mentre a quello della bicicletta gli avrà detto tu esci... il cane è uscito per caso.

Il cane è naturale come il bambino. Quindi avete visto come in una scena semplice ripresa all'uscita reale degli operai da una fabbrica, in una cosa così semplice, ci sono delle variazioni; è dunque l'inquadratura è costruita con delle variazioni. Qual è la differenza rispetto al teatro? Siete mai stati a teatro?

- Sì.

*Esp.* - Cosa succede, si muove la scena?

- Sì.

*Esp.* - Nel teatro moderno si muove anche, ma normalmente l'atto avviene tutto nella scena e tu spettatore che sei seduto vedi sempre tutto dalla stessa distanza. Invece nel cinema cosa fa la macchina da presa?

- Si avvicina.

*Esp.* - Si avvicina, si allontana, si muove. Il cinema ha il movimento della successione delle immagini, ma anche il movimento della cinepresa, non solo ma dentro il campo le persone, gli oggetti si muovono.

- Nel cinema possono entrare delle cose che non dovevano far parte di quella scena invece nel teatro come fanno ad entrare, le porte le tengono chiuse!

*Esp.* - Nel cinema succede spesso che durante le riprese entra

qualcuno per caso; avete mai visto i film in cui chi cammina guarda nella cinepresa, se qualcuno guarda nella cinepresa vuol dire che era uno che è entrato e non sapeva che riprendevano, perché i registi dicono sempre di non guardare nella cinepresa.

- Perché sennò non pare vero.

*Esp.* - Sì, perché qualcuno che guarda nella cinepresa sottolinea che c'è la cinepresa, a volte ci sono dei film moderni come quelli di Woody Allen in cui lui guarda nella cinepresa per far proprio capire che c'è la cinepresa.

- Nel cinema se si sbaglia poi la scena la tagliano.

*Esp.* - Vediamo “demolizione di un muro”: guardate il fondo e poi mi dite come è collocata la cinepresa. Allora ditemi chi è in campo?

- I lavoratori.

*Esp.* - E poi?

- Il muro.

*Esp.* - Il muro è molto importante, come è messo? È frontale?

- No.

*Esp.* - La parete di fondo è frontale?

- Sì.

*Esp.* - No, il muro è di sbieco, di traverso; e l'effetto è dato dall'angolo, allora è importante dove si colloca la macchina da presa? Sta ferma si muove ma è molto importante anche la collocazione. Dove può essere messa?

- Davanti.

*Esp.* - È sempre alla stessa altezza? I personaggi possono essere ripresi dal basso, allora la macchina da presa dove sta?

- In basso.

*Esp.* - Sarà dal basso. Può essere messa dall'alto?

- Sì.

*Esp.* - La posso mettere alla finestra? Avete mai visto la macchina da presa che si muove? La ripresa che si muove? Come avverrà quello?

- Hanno la gru.

*Esp.* - Con la gru o dall'aereo o dall'elicottero. Il cinema ha il dolly. C'è un piano, su quel piano c'è la cinepresa, il direttore della fotografia, il regista e anche i tecnici che devono mettere i filtri ecc. nel cinema muto questo non potevano farlo ma le riprese dall'alto ci sono ugualmente.

- Salivano su una montagna.

*Esp.* - Anche se io sono in piedi e tu seduto ti riprendo dall'alto. Le angolazioni sono molto importanti e possono essere tante. Quando cade il muro cosa si vede?

- Rientrano i lavoratori.

*Esp.* - Sì ma cosa si vede dietro il muro che cade?... Il campo profondo, si vede ciò che c'era dietro.

Questo è famosissimo "L'annaffiatore innaffiato". Cos' ha di particolare rispetto alle cose che abbiamo già visto? Intanto una cosa ve la dico io, la cinepresa è ferma, però noi li vediamo ora più lontani, ora più vicini, al punto che a volte le gambe non si vedono, da che cosa deriva? Cosa fanno?

- Si muovono.

*Esp.* - Certo il movimento li fa passare dal campo totale al piano medio, è una cosa molto importante. C'è un'altra cosa fondamentale: non vi pare un po' curioso il titolo? Che differenza c'è tra un titolo come il pasto del bambino, l'uscita degli operai dalla fabbrica e l'annaffiatore innaffiato.

- È un titolo che fa ridere.

*Esp.* - Perché si vuol costruire una scenetta.

- Il titolo fa capire cosa succede

*Esp.* - Il titolo già lo fa capire; in campo c'è una scena vera o una scena costruita?

- È vera.

*Esp.* - È vera ma è costruita o no? E come quando faccio dire a lei qualcosa, cioè qui c'è una scenetta, c'è qualcosa di più, l'inizio di un racconto; non riprende e basta.

Qui c'è “un congresso scientifico”. Ditemi cosa ha di particolare questa scena. Abbiamo questi congressisti che entrano. Ma cosa c'è di particolare, cosa si vede alla fine?

- Che salutano.

*Esp.* - Quello che arriva con una cinepresa non vi sembra particolare?

- Qualcuno ha avuto l'idea di riprendere il congresso.

*Esp.* - Perché qui si fa vedere quello con la cinepresa, perché si vuole mostrare nel film, che il film riprende quella cosa. Lì si vuol sottintendere che quello che entra con la cinepresa vuol riprendere il congresso.

Ora vediamo “L'arrivo del treno”, una volta la gente aveva paura che il treno li travolgesse.

Chi è il protagonista qui?

- Il treno.

*Esp.* - Entra quindi in campo, e come arriva?

- Dal fondo.

*Esp.* - Poi mi dovete dire come esce; dunque arriva dal fondo, entra e poi guardate che bello l'effetto quando passa a lato della cinepresa, e l'idea che il treno sia lì è data dal fatto che sembra quasi che ci sfiora, quindi esce dall'inquadratura, non esce a sinistra ma di lato.

Queste cose che avete visto sono le prime cose della storia del cinema, sono cose famose, importanti.

**LO SGUARDO OSTINATO:  
INQUADRATURA, REALTÀ, MOVIMENTO /  
INQUADRATURA, SPAZIO, TEMPO**

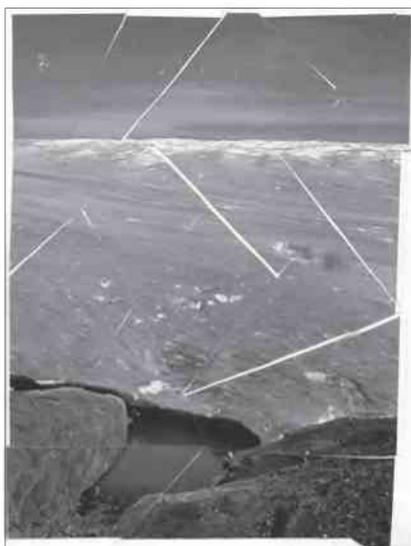
Durante questa fase di svolgimento del percorso, ampio spazio è stato dato alla esplorazione delle esperienze e delle conoscenze pregresse dei bambini rispetto alle tematiche in oggetto, in modo tale da collocare adeguatamente gli interventi nel contesto esperienziale e conoscitivo degli alunni al fine di garantirne l'efficacia e la significatività.

Questi gli obiettivi nel dettaglio:

- Pervenire a formulare una propria definizione del concetto di inquadratura, prendendo atto della quantità di informazioni simultaneamente in essa presenti (durata, tipologia, angolazione, profondità, movimenti, azioni, sonoro...) e delle aspettative che essa genera rispetto al fuori campo.
- Saper riconoscere diversi tipi di inquadratura e individuare i significati che esse mediano.
- Saper rappresentare situazioni conosciute/vissute usando i diversi tipi di inquadrature, anche avvalendosi del mezzo fotografico.
- Comprendere che ciascun individuo interpreta un'immagine secondo la propria esperienza, sensibilità e cultura.
- Comprendere che un'immagine si può leggere nei suoi due aspetti: denotativo (che cosa mostra) e connotativo (che cosa vuol significare).

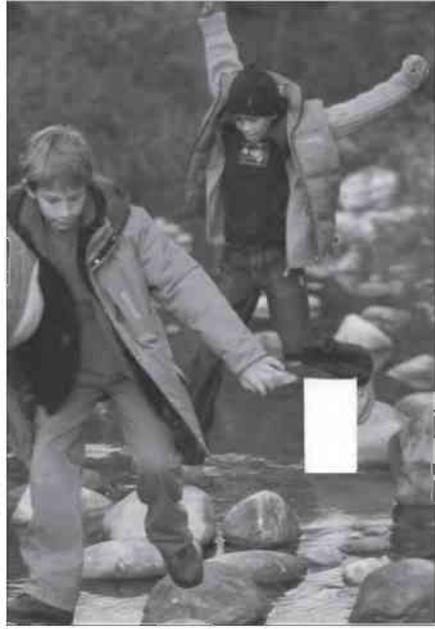
### *Esperienze*

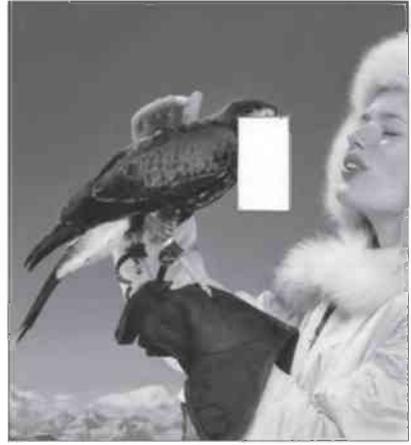
Per promuovere atteggiamenti di analisi, osservazione e approfondimento rispetto all'immagine e alle sue potenzialità comunicative e avviare il discorso riferito all'inquadratura si sono proposte diverse attività manipolatorie e percettive su fotografie e frammenti di esse selezionate da riviste: a partire da una immagine i bambini l'hanno decostruita, tagliandola a pezzi e quindi ricostruita, attraverso tutta una serie di operazioni di analisi, confronto, riconoscimento, considerando il dettaglio e la globalità.



Proseguendo in questo discorso di frammentazione/ricostruzione e manipolazione concreta e percettiva dell'immagine, ai bambini è stato proposto un gioco di associazione di dettagli ad immagini più grandi, dalle quali essi erano stati estrapolati: ai bambini è stato consegnato un frammento di immagine che inizialmente dovevano osservare cercando di capire che cosa potesse rappresentare e quindi dovevano ritrovare l'immagine da cui erano stati ritagliati.

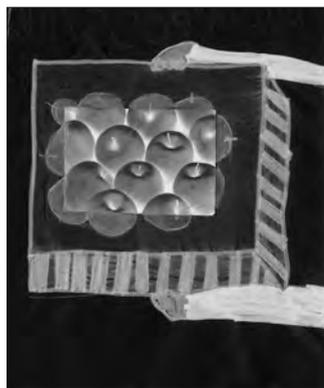
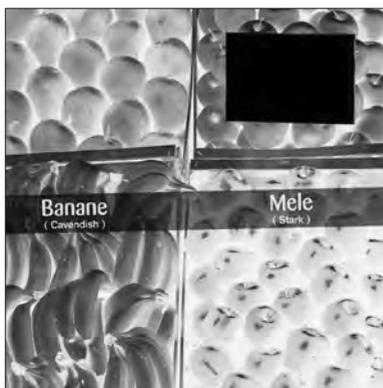
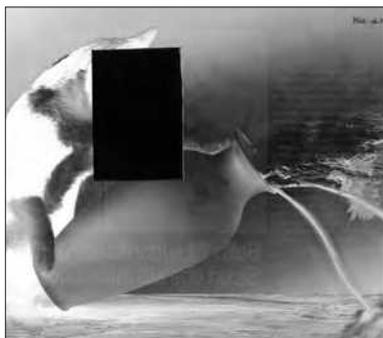


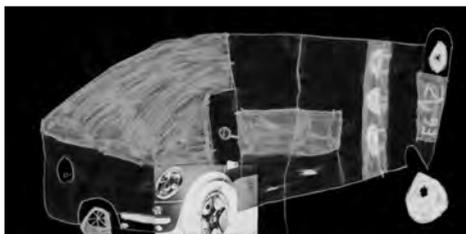
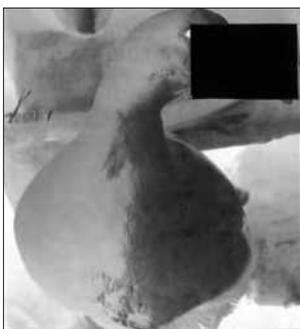






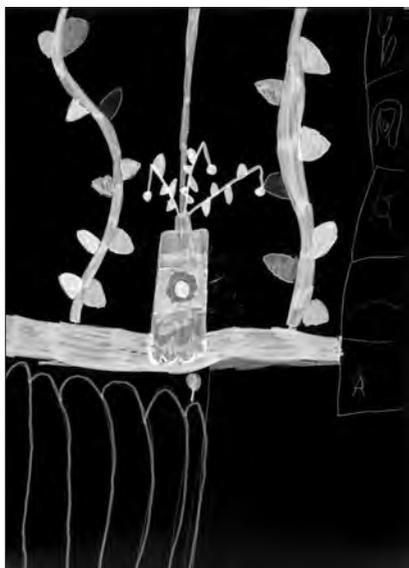
Successivamente, dato un frammento di immagine, un dettaglio, è stato chiesto ai bambini di completare l'inquadratura, ricostruendo con il disegno l'immagine/contesto di appartenenza.





Attività con il frame: per far acquisire il concetto di inquadratura i bambini sono stati invitati a costruire un frame con un cartoncino; utilizzando l'apertura rettangolare al centro come il mirino di una macchina fotografica, si sono osservati diversi oggetti da lontano e da vicino, invitando i bambini a dirigere lo sguardo verso una determinata direzione e quindi ad avvicinare /allontanare il frame dall'occhio e sollecitandoli a descrivere cosa accadeva al loro campo visivo; disponendo della macchina fotografica si è potuto far provare ai bambini come il restringimento/ampliamento del campo visivo fosse possibile attraverso il dispositivo dello zoom presente sulla macchina. I bambini hanno quindi inquadrato un dettaglio all'interno della loro aula con il frame e hanno cercato di riprodurlo attraverso il disegno; un ulteriore passaggio è stato sviluppato attraverso l'uso della macchina fotografica della quale i bambini si sono serviti per inquadrare gli stessi particolari inquadrati con il frame e fotografarli.

## Confronto disegno - foto:



- nella foto ci sono i bambini, invece nel disegno non ce l'ho fatti e poi fuori della finestra ci sono gli alberi e io non l'ho fatti.

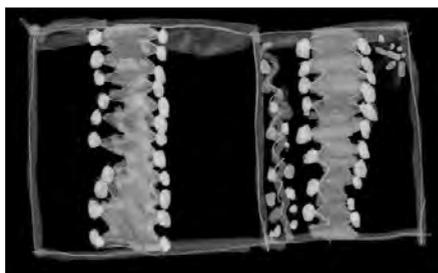
*Ins.* - cosa avresti dovuto fare con la macchina fotografica per far diventare la foto come il disegno?

Nella foto ci sono più cose che nel disegno, perché secondo te?

- La macchina fotografica ce le ha prese, con l'inquadratore non ce le prendevo.

*Ins.* - come avresti potuto fotografare solo questo pezzetto che hai disegnato?

- Andavo più vicina, così non li vedevo.



- Con l'inquadratore avevo inquadrato i rametti dell'autunno e gli alberi. Nella foto ho fatto metà finestra, la palestra nel disegno non c'è.

*Ins.* - perché la foto è diversa dal disegno? Cosa ha fatto lei quando ha fotografato?

- La foto è più vicina.



- Nel disegno ho fatto solo le strisce, nella foto c'è un pezzo di bambina, la porta, le strisce e i banchi.

*Ins.* - Quale è inquadrata più da vicino?

- Il disegno.

- Nella foto le strisce sono intere, invece nel disegno sono a metà.

\*\*\*

- Nella foto c'è la lavagna, la scatola dei numeri...

*Ins.* - Dove ci sono più cose, nella foto o nel disegno?

- Nella foto.

\*\*\*

- Nella foto è venuto anche un pezzo di cartellone, nel disegno non c'è.

\*\*\*

- Ho disegnato solo due alberi, invece nella foto ce ne sono di più.

\*\*\*

*Ins.* - Dove ci sono più cose?

- Nella foto.

*Ins.* - Per prendere più cose come dovevi fare con la macchina fotografica?

- Avvicinare lo zoom.

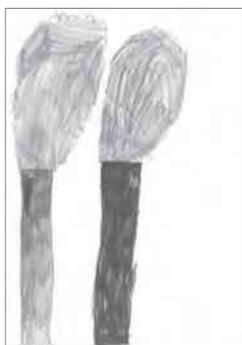
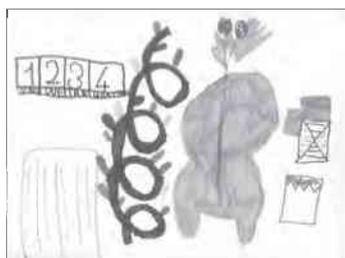
- No, andare più lontano o allontanare lo zoom.

\*\*\*

- Nella foto si vede un bambino e l'armadio, invece nel foglio non li ho fatti. Nella foto si vede anche la croce, le scatole, i banchi, il disegno e il banco.

*Ins.* - Sei soddisfatto di quello che hai ottenuto o la foto potevi farla meglio? Per farla più uguale al tuo disegno, cosa avresti potuto fare?

- Avvicinarmi oppure avvicinare lo zoom.





Nell'ambito di queste esperienze di delimitazione, osservazione, riproduzione di uno spazio visivo si è proposto ai bambini un percorso di scoperta e di sperimentazione che parte dalla diapositiva: dal riutilizzo di diapositive scartate (completamente nere) adottando la strategia del graffio e dell'asportazione del materiale chimico creando "l'effetto negativo"...

*Ins.* - ... Se voi prima avevate inquadrato, quello che avete ottenuto come si può chiamare?... questo si chiama inquadratore, abbiamo inquadrato e abbiamo ottenuto una...

- Inquadratura.

*Ins.* - Quando avete fatto la foto anche con la macchina fotografica avete ...

- Inquadrato.

*Ins.* - Adesso parliamo sempre di inquadratura, cosa avete visto qui sulla cattedra?

- Sono foto.

- La foto va dentro quello (telaio)

*Ins.* - Questa è una foto?

- No è un rullino... il nastro di un rullino.

*Ins.* - Sapete come si chiama?

- Pellicola.

*Ins.* - Sapete come si chiama la pellicola in inglese... film.

Cos'è un film?

- Quello che si vede in televisione.

*Ins.* - Anche questo si chiama film, potrebbe assomigliare un po' ad un film?

- Sì, perché quello si mette dentro a delle cose per fare vedere i film.

- C'è il nastro, c'è la cinepresa, lo metti nella cinepresa e si vede il film.

- Nei fili ci passa quello e arriva nella televisione e fa vedere le immagini.

*Ins.* - Questa pellicola che sta dentro e questo pezzetto di plastica si chiamano diapositiva. Le diapositive si guardano con questo strumento che si chiama diaproiettore.

Adesso noi vi diamo una diapositiva per uno, è tutta nera e voi...

- Ci dobbiamo fare un disegno.

*Ins.* - Come si può fare il disegno se è tutta nera?

- Gli togliamo la pellicola e ce ne mettiamo una bianca.

*Ins.* - Adesso vi spiego, vi daremo un fermaglio... perché?

- Per graffiare.

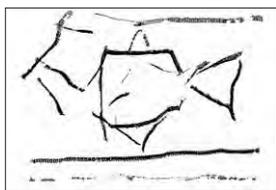
*Ins.* - Allora voi graffierete la pellicola per fare un disegno, adesso vi mostro come fare...Cosa vi sembra?

- Un drago a tre teste.

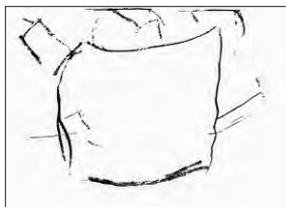
*Ins.* - Prima di darvi una diapositiva nera vi diamo un pezzetto di carta su cui, con la matita, disegnerete quello che poi farete sulla diapositiva, con il fermaglio.

Osservando le diapositive graffiate:

L'insegnante proiettando le diapositive realizzate dai bambini ha chiesto loro cosa quelle immagini potessero sembrare, a cosa facessero loro pensare:



Un pesce.  
Un pesce sotto il mare che nuota.  
Un pesce dentro una vaschetta che mangia.  
Una trottola.  
Un pesce con il muso schiacciato.  
Un pesce triste.  
Un pesce con il mare e il cielo.  
Un pesce che gli si è staccata la testa e il cappello gli è andato sulla schiena.  
Un pesce che non sa fare amicizia, non ha amicizia.  
Un pesce volante.  
Un pesce quadrato.



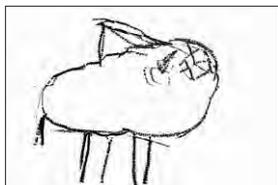
Una macchina.  
Una macchina un po' rotta.  
Mi sembra un cuscino.  
Mi sembra un robot.  
Una montagna ed il vapore.  
Un muro.



Un cuore con le mani.  
Un cuore con le ali.  
Un cuore con i bracci.  
Un cuore con le freccette.  
Un cuore con l'acqua.  
Un pipistrello.



Una bambina.  
Un topo.  
Un folletto.  
Un topolino che fa festa con il cappello di carnevale che si lava i denti.  
Una scimmia che si lava i denti... con il cappellino.  
Un orso.  
Un folletto che va alla guerra.



Una mucca.  
Il pianoforte.  
Una pecora.  
Una mosca.  
Una capra.  
Uno squalo con le zampe.  
Un topo.  
Un drago.  
Una mummia.  
Un animale che suona il pianoforte.



I fuochi d'artificio.  
Il mare.  
Tutti luccichini.  
Tutte le stelle cadenti che ce ne sono tantissime.  
Le stelle filanti.  
Le ragnatele.  
I fili.  
L'aria che entra dalla finestra.



La faccia di un pesce e il corpo che sono staccati.

È una barca con uno squalo che gira intorno.

Un vaso che sta per cadere.

È un punto esclamativo.

È un vulcano e qualcosa che cade giù dal cielo.

Un televisore con qualcuno che guarda la televisione.

Un mostro che dorme che gli si è staccato il corpo.

Un temperino e l'altra cosa non la so.

La faccia di un pesce con un temperino.

Un piatto con da mangiare che è cascato giù e è arrivata una balena e lo mangia.

Un pesce con la coda.

Era il temperino con la tempera che mi è venuto male.



Un vulcano con il cielo e il fumo.

Una casa.

Una capanna con il tetto.

Mille spari da un fucile.

Mi sembra un vulcano con sopra una casa.

Una capanna con sopra il cielo.

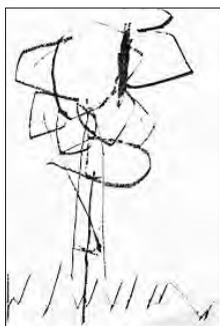
Una piramide tutta rotta.

Un razzo che c'è il fuoco.

Quella cosa per appoggiare la macchina fotografica.

Un fucile.

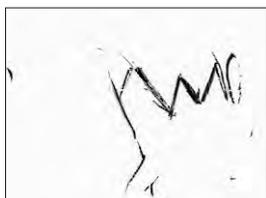
Un ombrellone del mare.



Un fiore sull'erba.  
Un fiore gigante che gli uomini gli sparano.  
Un fiore che ha il ramo e la foglia.  
Un fiore che l'hanno pistato ed è tutto rovinato.  
Una foglia.  
Un girasole.



Un tulipano.  
Un fiore con l'erba.  
Un tulipano con le foglie e l'erba.  
Un fiore sbocciato.  
Un tulipano che sta in un campo dove si coltivano i frutti.  
Un tulipano gigante che dà i frutti e le persone gli chiedono i frutti.  
Un tulipano un po' rovinato.  
Un tulipano che sta con le sue amiche ma c'è solo lei, le altre sono andate via.  
Un'impronta di un dinosauro rex.  
Mi sembra un tulipano che è sotto la pioggia, che grandina ed è un po' rovinato.  
Mi sembra una rana.



Un pipistrello.  
L'erba.  
Un castello.  
Una farfalla.  
Una corona.  
Una mano di un drago con vicino un palo e una luna.

Un piede di un drago che si vede dall'alto.  
Un re con la corona.  
La traccia di un mostro.  
Una zampa di un gigante.  
È un dinosauro rex.

...alla diapositiva come contenitore attivo di materiali che, lasciando passare in misura maggiore o minore la luce del proiettore crea sorprendenti effetti visivi. A partire da queste esperienze e parallelamente al percorso con l'immagine in movimento, è possibile affrontare il discorso della narrazione attraverso la combinazione di più diapositive e l'integrazione della componente sonora, procedendo all'elaborazione collettiva di una storia, sulla base di una bozza di storyboard, da rappresentare con le diapositive.

*Ins.* - ... Com'è fatta la diapositiva vi ricordate?

- C'è un foglietto.
- Il rullino.
- La pellicola.

*Ins.* - L'altra volta avete preso una diapositiva ciascuno e di che colore era?

- Nera!!!
- Lo rifacciamo?

*Ins.* - Facciamo una cosa che assomiglia a quello che abbiamo fatto l'altra volta, vi consegneremo due diapositive che non sono proprio nere. Cosa ci dovrete fare? Cosa avevate fatto la volta scorsa?

- Un disegno.

*Ins.* - Con che cosa?

- Con un fermaglio abbiamo graffiato nella pellicola e abbiamo fatto il disegno.

*Ins.* - Adesso non graffierete, ma farete uscire le pellicole, sono

due pezzetti, anche se di solito è una soltanto; ce le abbiamo infilare noi, una c'era già, l'altra ce l'abbiamo aggiunta noi. Voi dovrete prendere delle cose sottili in modo che poi riusciamo ad infilarle tra i due pezzetti di pellicola e a rimetterle dentro. Alla fine vedremo quello che succederà quando le mettiamo nel diaproiettore e le vedremo.

- Ci possiamo mettere le lettere?

*Ins.*- Provate, poi vedremo se si infilano nei telai, ma devono essere cose molto sottili per entrare dentro. Vanno bene anche delle polverine, dei pezzetti piccoli.

- La tempera delle matite.

*Ins.*- Certo, intanto mentre provate alcuni di voi andranno fuori a raccogliere qualcosa, cosa potrebbero prendere secondo voi?

- Un sassolino.

*Ins.*- Sicura che ci stia un sassolino?

- Un pezzo di foglia.

- Oppure l'erba.

*Ins.*- Sì, avete nient'altro da suggerire?

- La terra.

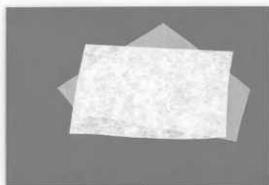
- Ci posso mettere un pezzo di carta?

*Ins.*- Provate.

- Si può usare la carta velina?

- Io ho la carta colorata.

Seguono le diapositive così come sono state realizzate dai bambini e i loro commenti nel momento in cui sono state proiettate:



*Ins.* - Chi ha fatto questa diapositiva?

- Mattia.

- Ma non si riconosce!

*Ins.* - Perché non si riconosce, cosa è successo?

- Era blu e rosso, adesso è nero.
- Non riesce a riconoscerlo, perché può darsi che da come si vede così quello può sembrare diverso.
- Ma era verde.
- Perché il verde, il rosso gli sta dietro e gli fa da ombra, come con il pennarello, ci calzi con uno poi ci calzi con l'altro e quello diventa più scuro.



*Ins.* - Che cosa può sembrare?

- Quello verde può sembrare un martello con il manico un po' rotto.
- Il verde sembra una caffettiera che si sta ribaltando.
- Quella viola è la tovaglia.

- Quella fucsia è la chioma di un albero e quello verde è un ramo.

- Quello verde un martello e il viola un muro.
- Il viola mi sembra una parte di un tetto.

*Ins.* - Ma tu avevi pensato di fare tutte queste cose che i tuoi compagni stanno dicendo?

- No io l'avevo messa così la carta.

*Ins.* - Come mai sembrano tutte queste cose?

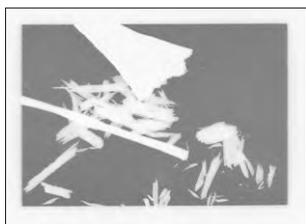
- Mica voleva fare un albero, ha messo tutto sparso e...



- Due cuori e una fogliolina.
- In mezzo è un albero.

*Ins.* - Perché ci sembra un albero e invece è una foglia?

- Perché ingrandisce.
- Perché è grosso.
- Sembra la bandiera dell'Italia solo che in mezzo c'è il verde.



- Sembra un deserto dove hanno fatto la guerra dei signori, quello in mezzo è un cannone.

*Ins.* - Cosa sono queste righe che ci fanno pensare al deserto?

- Sono le impronte digitali, perché il deserto ha tutte quelle robe perché una volta c'era l'acqua.

- Un'isola.

- Una diga che hanno costruito i castori e quello lungo sembra un ramo.

- Quel pezzo di foglia sembra una pinna quelle che si mettono al posto delle scarpe.



- Mi sembrano i fuochi d'artificio.

- Un pesce che è caduto su quel buco.

- Il recinto dove ci stanno i leoni.

- Le scale a chiocciola.



- Lo stagno con le ninfee.

- Un dinosauro.

- Quelli dei pini.

- Dei topi.

- Sembrano due palme e poi uno di quelli che giri e viene fuori la musica.



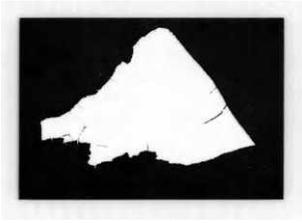
- Tanti scarabocchi.
- Tante formiche.
- Gli scarafaggi.
- Un aereo e dei missili lanciati.  
contro l'aereo
- Una montagna.
- Le formiche, quella lì, tutta grossa  
sembra la regina.
- I mostri.



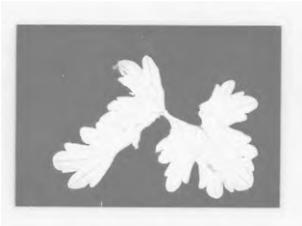
- Le impronte di una rana.
- I piedi di un mostro.
- Delle pistate.



- Questa sembra una freccia  
con le ali.
  - Una matita con un libro chiuso.
  - Un pezzo di bandiera rotta  
e una freccia.
  - Quella cosa dove si lanciano  
i coltelli.
- Un ago e un fazzolettino.
  - Una freccia che qualcuno ha lanciato ed è passata davanti ad  
un mattone che cadeva.
  - Una matita con un foglio.
  - Un camion con la freccia che l'ha spaccato.
  - Un uccello.



- Un pezzo di mantello.
- Una testa di maiale.
- Un albero rotto.
- Una montagna rotta.
- Un cono di gelato un po' rotto.
- Un foglio con scritto davanti.
- Una regione e quelle strisce arancioni sono i fiumi...la Sicilia.
- Una lingua.



- Un barboncino.
- Un uccellino con un'ala sola.
- Un pesce con la coda lunga.
- Un albero.
- Un uccellino che danza sopra una palma.
- Un signore con due mani senza gambe.
- Cipì quando gli hanno rotto la coda.



- Un albero un po' rotto.
- Un albero che cade.
- Una faccia di un coccodrillo con il collo.
- Un'accetta a metà.
- Il tronco di un albero e una lumachina.
- Un tronco.
- Un albero che ha quel pezzo rotto.
- Un cacciatore.
- Una roccia sul mare che era attaccata all'isola, però il mare l'ha tutta rotta. Quella in alto invece è un rifugietto con sopra il palo.



- Quegli animaletti che hanno trovato da poco, quelli brutti, sono rari, quelli ciechi che stanno nelle grotte.
- Un cocodrillo che trova dei topi da mangiare.
- Una ruga gigante con sotto un uomo e una donna.



- I topi che inseguono un dalmata per mangiarlo.
- Dei botti che c'è davanti un uccellino che si fa male.
- Delle palme.
- Un fiore di albero e un pezzetto di albero.

- Un cartone con delle robacce.
- Una casetta e un mostro che arriva.
- Una'isola a forma di x e uno scoglio nel mare.
- Una farfalla che esce dalla casa.
- Un bambino che alza la gamba.



- Un albero caduto e una zampa di mostro.
- È un cane che cade sopra un bastone e scivola.
- Un cane che corre sopra il ramo di un albero.

- Un tronco che è caduto e un cagnolino gli va sopra.
- Una macchina che lì c'era il salto ed è caduta.
- L'ala di passero che si è rotta e cade sullo stelo di un fiore.
- Un cane, però quello non mi sembra proprio un cane, ma l'incrocio tra un cane e un tacchino.

- Un bastone con un uccellino che ci cammina sopra e adesso spicca il volo.
- Un millepiedi su una foglia.



- Una papera con un cappello.
- Una casa a zig zag rossa con il tetto verde.
- Una lumaca con il cappello che indossano i cinesi.
- Una barca e uno squalo che tocca sulla barca.
- Un'ochetta con il cappello.
- Un cigno con il cappello.
- Un tacco.



- Delle formiche.
- Dei sassolini.
- Degli insetti che vanno a mangiare nei campi di grano.
- Uno stormo di cornacchie che stanno andando su un campo di grano.



- Dei maialetti con il pastore che vanno a mangiare.
- Un bambino che è stato a mangiare i grissini.
- Tanti chicchi di grano.
- Dei bruchi che andavano a mangiare.
- I granchi sulla neve.



- Le caramelle.
- Un raggio che le persone si buttano giù per salvarsi con il paracadute.
- Delle rocce che cadono sull'acqua.
- Dei giochi un po' rotti.
- Quella in mezzo sembra una spada che

la tirano verso una casa e i mattoni della casa volano tutti in aria.

- I coriandoli.
- Gli uccelli che vanno a bere.
- I fuochi d'artificio.
- Un delfino.
- Una spada.
- Un uccellino a testa in giù, il resto sembra una scarpa dei folletti.



- Quella verde sembra una foglia, quella gialla una stella e quella blu una piuma.
- La testa di una pianta carnivora con i corni e la bocca che la sta aprendo e va a bere nell'acqua.
- La cinepresa.

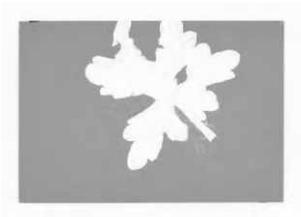
- Un pesciolino che cade sull'acqua.
- Delle forbici.
- Un pesce a due bocche.



- Delle formiche che formano una croce.
- Degli alberi in un deserto tutti buttati giù e distrutti.
- Le formiche che stanno trasportando

quelle collane con la croce, però gli sono cadute per terra e a loro non gliene importa più e l'hanno lasciate per terra.

- Che hanno fatto la guerra e tutti gli alberi sono a pezzettini.



- Un albero caduto.
- Una foglia con le gambe.
- Una foglia attaccata su un ramo.
- Una foglia con le gambe che gli hanno tagliato la testa, così sta per cascare.
- Un albero che sta parlando.

- La testa di un cane
- Un uccellino col naso a patata che di tante piume ce ne ha solo una.

- Un albero caduto.
- Un pipistrello.
- Un draghetto con le ali.



- La coda del gallo.
- Capelli.
- Una scarpa alla rovescia che è caduta.
- Un'ondata, quelle grosse che allagano.
- L'Africa e poi sembra un tornado che gira forte e quelle cose che sembrano i

peletti sono quelle cose che partono perché gira veloce.

- Un drago che si sta preparando per sputare il fuoco.
- La faccia di un lupo.
- Una scopa.
- La faccia di un dinosauro.
- Una pipa.
- Il sotto di una scopa

Dall'immagine unica alla sequenzialità di immagini: le attività intraprese sono volte a far acquisire consapevolezza della efficacia narrativa di una sequenza di immagini rispetto ad una immagine unica, dell'immagine in movimento rispetto all'immagine fissa. I bambini sono stati sollecitati a raccontare con un disegno una loro esperienza, quindi sono stati chiamati a raccontarla mostrando quanto avevano disegnato, in ciò verificandosi un surplus di informazioni sul come l'esperienza si era svolta. Al termine della conversazione i bambini hanno dedotto che per spiegare meglio ciò che era avvenuto avrebbero dovuto fare più di un disegno e hanno integrato il loro disegno iniziale con una sequenza di disegni.

Racconto dell'esperienza rappresentata con un solo disegno:

- Durante le vacanze sono andato ad Auronzo a sciare. Mentre sciavo ho tamponato qualcuno.

*Ins.* - Nel disegno c'è il tamponamento?

- No, perché non riuscivo a disegnarlo

*Ins.* - Come sei arrivato sulle piste da sci?

- In macchina e con lo ski-lift. C'era una pistina dove c'erano i saltini, l'ho fatti tante volte, tutte le volte che ci andavo sopra.

*Ins.* - Era prima o dopo il tratto di pista che hai disegnato?

- Dopo, poi c'erano anche quelli con lo snow board, che si mettono in mezzo alla pista.

*Ins.* - Con la tua immagine cosa ci racconti?

- Che scio.

*Ins.* - Ma tu adesso ci hai raccontato molte altre cose, che sei arrivato in alto con lo ski-lift, che hai fatto i salti, che hai tamponato un altro sciatore, perché non hai disegnato tutte queste cose?

- Perché non ce la facevo a disegnare la pista con i salti, per-

ché in mezzo agli alberi neanche si vede. Io l'ho vista perché ci sono andati altri bambini, allora mi sono accorto che c'era una strana pista. Ho visto anche un bambino con lo ski-lift, che è andato in mezzo agli alberi, non era neanche arrivato sopra che ha fatto un bel fuoripista.

*Ins.* - Lo hai disegnato?

- No, perché non potevo fare i bambini che non conosco e non fare me!

\*\*\*

- Quando ero in vacanza, degli amici di mio fratello, il babbo di un amico di babbo e noi, siamo andati a Montevercchio a festeggiare capodanno. Ci siamo divertiti con i botti, L'amico di babbo è simpatico, quando aprivamo lo spumante, c'era la televisione che diceva 5 4 3 2 1 via e lui l'ha stappata.

*Ins.* - Questa cosa si vede nel tuo disegno?

- No, qui eravamo fuori che facevamo i botti e dopo io sono andato dentro casa con tutti i pantaloni bagnati.

*Ins.* - Si vede che tu sei andato dentro casa con i pantaloni bagnati?

- No, perché se ho fatto quando sono andato fuori a fare i botti, non potevo fare anche dentro casa!

*Ins.* - Come avresti potuto fare allora per rappresentare sia il signore simpatico che stappava la bottiglia, sia tu che facevi i botti, sia che ti sei bagnato i pantaloni e sei entrato in casa? Come avresti potuto fare per disegnare tutte queste cose?

- Dovevo fare tutto minuscolo!

*Ins.* - Allora non l'hai fatto perché qui non ci stava?

- No volevo fare solo quello!

*Ins.* - Quindi quello che è successo prima e quello che è successo dopo non si vede?

- Dopo siamo andati a giocare a calcio nel garage e dopo sia-

mo andati a fare i botti, di sotto, sparavano in alto e tutte le scintille venivano giù.

*Ins.* - Come avrebbe potuto fare lui per raccontare tutte queste cose che ha detto?

- Fare mille fogli!

- Se no potrebbe dividere il foglio in quattro parti, però sempre attaccati, e disegnare quello che ha detto.

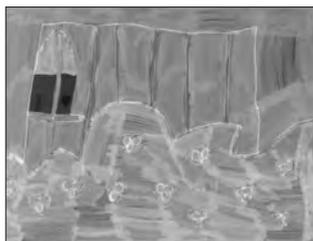
*Ins.* - Quindi si può dividere il foglio in quattro parti che diventano quattro...

- Vignette.

Racconto dell'esperienza rappresentata con più disegni

### **Hamtaro il mio criceto**

Un giorno è venuto un amico e un'amica di mamma e papà e ci hanno portato un regalo. Uno era per mamma e papà e un altro hanno detto: "Questo è delicato!" Lo abbiamo scartato e dentro c'era un criceto. Dopo che l'abbiamo scartato è venuto fuori dalla gabbia e io l'ho preso in mano:



## Il ragno birichino

Io e mio fratello giocavamo, abbiamo trovato in una scatola un ragnetto. Mia madre lo ha portato via. Poi ha detto cosa è successo a mio padre e lui si è arrabbiato:



## Al madre con mia madre

Io facevo il castello e mamma stava sdraiata a prendere il sole. Poi io nuotavo e lei era seduta che guardava me. Poi andavamo via:



Favole al telefono: dopo aver operato sul concetto di inquadratura e svolto attività sulla messa in successione di più inquadrature per raccontare un evento, si è proceduto ponendo a confronto fotografia e ripresa con videocamera di un particolare momento della vita scolastica, per rilevare analogie e differenze tra le tipologie di narrazione che i due dispositivi generano. Segue il racconto attraverso le immagini fotografiche:



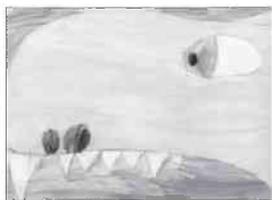
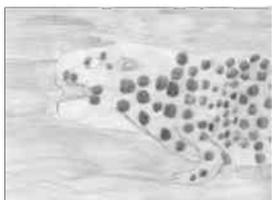
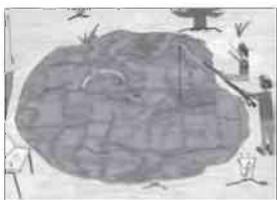
Per la individuazione, attraverso l'esperienza e la rielaborazione personale, di una definizione del concetto di inquadratura, si è intrapreso un ulteriore percorso a partire dal linguaggio fotografico, nella consapevolezza della sua familiarità rispetto ai vissuti quotidiani dei bambini; i bambini più grandi sono stati invitati a scattare fotografie per far vedere/raccontare con le immagini, un pezzetto di paese, un angolo, un dettaglio. È stato quindi chiesto ai bambini di costruire, attraverso la scelta di una successione di quattro fotografie/inquadrature, una sequenza che avesse un senso, intesa a trasmettere significato. I bambini hanno quindi attribuito un titolo alla storia passando poi alla narrazione scritta del racconto così ottenuto. Questa fase è stata ulteriormente sviluppata con l'attivazione di esperienze volte a promuovere una prima consapevolezza dei concetti di campo e fuori campo: i bambini sono stati invitati a porre una delle foto scattate da loro in un foglio da disegno e hanno disegnato ciò che per loro poteva essere la naturale continuazione dell'ambiente presente nella fotografia, ovvero il fuori campo.

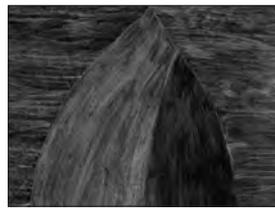
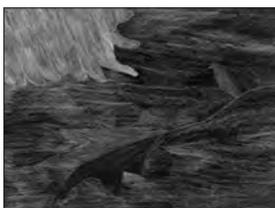




Per approfondire il concetto di inquadratura, in particolare dei movimenti nella/della scena inquadrata, determinati dallo spostamento della macchina (la zoomata in questo caso), ed evidenziarne gli esiti a livello espressivo, i bambini sono stati invitati a rappresentare un soggetto a piacere su un foglio da disegno; quindi, servendosi del frame (un foglio con un'apertura rettangolare al centro) e sovrapponendolo al disegno già realizzato, hanno scelto un particolare da riprodurre ed hanno copiato quanto stava all'interno del piccolo riquadro ottenuto, su un foglio di dimensioni uguali a quello in cui era disegnato l'insieme.







Proponiamo, di seguito, alcuni frammenti di conversazione tratti dai laboratori svolti con l'esperto:

- ... ora facciamo un esempio: immaginiamo che G. sia un tipo collerico, e lo mettiamo fuori campo; prendiamo M. che dice qualcosa a G., per esempio "Stupido"; allora G. si arrabbia e dice "Dopo facciamo i conti"; allora immaginate che tutti e due siano dentro il campo visivo, anche se sono distanziati; immaginiamo poi di vedere solo M. che dice "Stupido" e lui è voltato da una parte, poi immaginiamo di vedere soltanto G. che dice "Dopo facciamo i conti". Prima li inquadrare tutti e due senza che dicano niente che però si guardano, poi immaginate di guardare solo M. che dice "Sei uno stupido",

quindi inquadrare solo G. che risponde “Dopo facciamo i conti”.

In un primo momento sono in campo tutti e due, in un secondo momento solo M. (anche per vederlo più da vicino), poi soltanto G. In una prima inquadratura ci sono tutti e due, nella seconda c'è soltanto M. (che parla guardando verso là)

- Si vede che c'è qualcuno.

*Esp.*- Si vede che c'è qualcuno, c'è qualcosa fuori campo che è importante; immaginate una che cammina per strada e sente le campane, voi cosa immaginate?

- Le campane.

*Esp.*- Ma voi immaginate che vicino a lui c'è...

- La chiesa, il campanile

*Esp.*- Il fuori campo infatti può essere anche sonoro; immaginiamo una graziosa signorina che cammina in una strada buia e improvvisamente si sente uno scalpiccio, fate lo scalpiccio.

Prova tu, mettiti dietro la colonna, cammini in fretta perché è buio; voi sentite un rumore di passi mentre lei cammina nel buio, anche un po' preoccupata; non pensiamo che ci sia qualcuno dietro?

- Sì.

*Esp.*- Anche se noi non lo vediamo. Allora l'inquadratura è importante, perché io scelgo di mettere dentro delle persone, degli oggetti;

- A volte si vedono solo i piedi di chi insegue, e quella davanti che corre-

*Esp.*- Cos'è l'inquadratura?

- Quello che vediamo.

*Esp.*- Ma l'inquadratura è quello che vediamo e anche quello che noi sappiamo che ci potrebbe essere, e che ci viene suggerito dalle voci, dai rumori, dalla storia. La base minima del cinema è quella che si chiama inquadratura.

Là dentro è come se voi, quando fate un tema, un problema o anche un disegno, avete un foglio e tutto quello che voi fate è lì nel fo-

glio, non fuori. È vero anche che quello che voi scrivete nel foglio rimanda ad altre cose, che magari voi non spiegate; voi, nel momento in cui scrivete scegliete le parole, le lettere, scegliete di mettere certe cose; è come un pittore che quando dipinge sceglie il colore, l'immagine ecc. Il cinema quindi non è soltanto la cinepresa che io metto di fronte a lei, ma anche come scelgo di riprenderla; ma non è che io la riprendo soltanto un momento e lì finisce, perché il cinema racconta sempre qualcosa, allora l'inquadratura ha un prima e ha un dopo, non è un'unica inquadratura perché altrimenti non sarebbe il cinema; sarebbe una foto, un quadro. Il cinema sono delle foto in movimento, all'inizio era proprio così; l'inquadratura è fatta di quello che vediamo ma anche di quello che sentiamo, ed anche di quello che immaginiamo.

Come entrano i personaggi nell'inquadratura?...

Partiamo dai personaggi: questa stanza potrebbe assomigliare in piccolo ad uno studio cinematografico, perché gli studi cinematografici sono un po' così, cioè non c'è niente. Allora se devo costruire una stanza da letto...

- Ci metti i comodini, il letto.

*Esp.* - Immaginate di essere i registi, trovate quella parete lì, che cos'è secondo voi?

- È lo spazio della scena.

*Esp.* - Ecco diciamo che è la scena, c'è la porta, immaginiamo un tavolino; immaginiamo che questa sia la cinepresa che sta di fronte; io allora devo mettere a posto questa parete di fronte, la parte che sta in fondo; immaginiamo l'ambiente, io devo riprendere una stanza da letto, la cinepresa sta di fronte; io devo anche preparare quello che sta a destra e sta a sinistra?

Se io avessi la macchina posta in questo modo, di fronte, cosa dovrei preparare?

- Quello dietro.

*Esp.* - Certo, non c'è bisogno di preparare tutto intorno a me, ma

soltanto quello che mi serve da inquadrare. Allora quello che noi vediamo è l'inquadratura, le cose che sono dentro l'inquadratura sono in campo (le persone, gli animali, gli oggetti).

Allora ditemi un po', immaginiamo l'inquadratura, come abbiamo detto, di una camera da letto; se entrano delle persone come entrano?

- Dalla porta.

*Esp.* - Fammi vedere, tu sei fuori campo. Vedete, lei entra apre e chiude la porta, ma entra da dove?

- Dalla porta.

*Esp.* - Entra da dietro, e già è una cosa un po' complicata; altrimenti da dove si può entrare dentro l'inquadratura?

- Dalle parti.

*Esp.* - Esattamente, soprattutto nel cinema muto, che non era un cinema sofisticato, si entra dalle parti, cioè da sinistra e da destra. Avviene così nel cinema anche in quello di Charlot che avete visto; qualche volta i personaggi sono lì, a volte invece entrano e come entrano?

- Quando arriva nel tabarin per la prima volta lui entra da là.

*Esp.* - Entra in questo caso da sinistra; da dove può entrare poi?

- Da davanti.

*Esp.* - Da davanti certo, e se lei passasse vicino alla cinepresa è come se lei scivolasse dentro l'inquadratura. Lei deve fare percorsi diretti per forza? Non può partire dall'angolo e attraversare?

- Può entrare anche dall'alto.

*Esp.* - Certo.

Immaginate l'inquadratura, se viene dall'alto, non è detto che viene giù da una botola;

- Dalla scala.

*Esp.* - Ci può essere una scala.

- Con la corda!

*Esp.* - Può cadere; immaginate che io riprendo una scalinata e non muovo la macchina, chi viene giù dalla scala scende dall'alto... prima si vedono le gambe e poi entra in campo scendendo le scale!

- Anche se viene giù con la corda davanti alla macchina: prima vedi i piedi, poi un pezzo di corpo...

*Esp.* - Sì però se viene con la corda la vediamo quasi subito; poi da dove può venire?

- Da sottoterra.

- C'è un tombino.

*Esp.* - Non necessariamente, noi diciamo da sottoterra, ma può venire da sotto. Se questa è la cinepresa io riprendo lui, poi arretrato un momento, immaginatelo in piedi e lei seduta: io riprendo lui che è in piedi, poi mi sposto, lei si alza e non entra da sotto?

- Sìì.

*Esp.* - Avete capito cosa vuol dire entrare nell'inquadratura ? Nel cinema muto l'inquadratura è l'ambiente e quindi se uno viene da sotto entra per forza da sotto terra (lo vedrete nell'evaso di Charlot), ma può avvenire che uno può entrare da sotto anche senza muoversi, è la camera che si muove.

Proviamo con la videocamera: io sono il regista, non so se lo sapete ma nel cinema c'è il regista che dice tutto agli attori. Vittorio de Sica recitava a tutti gli attori le scene; un conto è con gli adulti, un conto con i bambini. Il regista stabilisce tutto o quasi; ma non è il regista che tiene la macchina da presa, è il direttore della fotografia; di solito è un uomo, perché? Come pensate che sia una macchina da presa?

- Grande.

- Quella del telegiornale è così.

*Esp.* - Sono grandi, pesante e l'operatore la deve anche tenere; adesso ci sono anche donne... Diciamo che io sono il regista e ho una direttrice della fotografia.

Vediamo la ripresa: si sentono rumori (ecco qui mancherebbe la

parte del rumore) immaginiamo che noi siamo qui e c'è un vampiro di sopra. La cinepresa vi ha già ripresi terrorizzati, poi lei riprende il soffitto, perché?

- Perché si sentono i rumori.

*Esp.*- Naturalmente occorrerà far sentire i rumori; nel cinema muto non si sentono i rumori e allora?

- La musica.

*Esp.*- La musica ci può essere lì, come faranno a far capire?

- Una persona lo dice.

*Esp.*- Sì ci può essere una persona che lo dice, o si legge la didascalia; se lei riprendesse solo il soffitto, per far capire che di sopra c'è qualcuno cosa si potrebbe fare? Non potrei far vedere il pavimento che trema?

- La camera si muove!

*Esp.*- La cinecamera si muove e nel muoversi fa capire che lì sopra c'è qualcosa di inquietante, cioè io lo posso far vedere con l'immagine, i modi possono essere tanti, dipende dall'intelligenza e dalla fantasia del regista; nel cinema muto per far capire le cose ci voleva un'immagine particolare, perché se io voglio far capire le cose e non ho il sonoro l'immagine deve dire di più di quello che deve dire l'immagine del cinema sonoro.

Immaginiamo che lì c'è un vampiro e il direttore della fotografia (cameraman) riprende voi seri. Prima inquadra in alto poi scende per riprendervi e voi entrate dal basso, senza muovervi.

Immaginate che questa sia una cinepresa e che lei abbia girato con la pellicola; lei ha filmato sopra, poi scende su di voi con gli sguardi terrorizzati, e ora lei riprende J. che dice "di sopra ci deve essere qualcosa"; prima abbiamo fatto un pezzettino di una scena, ora ne stiamo facendo un altro che, notate, viene prima, ma la giriamo dopo; uno due tre ciak; qua ci vuole un titolo "Il vampiro di Serra Sant'Abbondio"...

Immaginiamo che questa sia una cinepresa, con la pellicola, co-

me faccio io: ho girato prima la scena dopo, poi la scena prima, come mai io invece nel cinema devo far vedere prima lei e poi il resto?

- Prendi le forbici e tagli.

*Esp.* - In un qualche modo è vero.

- Tagliano le scene.

*Esp.* - Per esempio lei ne ha fatte cinque, le metto tutte cinque?

- Quella che è venuta meglio.

*Esp.* - La scelgo poi metto l'altra scena di seguito, come faccio?

Prima taglio poi?

- Poi attacchi.

*Esp.* - Poi le incollo, una volta era proprio così, incollavano proprio; quello che voi vedete sono tutte scene girate separatamente e incollate. Avete capito anche quest'altro principio?

Abbiamo l'inquadratura e abbiamo la serie di inquadrature: l'inquadratura è una singola cosa, la serie delle inquadrature noi la chiamiamo scena per richiamare il teatro, ma in realtà nel cinema si chiamerebbe piano.

**DESIDERI IN FORMA DI NUVOLE:  
DALLA INQUADRATURA AL MONTAGGIO  
ATTRAVERSO IL FUMETTO**

Le attività di approfondimento sui concetti di inquadratura e montaggio si sono avvalse dell'apporto non soltanto della fotografia, ma anche del linguaggio del fumetto, rispetto al quale i bambini si sono dimostrati particolarmente sensibili e motivati; il binomio cinema - fumetto è stato esplorato nella consapevolezza delle parentele strutturali che caratterizzano i due linguaggi, nonostante origini diverse e identità distinte, e della loro "vocazione comune: mostrare la durata, ricostruire il tempo, raccontare per immagini"<sup>1</sup>

La selezione delle illustrazioni che potessero costituire materiale significativo di analisi e di riflessione, è stata effettuata sulla base della loro accessibilità sul piano della comprensione e delle tematiche affrontate, dell'alto valore estetico che esprimevano in quanto importanti espressioni autoriali, oltre che in virtù della loro vicinanza all'inquadratura cinematografica, essendo prive di balloons.

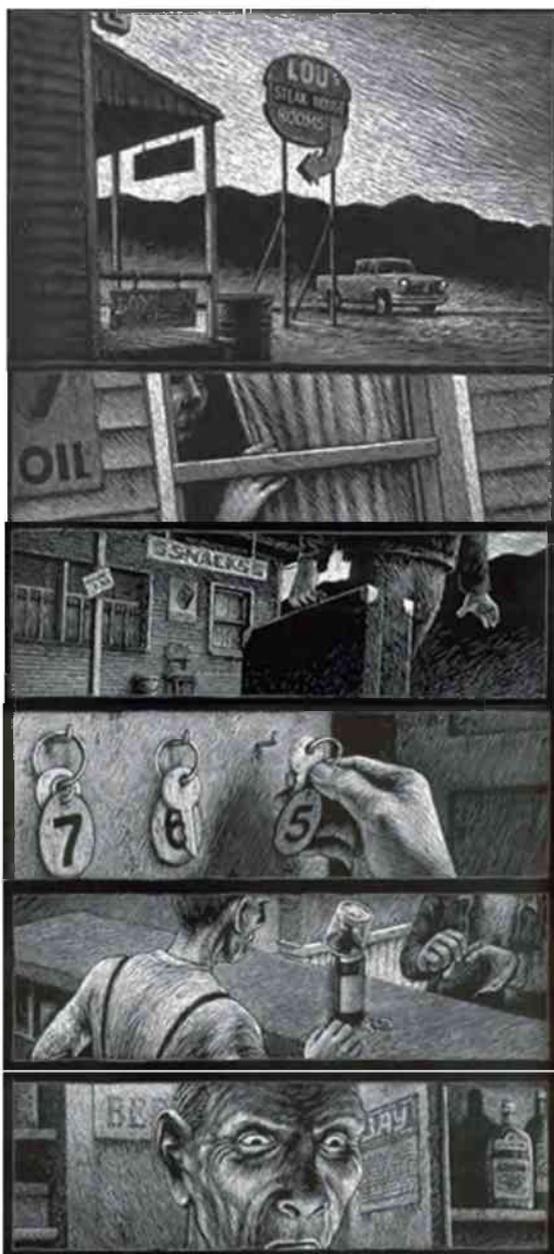
Il fumetto quindi, nella sua specificità di scrittura illustrata, ha costituito una ulteriore opportunità di riflettere sulla struttura compositiva dell'immagine in sé, come di analizzare gli esiti espressivi e comunicativi resi globalmente dal suo accostamento, nella tavola e nel racconto, con altre immagini.

### *Esperienze*

È stata proposta ai bambini la visione di una sequenza di 36 diapositive tratte dal libro "I racconti dell'errore", in particolare da un fumetto "The millionairs", dell'autore contemporaneo Thomas Ott, allo scopo di lavorare sulla decostruzione e sulle possibilità di realizzare un diverso montaggio della sequenza osservata.

---

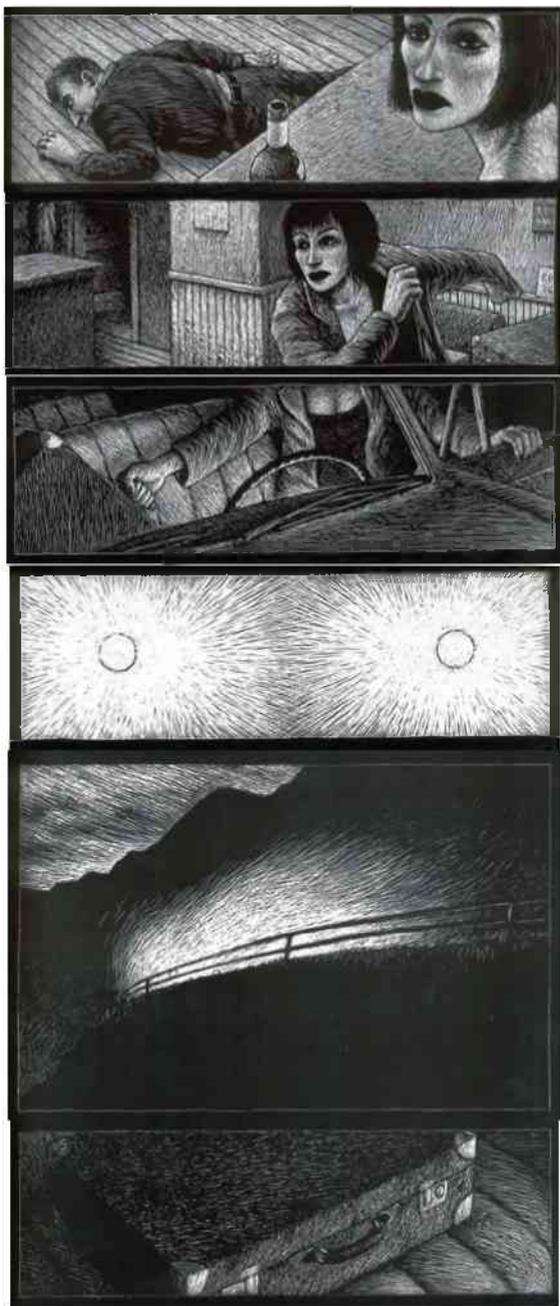
1 D. BARBIERI, *Le immagini raccontano in Desideri in forma di nuvole - cinema e fumetto*, Udine, Campanotto Editore, 1996, p. 46.

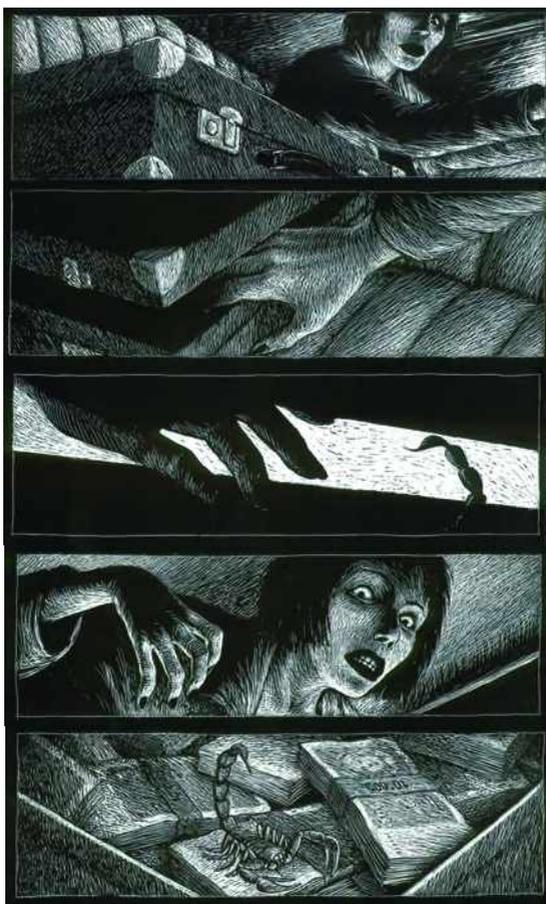












Durante l'incontro con l'esperto vengono presentate in sequenza queste diapositive e si discute sulla possibilità di assemblarle in modo diverso per restituire ulteriori significati:

*Esp.*- Osservate le immagini e scoprite quello che vogliono dire. Vedete, le angolazioni sono tutte diverse, il montaggio unisce punti di vista diversi.

- C'è una persona che ha tanti soldi e li aveva messi in una

valigetta, allora va in un albergo, poi va sulla camera e conta i soldi che aveva.

Poi chiede un bicchiere di vino, ma dentro c'era il veleno e muore, allora la padrona scappa e si prende i soldi, poi si vede che apre la valigia sulla macchina e mentre stava guardando, si è fermata perché c'era una scorpione, perché ce l'aveva messo quello.

- Per me perché la valigia era aperta e c'era andato dentro.

*Esp.-* Pensate che quei soldi saranno stati guadagnati onestamente o rubati?

- Rubati!

*Esp.-* Tutto fa pensare che siano stati rubati, anche l'immagine dello scorpione tra i soldi fa pensare che siano soldi sporchi.

Con le immagini che avete visto si può realizzare una storia diversa? Provate.

- Lui arriva in questo motel, prende la chiave e va su in camera, quando è in camera mette sul tavolo i soldi, lo scorpione è già lì dentro la valigia, poi scende con la valigia, prende una bottiglia, dà i soldi, poi lei da dietro il bancone le offre un bicchiere di vino, questo beve e cade, ha la bottiglia in mano (naturalmente questa è una scena da girare) gli prende un colpo e cade la bottiglia e la donna prende la valigia e va in macchina, la mette in moto, apre la valigia, prende un po' di soldi, li guarda mentre guida, li rimette dentro e quando li rimette dentro lo scorpione gli morde e lei, siccome il veleno gli fa effetto, cade giù il dirupo.

- Oppure quell'uomo poteva già aver previsto che gli rubavano i soldi allora ha messo lo scorpione per vendicarsi. Per esempio dice: "se mi ammazzi, dopo vieni con me lassù".

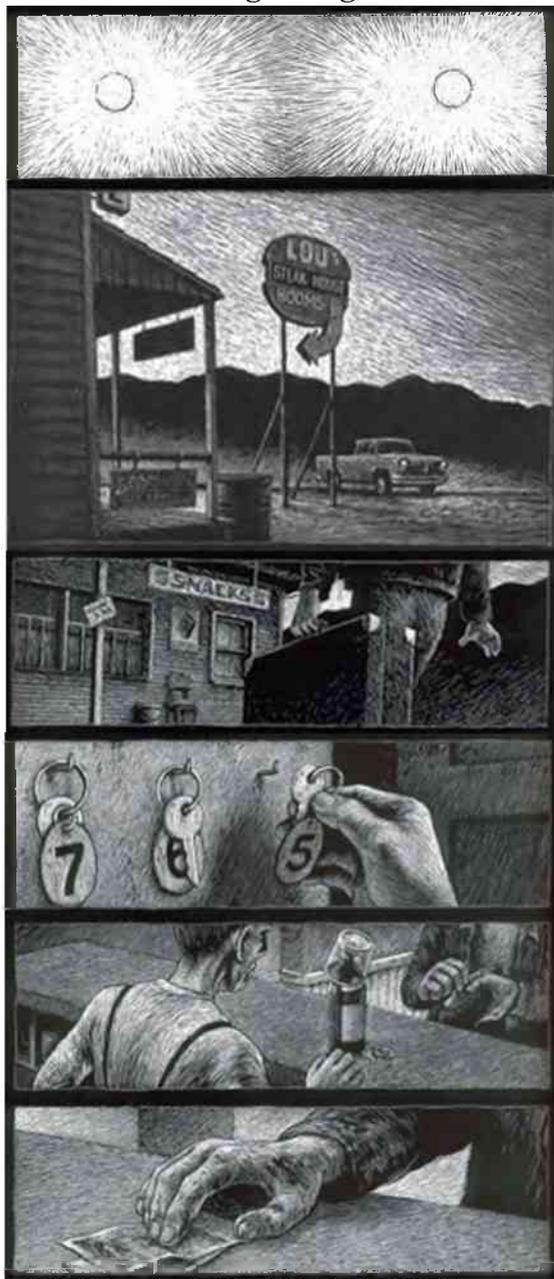
*Esp.-* E se invece rovesciassimo e arrivasse lei. Senza cambiare il senso della storia si potrebbe cominciare con lei che fugge; si vede lei che parte con la macchina, apre la valigia e c'è lo scorpione, subito dopo si potrebbe rivedere lo scorpione nella stanza e lui che lo mette dentro. Se no cosa si può far vedere per far capire che tutto

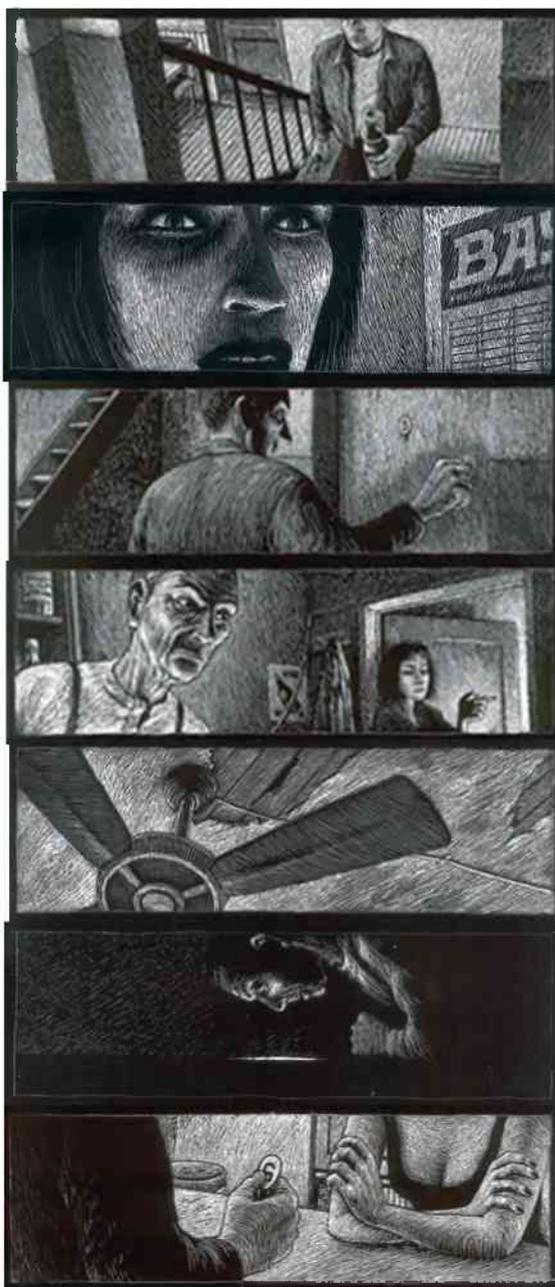
quello avviene prima?

Immaginiamo lei che parte con la valigia, apre la valigia, poi faccio rivedere la stessa valigia prima, posso ricostruire la storia prima. Facciamo uno spostamento indietro nel tempo. Voi riconoscete la valigia, si vede che quella stessa valigia è portata da un uomo, tra l'altro io posso anche riconoscere il luogo da cui lei era partita. Poi lui entra con questa valigia, paga, va in camera, qui è importante far vedere che lui apre la valigia, perché così capiamo perché lei è fuggita con la valigia e facciamo vedere la donna che lo guarda..Qui andrebbe bene far rivedere lei in macchina. Avete capito? Questo è il montaggio alternato, far rivedere lei in macchina tende a dimostrare che lei lo ammazza. Poi torniamo ancora prima per far capire perché lei ha la valigia. Lui scende con la valigia, lui si portava sempre dietro la valigia, quindi lei capisce che c'è qualcosa, manda qualcuno a spiarlo. Adesso lei tira fuori la bottiglia, versa il vino, poi lui beve, si sente male, poi si vede lei in primo piano e questo significa che lo ha avvelenato intenzionalmente e che lei si aspettava che lui cadesse. Adesso la dobbiamo rifare vedere in macchina così noi capiamo che lei sta fuggendo. Nella notte lei fugge con la valigia e in primo piano c'è la valigia, l'inquadratura richiama l'attenzione sulla valigia, poi vediamo lei che apre la valigia, poi vediamo l'espressione di lei che ritira la mano, e poi l'urlo terrificante di lei.

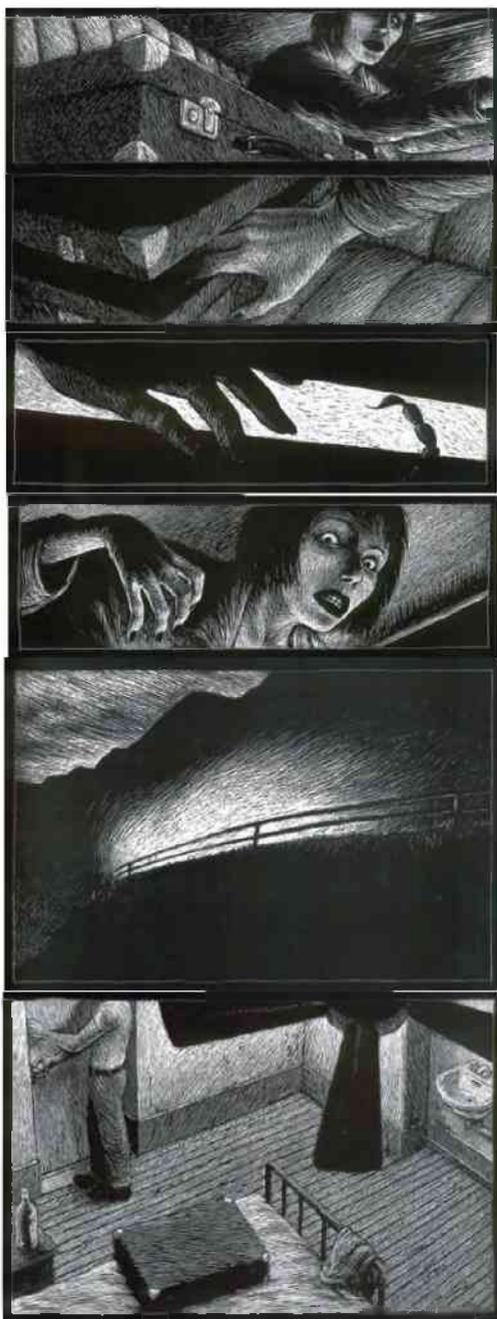
In un secondo momento i bambini hanno provato a riassembleare autonomamente le inquadrature. Presentiamo di seguito la storia così come è stata "ricostruita" da un bambino:

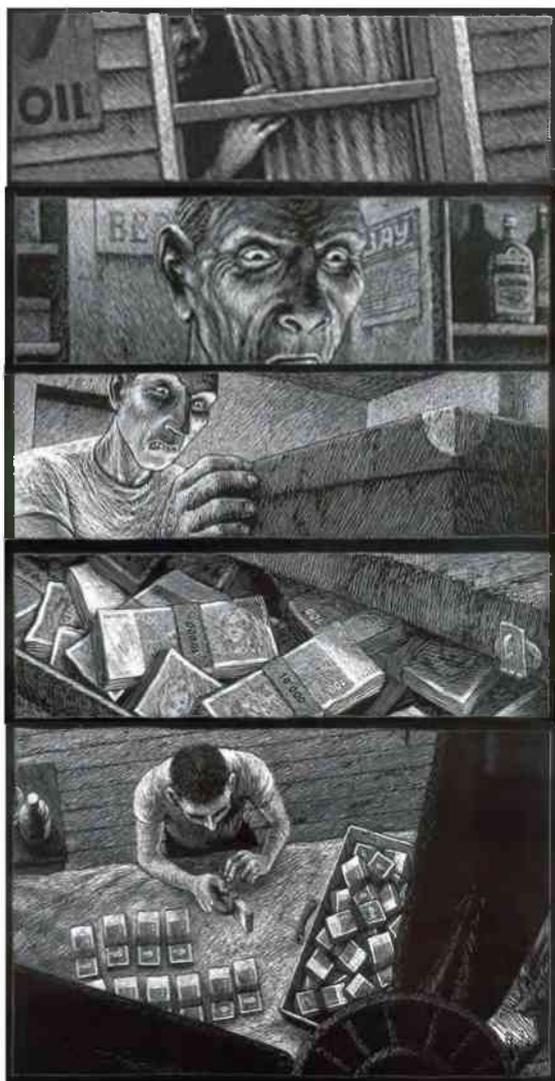
“La valigia sbagliata”











Date certe inquadrature (tratte dal fumetto “La mela” di C. Trillo) ogni alunno le ha poste in sequenza, senza escluderne alcuna, per comunicare un senso, ha quindi assegnato il titolo alla successione individuata e motivato le scelte effettuate. La verifica è stata organizzata con la visione collettiva delle singole inquadrature attraverso l’espiscopio, il quale ha permesso, ingrandendo ogni vignetta, di osservare i dettagli e di individuare le tecniche espressive e comunicative utilizzate e di motivare le scelte dell’autore di avvalersi di determinate tipologie di inquadrature.



Seguono due delle soluzioni sperimentate dagli alunni:

## WANTED



## LA FUGA



Gli alunni hanno selezionato, tra 21 immagini di un fumetto (“Pastille” di Francesca Ghermandi), quelle che meglio riuscivano a restituire il senso di un racconto scritto (ideato in funzione delle illustrazioni); è stato in tal modo possibile mettere in rapporto il linguaggio verbale scritto e il linguaggio iconico. A conclusione della attività i bambini hanno ideato e illustrato, utilizzando lo stesso stile grafico dell’autrice del fumetto, un finale per la storia.

Il racconto proposto:

Giannetto non è un ragazzo simpatico, anzi...

Coi suoi amici si diverte a fare scherzi terribili al piccolo Ugo Piatto. Questa volta fanno credere a Ugo che sua madre è grave all'Ospedale.

Ugo allora sale sul bus che va all'Ospedale, dall'altra parte della città, per vedere la mamma. Alla partenza del pullman Giannetto ride a crepapelle per la riuscita del suo scherzo, ma i suoi amici si rendono conto che il bambino potrebbe perdersi in città di notte, e in più senza un autobus per tornare a casa.

Intanto, mentre il bus arriva verso il centro - città, uno strano personaggio guarda continuamente in direzione di Ugo Piatto.

Il bimbo si accorge e comincia a preoccuparsi perché non c'è nessuno che possa aiutarlo. Improvvisamente il mostro assale Ugo che resta paralizzato dalla sorpresa e dalla paura! Con la forza della disperazione il bambino comincia a gridare aiuto; fortunatamente una mano robusta afferra quel losco personaggio e lo scaccia in malo modo.

- Grazie zio Peppe: ho avuto una paura! - dice Ugo, riconoscendo solo ora l'autista del bus.

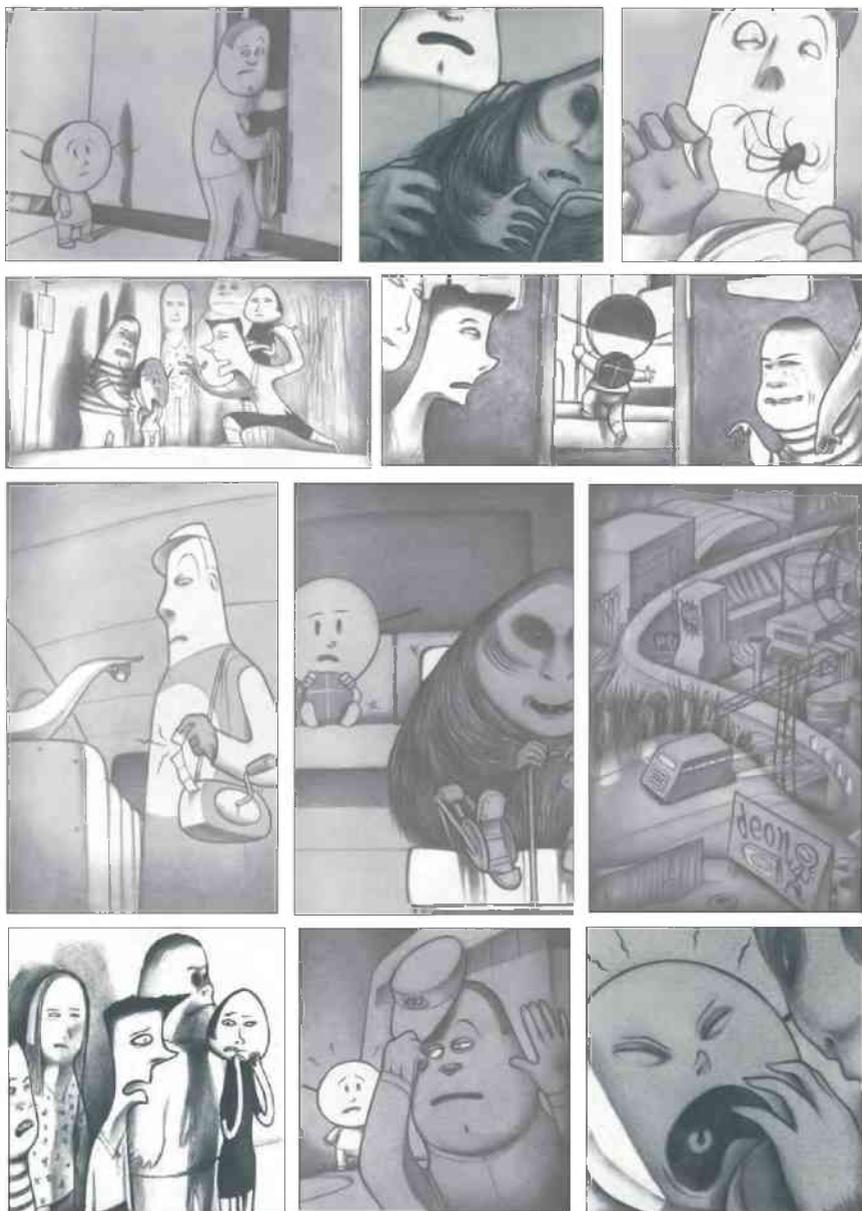
- Si può sapere dove vai in giro a quest'ora? - chiede lo zio.

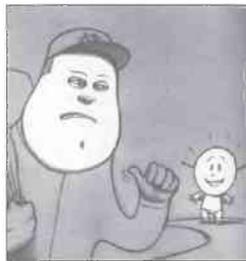
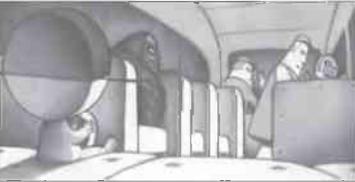
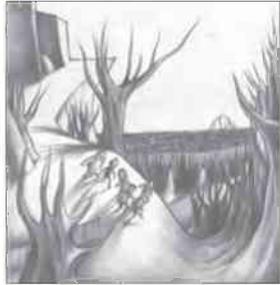
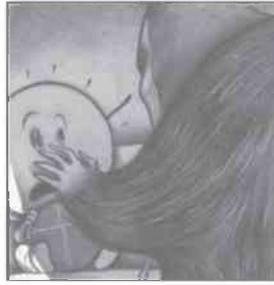
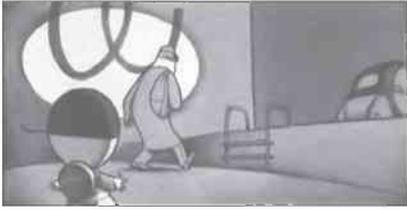
- Dalla mamma! È in Ospedale. ...

- Guarda che tua madre è a casa e ti aspetta - dice Peppe - mi ha appena telefonato ed è molto arrabbiata con te !

- Quel disgraziato! - pensa la mamma - ancora non è tornato! Quando rientrerà poi, mi racconterà la solita storiella dello scherzo che gli ha fatto Giannetto... ma stavolta non ci casco!

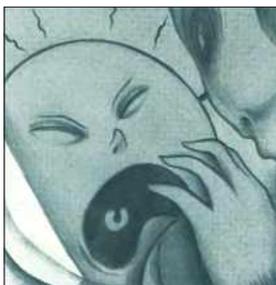
Le immagini consegnate per illustrare il racconto:

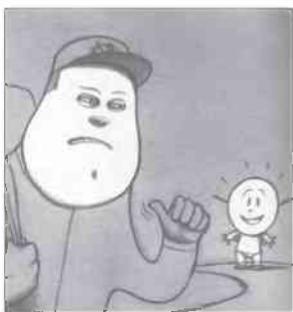




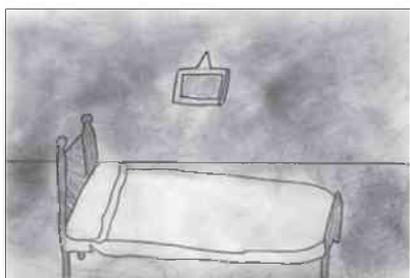
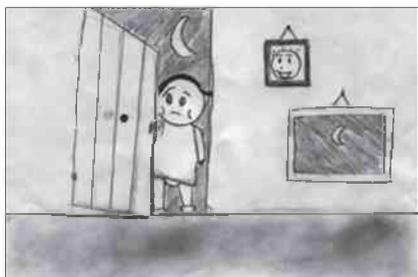
Segue uno dei racconti per immagini pensati dai bambini:

### “LO SCHERZO HA COLPITO ANCORA”

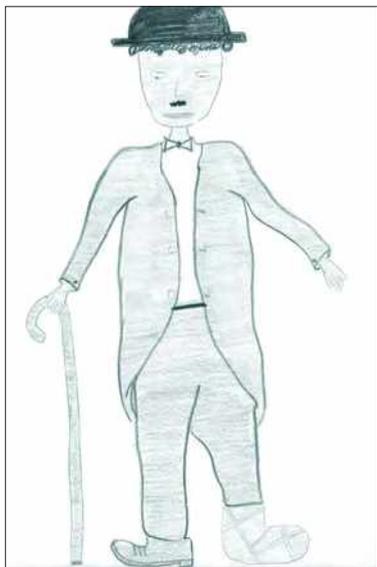




La conclusione della storia ideata e illustrata dai bambini:



**CHAPLIN, UN UOMO CHIAMATO CHARLOT:  
L'INQUADRATURA E IL CINEMA MUTO**



I processi di individuazione, riconoscimento e interpretazione delle materie dell'espressione filmica<sup>1</sup>, sono stati intenzionalmente attivati a partire dal cinema muto; il quale ha rappresentato non soltanto una fase transitoria del percorso, ma soprattutto una costante di riferimento il cui pieno valore, nell'ambito della didattica del linguaggio cinematografico, si è espresso nella opportunità, da esso ampiamente offerta, di potenziare lo sguardo dello spettatore, sia in termini di capacità osservative e critiche, sia di consapevolezze storiche.

L'attraversamento di questo cinema in bianco e nero è stato sicuramente facilitato dalla grande potenza figurativa espressa dal personaggio Charlot.

### *Esperienze*

La febbre dell'oro: Come concordato nell'ambito del discorso sulle modalità attuative della "visione", si è proceduto alla realizzazione della fase informativa, in cui si è introdotto il film, accennando all'autore, al soggetto, all'ambientazione, ad alcune caratteristiche del film muto. Nell'ambito dei laboratori di sperimentazione didattica, alla presenza dei docenti delle classi coinvolte e del formatore esterno (Prof. Gualtiero De Santi), gli studenti hanno visionato il film nella sua interezza e alcuni frammenti di altri film ritenuti par-

---

<sup>1</sup> Cfr. A. GAUDREULT, *Dal Letterario al filmico*, Torino, Lindau, 2000, p. 164

ticularmente significativi rispetto ad una analisi incentrata sul concetto di inquadratura; anche sulla base delle reazioni emotive dei bambini, gli interventi e le conversazioni sono stati orientati alla riflessione sulla specificità del linguaggio cinematografico del muto affrontando diversi argomenti: dalla teatralità delle pose dei personaggi alla scansione spazio-temporale degli eventi, dalla questione del sonoro alla caratterizzazione del personaggio Charlot, dai concetti di campo/fuori campo al punto di vista, dai movimenti nell'inquadratura ai movimenti dell'inquadratura.

*Esp.*- Cosa vi ha colpito?

- La casa.

*Esp.*- Avete visto che la casa compare in vari momenti, ci sono case anche diverse ma la baracca compare in diversi momenti. Ma vi è piaciuto tutto?

- Sìiiii.

- Sì.

- Anche a me.

*Esp.*- Immagino che vi è più di tutti simpatico l'omino.

- Sìiiii.

*Esp.*- Quello che viene chiamato Charlot, e ci sono anche altri personaggi che vi hanno colpito?

- Giacomone.

- La ragazza.

*Esp.*- Avete visto come stava quella ragazza.

- Ma quello è un film italiano?

*Esp.*- No, di che nazionalità sarà?

- Inglese.

- Francese.

- Americano.

*Esp.*- Statunitense, Americano, perché lui è inglese e siccome faceva il Music Hall - avete visto tutte le scenette che fa? Lui le aveva

già fatte sul palcoscenico poi è andato a lavorare negli Stati Uniti, perché in Inghilterra era povero, molto povero, non come si vede nel film, ma povero.

Negli Stati Uniti, una nazione in espansione, egli diventa ricco.

Voi comunque potete dire e osservare quello che volete.

- Quanti anni ha lui?

*Esp.* - Anche questo è interessante, voi quanto gli dareste? Vediamo.

- Quarantacinque anni.

- Cinquanta.

- Allora come ha fatto a fare quelle capriole in quella casa?

*Esp.* - Lui osserva una cosa giusta; è anche vero che oggi che si sta bene, si mangia meglio, anche un nonno riesce a fare le capriole, ma quaranta, cinquanta, sessanta anni fa un nonno che faceva le capriole poteva non alzarsi più.

- Anche nonna che ha sessant'anni fa le capriole però perché inciampa!

*Esp.* - Riflettete su quello che è stato detto, oggi si potrebbero far le capriole, ma allora uno che aveva quarantacinque anni le capriole non le faceva tanto!

- Aveva vent'anni

*Esp.* - Vent'anni no

- Io gliene do trenta

*Esp.* - Ecco, avrà una trentina d'anni, però questo è indicativo; voi lo vedete e vi sembra che abbia parecchi anni

- È morto?

*Esp.* - Sì adesso è morto, ma un po' è vero che ha parecchi anni, ma allora - e questa è una cosa difficile per voi da capire - uno che aveva trenta quaranta anni veniva considerato vecchio.

- Allora appena nasci sei considerato giovane!

*Esp.* - La fatica, le difficoltà, il freddo la fame, portavano ad invecchiare prima! Intanto questo sulla tipologia del personaggio, che

senza volerlo fa vedere queste cose; poi però è vero che lui è anche un comico e forse non ha età; forse è un personaggio per cui è un bene che non si veda l'età; negli altri lo vediamo meglio. Per esempio Giorgia quanti anni ha?

- Venti.

- Venticinque.

- Trenta.

- Trentadue.

*Esp.*- Un po' di meno di trentadue.

- Venticinque.

*Esp.*- Ecco forse anche di meno, diciamo 25. Si vede che è giovane! Invece i cercatori, che età hanno?

- Cent'anni!

*Esp.*- Cent'anni è impossibile! Avete visto quando lui balla c'è quello con la barba che lo guarda con la faccia un po' da matto, ecco quell'uomo ne ha tanti di anni.

Quindi avete visto, negli altri personaggi l'età la capiamo, vediamo se uno è giovane, di mezza età o vecchio. Con Charlot è più difficile. Perché lui si rotola? Lo fa perché è un ginnasta?

- Perché è un comico.

- Per guadagnare.

*Esp.*- Quando lui deve fare tutte quelle acrobazie per salire su che la casa va giù, lo fa per necessità; lui deve saltare, deve correre, deve fuggire, deve essere abile, perché altrimenti c'è l'orso che lo sta per mangiare, c'è quello che gli spara, l'altro che gli dà un calcio; quindi lui è così perché per sopravvivere deve essere così.

Adesso vi voglio chiedere due cose, una la sapete di sicuro: il titolo.

- La febbre dell'oro.

*Esp.*- "The gold rush", perché la febbre dell'oro?

- Perché tutti cercavano l'oro.

*Esp.*- Il film dove è ambientato?

- In Alaska.

*Esp.*- C'è stato un momento in cui si diceva, negli Stati Uniti, che si trovava l'oro; tant'è che partivano tutti dalle città, ad esempio andavano in California, e si diceva che l'oro era nei fiumi, era sotto la neve; sicché migliaia e migliaia di persone si spostavano e andavano a cercare l'oro; poi magari non lo trovavano, ma in questo caso l'oro c'è?

- Sì.

- Ce l'hanno fatta.

*Esp.*- Giacomone l'aveva trovato poi si era scordato; quindi la febbre dell'oro perché c'era questa voglia, come se avessero avuto la febbre.

Un'altra cosa che voglio chiedere: voi avete visto che il film ha una certa lunghezza; durerebbe anche un po' di più perché voi qui non avete visto le didascalie, ma nel film originale ogni tanto compariva una scritta da sola, senza le immagini. Tutto quello che viene detto è nelle scritte.

Ora vorrei che voi vi ricordaste il film: cosa c'è all'inizio?

- Facevano vedere dall'alto un pezzettino di paesaggio e tutti gli uomini in fila.

*Esp.*- Si vedono gli uomini che camminano e cercano l'oro, si vede anche lui Charlot.

- L'emigrazione degli uomini.

*Esp.*- Sì, si vede che vanno su in montagna e si vede anche Charlot, anche lui cammina e dov'è che cammina? Sull'alta montagna, su un picco; quindi anche lui era salito, ma era solo, perché lui è un omino un po' solitario, povero e solitario, che cammina in quel modo come fai tu.

- In uno stradino io non cammino così (imitando la camminata di Charlot), io cammino così perché "sennò caschi de sotto"!

- Pare un pinguino!

*Esp.*- Ma com'è che lui non s'arrampica?

- Perché lui è un pinguino travestito!

*Esp.* - Sì sembra un pinguino, ma questo è bello che lui abbia i caratteri degli animali, perché gli animali sono belli, sono poetici. A parte questo lui però ha un'altra cosa! Lui com'è vestito sempre?

- Come i maggiordomi.

*Esp.* - Allora lui intanto ha un vestito da signore, anche se è tutto rotto, tutto brutto, che richiama gli abiti dei signori.

- La bombetta.

*Esp.* - Ha la bombetta e il bastone! Chi è che andava in giro così?

- Stanlio e Ollio.

*Esp.* - Sì anche, ma lui ha tutto un modo di fare, anche quando mangia, elegante, anche se è povero povero; lui è come un signore, povero ma un signore!

Avete visto come cammina, i modi che ha? Il personaggio di Charlot, un poveretto, un vagabondo del genere poteva essere maleducato, cafone, dir le parolacce; invece avete visto lui anche quando cade per terra, si rialza, fa degli inchini. Non è elegante nei modi?

- Sìiiii.

- Per esempio quando quello nel locale gli faceva lo sgambetto, lui si rialzava e mica lo "menava"!

*Esp.* - Sì però lì c'è una ragione!

- Perché era più grosso!

*Esp.* - Sì questo è vero perché Charlot è intelligente, lui capisce subito quando può fare o non può fare; però in quella scena lui cercava la ragazza, lui sapeva che lei lo cercava e per lui era più importante trovare lei, anche se quello era vile e lo faceva cadere.

Insomma l'omino è particolare! È un vagabondo, è sporco, è lacero, non ha da mangiare, ha i calzoni un po' troppo grandi, non ha le scarpe, però avete visto che ha un suo modo elegante di comportarsi, e questo lo rende già un po' particolare.

Dunque il film comincia in quel modo.

- Ma quell'uomo che ha lasciato la casa a Charlot dove è finito?

*Esp.* - Quello era un esploratore.

- Ma i personaggi in un film devono sempre comparire fino alla fine, ci devono essere tutti fino alla fine!

*Esp.* - Questa può essere una obiezione, anche una critica, però noi abbiamo a che fare con quello che c'è; a volte si scrive un romanzo o si fa un film e ci si dimentica dei personaggi secondari, e magari uno spettatore si chiede dove sia andato a finire; in questo caso noi sappiamo dove è andato, è andato a fare un'esplorazione.

Volevo dire che la prima parte è costruita tutta praticamente nella casa; abbiamo tutta una parte costruita nella casa e nella neve; salgono, poi c'è questa storia nella baracca con il cattivo, ricercato dalla polizia, e le cose avvengono tutte lì.

Poi ad un certo momento dove si sposta la scena?

- Nella città.

*Esp.* - Cosa avviene nella città? Vi ricordate?

- L'omino spazza la neve davanti alla casa poi la butta davanti a quell'altra.

*Esp.* - Sorge la città e l'omino prima di spalare la neve cosa fa? Perché spazza la neve?

- Perché vuole preparare la cena dell'ultimo dell'anno.

*Esp.* - Perché vuole preparare la cena a Giorgia e alle sue amiche; allora lui l'ha vista Giorgia e cosa c'è prima di quello? Dove l'ha vista lui?

- In quel bar.

- Tabarin.

*Esp.* - Sì viene detto tabarin, un luogo dove si beveva, si mangiava, si ballava.

- Ad un certo punto poi lui trova la foto sua per terra.

*Esp.* - E raccoglie la foto di lei; allora lui viene preso in questa baracca perché si finge quasi mezzo morto, così ha la colazione; quel-

l'uomo era buono, gentile e lo fa stare lì e poi qualcuno doveva guardare la baracca.

Quindi abbiamo una seconda parte. Abbiamo una prima parte che si svolge in mezzo alla neve e nella baracca, e una seconda parte che si svolge in quel paese, in quel villaggio.

Poi dove si sposta ancora la scena?

- Giacomone va dalla Polizia e dice che aveva trovato una montagna d'oro, però non gli credono.

*Esp.* - Ma questo avviene ancora lì nel villaggio. Dopo dove vanno?

- Giacomone e Charlot vanno nella casa.

*Esp.* - Ritrovano la capanna, ma non sanno dov'è l'oro, e fortunatamente nella notte la casa si sposta...

- Succede una roba...

*Esp.* - Poi abbiamo l'epilogo, la fine, quella dove è ambientata?

- In una nave.

*Esp.* - Sulla nave: allora possiamo dire che questo film, la febbre dell'oro, ha una prima parte - le parti non sono di lunghezza uguale avete visto? - che si svolge in montagna, in maniera particolare dentro una baracca; una seconda parte che si svolge giù nella valle dove si è creato un paese (sapete cos'è un film western? Avete visto che si vedono i villaggi? Quelli si creavano così, cioè ad un certo punto la gente si spostava per occupare le terre, andava con dei carri, poi si fermava nelle diverse fattorie ma, avendo necessità di un posto dove andar a comprare da mangiare, dove si potesse bere si formava un piccolo paese). Anche qui si forma un piccolo paese, in alto sulle montagne. Poi abbiamo una terza parte che ancora si svolge in alto nella capanna, poi abbiamo una quarta parte che si svolge su una nave.

Le lunghezze come sono secondo voi? La prima parte è lunga o breve?

- Lunga.

- Breve.

*Esp.* - Di una certa lunghezza, la seconda parte?

- Un po' più corta.

- Lunghetta.

*Esp.* - Io trovo che dura, poi invece la capanna e il finale forse sono più corte. Comunque sono quattro le parti. Voi sapete perché è diviso così il film?

Perché è vero che il regista sceglie, ma ci sarà una ragione per cui è diviso così?

Voi siete mai stati a teatro? Se qui ci fosse un teatro, e ci fosse il primo atto, voi vedreste il primo atto con la parete così, il primo atto che dura per esempio mezz'ora; poi c'è il secondo atto in cui qualcosa cambia, magari metto dei mobili, o se si svolge fuori metto un proscenio con degli alberi, cioè si modifica; poi c'è un terzo atto e anche lì forse cambio scena. Non avete mai visto che cambiano la scena a teatro?

- Io a teatro ci sono stato!

*Esp.* - Allora cambiavano la scena o era tutto uguale? Perché a volte è tutto uguale, però in genere cambiano.

- Quando cambiavano scena per esempio tiravano giù il sipario e dopo due minuti c'era per esempio una giungla, una foresta, che diventava un villaggio, con tutto lo sfondo delle case.

*Esp.* - Ecco quindi a volte fanno subito, a volte ci vuole un po' di tempo.

- Lì secondo me avevano le corde attaccate e tirano su.

*Esp.* - Allora quale sarà la ragione di questa suddivisione? Voi forse non lo potete sapere, voi avete visto com'è la proiezione qui? Abbiamo una cassetta poi c'è questo apparecchio che proietta, ma avete mai visto come fanno al cinema?

- Stanno in una stanza dove se proietta il film.

*Esp.* - Ma è così o ha qualcosa di diverso?

- Io quando vado a Pergola vedo che c'è un quadrato così e

vedo la telecamera puntata.

*Esp.* - Ma cosa c'è là dentro?

- La telecamera.

*Esp.* - Non la telecamera, un proiettore, perché questo è un proiettore che "proietta", ma al cinema non è così, com'è?

- È più grande.

- Ha le stanghette.

- È una scatola bella grossa, poi davanti c'è un cilindro allungato che proietta attraverso un buco.

*Esp.* - E attaccato a quello c'è?

- Sopra ci sono due bastoncini, due ruote.

*Esp.* - E cosa ci sono in queste ruote?

- Il nastro che fa vedere il film.

*Esp.* - Allora nel cinema il film proiettato è in pellicola, e questa pellicola gira.

- Basta che schiacci un bottone.

*Esp.* - Alla fine del primo tempo gli è girata tutta la pellicola, prende quella ruota, la sposta e ne ha un'altra e la mette su. Questi nastri girano e li possiamo chiamare rulli; quando c'era il cinema muto, (oggi siamo più sofisticati, oggi se noi volessimo, una cosa che dura dieci minuti la possiamo montare e si vedono dieci minuti, poi via, perché ne abbiamo molti di quei rulli) i rulli erano più rozzi, più piccoli; loro sapevano che una parte di questa ruota durava venti minuti, allora giravano il film in modo tale che in quei venti minuti ci fossero delle cose un po' simili, perché poi dopo quando finiva, non è che tutti stavano buoni come adesso, si alzavano, gridavano... Quando Charlot gira, lui gira un rullo, che poteva durare venti trenta minuti - questo lo facevano in Russia, in Germania, in Italia, in Francia. Quello che sta in un rullo un po' assomiglia, perché magari quando proiettavano facevano vedere solo un rullo, dipendeva da come era; poi allora c'era anche il pericolo che il proiettore andasse a fuoco, era molto pericoloso, sono anche morti i proiezionisti. Per fa-

re il cinema ci si spostava da un paese all'altro e quindi accadevano incidenti; e quindi intanto un rullo c'era; se voi aveste visto la prima parte, voi cosa ne sapevate che il film continuava con tutta la vicenda, già vedevate una parte che poteva essere un piccolo film; il fatto che tutta la prima parte assomiglia, che la seconda parte è ambientata in un posto quasi uguale, è spiegato dai rulli. Questo alla fine fa vedere come il film sia costruito con una prima parte che si svolge lì, una seconda parte che si svolge là, e poi più breve la terza parte della casa che precipita giù e la quarta della chiusura sulla nave.

- Come fanno a parlare.

*Esp.* - Li vedi parlare? Loro sono persone, loro parlano e con la cinepresa li riprendo!

Però cosa mancava in quella cinepresa?

- Il microfono.

*Esp.* - Appunto, se lui parla e io lo riprendo oggi, si sente la sua voce perché il microfono è incorporato alla cinepresa, lì invece non c'era, quindi lì c'era il nastro che non aveva il sonoro. Infatti non a caso si chiama cinema muto; è muto non perché loro non sapessero parlare, ma perché non c'era il mezzo per riprendere le loro voci; o meglio le potevano anche riprendere perché la possibilità c'era, ma non si capiva come si potesse fare al cinema; mica si poteva mandare una pellicola e far sentire una registrazione - perché in realtà c'erano le registrazioni, ma non avevano scoperto ancora il modo per trasportare sulla pellicola la parte del sonoro.

- Quando mettevano le didascalie, le didascalie erano già incorporate nella pellicola?

*Esp.* - Sì erano nel film, tant'è che sapete cosa avveniva? Quando apparivano le didascalie, tutti leggevano ad alta voce, quelli che sapevano leggere, erano utili a chi non sapeva leggere.

Vi voglio chiedere un'altra cosa, ma la musica non c'era per niente?

- Sì che c'era.

- C'era la colonna sonora.

*Esp.* - Ma non c'era la colonna sonora, tu l'hai sentita qua?

- Mettevano su un giradischi.

*Esp.* - Non c'era neanche il giradischi, c'era qualcos'altro; come si può ottenere la musica?

- Arriva uno con un pianoforte.

*Esp.* - Ecco lui ha capito, qua c'è lo schermo, sotto lo schermo c'era uno di solito con un pianoforte che guardava e, a seconda delle scene che vedeva, suonava: se la scena era comica, faceva una musicchetta allegra, se la scena era più sentimentale era diversa. Quando i film andavano nelle grandi città, per esempio i film molto belli che venivano proiettati a Berlino, Parigi, New York, Roma, cioè quando erano dati in questi luoghi allora ci poteva essere anche una piccola orchestra. In quel caso il film poteva avere anche una partitura, ci poteva essere un musicista che poteva scrivere una musica che veniva poi eseguita.

Questo film di che colore è?

- Bianco e nero.

*Esp.* - Sembra paradossale ma il bianco e nero è un colore: il colore bianco e il colore nero messi insieme, con tutte le sfumature di grigio. Secondo voi sono più fantastici i film a colori o i film in bianco e nero?

- A colori.

*Esp.* - Tu però il colore lo vedi, mentre nel bianco e nero lo immagini... Charlot che arriva con l'abito che sembra un lord inglese, ma povero, tutto elegante, ma cammina come un pinguino; non sono contrasti tra di loro?

Lui ha il modo di fare di uno che può avere davanti la regina o il presidente della Repubblica, cioè lui ha i modi gentili ed eleganti delle persone educate; ma tutto questo avviene con gli abiti di un povero; quei calzoni richiamano il frac e il tait che i ricchi usavano per andare a teatro, o per andare a ballare, solo che i suoi sono tutti rotti; questo vorrà dire qualcosa.

Il fatto che qualcuno appaia in quel modo, e si metta in quel modo e cammini in quel modo vuol dire qualcosa. Nel cinema muto, in tutto il cinema, come un personaggio compare vuol dire qualcosa, perché un personaggio che compare, come è vestito come è pettinato, ci dice qualcosa, ci fa capire qualcosa, senza che nulla ci venga detto di lui, senza che nulla avvenga, già noi possiamo capire un po' com'è, anche se non del tutto.

In un personaggio che compare al cinema, già per com'è fatto, qualcosa di lui, del suo carattere, ci viene detto anche dall'abito; figuratevi nel cinema muto, in cui non parlano e già come compaiono i personaggi hanno dei caratteri che ci devono colpire; noi vedendoli già dovremmo capire un po' come sono. Mentre la ragazza o Giacomo sono più semplici Charlot è più complicato, se voi lo guardate bene, pensate a come è vestito, a come si muove eccetera; tutte quelle cose non sono incidentali, non sono lì per caso, ma costruiscono un personaggio che non a caso è un personaggio celebre; sono tutti elementi di un personaggio che non ha la parola, ma il fatto che lui abbia quella cravatta e quella giacca dice di più che se lui parlasse.

- Perché Charlot fa sempre così. (imita il movimento)

*Esp.* - Fa così perché lui è anche una specie di burattino; Charlot è un uomo ma anche un burattino; è un uomo complesso; quella figura lì è molto complicata, non è semplice, però voi la vedete e giustamente ridete; ma in tanti suoi film uno ride e piange, quindi uno che fa ridere e piangere nello stesso tempo vuol dire che qualcosa ha di particolare.

- Ma quei vestiti da signore, un po' stracci, dove l'ha presi? Un povero ha i vestiti stracci ma non come quelli!

*Esp.* - Infatti lui è un povero che ha i vestiti stracciati, ma sono i vestiti stracciati dei ricchi.

Allora questo cosa vuol dire?

Quando tornerò la prossima volta chiederò, anche alle bambine, perché Charlot è vestito con abiti "stracci" che però sono abiti dei

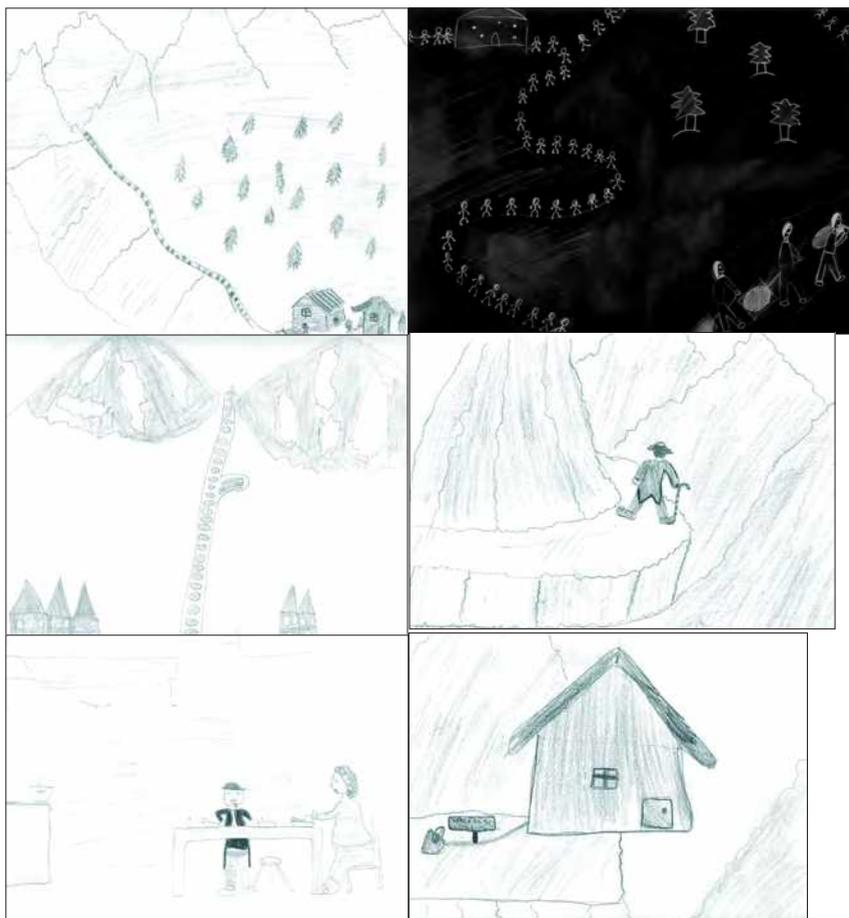
ricchi - di solito i poveri non mettono abiti di quel tipo.

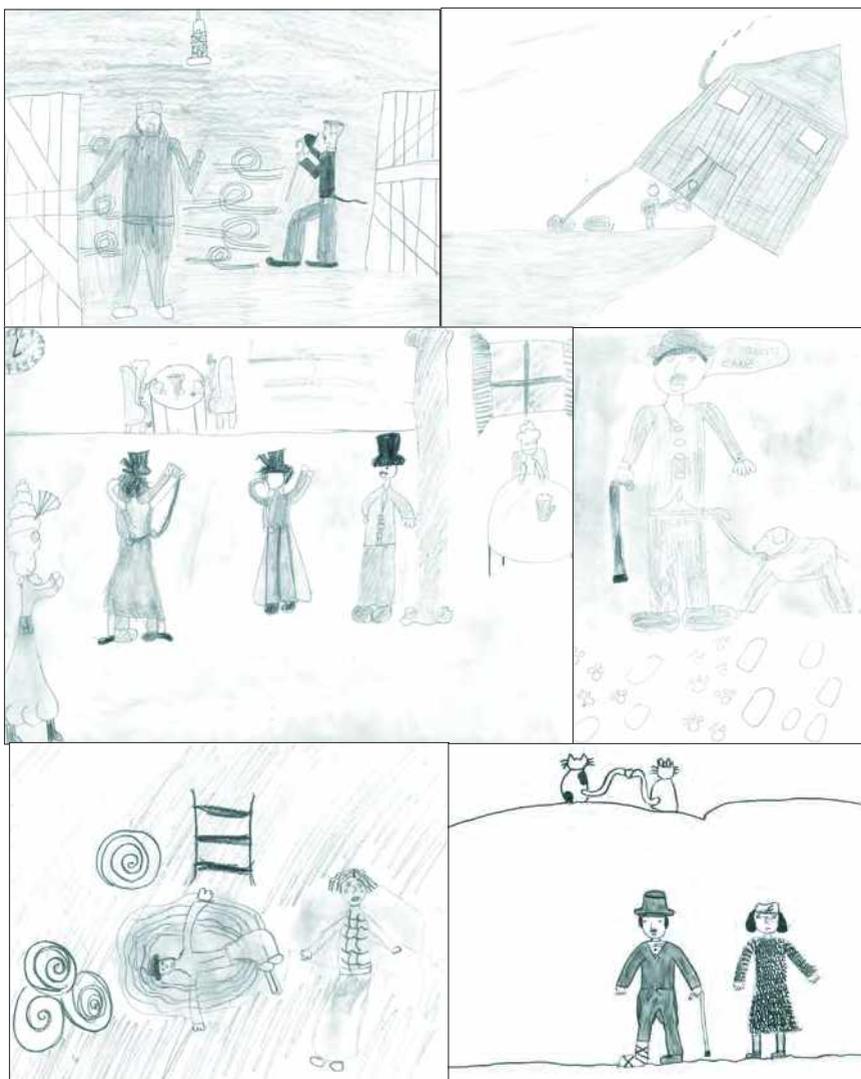
Voi ci pensate e la prossima volta mi direte il perché; intanto l'avrete disegnato..

Il discorso riferito alla caratterizzazione dei personaggi, avviato da De Santi dopo la visione del film, è stato ripreso chiedendo ai bambini di disegnare Charlot.



L'intervento didattico riferito, nello specifico, al concetto di inquadratura, affrontato dall'esperto nel corso dei laboratori, si è sviluppato quindi attraverso il confronto tra le inquadrature "raccontate" dai bambini con i disegni della scena iniziale e di quella preferita e le inquadrature proprie del film. Se da un lato il confronto rivelava notevole memoria visiva, dall'altro evidenziava la presenza di una forte impronta interpretativa personale.





Successivamente alla visione del film “La febbre dell’Oro” e ad alcune attività di rielaborazione creativa, l’esperto è tornato a scuola; segue un frammento di conversazione:

*Esp.* - I disegni che avete fatto sul film corrispondevano?

- Sìì.

*Esp.* - Allora avete capito il film ?

- Sìì.

*Esp.* - Vogliamo ridire di cosa trattava questo film ? Intanto si chiama “La febbre dell’oro”; raccontate di cosa parla.

- C’era della gente che cercava l’oro.

*Esp.* - Dov’era quest’oro?

- In Alaska.

*Esp.* - In Alaska, e allora andava a cercare l’oro, perché si diceva che lì si trovava l’oro; e lì abbiamo questo personaggio, Charlot... raccontate liberamente.

- Charlot non si chiamava proprio Charlot nel film, lo chiamavano omino.

*Esp.* - Questa è una nozione extra testuale.

- anche lui andava in cerca dell’oro.

*Esp.* - Allora?

- Capita in una casa dove c’era anche un bandito che lo vuole scacciare, però arriva Giacomone, che aveva trovato una miniera d’oro, arriva anche lui perché c’era la bufera.

*Esp.* - Sono bloccati, isolati e alla fine finiscono i viveri e cresce la fame; volevo chiedervi come mai non ci sono le cercatrici d’oro? Non si è mai vista una donna che cerca l’oro perché è una roba più maschile, più faticosa; però nel film le donne ci sono?

- Dopo le donne sono andate a trovarlo a casa e si sono dati appuntamento per Capodanno; lui ha preparato tutto: le candele, i regali, poi si è addormentato e ha fatto un sogno e ha pensato a quello che succederà, si è risvegliato e lei non è venuta e lui è andato al saloon; dopo Giacomone l’ha portato alla capanna; siccome Giacomone aveva perso i sensi (il bandito gli aveva dato una botta!)...

*Esp.* - Questo vedo che l’avete capito bene! Voglio chiedervi cosa pensate dei vari personaggi, Charlot lo vediamo dopo, cosa pensate di Giacomone?

- Giacomone è un personaggio buffo, simpatico.

*Esp.*- Buono o cattivo, lo poteva ammazzare o no?

- Mi sembra buono.

*Esp.*- Era buono ma...

- Lo poteva ammazzare quando aveva fame.

*Esp.*- A noi ci appaiono così, ma questi personaggi sono terribili, per l'oro si fa tutto!

- Per esempio Black Lancers era cattivo.

*Esp.*- Sì è proprio un criminale.

- È ricercato.

*Esp.*- Come mai l'omino si salva?

- Perché se muore l'omino finisce il film!

*Esp.*- Giacomone lo potrebbe mangiare no? Poi dentro la capanna miracolosamente non viene ucciso col fucile; lui è sempre in situazioni molto pericolose, per non dire che anche la natura è terribile; pensate alla casa che sta per precipitare! Chi ha detto che se l'omino fosse morto il film sarebbe finito ha ragione, anche se in seguito hanno trovato il modo di far vedere il protagonista che magari ripensa... ma è vero, qui abbiamo una trama, un racconto classico, se muore lui...e poi lui può morire?

- No.

- Sì.

*Esp.*- Certo che può morire, ma quel personaggio lì cosa vuole dire? È un personaggio...

- È il più importante.

- È il protagonista.

*Esp.*- È il personaggio più importante, allora in un racconto è difficile che muoia il personaggio più importante; se voi raccontate una cosa e il personaggio più importante muore subito.

- Il film è finito.

*Esp.*- Finisce il racconto, intanto questa può sembrare una banalità e invece non lo è; descrivetemi ora l'omino. Intanto vi è simpatico o no?

- Sìì.

*Esp.* - È buono o cattivo?

- Buono.

*Esp.* - Anche un po' cattivo qualche volta ma per difendersi; ma ha sentimenti umani, è dolce, è un uomo fortunato o no?

- Sì.

- Ma è povero!

*Esp.* - È ricco o povero?

- Povero!

- Dopo diventa ricco.

*Esp.* - Come è vestito?

- Da ricco.

*Esp.* - Da ricco ma con abiti poveri? Come cammina?

- Come un pinguino.

*Esp.* - Chi lo sa fare? Provate un po'!

Ora vi voglio chiedere una cosa, perché noi vediamo l'omino?

- Perché è il protagonista.

*Esp.* - Sì ma noi vediamo anche altre cose, il cane per esempio; perché lo vediamo? Perché c'è questa macchina che lo proietta e poi lì c'è un quadrato, un rettangolo, perché si può dire che sta dentro quel quadrato e quel rettangolo?

- Perché l'ha inquadrato la telecamera che l'ha ripreso durante le scene del film.

*Esp.* - Ecco, allora devo correggere una cosa, secondo voi c'era la televisione allora?

- Nooo.

*Esp.* - Quindi si può parlare di telecamera ?

- Noo, è una video-camera.

*Esp.* - C'era il video?

- Noo.

- Camera non può essere di sicuro.

*Esp.* - Invece guarda che il termine inglese è proprio camera!

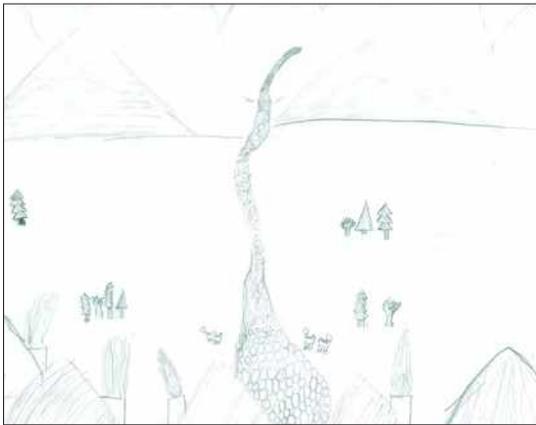
- La candid camera!

*Esp.*- No No, Noi potremmo dire la macchina da presa, la cinepresa; sarebbe la telecamera del cinema! Il termine camera è passato anche da noi; il film che abbiamo visto di che nazionalità è?

- Inglese.

*Esp.*- No è statunitense, allora l'inizio della storia del cinema le grandi cinematografie erano quella russa, francese, italiana; nel momento in cui c'era La febbre dell'oro quella italiana era decaduta, ma quella italiana è stata per un periodo la più importante, più di quella americana; quindi allora i termini che si sono diffusi sono inglesi per questo, perché il cinema è stato fatto in America e quindi questi termini sono arrivati da lì, e non c'erano termini italiani appropriati. Voglio vedere i vostri disegni: prendiamone uno a caso.

- È la prima scena del film, quando gli uomini vanno sui monti a cercare l'oro.



*Esp.*- C'è nessun altro che ha disegnato questa prima scena?

Eccone un altro, che differenza c'è tra i due?

- Qui ci sono le case, gli omini e le montagne, lì invece più omini, poche case e più montagne.

*Esp.*- Mi pare che in uno le montagne sono più grandi e nell'altro più piccole; qua si vedono gli omini più grandi.

- Là sono più lontani, qui sono più vicini.

*Esp.*- Allora lei ha messo qua dentro i cercatori che partono, delle

case, degli alberi e delle montagne; lui ha messo più case, montagne più lontane, uomini più piccoli e più lontani; ci sono delle cose che sono in uno e non nell'altro?

- Gli alberi.

*Esp.* - Vediamo,

lei ha scelto di mettere dentro delle cose e lui lo stesso; voi avete visto il film, potreste pensare che, qua per esempio, anche se non si vedono ci potrebbero essere dei picchi?

Nessuno di voi ha fatto un cercatore da vicino? Ecco qua;



questi tre disegni si assomigliano e si distinguono perché?

- Ci sono sempre dei cercatori.

*Esp.* - Fanno vedere sempre la stessa cosa, allora potrei anche pensare che la stessa cosa vuol dire lo stesso avvenimento: questi cercatori che partono dal villaggio per andare a cercare dell'oro.

In tutti e tre i disegni ci sono i cercatori, qui vedo il sentiero che è presente in tutti e tre, poi vedo delle case, ma su uno non ci sono

le case; allora vi chiedo: le case qui ci sono o no?

- No perché qui fa vedere solo un pezzettino.

*Esp.* - Pensateci bene, voi avete detto che descrive l'evento; sì è vero che qui le case non ci sono, non sono state disegnate.

- È un'inquadratura dal fianco.

*Esp.* - Immaginate che questi tre disegni siano il film, prima vedete questo, da lontano, poi quest'altro da più vicino (è come se la macchina da presa si avvicinasse), poi ancora più vicino.

- Quello perché è in alta quota.

*Esp.* - Ma voi qui pensate che ci siano intorno a questi uomini le case oppure no.

- No.

*Esp.* - Perché no?

- Ci sono ma la telecamera non le inquadra.

*Esp.* - Non la telecamera, la cinepresa non l'inquadra.

- È fuori dell'inquadratura.

*Esp.* - Esatto, per dirla in breve, così come avviene nel video, nella stessa fotografia (quando scattate voi non potete prendere tutto, selezionate), c'è qualcosa che è dentro e qualcosa che è fuori.

Nel linguaggio cinematografico si dice che questi personaggi sono in campo.

- Invece le case sono fuori campo.

Sulla base delle emozioni e delle reazioni individuali e collettive dei bambini, si sono organizzate attività di rielaborazione non soltanto con il disegno (della scena iniziale e della scena preferita) ma anche attraverso la verbalizzazione scritta dell'esperienza, con i testi "Il cinema a scuola "La febbre dell'oro", "Il Professor De Santi", "Parole in libertà: pensieri, sensazioni, commenti", ne riportiamo alcuni esempi:

## **“La febbre dell’oro”**

Lunedì 25 Settembre noi delle classi 4° e 5° siamo andati a vedere nella palestra vecchia, dove andavamo a fare ginnastica, il film di Charlie Chaplin “La febbre dell’oro”.

Per questa occasione era arrivato un professore di Urbino e la nostra vice preside.

Io ero agitata e ansiosa di vedere il film, ma prima di cominciare il professore ha spiegato che il film era muto, però si sentivano dei rumori.

Finalmente è cominciato il film, tutti noi eravamo felici, perché prima di vederlo eravamo sulle spine.

Durante il film, tutti eravamo attenti, il film ci faceva davvero ridere a crepapelle.

Finito il film tutti eravamo soddisfatti. Io mi sono divertita tantissimo; le maestre ci hanno fatto vedere il film perché quest’anno lavoriamo ad un progetto che riguarda il cinema. Finito il film il professore ha cominciato a farci qualche domanda; i bambini hanno parlato sempre, mentre noi bambine di meno.

Anche se non sono intervenuta il film mi è piaciuto molto, però non mi sono emozionata, ho avuto paura solo un po’ quando ha fatto vedere che la capanna stava per cadere.

... Il professore ha detto che ritornerà qui a scuola.

Charlie Chaplin, nato nel 1889 in Inghilterra, passò la sua infanzia da povero e recitò per la prima volta sul palcoscenico a cinque anni. Nel film “La febbre dell’oro” che abbiamo visto a scuola sono rimasto colpito dal suo comportamento; infatti pur essendo un uomo povero mostrava atteggiamenti signorili. L’attore anche nel vestito appare un “signore” povero.

Nelle azioni e nei movimenti Charlot si comportava come un buf-

fo ometto, ma quelle azioni ci fanno capire che egli era una persona unica.

... Appena il signor De Santi aveva finito di parlare abbiamo guardato il film “La febbre dell’oro”; era molto bello ed io ero molto felice perché era la prima volta che guardavamo un film a scuola.

Dopo dieci minuti circa tutti a ridere a crepapelle per Charlie Chaplin che camminava da pinguino. Alla fine del film, fatto da Charlie Chaplin, il signor De Santi ci ha fatto qualche domanda e noi bambine non abbiamo risposto, credo per timidezza. Prima di andare via il signor De Santi ci ha detto che dovevamo riflettere sul perché Charlie Chaplin aveva dei vestiti da ricco.

... siamo andati a vedere un film ... si trattava della “Febbre dell’oro” con Charlie Chaplin.

Con noi c’era un professore dell’Università di Urbino. All’inizio ci ha parlato del film e degli attori. Poi è cominciato il film, tutti stavano attenti, io ero molto agitata; ogni tanto si sentiva qualche risata, era molto divertente e anche carino. Il film è durato un’ora e mezza. Di solito i film vecchi mi stancano molto invece questo è stato bellissimo pieno di immagini divertenti.

... Il regista del film è Charlie Chaplin e il titolo del film è “La febbre dell’oro”

Nel film c’erano diversi attori ma il più simpatico era Charlie Chaplin; il film mi è piaciuto moltissimo perché era divertente e simpatico, le parti più commoventi erano quando Charlie Chaplin era con Giorgia, la sua amica del cuore.

Io ho guardato il film con molta attenzione e anche gli altri bambini sono stati attenti, il film è durato un’ora e mezza e io non mi sono mai stancata di vedere il film.

Quando il film è finito, il professor De Santi ci ha rivolto delle

domande: i maschi erano pronti a rispondere, ma noi bambine non trovavamo le parole e io mi vergognavo un po'.

... In Alaska, tanto tempo fa tutti avevano la febbre dell'oro, quindi tutti cercavano l'oro.

Anche Charlie si inoltrò sulle montagne e un orso lo seguì, poi però l'orso se ne andò in una galleria mentre Charlie proseguì su uno stradellino sulle montagne. Trovò una capanna tutta traballante in cui viveva, un ricercato, ma Charlie non lo sapeva.

Qualche chilometro più in là stava Giacomone, un signore ricco, perché aveva trovato l'oro.

Intanto nella capanna, dopo un po' arrivò Giacomone affamato, il ricercato aveva il fucile puntato su di lui, ma Giacomone odiava i rumori delle armi da fuoco quindi lo aggredì e gli buttò il fucile a terra. Tutti e tre erano affamati come lupi, allora fecero un sorteggio e chi prendeva la carta più bassa andava in cerca di cibo. La carta più bassa la prese il bandito e andò in cerca di cibo; lui trovò l'oro di Giacomone, ma ci fu una frana e morì.

Nella capanna Charlie si mise a cuocere una scarpa e se la mangiarono lui e Giacomone. Charlie chiese a Giacomone se voleva un'altra scarpa, ma lui gli rispose di no. Dalla fame Giacomone pensava che Charlie era un pollo e cercava di ucciderlo, ma poi vide che era Charlie.

Dopo trovarono l'oro e si imbarcarono, lì su quella nave si trovava Giorgia, la donna che piaceva a Charlie.

... Questo film è ambientato in Alaska. Il protagonista è Charlie Chaplin e racconta la storia di un omino povero, attirato anche lui dalla febbre dell'oro. All'inizio del film si vede una marea di gente che cercava l'oro sulle montagne.

Charlie Chaplin solo soletto cominciò a camminare su una stra-

dina di ghiaccio. Ad un tratto trovò un rifugio dentro una capanna, bussò ed entrò, dentro c'era un bandito e gli disse: "Tu chi sei?" "Io sono un omino che cerca un rifugio" Dopo arrivò un altro uomo Giacomo. I tre fecero una scommessa, chi prendeva la carta più bassa andava a procurare il cibo.

Una notte ci fu una bufera e portò la capanna fino all'orlo di un precipizio. Fortunatamente sia l'uomo che Giacomo si salvarono aiutandosi a vicenda e diventarono amici, mentre la casa cadeva trovarono l'oro e diventarono ricchi.

### **"Il professor De Santi"**



Il professor De Santi è venuto a scuola il 25 settembre per vedere con noi un film e spiegarci come si gira e quali erano le caratteristiche dei film di una volta. Il professore insegna nell'Università di Urbino ed è interessato al cinema. Lui dimostra una cinquantina d'anni, è molto interessato a Charlie Chaplin ma secondo me, se dovesse interpretare i ruoli che Charlie Chaplin ha interpretato, non sarebbe capace di farli, anche se lo segue molto, perché è

tutto un altro tipo: De Santi è molto più serio.

Volendolo spiegare si capisce che è un professore dell'Università, perché se qualcuno non capiva quello che voleva dire ripeteva le cose in modo più deciso e sembrava arrabbiarsi un po'. Dal suo comportamento è una persona molto gentile e vuole far capire le cose. Fisicamente non è molto alto, piuttosto basso, ha qualche capello bianco e ha gli occhi marroni. Il professore tornerà martedì.

Il professor De Santi è una persona che abita a Urbino. È venuto per parlarci del cinema che secondo me gli piace molto, soprattutto Charlie Chaplin. Lui dimostrava circa sessantatre anni, poteva essere alto 1,68, indossava una giacca blu e anche il sottogiacca; aveva dei capelli marroni con tanti capelli bianchi e gli occhiali.

Il suo carattere in apparenza poteva sembrare piacevole cioè bravo e paziente con noi che siamo piccoli; infatti sembrava trattenerci per non sgridarci.

Il professore non ha tanti capelli, è magro e aveva delle scarpe nere, è laureato ed è professore dell'Università; insegna letteratura e mi sembrava anche molto intelligente e informato sul conto di Charlie Chaplin.

Il professor De Santi è molto alto, molto gentile ed è una persona che dimostra circa 55 anni. Ha i capelli un po' bianchi e parla educatamente. Lui è venuto per parlarci del cinema; è molto elegante e non dice parolacce. Quando spiega fa capire a tutti, perché parla con calma e chiarezza. È molto paziente e porta gli occhiali ed è molto snello e ha pazienza soprattutto con i bambini. Era vestito con jeans e una camicia rosa. Lui insegna all'università di Urbino.

... ci è venuto a trovare il professor De Santi perché noi dovevamo vedere un film di Charlie Chaplin; lui è molto interessato a questi film. Il professore è molto bravo e spiega molto bene. Ci ha detto come si fa un film, dov'è la pellicola e tante altre cose.

È alto circa un metro e settantatre ed è molto intelligente. Questo professore ritorna martedì e speriamo che ci faccia i complimenti per l'altra volta perché siamo stati molto bravi.

Il professor De Santi viene da Urbino ed è un professore dell'università che insegna lettere, è un appassionato di cinema e in particolare di Charlie Chaplin. È venuto nella nostra scuola per poterci dare delle informazioni sul cinema e su Charlie Chaplin.

È una persona che porta gli occhiali, veste bene, possiede un corpo snello e dal mio punto di vista sembra avere più di cinquant'anni; è una persona educata, gentile e con noi era molto paziente.

Ha visto un film insieme a noi poi quando il film era finito ci ha spiegato tutto ciò che sapeva sul cinema; questo significa che gli doveva piacere moltissimo.

Noi gli facevamo le domande e lui rispondeva con pazienza e "chiarità". Alla fine ci ha fatto una domanda alla quale noi dovevamo pensare e rispondere quando lui sarebbe tornato a scuola.

Il signor De Santi è venuto a scuola per spiegarci come era fatto un film e altre cose riguardanti Charlie Chaplin, infatti ha visto molti suoi film.

Questo Professor De Santi è un signore che dimostra circa sessantatre anni. È una persona molto importante infatti ci ha spiegato molte cose e noi bambini abbiamo capito quasi tutto perché è un professore che spiega molto bene ed è molto educato.

De Santi porta gli occhiali e ha dei bei vestiti anche se è poco elegante; insomma è un signore normale, ha i capelli un po' bianchi e un po' grigi. Abita vicino a Urbino e insegna lettere all'Università. Il professor De Santi sfortunatamente se n'è dovuto andare, ma ritornerà martedì 17 ottobre.

Il professor De Santi è un uomo che insegna all'Università di Urbino, sembra un uomo intelligente. Di altezza è medio, è robusto e sembra che abbia una certa età, però è ancora un uomo forte non come un vecchietto.

Il professor De Santi era venuto a spiegarci come si realizza un film e cos'è la pellicola. Mi sembra che lui sia molto interessato al cinema.

Certe volte mi sembra un po' antipatico però mi sbaglio perché con noi ha dimostrato un cuore dolce e buono.

Il professore De Santi forse ritornerà martedì 17 ottobre, ma l'ul-

tima volta che ci siamo visti ci ha fatto una domanda alla quale noi non abbiamo saputo rispondere e per martedì dobbiamo trovare una risposta.

La domanda era: Perché i vestiti di Charlie Chaplin sono come quelli di un uomo ricco, che lui è povero?

Nel corso dell'incontro con l'esperto, di cui presentiamo alcuni stralci, i bambini sono stati sollecitati a riflettere sull'inquadratura e sulle modalità di entrare nell'immagine cinematografica, anche attraverso la sperimentazione su sé stessi e la auto-messa in scena.

Sono state presentate ai bambini delle sequenze tratte da "Pinocchio" di Benigni e da "Il monello" di Chaplin, promuovendo una prima consapevolezza delle differenze storicamente determinate tra cinema muto e sonoro, immagine in b/n e a colori. In questa occasione i bambini di prima elementare hanno anche iniziato a prendere consapevolezza dell'inquadratura nell'immagine in movimento, contando di volta in volta le inquadrature all'interno delle scene proposte.

*Esp.* - Prima di procedere vorrei chiedervi che cos'è il cinema?

- È un posto dove si va per vedere i film, meglio, con uno schermo più grande.

- Un giorno avevo detto che al cinema non vedevo quello per proiettare allora dopo quando sono andata di sotto ho visto tre buchi, uno grande e due piccoli e poi ho visto che veniva da lì.

*Esp.* - È la cabina di proiezione, da dove si proietta. Poi al cinema cosa non c'è?

- La pubblicità.

*Esp.* - Questa cosa orribile che interrompe i film, ma secondo voi i film si possono interrompere o no?

- No.

*Esp.* - Quindi è bello o brutto che venga interrotto?

- È brutto.

*Esp.*- Fortunatamente al cinema non l'interrompono. Allora stabiliamo una cosa, quando voi vedete in televisione la pubblicità che interrompe i film, non la guardate per niente, facciamo questo esperimento?

- Sìiiiiii.

- Io mi metto a giocare.

*Esp.*- Continuiamo, lui ha detto che il cinema è un posto un locale; noi possiamo dire cinema, cinematografo, sala cinematografica, è un posto dove andiamo a vedere i film; per esempio questo è un cinema? ...Abbiamo uno schermo, ma non è come al cinema, anche se non è come una televisione.

Io vi voglio chiedere un'altra cosa . Questa è una fotografia (mostra una fotografia che ritrae i bambini mentre disegnano), che differenza c'è rispetto al cinema?

- È più piccola.

- Sulla foto stanno fermi invece al cinema si muovono.

*Esp.*- Se voi foste al cinema sareste fermi o vi muovereste.

- In movimento.

- Ci muoviamo.

*Esp.*- Allora il cinema è un'immagine in ...

- Movimento.

*Esp.*- Cosa vuol dire che il cinema è un'immagine in movimento?

- Che si muovono i personaggi.

*Esp.*- Vedete la vostra insegnante? Ha in mano una cosa, sapete come si chiama lei al cinema? Chi sarebbe lei se fosse in un luogo dove si fa un film?

- Il regista.

*Esp.*- È quella che riprende e come si potrebbe chiamare? Direttrice della fotografia.

*Esp.*- Se invece riprendessi io? Sarei il...

- Direttore della fotografia.

*Esp.* - Io ho visto l'altro giorno Pinocchio, che non avevo mai visto, e mi è piaciuto molto.

- Quello di Benigni?

*Esp.* - Sì e ho detto chissà come è bello visto al cinema; in questa cassetta si vede il regista e attore Roberto Benigni che dice come devono essere fatte le cose; poi vicino a lui c'è il direttore della fotografia, che è un grande direttore. La macchina da presa è grossa, ma qualche volta c'è un momento mentre parlano in cui il direttore della fotografia fa così con le dita, (a formare una cornice). Se la maestra con la camera si mette di fronte a voi e vi riprende, voi come venite rappresentati di fronte o di fianco?

- Di fronte.

*Esp.* - Se lei si mette così a fianco, voi non la guardate, perché al cinema non si deve guardare nell'obiettivo, (quando qualcuno guarda nell'obiettivo vuol dire che lo fa apposta, ma di solito il regista, se tu guardi nell'obiettivo, ti dà un bel calcio nel sedere.)

Adesso facciamo un gioco.

- Nascondino.

*Esp.* - Va bene, io ti riprendo, tu sei dentro l'immagine, come fai a nasconderti?

- Deve camminare, si deve muovere.

.....

(viene collegata la videocamera al proiettore così i bambini si possono vedere sullo schermo).

- Noi adesso ci vediamo là.

*Esp.* - Adesso voi dovete individuare i movimenti che la maestra fa con la camera. Cominciamo con lei, dimmi come si chiama quella cosa lì?

- È un'immagine.

*Esp.* - Quest'immagine ha anche un nome, poi lo diremo; dimmi chi è lì dentro, chi sono i bambini?

- Alessandro, Giacomo, Michela, Valentina, Giulia.

*Esp.* - Voi vi vedete di fronte o no?

- No.

*Esp.* - Vediamo come fa la maestra a mettersi di fronte a voi, voi non guardate lei, guardate lo schermo.

*Esp.* - Vedete adesso siete di fronte?

- Sìiiii.

*Esp.* - Chi è ripreso più da vicino? Quelli della prima fila.

*Esp.* - Se la maestra non si volesse muovere e volesse fare il Primo Piano di Cristina cosa si dovrebbe fare?

- Cristina deve andare avanti.

*Esp.* - Davanti alla camera o cinepresa, prova vediamo... (la bambina si avvicina), se si allontanasse un po' sarebbe in primo piano? No perché si vede lei, ma anche voi vi vedete.

C'è un altro modo perché lei sia in primo piano?

- La maestra deve avvicinarsi a Cristina.

*Esp.* - E la deve riprendere in primo piano. Vedete in questo caso è la cinepresa che si sposta... diciamo un'altra cosa, questa è la macchina da presa, lei è il direttore della fotografia, anche se è una donna la chiamiamo così, adesso ci sono anche le donne ma prima non c'erano, perché?

- Perché ci sono le macchine grosse e non ce la fanno.

*Esp.* - Neanche gli uomini riescono però diciamo che quelli più robusti...

- Avevano il carrello.

*Esp.* - Allora lei (la maestra - operatore) si muove e vi riprende da molti punti di vista, da un lato, da dietro, ma qui c'è sempre un rettangolo, l'immagine cinematografica e come si chiama quest'immagine?

- Inquadratura.

*Esp.* - Adesso vado a scriverlo, così ve lo ricordate; allora voglio chiedere cos'è l'inquadratura.

- È come se fosse nell'inquadratore.

*Esp.* - Vieni qui vicino allo schermo, dimmi qui dov'è l'inquadratura? Indicala.

- È lo schermo.

*Esp.* - No è tutta l'immagine, lo schermo è tutto questo, l'inquadratura invece è ... l'immagine luminosa dove c'è movimento, quella cosa colorata dove vi vedete voi, questo rettangolo luminoso. Adesso proviamo con un bambino, Adisan se tu volessi metterti nell'inquadratura come fai, per entrare nell'inquadratura come faresti?...chi è che fa l'inquadratura?

- La maestra.

*Esp.* - Riprende con che cosa?

- Con la videocamera.

*Esp.* - Allora adesso la maestra si sposta e ti fa entrare nell'inquadratura, vedi?

- Sì.

*Esp.* - Adesso sei uscito, adesso ti fa rientrare, e ti fa uscire... se invece tu vuoi rientrare cosa farai? Ti sposterai. Adesso esci dall'inquadratura, bravo. Allora facciamo il gioco delle uscite e delle entrate, come avviene nel cinema muto; adesso voglio sapere se avete capito cos'è quel rettangolo lì.

- È un'immagine in movimento.

*Esp.* - È un'immagine cinematografica che però si chiama?

- Inquadratura.

*Esp.* - Sì perché vedete lei vi mette dentro il quadro cinematografico; c'è un'immagine di Zavattini che va in giro con una cornice, voleva mettere il mondo dentro un quadro.

Adesso la maestra si mette frontale, lei riprende frontalmente loro, io in questo momento entro nell'inquadratura, poi esco; voi guardate l'immagine sullo schermo, io sono dentro o fuori dell'inquadratura.

- Fuori.

*Esp.* - Adesso?

- Dentro.

*Esp.* - Come sono entrato?

- Da di qua.

*Esp.* - Sì da un lato, ma da destra o da sinistra?

- Da destra.

*Esp.* - Ed esco da dove?

- Da sinistra.

*Esp.* - No.

- Da destra.

*Esp.* - Se tu vuoi uscire da sinistra dell'inquadratura come si fa? Dov'è la sinistra dell'inquadratura? Alessandro prova...vedete lui attraversa l'inquadratura, è entrato da dove? Insomma va bene dire che nell'inquadratura io entro da qua o entro da qua (destra e sinistra) va bene. Da dove posso entrare poi? Allora io posso entrare nell'inquadratura da destra oppure da sinistra e poi?

- Dal basso.

*Esp.* - Guardate adesso sono nell'inquadratura?

- No.

*Esp.* - Adesso?

- Sìiii.

*Esp.* - E come entro?

- Da sotto.

- Anche noi lo vogliamo fare.

*Esp.* - Lei Giulia è nell'inquadratura?

- No.

*Esp.* - Adesso Ugo dalle l'ordine che deve entrare dal basso

- Entra dal basso.

*Esp.* - Ancora si vede solo la testa, ecco, vedete, è entrata nell'inquadratura?

- Sì.

*Esp.* - Adesso facciamo muovere la cinecamera, vediamo con

Ugo, in questo momento lui è nell'inquadratura?

- No.

*Esp.* - Adesso lui deve star fermo lì, a questo punto lei (la maestra con la camera) troverà il modo per farlo entrare nell'inquadratura.

- Si deve abbassare.

*Esp.* - Adesso Ugo è entrato nell'inquadratura? da dove è entrato?

- Dal basso.

*Esp.* - Lui non si è mosso per niente, ma è entrato dal basso; allora dite un po', nell'inquadratura si entra da destra, da sinistra, dal basso e poi ancora?

- Dall'alto.

- Noi non sappiamo volare!

*Esp.* - Vogliamo vedere come si entra dall'alto nell'inquadratura?

- Sììì.

*Esp.* - facciamolo con Mattia, in questo momento lui è nell'inquadratura?

- Nooo.

*Esp.* - Adesso lo facciamo entrare e voi dite da dove entra.

- Dall'alto.

- Ma è la maestra che si muove!

*Esp.* - Certo o è lui che scende dall'alto o la cinepresa che si muove...come è entrato Mattia allora?

- Dall'alto.

*Esp.* - Rifacciamolo, vedete che scende dall'alto, quindi lui è entrato.

- Dall'alto.

*Esp.* - Abbiamo detto sinora che si entra nell'inquadratura da destra, da sinistra, da sopra e da sotto...da dove si può poi entrare?

- Da dietro e da davanti.

*Esp.* - Brava, si può entrare da dietro, vediamo come si entra da dietro...guardate l'inquadratura, descrivete l'inquadratura ditemi cosa c'è.

- C'è la sedia, l'inquadratura, lo schermo.

*Esp.*- Come si può entrare in questa inquadratura da dietro? Proviamo con Mattia (adesso tu Mattia vai fuori chiudi la porta e poi rientri); allora guardate l'inquadratura, in questa inquadratura c'è Mattia?

- Nooo

*Esp.*- Vieni Mattia, avvicinati al tavolo, lui è entrato nell'inquadratura ?

- Sììì.

*Esp.*- Da dove è entrato ?

- Dalla porta.

- Da dietro.

*Esp.*- Scusate quella è l'inquadratura, in cui vediamo un tavolo, una sedia, lo schermo e una porta, improvvisamente questa porta si apre e lui entra...riprova...ecco avete capito come si entra da dietro? Lui potrebbe essere chiuso nell'armadio, guardate in questo momento lui è nell'inquadratura?

- Nooo.

*Esp.*- Adesso lui si alza e da dove è entrato? Dal basso, adesso esci di qui ...e da dove è uscito?

- Da destra.

*Esp.*- Adesso entra da destra ed esci da sinistra, adesso entra da destra ed esci da sotto...ecco adesso abbiamo un'altra cosa che ha detto Giulia, cioè che si entra anche da davanti.

Adesso prendiamo Giacomo, voi guardate là sullo schermo. In questo momento Giacomo è ripreso, poi lui si sposta ed esce da destra, diciamo che lui può entrare da davanti alla cinepresa, vediamo come può fare...avete visto? Rifacciamolo, Giacomo in questo momento non è nell'inquadratura.

- Nooo.

*Esp.*- Vediamo come entra, vedete entra da davanti, potrebbe uscire anche passando a lato della cinepresa. Avete capito? La ba-

se fondamentale del cinema è l'inquadratura, queste inquadrature sono tante, e nell'inquadratura gli attori entrano...Proviamo a spegnere tutto, in questo momento Giacomo sta facendo una smorfia, è nell'inquadratura?

- Nooo.

*Esp.* - Accendiamo, è nell'inquadratura? E come è entrato questa volta?

- Da nessuna parte.

*Esp.* - Sì da nessuna parte perché lei ha acceso, sì lui può scaturire dall'inquadratura in un altro modo, anche così; lui non si è mosso per niente...

allora... cos'è l'inquadratura?

- L'inquadratura è un quadro sullo schermo, che invece che essere un'immagine ferma ci sono le immagini in movimento

*Esp.* - Sì l'inquadratura è una specie di quadro luminoso che sta sullo schermo dove le figure sono in movimento, e in questa inquadratura come entrano gli attori?

- Entrano.

*Esp.* - Un modo è quando il direttore della fotografia accende la cinecamera, ma non è l'unico modo, se lei accende la cinepresa e lui è fuori dell'inquadratura, non è in campo, come fa ad entrare?

- O la maestra muove quello...

*Esp.* - Ma nell'inquadratura come si entra.

- Da sinistra, da destra, dal basso e dall'alto.

*Esp.* - Da dietro e da davanti;

Allora vi voglio dire un'altra cosa, Pinocchio è un grande libro, chi di voi ha letto il libro?

- Io ho la cassetta.

*Esp.* - No no io parlo del libro, in quanti hanno letto il libro, sette bambini, allora quelli che non l'hanno letto lo dovranno leggere; facciamo vedere questa sequenza introduttiva di Pinocchio, anche se è un po' rovinata, quando c'è il pezzo di legno che scivola giù e che è stato fatto in un modo incredibile, prima l'ha fatto Benigni, poi con

il computer, ma tutto il movimento l'ha fatto lui, quello richiama il cinema muto...allora vediamo questo pezzettino.

[visione]

*Esp.* - Adesso vediamo un altro pezzetto di questo film che si intitola "Il monello".

[visione]

*Esp.* - Quali sono le differenze più grandi rispetto a quello che avete visto prima.

- Questo di adesso era in bianco e nero, quello di prima no.

*Esp.* - Questo di adesso era in bianco e nero, quello di prima era a colori, bene poi c'è un'altra grande differenza.

- Parlavano.

*Esp.* - Quello di prima era un film sonoro, questo?

- È muto.

*Esp.* - Voi sapete il cinema all'inizio com'era?

- Era muto.

*Esp.* - Sì.

- Ed era in bianco e nero.

*Esp.* - Questo è in film di quasi cento anni fa, il cinema non era sonoro, perché c'erano delle scritte ogni tanto, le didascalie? Perché qualcosa devono far capire. Allora voi avete visto che mentre prima le inquadrature erano tutte colorate e ricche, qui invece le inquadrature sono semplici. Adesso cominciamo a contare le inquadrature quando cambiano 1...2...3...4...5...6...7...8...9...10... fermiamoci, dov'è la cinepresa qui?

Sarebbe lì più o meno dove sta Alessandro, andiamo avanti...qui dov'è la cinepresa?

- Primo piano.

*Esp.* - È vicino...adesso contiamo altre cinque inquadrature.

- 1...2...3...4...5.

*Esp.* - Dov'è la cinepresa?

- Davanti.

*Esp.* - È davanti, davanti o un po' spostata?

- Un po' spostata.

*Esp.* - Contiamo altre cinque inquadrature.

- 1...2...3...4...5.

*Esp.* - Avete capito cos'è una inquadratura? Ogni volta che cambia è un'inquadratura.

Adesso facciamo vedere con l'audio. Vedete qui Charlot.

- Chi è Charlot?

*Esp.* - È il più grande attore-regista di tutta la storia del cinema.

- Senti allora che c'è la musica!

*Esp.* - L'hanno messa dopo e comunque la voce non c'è, c'è la musica! Charlot si scrive così, la T finale non si sente, è muta. Vorrebbe dire Carletto. Vedete (riferendosi a una didascalia) siccome non c'è sonoro, dovevano scrivere per far capire quello che dicono.

Avete visto come è fatto questo film? C'è una serie di inquadrature. Contiamo ancora le inquadrature fino a dieci

- Uno, due, tre ...dieci.

*Esp.* - Vedete, il cinema non fa solo ridere, può anche commuovere.

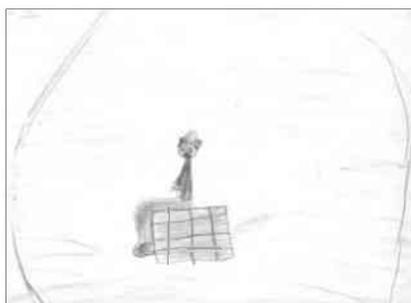
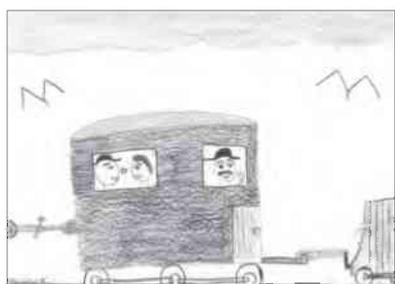
Come si chiama il regista - protagonista di questo film?

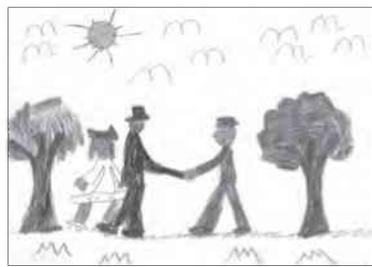
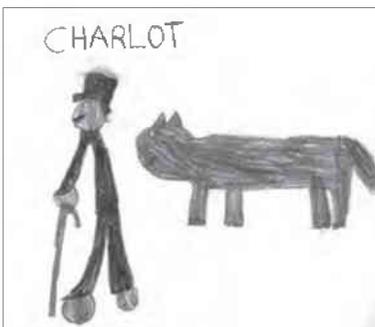
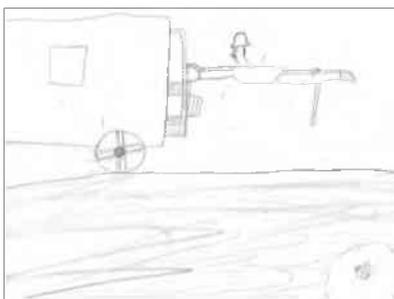
- Charlot

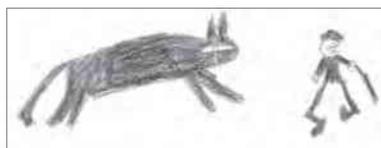
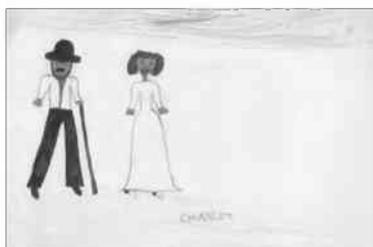
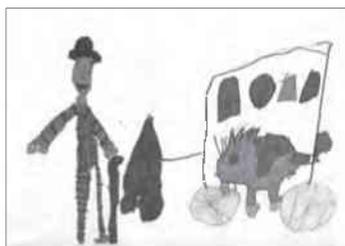
- A me mi è piaciuto!

Il circo: considerato l'entusiasmo dimostrato dai bambini rispetto alla visione di alcune scene de "Il Monello", si è pensato di proporre loro un film di Chaplin "Il circo", che, seppure in b/n è risultato di non ardua fruibilità. Successivamente i bambini hanno riprodotto il protagonista del film, Charlot, individuandone i tratti distintivi e si è chiesto loro di disegnare il finale del film così come avrebbero desiderato che fosse, orientando il discorso verso un primo approccio interpretativo - critico al linguaggio audiovisivo.

Seguono alcune riproduzioni dei disegni del personaggio Charlot e del film Il Circo.







**IN UN BATTER D'OCCHI:  
TECNICHE DEL MONTAGGIO E COSTRUZIONE  
DEL RACCONTO**

In ordine alla tematica del montaggio cinematografico e audiovisivo l'esperienza si è sviluppata intorno al discorso dei "livelli di realtà" che si generano nel passaggio dalla ripresa al montaggio; si è posto l'accento sulla facoltà del cinema di mettere in forma e presenza la realtà, generando così un reale audiovisivo la cui apprensione e decifrazione viene a strutturarsi in un processo di negoziazione di significati con lo spettatore, con le sue attese, le sue competenze, le sue aspettative. Gli obiettivi individuati sono stati sviluppati in un'ottica di costante recupero, circolarità, approfondimento e generalizzazione dei concetti base del linguaggio cinematografico e audiovisivo. La finalità che ha orientato i molteplici percorsi posti in essere, e verso la quale le attività riferite al montaggio erano fortemente indirizzate, si sostanzia come segue:

- Promuovere l'assunzione di atteggiamenti critici e creativi rispetto al linguaggio audiovisivo e cinematografico, in particolare attraverso un approccio che faccia emergere le dimensioni esplorative legate al significato di racconto, trasformazione e ritmo dell'audiovisione.

Seguono gli obiettivi più generali:

- Acquisire un atteggiamento critico dinanzi al testo filmico, connotato da maggiore sensibilità visiva rispetto agli elementi del montaggio, superando la dimensione di passiva spettatorialità.
- Individuare la natura dei legami tra le inquadrature: la relazione concreta, la relazione intellettuale o emotiva, analogica, poetica.
- Acquisire consapevolezza che dal punto di vista operativo il montaggio è dato dalle attività legate al tagliare (selezione) ed unire (raccordo) finalizzate all'efficacia comunicativa e narrativa.
- Acquisire consapevolezza della centralità della funzione narrativa assunta dal montaggio nel linguaggio cinematografico,

attraverso l'importante distinzione tra storia e racconto, cioè tra ordine cronologico degli eventi e il modo in cui vengono raccontati.

- Sviluppare un atteggiamento critico e consapevole rispetto a produzioni audiovisive diverse dal cinema comunemente inteso, come il documentario e il corto, cogliendone il valore artistico ed espressivo e assumendoli come ulteriori modalità interpretative della realtà.
- Potenziare, attraverso la videocamera a circuito chiuso, le capacità di osservazione e di percezione visiva e sviluppare ulteriori consapevolezze rispetto al mezzo cinematografico soprattutto in quanto opportunità/modalità di esprimere sé stessi e la propria visione del mondo.

### *Esperienze*

Durante il primo laboratorio dedicato al montaggio i bambini hanno visionato materiali tratti dai seguenti film: “Totò a colori” di Steno (Italia '52), “Roma città aperta” di Rossellini (Italia '45), “Celluloide” di Lizzani (Italia '96).

L'intento era quello di individuare i diversi rapporti spaziali e temporali determinati dal montaggio; sono stati analizzati alcuni elementi di raccordo tra le inquadrature (di sguardo, di movimento) nonché i rapporti esistenti tra l'inquadratura oggettiva e soggettiva, tra oggettiva e oggettiva. Su questi materiali si sono quindi approfonditi alcuni elementi quali: il montaggio alternato, il flashback, la dissolvenza.

*Esp.* - questo è un film celebre, “Roma città aperta”. Il bambino è andato in chiesa, adesso escono, avete visto come è bello il montaggio qui (viene sottolineato il montaggio tra due momenti distinti del film realizzato con la mediazione dell'autobus). Questo è il sagresta-

no che era andato in forno a prendere il pane, l'aveva rubato. Allora ricordate che questa cosa avviene con Roma occupata dai tedeschi, c'era la guerra, lui era andato, si è visto nella scena prima, a prendere il pane, in un forno, la gente diceva "abbiamo fame, abbiamo fame" allora ad un certo momento assaltano il forno. Il sacrestano, prende molti pezzi di pane, c'era la fame.

Ricordate che questo è un film celebre che ha cambiato la storia del cinema.

In tutti i manuali di storia del cinema, questo viene considerato uno dei film più belli. Il regista si chiama Roberto Rossellini.

C'è una ragione per cui vi dico che è celebre; è così celebre che sulla sua realizzazione hanno scritto anche un libro; c'è un libro di uno scrittore che racconta come è stato girato "Roma città aperta"; mentre giravano questo film, Roma era occupata, quindi c'erano i tedeschi, in più la protagonista, Anna Magnani, dopo questo film è diventata famosa, Aldo Fabrizi è diventato famoso, il regista che era sconosciuto è diventato uno dei più grandi registi del mondo. Le vicende di questo film sono molto complesse. Questo film è stato raccontato in un romanzo dal quale è stato tratto un film che si chiama "Celluloide" che racconta come è stato realizzato "Roma Città aperta", però la protagonista era morta, Aldo Fabrizi era morto, il regista era morto, lo sceneggiatore era morto, perciò si vedono gli attori. Allora io vi faccio vedere l'inizio del film; il film comincia con gli attori che sono in camerino. Voi vedrete l'attrice che fa Anna Magnani, l'attore che fa il prete... Adesso io vi chiedo una cosa; voi seguite cosa succede all'inizio poi io vi faccio una domanda. Voi avete visto un pezzo del film vero, loro girano un film su quel film, come è stato fatto. Guardate cosa succede.

[visione]

Questo qui è il regista di questo film: Carlo Lizzani

Guardate questa bambina, guardate come è pettinata e ditemi se voi siete pettinati e vestiti come lei.

Allora cosa succede, ditemi un po'! Spieгатemelo. L'inizio lo dico io, all'inizio si vede cinecittà, il camerino dove i truccatori truccano gli attori che devono fare i ruoli e hanno di fronte anche le fotografie, allora quella che fa Anna Magnani ha la foto di Anna Magnani, quello che fa Aldo Fabrizi ha la foto di Aldo Fabrizi, la sorella ha la foto di Maria Michi, poi c'è il regista, lo sceneggiatore, loro sono lì, fanno le prove di trucco, perché un po' devono assomigliare ai veri attori. Questo film è così famoso che lo spettatore l'ha visto e sa come è Anna Magnani, voi no perché siete bambini, ma qualunque spettatore di cinema ha visto questo film, quindi per rifare questo film bisogna che gli attori, uguali non possono essere, ma un po' assomiglino. Cosa succede, dite un po'... loro sentono un rumore.

Si sente un rumore, loro si affacciano e vedono cosa? Io voglio che voi mi spiegate cosa vuol dire quella cosa.

- Che erano dei soldati, quelli cattivi.

*Esp.* - Ci sono i soldati americani vedete!?...Pensano che qualcuno gli può sparare addosso, chi gli può sparare?

- I tedeschi.

*Esp.* - Giustamente, i tedeschi. Allora quando avviene questa scena?

- Nel tempo della seconda guerra mondiale.

*Esp.* - In tempo di guerra, quindi nel 1944. Allora abbiamo tutta la prima parte della sequenza che avviene nel 1995, poi sentono un rumore, vi ricordate prima i rumori del film di Totò (Totò a colori) dove lui prima sentiva l'acqua e poi si vedeva lui che compone, si sente un uccellino e poi si vede un uccellino. Loro sentono un rumore, quindi il legame è dato dal rumore, del resto loro sono attirati dal rumore e vanno alla finestra e vedono una cosa che si svolge nel '95 o una cosa che si svolge prima?

- Prima.

*Esp.* - Vedono una cosa che si svolge prima, che avviene nel 1944. Allora non è che hanno una visione! Vuol dire che il montaggio de-

termina non solo lo spostamento del senso e del luogo, ma anche del...

- Tempo.

*Esp.* - Del tempo. Questa è una cosa importantissima, il montaggio può far passare le cose avanti e indietro, cioè una cosa che avviene adesso e poi subito dopo una cosa che avviene tra dieci anni. Certo bisogna farlo capire. Qui il problema del regista qual era, era quello di fare un film su un film così famoso, è una cosa terribile! Allora lui improvvisamente senza metterli in scena che loro recitano, è come se facesse precipitare il film indietro. Avete capito tutti?

Allora posso chiedere a qualcuno di spiegare questa cosa?

Abbiamo due blocchi di scene, una dove si vedono delle persone moderne e si vede poi un altro blocco dove non solo ci sono soldati, con i fucili, ma ci sono persone vestite come una volta.

Allora abbiamo due blocchi, un blocco che si svolge adesso e uno che si svolge prima, in questo caso 50 anni fa, durante la guerra, ma poteva svolgersi anche nell'800 per dire.

Questo da che cosa è dato? Come avviene che il cinema può dare questa cosa, con quale proprietà?

- La scenografia.

*Esp.* - Non basta la scenografia.

- Con il montaggio!

*Esp.* - Se io faccio vedere voi adesso, poi faccio vedere un paesaggio e poi di nuovo voi nel '700 come faccio a far capire che c'è una scuola del 2000 e una scuola del '700?

Ci sono delle cose nel mezzo!! Invece se le unisco vuol dire che c'è un collegamento.

Chi mi dice allora cos'è il montaggio rapidamente e a cosa serve?

- Io per esempio riprendo Manuel e Anna e poi insieme, poi le posso ritagliare e mettere insieme come mi pare...

*Esp.* - sì con l'ordine che vuoi tu e l'ordine può dar senso diverso.

Questo montaggio allora determina una differenza di senso.

Cosa vuol dire che determina una differenza di luogo?

- Che va da un luogo interno ad un luogo esterno.

*Esp.* - Infatti è vero nel cinema normalmente il montaggio fa vedere il passaggio da dentro a fuori, però si può anche vedere il passaggio da una stanza all'altra, comunque da un luogo ad un altro luogo. Sembra una cosa ovvia, però all'inizio della storia del cinema, se voi guardate un film di Charlot, queste cose non ci sono, si vede Charlot in una comica che passa da una stanza all'altra, però all'inizio non ci sono queste cose, riprendono sempre una stanza e basta.

Cosa vuol dire che il montaggio determina il passaggio di tempo?

Io potrei mettere insieme una cosa che avviene adesso e una che avviene tra cento anni?

- Le unisci insieme e ne fai una cosa sola.

*Esp.* - Unendole insieme stabilisco un passaggio rapido tra adesso e il futuro.

- Senza aspettare tanti anni...

*Esp.* - Sì bravo, è così, per capire, avete visto quando il prete e il bambino escono... sono lontani, il regista invece di farli vedere che attraversano la strada, senza aspettare che attraversino la strada e riprenderli, (in un film di Charlot avrebbero attraversato tutta la strada) trova questa soluzione dell'autobus, taglia subito e si ritrovano vicini. Cioè anche in quel caso c'è un passaggio di tempo. Certo c'è un salto di alcuni minuti. Sono cose ovvie, sono cose intuitive

[Vengono presentate tre foto scattate in sequenza dai bambini per ragionare sul montaggio, sulla possibilità di determinare il senso]

*Esp.* - il montaggio è anche fotomontaggio  
(un bambino presenta le sue tre foto)



- Qui ci sono dei bambini che giocano nell'atrio della scuola; nella seconda due di loro scendono le scale e nella terza giocano in palestra.

*Esp.* - Io vedendoli scendere immagino che questa stanza sia sopra, ma io potrei anche mettere questa (la terza immagine) come prima e immaginare che questa stanza sia sopra.

Il cinema riproduce la realtà, ma poi non la rispetta, la usa.

Con loro che scendono è chiaro che questa prima immagine rappresenta un atrio che sta al piano superiore.

Qui c'è lo spostamento di luogo, ma non solo, anche dall'alto al basso. Allora abbiamo un luogo dove i bambini giocano, poi li vedo scendere, li vedo giocare sotto. Abbiamo anche uno spostamento d'azione. Immagino che mentre questi altri bambini giocano, loro si spostano e vanno a giocare sotto. Si può ordinare diversamente?

L'ultima immagine potrebbe essere anche la prima, vedendo l'immagine noi non sappiamo se questa stanza è sotto o sopra, capiamo solo che i bambini scendono.

Proviamo un'altra successione: ci sono i bambini che giocano, da una parte ci sono loro due e poi scendono. Si vedono loro due che giocano, poi si vedono gli altri bambini e poi ancora loro due; questo è un montaggio alternato.

Nei film gialli si vede sempre che uno sta in un stanza, poi si vede fuori uno che arriva, poi si rivede quello dentro casa e poi quello fuori. Il cinema fa vedere alternando due azioni che avvengono contemporaneamente.

Quindi secondo l'ordine io cambio i significati e anche il ritmo, che vuol dire molto nel cinema.

L'ordine è stabilito da ognuno e l'ordine può modificare il significato.

Nell'ambito di un successivo laboratorio didattico in classe l'esperto ha percorso un itinerario che, dalla ripresa dei concetti e dei termini relativi all'inquadratura, alla scena, alla sequenza, muoveva all'arricchimento del concetto stesso di inquadratura, fino ad affrontare il montaggio dal punto di vista del ritmo ("abituatevi a pensare al film come una composizione musicale, solo che questa composizione musicale, invece di essere costruita con i suoni, è costruita con le immagini") e del sonoro ("In questo film nel montag-

gio interviene la musica che per far capire è fondamentale”). Sono state anche riproposte, attraverso vari materiali visivi, alcune delle modalità attraverso le quali vengono legate le immagini (campo/controcampo, oggettiva/soggettiva, montaggio interno/montaggio esterno...).

*Esp.* - Noi faremo un lavoro sul montaggio, non sulle tipologie del montaggio (per dire “La corazzata Potemkin” adotta una famosa tipologia di montaggio, questo è da iperspecialisti), ma sul montaggio, recuperando molte delle cose già affrontate e tentando di capire perché certe immagini vengono unite in quel modo. Voi sapete cos’è il montaggio vero? Il termine inglese è “cut”, tagliare e quindi vuol dire che le cose girate vengono ad un certo punto come tagliate; c’è anche un altro termine francese “montage”, che vuol dire unire, montare, e viene sottolineato un altro aspetto; nel montaggio c’è un momento in cui io vi riprendo, poi queste riprese io le posso spezzettare, tagliare e unire. Anche nell’esposizione di una storia semplice: io riprendo voi che siete qui stamattina e faccio il resoconto di voi che siete qui (la ripresa e la costruzione), che viene da ciò che succede realmente; ma io il materiale che realizzo lo posso costruire come voglio, mettendolo con un criterio e un ordine che può essere quello che voglio io, posso far apparire una cosa diversa; voi siete qui, ma io posso far apparire che voi siete in un altro posto. È reale che voi siete qui, io vi riprendo, allora la ripresa, i diversi pezzi che giro, hanno a che fare con voi che siete reali, in questo posto; però io quando vado a tagliare, comporre, ricomporre, posso costruire una cosa che è tutta diversa: potreste essere in un altro posto e in un modo diverso. Per citare il capolavoro dei capolavori “La corazzata Potemkin”, pensate che questo era un film girato nell’unione sovietica, uno stato comunista, per far vedere la rivoluzione; quando l’hanno dato in Germania, dove c’erano i Nazisti, l’hanno montato in maniera diversa e diventava un film antirivoluzionario. Questo per

dire quanto sia importante il montaggio. Avete capito cos'è il montaggio?

- Quando puoi tagliare un'immagine e la puoi sistemare come vuoi.

*Esp.* - Noi prima riprendiamo la scena, la sequenza, tagliamo quello che abbiamo girato e lo costruiamo in maniera diversa, secondo regole. Il ritmo così entra nel montaggio. Adesso vediamo i titoli di un film. Sapete cosa sono i titoli di un film?

- Quelli dove c'è scritto il regista per esempio.

*Esp.* - Lo sceneggiatore, la fotografia, la musica, il montaggio, gli attori, il sonoro e molte altre cose, ma questi titoli sono sempre all'inizio o anche dopo?

- Prima e dopo.

*Esp.* - Ma se sono prima come si chiamano.

- Titoli di testa.

*Esp.* - quando sono in fondo?

- Titoli di coda.

*Esp.* - Ci sono all'inizio e alla fine e comunque alla fine ci sarà scritto fine, The end, fin ecc. anche quello fa parte del montaggio perché io costruisco e poi alla fine metto l'immagine con la parola "fine". Una cosa di cui noi non ci accorgiamo è che il montaggio è costruito con un ordine ritmico: c'è una musicchetta e la costruzione si adegua a quella musica. Quando noi vediamo un film non facciamo attenzione a queste cose, perché noi seguiamo la storia, però la storia, perché non sia noiosa, deve avere dei momenti di ritmo. Non è detto che il film è interessante se la storia è interessante, tante volte un film è stato rifatto e una volta era bello, l'altra era brutto, qual è la ragione? È costruito diversamente, la costruzione ad esempio è anche propria della scrittura: una novella può essere bella, ma la stessa raccontata da un altro può non essere bella. Ciò che conta è il modo e il modo diventa molto importante. Vediamo i titoli di testa del film "Mad cows".

- Va tutto all'indietro.

*Esp.* - Sentite anche il suono, perché io penso che qui sia importante. Io sono stato attirato dai titoli di testa, l'ho trovati particolarmente fantasiosi perché, cos'ha? Intanto secondo voi c'è montaggio qui?

- Sì.

*Esp.* - Da che cosa si vede?

- Hanno montato la pellicola a rovescio.

*Esp.* - Il fatto che ci siano le scritte una dietro l'altra fa vedere il montaggio?

- Sì.

*Esp.* - E come no, a volte uno potrebbe non accorgersi, ma intanto qui le scritte sono elencate. Secondo voi è importante leggere quelle scritte? Secondo voi un titolo è importante?

- Sì.

*Esp.* - Nella poesia di Leopardi è importante sapere che il titolo è L'infinito? Il titolo è già l'inizio del racconto, e contiene anche informazioni, è già l'inizio della costruzione del film. Quindi io monto l'inizio e monto la fine: l'idea dell'inizio e della fine è importante nel cinema. Com'è costruito poi il film? È un montaggio costruito con un po' di ritmo, da che cosa è determinato questo ritmo?

- Dalla musica.

*Esp.* - C'è una canzone e la regista cerca di costruire il movimento, un po' curioso, seguendo la canzone, non proprio uguale. Come avrà poi realizzato il fatto che loro vanno indietro?

- Ha messo la pellicola all'inverso.

*Esp.* - Sì ha girato regolarmente. In quelle riprese chi va avanti è soltanto la donna.

- Certo lei era l'attrice.

*Esp.* - Che andava indietro, mentre gli altri andavano avanti.

- Come nella pubblicità del profumo, lei va avanti, gli altri vanno indietro.

*Esp.*- Avete colto una cosa, suggerisce che lei è importante e quando ci sono le riprese, le inquadrature sono fatte in modo che l'occhio cada dove dobbiamo guardare. Qui questa cosa suggerisce che la donna è importante e che non è matta. Vorrei dire un'altra cosa, anche se non ho visto il film, lei qui ha una cosa diversa rispetto agli altri.

- Ha un bambino.

*Esp.*- Sì, il fatto che lei sia una mamma con il bambino vuol suggerire che lei ha qualcosa di umano, non folle.

C'è la musica e il movimento delle persone ritma la musica, si adegua alla musica, però va indietro. Quando la regista ha girato le persone che camminavano la canzone non c'era, allora come avrà fatto a farle andare a ritmo? La regista ha ripreso le scene e le ha messe insieme, ha mandato alla rovescia, poi per dare il senso del movimento come ha fatto? Ha lavorato sul montaggio, ma cosa ha fatto in modo particolare? Ve lo dico diversamente: io riprendo voi e faccio un minuto di ripresa; immaginate che voi cantiate una canzone e per cantarla ci vogliono tre minuti; io riprendo tutto; immaginate poi che io voglia far andare questa canzone più velocemente allora invece di tre minuti un minuto e mezzo. Cosa faccio? Accelero. Elenchiamo in questo cartello delle cose importanti: cominciamo a dire che c'è una ripresa, la regista gira tutto, lo monta e il tempo delle riprese messe insieme è di cinque minuti. Alla fine, quando si vede il film invece di cinque minuti vengono tre minuti. Che cosa fa?

- Accelera.

*Esp.*- Certo, cioè prende la pellicola e la fa andare più accelerata; se volesse potrebbe anche farla durare di più, ma qui perché lei non vuole? Lei ha una canzone con un certo ritmo e su cosa lavora quindi? Sì lei accelera, ma questo lavoro che fa diventare i cinque minuti tre minuti, e potrebbe farli diventare otto cosa significano, che la regista lavora sul?

- Tempo.

*Esp.* - Brava, lavora sul tempo. Altra cosa è il tempo in cui siamo noi e qualcuno che ci riprende come in televisione: voi vedete che in TV c'è gente in sala, uno presenta, uno canta...il tempo è reale, è uguale (come quando si telefona e si risponde in diretta). Per questo è monotona. Il tempo del cinema è un tempo costruito da chi?

- Dal regista.

*Esp.* - Da chi fa il film, che può dire che una stessa azione può durare tre minuti o mezz'ora. Quindi abbiamo a che fare con un tempo ricostruito, poi cosa c'è qui a differenza della pubblicità? Non ci sono delle macchie colorate? C'è un intervento anche sull'inquadratura. In sintesi: abbiamo dei titoli di testa che sono costruiti con un tempo adeguato alla canzone, tant'è che addirittura le persone vengono mostrate e si muovono al ritmo della canzone non perché loro ballassero, loro camminano regolarmente; è la pellicola che viene accelerata o ritardata a seconda del ritmo perché chi fa il film gli vuol dare il suo tempo, che in questo caso è un tempo anche musicale. Questo avviene sempre al cinema e noi non ci accorgiamo; voi avete visto "Billy Elliot" che è un film musicale, ipercostruito, con molta intelligenza anche nelle cose più semplici, perché ha bisogno di dare ritmo, velocità, movimento. Quindi il montaggio ha anche un elemento ritmico, allora diciamo c'è un problema di tempo, ma c'è un problema di ritmo. Allora abituatevi a pensare al film come una composizione musicale, solo che questa composizione musicale, invece di essere costruita con i suoni, è costruita con le immagini. Il problema del tempo, che sembra molto semplice, in realtà è l'essenziale del cinema, per il fatto che io posso costruire come voglio il tempo del film e lo costruisco con un ritmo: noi percepiamo il tempo ritmico nelle canzoni, nella musica e anche nel parlare (ogni lingua ha un suo tempo, una sua temporalità e una sua fonetica). Mentre una composizione musicale è costruita su suoni, cos'è che nel cinema è costruita ritmicamente, musicalmente?

- L' inquadratura.

*Esp.* - Per meglio dire l'immagine; le immagini o le inquadrature, si uniscono tra di loro in un modo ritmico musicale; noi non lo capiamo tanto, vediamo la storia, ma è così. Anche nei film brutti è così, c'è una costruzione di questo tipo.

- Che è basato sul tempo.

*Esp.* - Ecco il cinema è basato sul tempo, il tempo è un tempo reale o arbitrario, cioè voluto dal regista? È un tempo voluto da chi fa il film. Se tu girassi un film potresti usare il tempo che vuoi, e questo tempo è libero. Io posso far vedere una cosa che è dell'Ottocento e subito dopo una cosa che è del Novecento.

- Come nel *flashback*.

*Esp.* - Vediamo in questo filmato come un famoso storico del cinema spiega il montaggio, facendo vedere dei pezzi di film. Vedete il titolo "Il ritmo, le sorprese, il montaggio", ciò suggerisce che il montaggio è legato al ritmo e all'effetto della sorpresa. Questo film si chiama "Accattone" è di Pasolini, un poeta, poi vi farò vedere una cosa natalizia che lui ha fatto. Avete visto che è successo? Si capisce che lui sogna, nel montaggio, improvvisamente è venuta meno la musica e lui sogna la sua morte. È un *flash-forward*, Pasolini fa di questo flash-forward una premonizione: Accattone, disperato vede la propria morte, intuisce che dovrà morire. Quindi abbiamo un personaggio che dorme nel letto e sogna, come succede anche a noi di sognare di morire, lui sogna di essere morto, nel finale del film poi lui morirà davvero, il film finisce, vedrete, con lui che muore. Dice il critico che Accattone sogna e il tempo del sogno è l'anticipo di quando lui muore, cioè questa cosa che avviene alla fine viene anticipata qui. Il racconto va avanti e il critico dice che è come se sull'asse del racconto improvvisamente la morte fosse anticipata. Il flash back l'avete visto tante volte al cinema: io faccio una cosa poi improvvisamente mi ricordo di una cosa passata e si vede il ricordo, in questo caso la scena viene da prima, nel flash-forward la scena è presa da dopo.

- Accattone era cattivo?

*Esp.* - Sì era un delinquente che poi si redime, infatti muore perché diventa meno cattivo. In questo caso se si riprende qualcuno che dorme non è come se si entrasse nella mente? ...

[Visione di un frammento di documentario sul cinema]

Nel film (*L'eternità è un giorno* di Anghelopoulos) di cui parla il critico c'è una macchina che va, arriva al semaforo, la cinepresa si avvicina a lui, lo mette in evidenza, improvvisamente ricade nell'infanzia e vedete cos'è il flashback: improvvisamente arriva una cosa del passato. Il montaggio si occupa anche del ritmo, deve dare esattamente il passo all'azione che si svolge lungo il percorso del film, ed è importante perché si comprenderà come, agendo sul tempo, il montaggio manipola i materiali di cui dispone, tutto quello che il film deve presentare allo spettatore. Voi vedrete che mentre prima, nel film "Mad Cows" il tempo era contratto, ora, nel film "L'avventura" è dilatato. Con "La corazzata Potemkin" vediamo un altro esempio di contrazione, il tempo è ridotto, l'azione è incalzante; sentite anche la musica, ma il film era muto, la musica è stata messa dopo. Vedete è proprio nel montaggio che si organizza il ritmo che dà significato, dà un senso. Vediamo una sequenza iniziale di "C'era una volta in America" in cui si manifesta un'altra delle figure del racconto cinematografico che il montaggio realizza ed è la sorpresa. La sorpresa non può essere soltanto la rappresentazione di colpo, di un fatto traumatizzante, ma può anche essere una sospensione. Il film "Thelma & Louise" ce ne mostra un esempio nel finale: vedete il tempo qui, di lui che corre, è rallentato (*rallenty*) ad indicare che non le raggiungerà mai; perché secondo voi il regista non fa vedere che la macchina cade giù, ma il film finisce con la macchina sospesa?

- Perché è banale.

*Esp.* - Perché loro decidono di buttarsi?

- Per essere libere.

*Esp.* - Se il regista facesse vedere che loro vanno a morire lo spettatore non avrebbe l'idea che sono libere, perché se facessi vedere la macchina che si fracassa vi viene in mente la morte, non che loro si sono liberate. Ci saranno anche altre ragioni, sarebbe anche banale concludere un film con la macchina che si fracassa. Il racconto finisce con loro sospese e cosa c'è di più libero che volare nello spazio? Un'altra cosa del cinema è il campo e il controcampo: quando nel cinema, nel momento in cui due persone parlano, fanno vedere di volta in volta chi parla; questa cosa viene usata da un grande regista giapponese - Ozu - nel film "Il gusto del saké", in cui la suddivisione campo-controcampo è rigorosissima. Avrete notato quanti pezzi ha montato il regista, almeno trenta. Ora vedremo una sequenza di "Professione reporter" dove vedremo un piano-sequenza: la macchina non stacca mai, la cinepresa riprende senza stacchi; le riprese non sono mai interrotte; vedete la macchina gira, percorre tutto lo spazio, si avvicina e si allontana con movimenti ora lenti ora più veloci. Voi sapete che un piano vuol dire una scena e tante piccole scene unite insieme danno una sequenza; io posso riprendere in modo diverso o con un totale - stacco - primo piano, oppure posso non staccare mai. Quando la sequenza è fatta con una macchina che non stacca mai abbiamo il piano-sequenza. Allora il montaggio dov'è?

- Da nessuna parte.

*Esp.* - Ma se io faccio vedere prima da lontano, poi da vicino, non c'è il montaggio in cui si taglia la pellicola, ma c'è un montaggio interno, fatto internamente. Invece di unirle dopo aver girato, penso prima a come unirle, in modo tale da procedere con un'unica sequenza senza staccare: nel piano-sequenza abbiamo il montaggio interno alle riprese. Il montaggio esterno vuol dire che prendo dei pezzi di pellicola e li unisco meccanicamente, mentre se è interno non ho bisogno di unirli meccanicamente perché lo faccio già nel momento in cui riprendo. Se voglio far vedere lei che è qui, riprendo tutti voi, per far vedere che è con voi (totale), poi riprendo lei da vi-

cino (PP). Poi li devo unire; questo è un esempio di montaggio esterno; potrei mettere prima lei poi il totale, lo posso fare?

- Con il montaggio.

*Esp.* - Altrimenti posso fare in un altro modo: riprendo voi poi mi avvicino e riprendo lei. Quando nelle case si riprendono gli avvenimenti familiari fanno il montaggio interno. In questo caso non interrompo mai, è il montaggio interno, e questo sarebbe il piano sequenza. Il montaggio è l'anima del cinema. Le cose fondamentali nel cinema sono le riprese, la fotografia, le immagini e il montaggio. Questo è un altro film di Anghelopoulos, voi vedrete che ad un certo momento, mentre gli attori camminano per la strada improvvisamente si ritrovano trent'anni prima (anacronia). Dal 1955 si passa al 1939. Avete visto, mentre in un libro lo scrittore deve dire al lettore "siamo finiti nel..." qui non ce n'è bisogno.

- È un *flashback*.

*Esp.* - Non è proprio un *flashback*, perché siamo in un piano - sequenza; il *flashback* vuol dire che io riprendo una cosa diversa. Vi ricordate in "Celluloide" non interrompe mai, improvvisamente arriva il passato. Ora vediamo la scena finale di "Accattone", prima avevate visto quella del sogno. L'importante è che voi abbiate capito cos'è il montaggio e quando guardate il film cercate di capire e di chiedervi perché ci sono certi legami.

[Visione]

Adesso io voglio la vostra collaborazione: questo film si chiama "La fuga", Dark passage, con Humphrey Bogart e Lauren Bacall, si parla di qualcuno che fugge da un carcere, io ve lo faccio vedere e voi dovete dirmi cosa ha di particolare; nella scena che vediamo lui è già fuggito, dovete riconoscere qualcosa nel modo di girare e nel montaggio. Il primo che capisce lo dica.

- Non fa vedere il fuggitivo.

- Fa vedere lui che guarda dagli occhi.

*Esp.* - Una cosa straordinaria del cinema rispetto alle altre narra-

zioni è che io posso riprendere davanti poi subito da dietro, poi dall'alto e dal basso; come avete visto prima, nel sogno posso far vedere una cosa fuori, il tuo corpo, posso entrare anche nella tua mente, far vedere quello che la tua mente pensa. Guardate ora lei che guida la macchina, la ripresa è fatta da dietro, con cosa coincide? Avete visto già una cosa, lui non si vede in questa fase non viene fatto vedere. Qui la m.d.p. coincide con...

- Lui.

*Esp.*- Qui è fatto con la m.d.p. che coincide con gli occhi di lui e allora si chiama una soggettiva. Lo sguardo della cinepresa è lo sguardo di lui, poi si vedono dei punti in cui la m.d.p. riprende ad esempio la macchina. Quello è lo sguardo di lui?

- No.

*Esp.*- È una oggettiva. Questo film è costruito tutto su oggettive e soggettive. Adesso vediamo le scene e dite soggettiva quando ne vedete una.

Cosa vuol dire che si alza la cinepresa?

- Che lui si alza.

*Esp.*- Bene, fermiamoci su questa inquadratura di lei, queste sono oggettive: lei è ripresa di sbieco, poi improvvisamente dall'alto, un PP dall'alto, poi è ripresa da davanti con un punto di vista diverso, adesso è ripresa di fianco e davanti: già sei inquadrature diverse. Come spiegate questa cosa, questi punti di vista diversi su di lei?

- Forse per far vedere la motocicletta.

*Esp.*- La poteva far vedere lo stesso, perché il regista fa così? Non poteva girare tutto unito? Tutto insieme? Nel montaggio cosa c'è? Se la riprendete sempre in un modo sarebbe noioso, allora lui cerca di dare cosa?

- Il movimento.

*Esp.*- Per meglio dire cerca di dare

- Ritmo.

*Esp.*- Ma dà anche quello che tu dicevi, il movimento, perché è

come se nell'immagine si disegnassero movimenti ripetuti ma in direzioni diverse. Di queste cose, in "Incontri ravvicinati del terzo tipo" che voi avete visto, ce ne sono molte, anche se non ci facciamo caso. Questa scena è il frutto di una costruzione di montaggio. La macchina inoltre era ferma e il paesaggio dietro era girato.

Allora voi avete visto due scene di "Accattone", fatte da un grande scrittore poeta e regista che si chiama Pier Paolo Pasolini. Questo regista tre anni dopo ha fatto un film, voi ditemi che cosa viene rappresentato. Chi sono quelli?

- Maria e Giuseppe.

*Esp.* - Certo e ci sono anche...

- I Re Magi.

*Esp.* - Voi li pensavate così i Re Magi? Arrivano in un luogo povero, guardate e poi mi dite come l'ha fatta con il montaggio. Questo regista usa molto il montaggio. E questa musica che musica è, è la musica del tempo di Cristo? Che musica è? È la musica dei neri, è un canto spirituale dei neri d'America. Perché non è la musica religiosa, ma uno Spiritual? Il regista voleva far capire qualcosa, c'è un'intenzione, anche evidente. Poi vedete incontrano l'angelo, che è una ragazza, vedete il primo piano, poi la panoramica, poi il primo piano da dietro, vedete il totale, c'è una successione di primi piani e totali. È il montaggio che lo determina. Loro dormono e l'angelo si presenta a Giuseppe e Maria per avvertirli di partire a causa di Erode. A chi assomiglia? A qualunque bambino: il regista lo voleva far assomigliare a qualunque bambino. Poi la musica cambia e questa è la passione secondo S. Matteo di Wagner quindi è musica sacra e inizia la fuga in Egitto. Allora cosa vuol far capire con la musica spiritual? Le ragioni sono varie

- Anche i neri...

*Esp.* - Voi avete visto in questi film su Gesù che nasce in una grotta, mentre i magi arrivano tutti ben vestiti.

- Perché Gesù era povero e i neri erano poveri.

*Esp.* - Bene, Pasolini vuol sottolineare che Cristo apparteneva a quel mondo di poveri e di emarginati, di cui fanno parte anche i neri oggi, ecco perché fa sentire un canto nero.

- Vuole assimilare la povertà dei neri con la povertà di Cristo.

*Esp.* - Bravissimo, hai usato anche la parola giusta: l'intenzione del regista, intenzione difficile, era di assimilare la povertà, la miseria, la solitudine, l'abbandono attuale dei neri a Cristo, come a dire: sappiate che Cristo quando nasce era come quelli. Noi non ci pensiamo mai, ma Cristo nasce in una grotta, non ha una casa, è poverissimo. Il regista che è un grande poeta legge il Vangelo poi fa vedere i Magi che arrivano e vanno in un luogo poverissimo. Come se voi andaste a Kabul oggi vedreste la povertà. Ha assimilato Cristo all'immagine dei poveri contemporanei, chi più dei neri? E non solo, nel film vedete anche dei poveri bianchi. Pensate, nel film questi poveri parlano il dialetto dell'Italia meridionale e quella che vedete lì è l'Italia, i sassi di Matera, l'Italia povera. E come la realizza questa cosa?

- Con il montaggio.

*Esp.* - Che in questo caso interviene sulla colonna?

- Sonora.

*Esp.* - Allora diciamo anche che il montaggio non è solo: le immagini messe insieme, nei molti modi che avete visto, ma addirittura anche la musica interviene. All'inizio siamo infatti partiti con i titoli di testa di quel film in cui c'era una canzonetta che dava forma e unità alla sequenza. Qui nel montaggio interviene la musica che per far capire è fondamentale.

A casa, o al cinema provate per alcuni minuti e cercate di guardare e di capire come sono congiunte le scene, basta farlo per pochi minuti, vi chiedete come è legato questo, come è legato l'altro, che legame c'è? Che connessione ci può essere tra immagine e immagine?

Provando ad eseguire il compito che il formatore ha assegnato, i bambini hanno provato a guardare e capire come sono congiunte le scene, chiedendosi che connessione ci possa essere tra immagine e immagine:

Le osservazioni dei bambini:

- Io ho visto un film “L’ultimo rigore”, dove si parlava di un bambino che giocava in una squadra di calcio.

In un’immagine si vedeva il bambino che segnava un goal e nell’immagine successiva il padre che lo stava guardando ed era contento. Questa inquadratura era una figura intera perché il padre manifestava la sua gioia attraverso tutto il corpo.

In un’altra scena c’era un’immagine del bambino che aveva commesso un errore e subito dopo era inquadrato il padre arrabbiato. Questa volta era un primo piano perché la delusione del padre si poteva vedere anche solo dal viso.

- Io ho visto “Mission impossibile II”. C’era un’immagine in cui si vedeva un contenitore di vetro con dentro due guanti. Nell’inquadratura successiva si vedevano due mani che entravano dentro questo contenitore attraverso questi guanti e prendevano due pistole contenenti un virus. Il legame tra le due immagini stava nella continuità dell’azione, che iniziava nella prima e proseguiva nella seconda.

- In un film ho visto che c’era un’inquadratura dove si vedeva un cane che guardava in alto verso un terrazzo dove c’era un uomo ed abbaia. Nell’inquadratura successiva c’era una ripresa, dall’alto, del cane che abbaia e guardava in alto. Forse era la soggettiva dell’uomo sul terrazzo.

- In una inquadratura c’era una bambina che entrava in campo da destra e si avviava verso un cassonetto dell’immondizia, pren-

deva un binocolo e guardava verso una finestra. Non c'erano stacchi, era la macchina da presa che si muoveva. Poteva essere un piano sequenza. Nell'inquadratura successiva si vedeva un'altra bambina che arrivava dal fondo e si avvicinava alla prima, che si vedeva di spalle, si incontravano e guardavano verso la finestra. Nell'inquadratura successiva si vedeva un edificio dove c'era la finestra e una persona affacciata che le invitava a salire. Nell'immagine successiva si vedevano le due bambine dentro casa, quindi era passato del tempo.

- Io ho visto un film dove c'erano le corse dei cavalli. In una inquadratura si vedevano due uomini che guardavano una corsa di cavalli. Nell'inquadratura successiva si vedevano i cavalli correre un po' dall'alto. Poteva essere una soggettiva, cioè si vedeva quello che guardavano i due uomini.

- In un film che ho visto c'era un'immagine in cui si vedeva una ragazza che correva su un terrazzo che si trovava su un palazzo molto alto, la stavano inseguendo. In quella successiva la ragazza era ripresa dal basso, forse per dare l'idea che si trovava in un palazzo molto alto. In un'altra ancora si vedeva la strada dall'alto, però non poteva essere una soggettiva, perché si vedeva anche parte della testa della ragazza da dietro.

- Io ho visto un film in cui si parlava di una scimmia che doveva sfuggire a qualcuno che la voleva catturare ed era aiutata da un ragazzo.

In un'immagine si vedeva una valigia in primo piano dall'esterno. Nell'inquadratura successiva si vedeva quello che c'era dentro la valigia, cioè la scimmia. Si capiva che era dentro la valigia perché lo sfondo era tutto nero e si vedeva solo la scimmia. Quindi l'immagine precedente ci faceva capire dove era la scimmia. Poi c'era un'altra inquadratura in cui si vedeva la valigia dall'esterno e il dito della

scimmia che usciva da un buchino della valigia e la apriva.

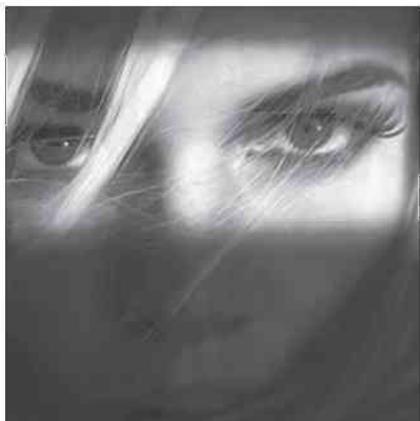
A partire da un elenco di titoli i bambini hanno selezionato, con un frame, una o più immagini, scelte da diverse riviste, tali da potersi associare ad uno dei titoli, restituendo un significato sia ironico, che realistico, che metaforico.

### Titoli dei film:

- |  |                                       |   |
|--|---------------------------------------|---|
| - <i>Tornando a casa</i>                     | - <i>L'odio</i>                       | - <i>Le verità nascoste</i>               |
| - <i>La promessa</i>                         | - <i>Un mondo perfetto</i>            | - <i>Ti presento i miei</i>               |
| - <i>Il silenzio</i>                         | - <i>I misteri di Shangai</i>         | - <i>Mission impossibile</i>              |
| - <i>Illusioni</i>                           | - <i>Mars Attacks!</i>                | - <i>A ruota libera</i>                   |
| - <i>La vita è bella</i>                     | - <i>Io speriamo che me la cavo</i>   | - <i>Criminali da strapazzo</i>           |
| - <i>Giorno di festa</i>                     | - <i>Gli indifferenti</i>             | - <i>I cavalieri che fecero l'impresa</i> |
| - <i>Un fiore nel deserto</i>                | - <i>Harry ti presento sally</i>      | - <i>Conta su di me</i>                   |
| - <i>L'età dell'innocenza</i>                | - <i>Ciao amico</i>                   | - <i>Dimmi che non è vero</i>             |
| - <i>E le stelle stanno a guardare</i>       | - <i>La città è salva</i>             | - <i>Domani</i>                           |
| - <i>Ecco la felicità</i>                    | - <i>Due contro tutti</i>             | - <i>Fratello dove sei?</i>               |
| - <i>Il diavolo probabilmente</i>            | - <i>Essere o non essere</i>          | - <i>Saranno famosi</i>                   |
| - <i>Creature del cielo</i>                  | - <i>L'esperimento</i>                | - <i>Il sapore della vittoria</i>         |
| - <i>Così lontano, così vicino</i>           | - <i>Il magnifico scherzo</i>         | - <i>Il segreto</i>                       |
| - <i>Compagni di scuola</i>                  | - <i>Mamma ho perso l'aereo</i>       | - <i>Sotto la sabbia</i>                  |
| - <i>Le chiavi del Paradiso</i>              | - <i>Manifesto</i>                    | - <i>La strada verso casa</i>             |
| - <i>Il viaggio attraverso l'impossibile</i> | - <i>Ma non per sempre</i>            | - <i>La finestra sul cortile</i>          |
| - <i>Vertigine</i>                           | - <i>Il migliore</i>                  | - <i>Intelligenza artificiale</i>         |
| - <i>Verso sera</i>                          | - <i>Nessuna pietà</i>                | - <i>Storie incredibili</i>               |
| - <i>La verità</i>                           | - <i>Per un pugno di dollari</i>      | - <i>Se tutto va bene siamo rovinati</i>  |
| - <i>Il vampiro</i>                          | - <i>La porta dei sogni</i>           | - <i>Segreti e bugie</i>                  |
| - <i>L'uomo che sapeva troppo</i>            | - <i>Qualcuno verrà</i>               | - <i>Se avessi un milione</i>             |
| - <i>La terra trema</i>                      | - <i>Quel che resta del giorno</i>    | - <i>La rivolta</i>                       |
| - <i>Terra e libertà</i>                     | - <i>Rischiose abitudini</i>          | - <i>Riso amaro</i>                       |
| - <i>La trappola</i>                         | - <i>Il segreto del bosco vecchio</i> | - <i>La rabbia giovane</i>                |
| - <i>Chiedimi se sono felice</i>             | - <i>Senza scampo</i>                 | - <i>Il prezzo dell'inganno</i>           |
|  | - <i>Soluzione estrema</i>            | - <i>Patto col diavolo</i>                |
|  |                                       | - <i>Terra di nessuno</i>                 |

Alcune delle scelte effettuate dai bambini:

L'ODIO



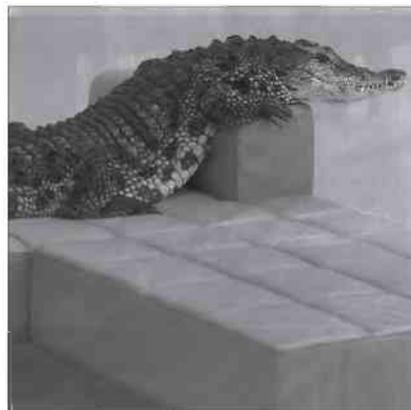
COMPAGNI-DI-SCUOLA



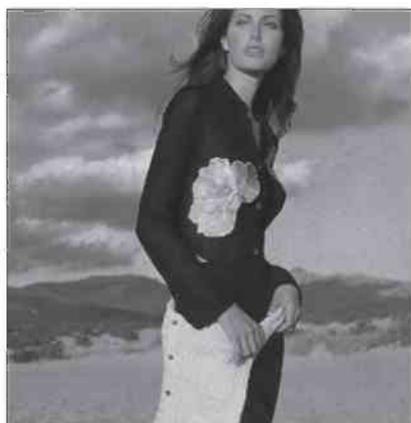
# QUALCUNO VERRÀ



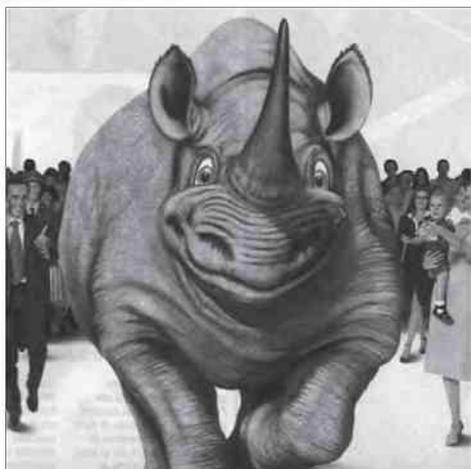
# TORNANDO A CASA



UN FIORE IN UN DESERTO



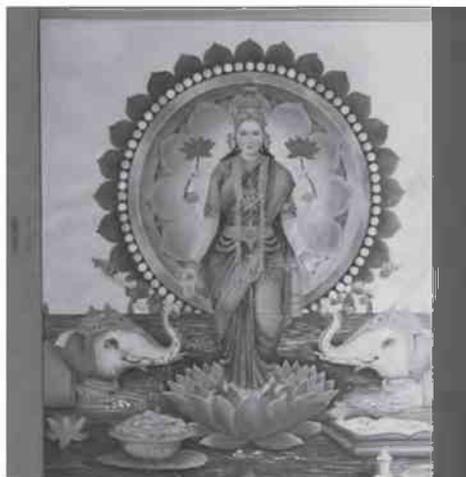
STORIE INABBILIATE



SENZA SCAMPO



LA ERA DI SENI



# NESSUNA PIETA'

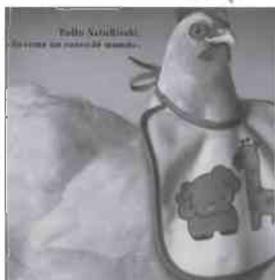
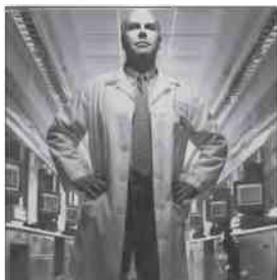


Per sviluppare il discorso degli effetti narrativi cui il montaggio dà luogo, i bambini, con un frame, hanno selezionato tre immagini scelte da varie riviste, tali da comunicare un senso. A conclusione di questa attività dovevano assegnare alla successione individuata un titolo. Il momento della verifica è stato organizzato mostrando ai bambini le tre immagini selezionate dai loro compagni, ma senza titolo, invitando loro a pensarne uno significativo.

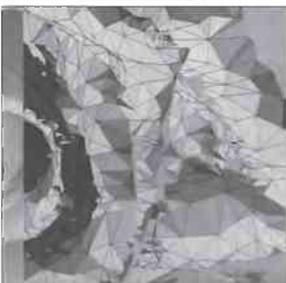
# FUGA NELLA MORTE



# UNO SCENZIATO PAZZO!



PERCHÉ LA GUERRA?



# FUGA DAL TEMPO



## ADDIO FREDDO



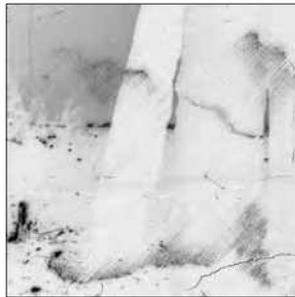
## I PROMESSI SPOSI



## SPERANDO CHE NEVICHII



## UN SOGNO PERDUTO



## VOLO VERSO LA NATURA



Nell'ambito delle attività scientifiche legate al progetto regionale "Alimentazione e vita" è stato chiesto ai bambini di realizzare, con le fotografie, una sequenza narrativa, anche utilizzando diversi tipi di inquadrature. I bambini hanno così provato a raccontare con le fotografie una giornata nel loro orto biologico:

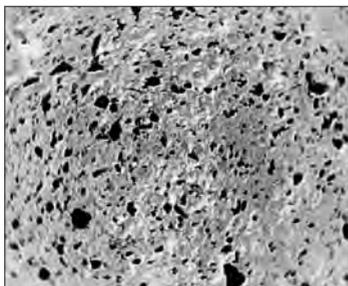
## Una giornata nell'orto



Oggi andiamo all'orto!! Forza!



Alcune piante sono cresciute...



...altre invece non sono ancora nate. Povera lei!! Ha una faccia disperata.



Ora dobbiamo innaffiare,  
il tubo è stato preso...



...e si comincia ad innaffiare.



C'è anche qualcuno che fa piccoli scherzetti...



..e qualcuno che controlla le erbacce.



Ora che il lavoro è terminato,  
il tubo va portato a posto.  
Chi dentro, chi fuori, tutti lavorano



Ci sono anche piccoli incidenti...



**..ma poi tutto è fatto.**

È stata proposta la visione di materiali significativi dal punto di vista dell'evoluzione e della costruzione del montaggio (Lumière, Griffith, Vertov, Eizenstein, Welles, Hitchcock, Heimat, Haneke, Woo ) tentando con i bambini di interpretare il senso e il valore storico delle diverse visioni.

*Visione di alcuni film dei fratelli Lumière*

*Ins.* - Cosa avete da dire su questi film che avete visto?

- Sono corti.

- La macchina da presa faceva una ripresa continua, non staccava.

- Secondo me questi film, a parte che sono in bianco e nero, sono più veloci e anche più realistici; sui film di oggi ci sono tanti combattimenti, sangue....

*Ins.* - Chi è il regista di questo film?

- I fratelli Skladanowsky.

- I Lumière.

*Ins.* - I fratelli Skladanowsky o i Lumière?

- I Lumière, mi ricordo che ce lo avevi già detto. Se non erano gli Skladanowsky, allora erano i Lumière!

*Ins.* - In che occasione avevamo parlato degli Skladanowsky?

- Sono loro che hanno cominciato a fare i primi film con la cinepresa.

*Ins.* - Quando è nato il cinema?

- Nel 1895.

*Ins.* - Come avranno fatto i Lumière a girare questo film?

- Hanno ripreso una scena per diversi minuti.

- Con la macchina da presa ferma.

*Ins.* - Chi riprendeva cosa faceva?

- Stava lì fermo.

*Ins.* - E gli attori cosa facevano?

- Recitavano.

- No, erano naturali, si comportavano come tutti i giorni. Loro sapevano di essere ripresi, ma si comportavano normalmente.

- Nella partita di bocce non recitavano, li riprendevano mentre giocavano e basta, non avevano stabilito nulla.

*Ins.* - Quindi gli attori non sapevano niente?

- Sì lo sapevano, come in una partita di pallone; i giocatori sanno di essere ripresi, ma giocano normalmente.

*Ins.* - Dove è messa la macchina da presa in questo film?

- Davanti.

- (dopo aver visto “Veduta del Nilo”) qui la macchina da presa si muove.

- La macchina da presa è su una barca.

- È in bianco e nero.

- È una noia, perché non c'è nessuno, non c'è il sonoro. Non succede niente.

- Ci sono delle persone che camminano.

*Ins.* - I film che abbiamo visto prima ti sembravano meno noiosi?

- Sì, almeno c'era qualcuno!

*Ins.* - Perché secondo voi i fratelli Lumière hanno girato questi film?

- Per far vedere la vita reale di quel tempo.

- Per far conoscere l'Egitto.

*Ins.* - Secondo voi che differenza c'è tra la veduta del Nilo e “L'Annaffiatore innaffiato”?

- L'annaffiatore è comico e l'altro fa vedere il paesaggio dell'Egitto.

- È paesaggistico.

- I Lumière facevano vedere anche la vita di tutti i giorni in Egitto, gente che andava con la barca, gente che passeggiava vicino al fiume, cioè tutte le cose che facevano tutti i giorni. Non recitavano.

*Ins.* - Avrebbero potuto riprendere il fiume anche stando fermi!  
- Se la macchina da presa fosse stata ferma, sarebbe stato più noioso.

*Ins.* - Cosa aveva di particolare questo film?  
- La macchina da presa si muoveva e quindi la gente era più attenta, più interessata.

*Ins.* - Ai registi cosa interessava?  
- La fotografia, erano partiti dalla fotografia, che è un'immagine fissa...  
- Il cinema ha scoperto che tutte queste immagini potevano dare un'emozione.

*Ins.* - Perché?  
- Perché si muovevano.

*Ins.* - (dopo la visione di "La caduta del muro") Come ha fatto il regista a rendere questa idea del muro che ritorna intero?  
- Ha capovolto la pellicola, l'ha mandata all'indietro.

#### *Visione di una scena del film "Intolerance" di Griffith.*

*Ins.* - Che cosa avete da dire?  
- È in bianco e nero.  
- Non è comico.  
- È muto.

*Ins.* - Cosa ha di diverso dai film che abbiamo visto precedentemente?  
- Cambia scena, invece i Lumière stavano fermi.  
- Cambia l'inquadratura.  
- Quelli dei Lumière erano degli sketch, questo è un film più lungo.  
- C'erano delle scritte che dicevano che cosa succedeva.

*Ins.* - Dove avete anche visto questi cartelli?  
- Su Chaplin.  
- I Lumière facevano ridere perché a quel tempo, con la po-

vertà, la gente non la potevi far piangere! Per tirarli su di morale li facevano ridere.

- Nei Lumière la camera stava ferma, invece qui si muove, per esempio quando parla un personaggio riprende quello, poi se parla un altro si sposta. Cambia il punto di vista.

*Ins.* - Che tipi di inquadrature avete visto?

- Di tutti i tipi; anche il piano americano..

- C'era anche il primo piano, quando fa vedere la ragazza e c'è anche il... particolare ...

- Il dettaglio.

- Quando fa vedere le mani della ragazza.

*Ins.* - Perché, secondo voi, il regista ha usato i primi piani e il dettaglio?

- Si capisce che la ragazza è preoccupata, dalle azioni che fa, quindi il regista per farlo capire riprende i dettagli, le mani che si muovono, lei che si mangia le unghie...

*Ins.* - Allora secondo voi in questo film la macchina da presa si muove?

- No, sta ferma, però stacca, fa stop, poi si sposta e va a riprendere da un'altra parte.

*Ins.* - Come avranno fatto a fare il flashback che avete visto?

- Hanno fatto una ripresa, poi hanno fatto la dissolvenza, hanno staccato, sono andati in un altro luogo, dove si vedevano i due attori con la pistola, hanno filmato, hanno staccato e sono ritornati in tribunale.

- Nooo! Un giorno avranno fatto una ripresa, per esempio quella nel tribunale, un altro giorno ne hanno fatta un'altra e poi le hanno messe insieme con il montaggio.

*Ins.* - Quindi Griffith ha utilizzato il montaggio; i Lumière avevano usato il montaggio?

- No.

*Ins.* - Ma perché?

- Perché la pellicola a quel tempo non era tanto lunga...Non avevano i macchinari, non avevano niente.

- Le tecnologie non erano ancora tanto sviluppate.

*Ins.* - Secondo voi i Lumière l'avrebbero voluto fare?

- Potevano anche farlo!

- prendevano due pellicole, poi le tagliavano e cucivano le immagini...però...non c'erano ancora arrivati.

*Visione di alcune scene del film "L'uomo con la macchina da presa" di Vertov*

*Ins.* - Cosa avete visto?

- Tipo un documentario che fa vedere come si faceva un film.

- C'è stata una parte in cui si vedeva come se lo schermo fosse diviso in due.

*Ins.* - Perché secondo voi il regista ha fatto una ripresa di quel tipo?

- Per impressionare il pubblico!

- Gli dava gusto! Gli piaceva

- Per provare!

*Ins.* - Perché ad un certo punto l'immagine si è fermata?

- Perché stava riprendendo da vicino i fotogrammi della pellicola.

- Perché la persona che stava riavvolgendo la pellicola si è fermata per tagliare.

*Ins.* - Che differenze e che analogie ci sono tra questo film e quelli dei Lumiere?

- Anche questo è in bianco e nero ed è muto.

- La camera è ferma.

*Ins.* - Siete tutti d'accordo nel dire che la camera è ferma?

- No, la macchina da presa è sopra l'auto e quindi si muove.

*Ins.* - Allora qual è la differenza con il film che abbiamo visto prima?

- Prima la macchina da presa era fissa.

*Visione di una scena del film "Ottobre" di Ejzenstein*

*Ins.* - Cosa avete da dire su questo film?

- È movimentato.

- Secondo me il regista era una di quelle persone che volevano buttare giù la statua, perché fa vedere che la buttano giù.

- Poteva essere una sfida il fatto che buttavano giù la statua del re.

- Era un film contro il re.

- C'era stata la rivoluzione russa del popolo, l'imperatore era caduto e per far vedere che non c'era più hanno distrutto la statua.

- Il film è muto.

*Ins.* - Siete d'accordo nel dire che il film è movimentato?

Cosa ti ha dato l'idea del movimento?

- Perché c'era la rivoluzione, i cittadini combattevano contro il re, quindi è movimentato.

*Ins.* - (mostrando la scena della caduta della statua) Cosa notate di particolare?

- Cade tre volte.

*Ins.* - Perché secondo voi hanno usato tre inquadrature per far vedere la statua che cadeva?

- Perché dava più l'impressione, perché una volta che era caduta quella statua erano tutti più contenti.

- Se cadeva normalmente faceva meno impressione, invece così dà più l'idea che non c'è più niente.

- Faceva vedere meglio come cadeva, perché quella era una cosa importante da comunicare.

- Alla fine la ripresa è più veloce, perché ci sono tante inquadrature.

*Visione del piano sequenza del film “L’orgoglio degli Ambersson” di Welles*

- È in bianco e nero, ma non è muto.

- La camera si muoveva e li riprendeva durante la passeggiata.

*Ins.* - Che differenza c’è tra questo film e il precedente?

- Qui la ripresa è più lenta, è un po’ continua e un po’ staccata.

- La camera stacca poco, è un po’ troppo fissa.

- Mi ero sbagliato, la macchina da presa non stacca mai e c’è quasi sempre un piano americano e il primo piano.

*Ins.* - È vero che non stacca mai?

- Sì.

*Ins.* - Allora il montaggio non c’è?

- No.

*Ins.* - Avete visto una sola inquadratura o tante inquadrature?

- Diverse inquadrature.

*Ins.* - Come si fa a passare da una inquadratura ad un’altra se non c’è montaggio?

- Allontanano o avvicinano la cinepresa.

*Ins.* - Se le inquadrature cambiano, allora vuol dire che il montaggio c’è, ma che tipo di montaggio è?

- Si muove la cinepresa e basta.

*Ins.* - In questo caso il montaggio chi lo fa? C’è un operatore esterno che taglia e incolla?

- No, è un montaggio interno.

*Ins.* - Come si chiama la ripresa quando non c’è nessuno stacco e ha un significato molto importante per il film?

- Piano sequenza.

*Visione di una parte del film “Nodo alla gola” di Hitchcock*

*Ins.* - Di che periodo è secondo voi?

- Anni 60

*Ins.* - Avete notato niente di particolare? Come è stato girato?  
- Stacca poche volte, per esempio stacca quando fa vedere la  
cassa.

- Stacca quando fa vedere i particolari.  
- Secondo me la telecamera è dentro la cassa.  
- No, la macchina da presa riprendeva da dietro la cassa.  
- Non ha staccato.  
- Quando ha fatto vedere la cassa ha staccato, però si è visto  
tutto nero.

*Ins.* - Ha staccato nei dettagli?  
- Sì, quando fa vedere la corda.  
- C'era un altro stacco, quando cominciano a litigare, c'è lo  
stacco sulle mani.

*Ins.* - Adesso lo rivediamo e voi contate gli stacchi.....  
- Stacca sulla cassa.

*Ins.* - Fino a quel momento non ci sono stacchi?  
- No.

*Ins.* - Allora se non ci sono stacchi come si chiama?  
- Piano sequenza.

*Ins.* - Avete visto altri piani sequenza?  
- Sì quello dei due che passeggiavano, la camera li seguiva.

*Ins.* - C'è il montaggio su questo piano sequenza.  
- Non c'è.

- Sì, c'è, il montaggio interno.

*Ins.* - Cosa significa?  
- Il montaggio è dentro la scena.  
- Stacchi la macchina da presa...  
- Il regista riprende una cosa, poi va avanti, si avvicina, op-  
pure si allontana..

- Poi stacca..

*Ins.* - Perché stacca?  
- Deve staccare per forza.

*Ins.* - No, si può allontanare o avvicinare..

- Quello è un montaggio, perché cambia il tipo di inquadratura.

*Ins.* - Il regista, con questo film ha fatto un esperimento, ha girato tutto il film con un unico piano sequenza.

*Visione di alcune scene del film "Heimat" di Edgar Reitz*

*Ins.* - Cosa avete notato di particolare?

- È un po' in bianco e nero e un po' a colori.

*Ins.* - Perché secondo voi?

- La radio era moderna...

- Quindi quando accendevano la radio era a colori.

- Il regista l'ha fatto per fare un esperimento.

*Ins.* - (mostrando un'altra scena del film) perché pensate che qui il regista abbia messo il colore?

- Fuori c'era il sole quindi era in bianco e nero perché il sole schiariva l'immagine, invece dentro era più buio.

*Ins.* - Pensiamo alla storia.

- C'è un ragazzo, un soldato, che torna a casa, vede il suo paese, una ragazza e poi il fabbro..

*Ins.* - E lì si colora, perché?

- Come se fosse una cosa nuova, come se vedesse nel futuro..

- Forse era il padre...

- Il grande ritorno a casa... dalla guerra, si colora la vita, perché è ritornato vivo.

*Visione dei titoli di testa del film "Funny Games" di Haneke*

- All'inizio fa vedere due persone che parlano, ma non si vedono...quindi il suono è fuori campo.

- Prima la cinepresa riprende dall'alto, poi è andata dentro la macchina dove c'era la radio.

- Quando comincia la canzone, i genitori sentono la musica

classica, invece secondo me il figlio si guarda intorno perché sente l'altra musica, quella rock.

*Ins.* - Cosa vi ha colpito?

- Quando sono apparse le scritte la musica è cambiata. Prima era una musica classica, poi rock... C'è stato uno stacco nel sonoro.

*Ins.* - Che idea vi dà questa musica? Che genere di film è?

- Thriller, perché c'erano le scritte rosse.

- Perché la musica era movimentata.

- Per me sono andati in villeggiatura su un lago; il protagonista è il bambino che incontrerà una persona un po' scossa.

*Ins.* - Quindi i titoli di testa sono importanti per capire che tipo di film state per vedere.

*Visione di una scena del film "The Killer" di John Woo*

*Ins.* - Cosa avete notato nel montaggio?

- Quando ha cominciato a sparare la musica si è fermata.

- Quando l'uomo entra dentro il bar il regista non stacca mai.

- La scena è rallentata.

*Ins.* - Sempre?

- Quando lui bussa alla porta, ritorna alla velocità normale.

*Ins.* - Perché secondo voi fino a quel momento era rallentata?

- Per creare tensione in chi guarda.

**L'AUDIOVISIONE:  
L'INTEGRAZIONE SUONO/IMMAGINE**

Nell'ambito del percorso si è scelto di dedicare al sonoro, oltre la trattazione diffusa degli argomenti ad esso connessi, in quanto emergenti necessariamente nell'affrontare il testo audiovisivo, uno specifico momento di attenzione; si sono aperti diversi spazi di approfondimento, sia partendo dalle immagini per associarvi il sonoro, sia assumendo come punto di avvio una "inquadratura sonora" per riflettere sulle possibilità di associazione visiva. Alcune delle esperienze realizzate sono tratte dalle sollecitazioni proposte dal cd-rom MU.S.E., realizzato dal Ministero dell'Istruzione in collaborazione col CEDE.

Seguono gli obiettivi specifici che hanno orientato l'attività:

- Acquisire consapevolezza di come, in realtà, nella combinazione audiovisiva, una percezione influenzi l'altra e la trasformi: non si "vede" la stessa cosa quando si sente; non si "sente" la stessa cosa quando si vede<sup>1</sup>.
- Affinare la capacità di ascolto e percezione di rumori e suoni
- Confrontando più interpretazioni filmiche della stessa musica, saper riconoscere i principali elementi strutturali ed esecutivi che in ciascuna di esse risultano sottolineati.
- A partire da una sequenza filmata formulare interpretazioni sul suo significato, ponendo particolare attenzione alle componenti sonore, e confrontare le proprie interpretazioni con quelle dei compagni.
- Prestare attenzione alla realtà sonora di una breve sequenza filmica, distinguendo e riconoscendo i singoli eventi sonori che vi intervengono e la loro fonte.
- Saper scegliere una musica per commentare immagini di paesaggi, esplicitando i criteri della scelta.
- Saper scegliere un certo numero di effetti sonori per caratte-

---

1 Cfr. M. Chion, *L'audiovisione, suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1999

rizzare un determinato contesto.

- Saper ricostruire il “paesaggio sonoro” di una sequenza video utilizzando voci, rumori e brani musicali, sia in funzione realistica che espressiva.
- Saper individuare il sonoro, in particolare i rumori, da associare ad una scena di un film muto e provare a “sonorizzarla” in modo realistico.

### *Esperienze*

Ai bambini è stato proposto un ascolto di rumori e suoni ed è stato chiesto loro di identificarne la sorgente sonora; alcuni hanno anche tentato una interpretazione rispetto al contesto cui la sollecitazione rinviava:

Elenco dei suoni e rumori ascoltati con, a fianco, l’interpretazione di un bambino:

| SUONI E RUMORI   | INTERPRETAZIONE   |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"><li>• I suoni del mercato</li></ul>      | <ul style="list-style-type: none"><li>• È una folla di gente, grida perché vuole qualcosa</li></ul> |
| <ul style="list-style-type: none"><li>• Le campane</li></ul>               | <ul style="list-style-type: none"><li>• Suonano le campane perché c’è la messa</li></ul>            |
| <ul style="list-style-type: none"><li>• Una frenata</li></ul>              | <ul style="list-style-type: none"><li>• È una gallina che grida</li></ul>                           |
| <ul style="list-style-type: none"><li>• L’acqua della fontanella</li></ul> | <ul style="list-style-type: none"><li>• È un fiume che scorre veloce da un monte</li></ul>          |
| <ul style="list-style-type: none"><li>• All’aeroporto</li></ul>            | <ul style="list-style-type: none"><li>• C’è tanta gente al supermercato</li></ul>                   |
| <ul style="list-style-type: none"><li>• Il tuono</li></ul>                 | <ul style="list-style-type: none"><li>• È una guerra con i carri armati</li></ul>                   |

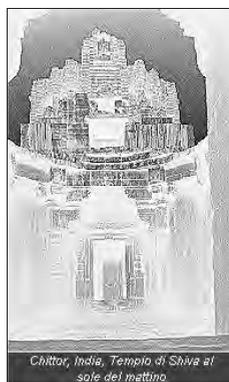
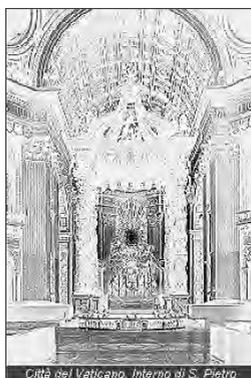
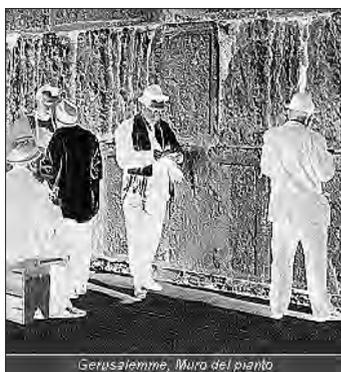
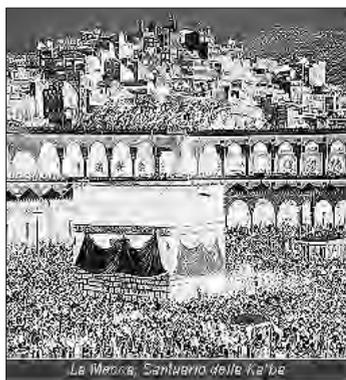
|                      |   |
|----------------------|---|
| • Acqua              | • È una cascata che scorre veloce                         |
| • Aereo              | • È un inseguimento aereo                                 |
| • Applausi           | • È un applauso di una folla di gente al teatro           |
| • Autobus            | • È una città dove scorrono tante macchine impazienti     |
| • Al mare            | • È uno stagno dove ci sono tanti gabbiani                |
| • Campane a martello | • È una campana che suona veloce                          |
| • Uccello 2          | • È una cicala che canta                                  |
| • Campagna           | • È un grillo che grida di notte                          |
| • Cane 1             | • È l'abbaiare di un cane perché ha fame                  |
| • Campane a morto    | • È un ricevimento che hanno organizzato delle persone    |
| • Crash              | • È una macchina che curva, cade e fa tanti capotomboli   |
| • Cane 2             | • È un cane che abbaia perché vuole giocare               |
| • Gatto piagnucoloso | • È un miagolio di gatti che litigano                     |
| • Cervo              | • È un bue che grida                                      |
| • Città              | • È un trattore che lavora un campo                       |
| • Porta              | • È una porta arrugginita che si apre per colpa del vento |

|                 |  |
|-----------------|--|
| • Papera        | • È una papera che beve in un secchio                        |
| • Cane 3        | • È un cane che è arrabbiato e che abbaia                    |
| • Elefante      | • È un elefante che è arrabbiato                             |
| • Gabbiano      | • È uno stormo di gabbiani che vola nel cielo                |
| • Vetro rotto   | • È una persona che tira una bottiglia di vetro in un muro   |
| • Tacchino      | • È una scimmia in una giungla che grida                     |
| • Gunfire       | • È un inseguimento con i cavalli nel far west               |
| • Cavallo       | • È un cavallo che va al galoppo                             |
| • Messa in moto | • È una persona che va al lavoro e accende la sua automobile |
| • Clacson       | • È una persona che suona un organo                          |
| • Leone         | • È un cane dobermann che è arrabbiato                       |
| • Lupi          | • Sono dei lupi che ululano alla notte su un monte           |
| • Marmotta      | • È un cinguettio di un uccellino che canta alla mattina     |
| • Martello      | • È un uomo che batte con il martello in un incudine         |
| • Gatto         | • È un miagolio di un gatto perché ha fame                   |
| • Motocicletta  | • È una persona con una moto che viaggia                     |

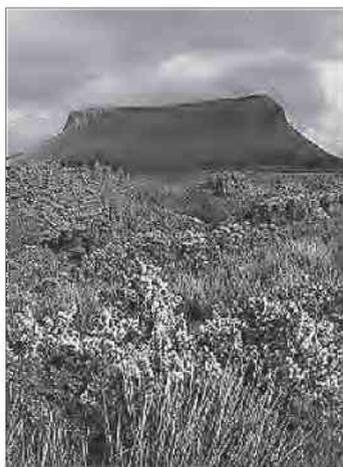
|                |   |
|----------------|---|
| • Oceano       | • È una tromba d'aria che è in una città                              |
| • Pioggia      | • È una persona che lava le mani in un rubinetto                      |
| • Polizia      | • È un furto che fanno i ladri e l'insegue la polizia                 |
| • Tappo        | • È una persona che stappa uno spumante                               |
| • Raganella    | • È una rana in uno stagno  |
| • Falco        | • Sono dei gabbiani   |
| • Risata uomo  | • È una persona che ride in una scena comica                          |
| • Risata donna | • È una donna che ride  |
| • Gallo        | • È un gallo che canta alla mattina                                   |
| • Ruscello     | • È un fiume che scorre velocemente                                   |
| • Sirena       | • È una sirena di un camion dei pompieri perché c'è stato un incendio |
| • Vapore       | • È una nave che parte per un viaggio                                 |
| • Tempesta     | • È un treno  |
| • Traffico     | • È un pullman per gli anziani che viaggia                            |

Per avviare il discorso sul sonoro si sono proposte attività di sensibilizzazione e di sollecitazione rispetto alle associazioni tra immagini e musica: date le immagini di cinque luoghi santi, riferiti ad altrettante religioni, i bambini sono stati invitati ad associare ai luoghi rappresentati, le cinque musiche per pregare che erano disponibili.

Le immagini dei luoghi santi tratte dal cd-rom M.U.S.E.:



Dopo aver ascoltato dei brani musicali e aver osservato le fotografie di diversi paesaggi naturali (dal cd-rom M.U.S.E.) è stato chiesto ai bambini di abbinare le musiche ai paesaggi esplicitando i perché delle loro scelte:



Ai bambini è stata presentata una fotografia di Venezia e sono state fatti ascoltare tre brani a commento di tale immagine (La Primavera - A. Vivaldi; Adagio dal concerto per oboe - A. Marcello; Suoni di gondole, gondolieri e vaporetto), quindi ci si è interrogati su quali aspetti di ogni musica si associassero bene a certi aspetti della fotografia; è stata inoltre proposta un'altra foto di Venezia cui gli stessi brani sarebbero serviti da "commento", per far emergere analogie e differenze interpretative. Lo stesso approccio è stato utilizzato con una fotografia di Manhattan, chiedendo ai bambini di scegliere quale di quattro brani si adattasse meglio all'immagine (Rapsodia in blu - G. Gershwin; Lux Aeterna - Ligeti; 57 Channels and nothing on - B. Springsteen; Ornithology - C. Parker)

Le immagini che seguono sono tratte dal cd-rom MU.S.E.:



Per procedere con l'analisi delle immagini in movimento ai bambini sono stati presentati gli avvii musicali di alcuni film (Ladri di biciclette - De Sica, Otello - O.Welles, Carmen - F.Rosi, 2001 Odissea nello spazio- Kubrick, La traviata - Zeffirelli, Per un pugno di dollari - S. Leone) - tratti dal cd-rom MU.S.E. - ed è stato chiesto loro di interpretare i significati del messaggio audio-visivo in base soltanto alle informazioni iniziali di circa 30 secondi. Hanno quindi provato ad individuare il carattere emotivo della vicenda, il suo contesto storico e geografico, il genere cui il film si ricollega. Seguono alcuni stralci di conversazione:

### **Ladri di biciclette**

- È un film ambientato nel passato (30 o 40 anni fa).
- È ambientato al tempo dei bisnonni, in un periodo di terrore (guerra invasione) in una città americana.
- In una città c'è un ladro che ruba le biciclette in un'atmosfera preoccupante.
- Il film è ambientato nel passato e c'erano quelli che rubavano.
- È ambientato nel passato, è un film triste.
- Quando c'era la guerra contro gli Ebrei, nel 1945, lasciavano le case e si nascondevano nelle cantine. Era un momento drammatico.
- È una triste primavera.

### **Otello**

- C'è tristezza per la morte di una persona.
- C'è terrore, perché un ladro ha ucciso una persona.
- È un film di terrore, è morto qualcuno e c'è una battaglia.
- È un film di terrore e drammatico.
- È un film di paura e di terrore.
- Non ha un'ambientazione storica precisa.
- È un film del terrore ambientato in un lontano passato.

## **Carmen**

- È un film d'amore, l'attrice canta e pensa al ragazzo.
- È una canzone felice, il film è d'amore ed è ambientato nel presente.
- Si tratta di un film d'amore, la storia è raccontata dalla protagonista.
- È un film d'amore drammatico ambientato in un passato recente.
- È la storia di Romeo e Giulietta ambientata nel passato. La colonna sonora è allegra, ma la storia è drammatica.
- È un film di 30 anni fa, è drammatico e un po' d'amore; ci sono due ragazzi che si sono lasciati.
- Mi sembra dalla canzone un film drammatico d'amore. È ambientato un po' nel passato e un po' nel presente. È un film adatto anche ai bambini.
- C'è una ragazza che sta passando un momento triste, perché si sente sola, ma è a lieto fine.
- È un film d'amore un po' preoccupante.
- È una commedia, però ci sono anche dei momenti drammatici
- È una storia un po' triste; la colonna sonora alterna momenti di tristezza e di gioia.

## **2001 Odissea nello spazio**

- Penso a degli eroi, ad un film di avventura dove i protagonisti, devono affrontare delle prove che supereranno eroicamente. Mi dà l'idea che arriva il presidente della repubblica, un re, una persona importante.
- È un film avventuroso di fantascienza dove ci sono dei personaggi che lottano nello spazio.
- Qualcuno ha fatto una missione nel passato e ha cambiato il futuro, qualcuno va nel passato per cambiare il futuro. È avventuroso
- La musica è molto eccitante e anche un po' paurosa, quindi penso ad un film avventuroso.

- La musica è eroica, quindi ci sono degli eroi. La vicenda si svolge nel futuro. Sta per accadere qualcosa sulla terra di sconvolgente.
- La musica mi sembra un segno di vittoria, quindi il film mi sembra un film di guerra in cui i protagonisti (umani) vincono.
- È un film di eroi e avventuroso e sembra un inno di vittoria.
- È un film avventuroso, ambientato nel futuro; c'è una squadra di persone che dalla terra va nello spazio per ammazzare gli extra terrestri.
- Mi sembra un film eroico e avventuroso. Ci sono delle persone coraggiose che vanno nello spazio.
- Stanno festeggiando la vittoria degli umani che hanno combattuto e vinto. Mi fa pensare ad un inizio e ad una fine.
- È un film d'avventura, vanno ad esplorare lo spazio.
- Incontrano un extra terrestre, li fa salire sulla sua navicella, combattono e alla fine vincono gli uomini.

### **Per un pugno di dollari**

- È un film avventuroso, ambientato nel west in America.
- È un film western, la musica fa pensare agli spari.
- La musica è abbinata al western.
- È una musica eroica, penso alle sfide e ai duelli.

È stato proposto l'ascolto di un brano musicale noto, la "Cavalcata delle Valchirie" di Richard Wagner e quindi il confronto tra la versione originale e le numerose appropriazioni da parte della pubblicità e del cinema. L'intento era quello di individuare quale lettura del brano musicale le immagini e i video presentati - tratti dal cd-rom MUSE - lasciassero emergere (The Blues Brothers, Elettrocità in Australia, Spot della Fiat Ritmo, I clown di F. Fellini, Musica Land, Apocalypse Now).

### **Cavalcata delle valchirie**

*Ins.* - Che tipo di immagini ti suggerisce questo brano?

- Una sparatoria in mezzo ad una burrasca di neve. È una musica da impresa, da uomini.
- Un inseguimento, una sparatoria.
- Un gruppo di soldati e una sparatoria.
- Un film di genere poliziesco.
- Una sparatoria, devono acciuffare un ladro; penso ad una corsa.
- Penso ad un western.
- Il ritorno da una guerra vincitori.
- Mi sembra una burrasca in Alaska, e immagino degli uomini che lottano.
- Il pezzo non è né veloce, né lento.

### **The Blues brothers**

- La musica sottolinea un inseguimento.
- È un momento di rabbia, drammatico, attivo.

### **L'elettricità in Australia**

- Momenti di passato e di futuro, scoperta di nuove cose.
- È la sigla di un telefilm.
- Le creazioni dell'uomo e le sue evoluzioni.
- Trasformazioni.
- Un uomo deve partire per un viaggio e deve far tutto velocemente.
- Fa vedere anche gli errori dell'uomo.
- Lo sviluppo.
- Il progresso dell'uomo.

### **Pubblicità Ritmo**

- La macchina è conveniente, grande.

- La macchina può andare veloce.
- La macchina può andare veloce come una mandria di cavalli.
- Vuole sottolineare la potenza di questa macchina.
- Fa vedere che la macchina la dovete comprare perché è spaziosa, comoda, e può gareggiare.
- Tratta la macchina come un cavallo, corre nell'arena.
- È una macchina da eroe.
- È una macchina che è potente. Ha uno scatto da brivido, la forza. È stata usata questa musica anche nel film con Sylvester Stallone dove c'è un incontro di pugilato. Nel film voleva sottolineare la grinta, la forza come in questa pubblicità.
- La macchina ha 105 cavalli e vicino ci sono 105 cavalli. La macchina va veloce come i cavalli.
- La musica vuol dire che è una macchina unica.

### **Il clown**

- La musica descrive una lotta all'ultimo sangue. La musica cambia un po', si alza in un momento drammatico, quando la donna spezza il collo all'uomo.
- Dà l'idea di un omicidio.
- È un eroe, che fa cose pericolose.
- È una musica eroica.
- Non mi sembra abbinata bene, perché non mi sembra una musica da combattimento.
- È una musica da eroe.

### **Music land**

- È una musica da guerra.
- La musica non ci sta bene, perché è troppo veloce, non sta bene con il rumore dei cannoni.
- I cannoni sparano veloci come la musica.

- Mi sembrano canne d'organo che sparano musica.
- La musica mi dà l'idea che sottolinea una vittoria.
- La musica non è adatta, perché non dà il senso della guerra, delle cannonate.

### **Apocalypse now**

- Sottolinea la fuga della gente.
- Dà il senso della guerra.
- La musica fa capire che c'è un momento di terrore.
- La musica non dà il senso del panico, infatti non l'hanno messa dove la gente scappa, mentre l'hanno messa quando c'è l'elicottero perché i piloti non hanno paura, sono coraggiosi.
- La musica ci sta bene, perché ogni immagine ha la musica adatta, che richiama i rumori reali.

Nell'ambito del suo intervento nel laboratorio di sperimentazione didattica, l'esperto ha focalizzato l'attenzione sulla colonna sonora nelle sue diverse componenti: voci, rumori, suoni, attraverso la proposta di un frammento tratto da Charlot nella preistoria e ipotizzando di risonorizzare la scena. Si è inoltre sottolineato il valore distintivo del sonoro nella presentazione/introduzione di personaggi noti.

*Esp.* - Durante la proiezione dei primi film c'era un pianista, sotto lo schermo c'era infatti un piano e il pianista guardando le immagini suonava: se le immagini erano divertenti suonava una musica ritmata e divertente, se le immagini erano drammatiche o sentimentali la musica era diversa. Tuttora si fanno degli spettacoli con l'accompagnamento del piano.

Ora vi faccio vedere il film "Charlot nella preistoria"; si sente il pianoforte, i rumori non ci sono, e quando i personaggi parlano ci sono le didascalie.

Noi vedendo un film innanzitutto vediamo, quindi possiamo dire che c'è una parte visiva. Se c'è una cassetta in cui, come è successo a me, non ci sono registrate le immagini e si sente soltanto, secondo voi quello è un film o no?

- No.

- È una canzone!

*Esp.* - Se invece avessi una cassetta dove si vede e basta e magari non si sente, quello sarebbe un po' un film?

- Sì.

- È muto.

*Esp.* - Mentre io riesco a poter vedere un film, anche se manca molto, e riesco a capire parecchio anche se non sento né le voci né i rumori, se sento invece solo le voci e i rumori, la musica, e non vedo, non c'è il film. Già questo dice che la parte che si vede è fondamentale. Voi avete visto alcuni film muti, ricordate che quando si è passati dal muto al sonoro, meglio, dal muto al parlato, molti registi dell'epoca, anche Chaplin, dicevano che il cinema era morto, perché il cinema era fatto proprio di immagini mute, quello fatto con la voce, con il suono, era un'altra cosa.

- Però i personaggi si muovevano.

*Esp.* - Sì ma si muovevano in un modo particolare; un conto è vedere muoversi in una scena delle immagini senza voce, senza suono, e un conto è vederle con il suono; potrebbero essere immagini di sogno, di fantasia, quelle che noi vediamo in uno spazio dove non si sente niente, non c'è il sonoro, non si sentono voci? Possono richiamare il sogno o no?

- Sì.

*Esp.* - Infatti il cinema ha un carattere onirico, da sogno. Questa caratteristica, se noi ci aggiungiamo le voci, i suoni, tutte le cose della realtà, viene un po' meno. Se io vi facessi vedere delle immagini (uno che cammina), senza nessun rumore, magari non capite niente, ma lo vedete, voi direste "ma che cos'è", è un sogno, potreste

pensare ad un sogno; invece se io ve lo faccio vedere che cammina, vi faccio sentire i passi, sentite la voce, il rumore dell'autobus, delle macchine, voi pensate più alla realtà, non è così?

Quindi il cinema acquisendo il sonoro perde un po' il carattere del sogno. Non è privo di significato che il cinema si veda in una sala, perché quando voi andate al cinema cosa c'è? Uno schermo grande, poi c'è lo spettatore che sta lì in quella sala, piccolo, al buio (lo spettatore è fasciato dal buio) allora noi abbiamo un rapporto con quell'immagine. L'importante è che voi capiate che il visivo è la parte fondamentale, poi al visivo si aggiungono alcune cose; io prima dicevo che il cinema diventa cinema parlante, allora vuol dire che si aggiunge cosa?

- Le voci.

- Il sonoro.

*Esp.* - Il sonoro comprende più cose; del sonoro si aggiunge quindi la voce, i dialoghi, poi cosa si aggiunge?

- Il rumore.

*Esp.* - I vari rumori: i colpi, le macchine, i rumori dell'ambiente, il fruscio delle piante, poi cosa si aggiunge?

- La musica.

*Esp.* - La musica. Allora diciamo che il parlato, il rumore e la musica formano il sonoro.

Uno diceva per radio "Ah come è bello il cinema in bianco e nero, perché quando c'era il film in bianco e nero lo spettatore guardava il film e immaginava i colori".

Allo stesso modo quando noi vediamo un film in cui non si sentono le voci, alla fine è nella nostra testa che sono i suoni, la musica; possiamo anche immaginare noi stessi di mettere le musiche... voi avete visto i film di Totò, allora perché ci sono questi titoli, "Totò all'Inferno", "Totò sulla luna", "Totò Tartan", "Totò lascia o raddoppia"; come si spiega? E qui abbiamo "Charlot nella preistoria"; allora ve lo dico io, quando c'è una maschera comica, anche Benigni lo po-

tremmo vedere così o Fantozzi, noi amiamo immaginarlo nelle varie situazioni; il personaggio c'è, è definito nel modo in cui cammina, come si presenta, c'è tutto un suo mondo, è già un carattere ben preciso. Noi così immaginiamo la maschera di Charlot nella preistoria.

Adesso voi seguite questo film facendo attenzione per un verso alla musica, per un verso alle didascalie che leggerete ad alta voce; cercate di cogliere altri elementi sonori, se ci sono, che voi avreste messo. Osservate molto liberamente, se ci sono delle cose che vi colpiscono poi ne discutiamo.

Questa pellicola è stata ritrovata ma non ristampata, il cinema quando sta lì col tempo si rovina, si perde; noi col tempo perderemo tutti i film, anche se verranno riportati in cassetta. Allora succede, come nelle fotografie, che col tempo i bianchi diventano molto bianchi, e il nero molto nero.

Sapete che i film di Charlot sono stati ristampati in Italia nella cineteca di Bologna, gli italiani sono molto bravi a far questo.

[visione]

Allora cosa vi pare del sonoro, il pianoforte può andar bene o no?

- Sì.

*Esp.* - Avete notato che varia molto, in verità se il pianoforte attira la nostra attenzione con una particolare musica, ci distrae dallo schermo;

Ora faremo uno schema:

| <i>Parte visiva</i> | <i>Parte sonora</i> |               |               |
|---------------------|---------------------|---------------|---------------|
|                     | <i>Dialogo</i>      | <i>Rumori</i> | <i>Musica</i> |
|                     |                     |               |               |

All'inizio, immaginate una pellicola, nel nastro si registrava solo la parte visiva; nelle sale mandavano la parte visiva e il sonoro era staccato, c'era uno che stava sotto che suonava, e la musica poteva variare ogni volta. Invece con l'esigenza di far sentire le parole, la musica e i rumori c'era il problema di metterli sulla pellicola.

Nella pellicola dalla parte più grande ci sono tutti i fotogrammi, dall'altra c'è la parte sonora; quando si mette il nastro su un proiettore oltre alle immagini si sente il dialogo e capite che tutto il sonoro è legato ad un particolare fotogramma. Il sonoro quindi è incorporato, e noi siamo abituati a vedere il sincrono, cioè la voce che corrisponde al movimento delle labbra. All'inizio della storia del cinema secondo voi i produttori avevano interesse a volere il sonoro?

- Sì.

*Esp.* - Per voi è quasi inconcepibile un film che non abbia il sonoro, ma allora i produttori pensavano che con il sonoro, siccome gli attori americani parlano inglese, gli attori non sarebbero stati capiti in Francia, in Germania, in Russia.

- Ma venivano doppiati!

*Esp.* - Ma il doppiaggio non c'era; avete capito qual'era il problema? I film di Charlot vanno dappertutto, in tutto il mondo; nel momento in cui c'è il sonoro, e lui parla, come si fa a capirlo? Lui parla inglese. Ancora non avevano inventato il doppiaggio. I film doppiati in italiano sono doppiati molto bene perché c'è una corrispondenza della voce al movimento delle labbra, ma quando gli attori parlano inglese, francese, tedesco, russo, è più difficile.

Adesso riprendiamo il film e ci fermiamo quando compare Charlot.

Charlot si riconosce? Cosa ha di caratteristico?

- Il bastone.

*Esp.* - Insieme alla faccia tipica ha il bastone e la bombetta. Allora nel nostro schema, nella parte visiva, cosa scriviamo?

- Charlot con una pelle d'orso, bastone e bombetta.

*Esp.* - Dove è ripreso lui? È all'aperto o no?

- All'aperto.

*Esp.* - È all'aperto vicino ad un albero, possiamo dire così?

- Poteva essere anche al chiuso!

*Esp.* - Sì, ma tu devi descrivere quella che è l'immagine, quello che si vede, che si nota. Cominciamo con le cose essenziali; intanto come è ripreso, da vicino o da lontano?

- Da vicino.

*Esp.* - Si vede quasi tutta la figura.

- La figura intera.

*Esp.* - Si chiamerebbe il piano americano, ma possiamo dire che si vede quasi per intero?

- Sì.

*Esp.* - Allora è in un esterno o in un interno?

- Esterno.

*Esp.* - Diciamo è in un piano esterno; poi diciamo dell'albero; dal punto di vista visivo è molto importante. Charlot avanza, se voi fate attenzione dietro c'è una parte luminosa del sentiero, del bosco e poi guardate come è costruita l'inquadratura, lui è come se avanzasse tra questi due rami in uno schema visivo; è come se qualcuno facesse una fotografia e se riprendo qualcuno non lo posso riprendere tutto di lato, lo dovrò mettere al centro; allora Charlot avanza ed entra come nel varco visivo: da un lato ci sono le piante, dall'altro c'è come una parte scura, poi abbiamo un varco che è caratterizzato da una parte più chiara. Se un pittore avesse dipinto un personaggio, un Cristo per esempio, l'avrebbe fatto così, non l'avrebbe messo a lato o attaccato agli alberi; avete capito è stata pensata bene l'inquadratura anche se è molto naturale.

Dunque è in un piano esterno, poi posso dire che a sinistra si profilano degli alberi?

Soprattutto nel cinema americano, noi vediamo che tutto è descritto con precisione.

“Galline in fuga” per esempio, lì è tutto scritto prima, lì ci sono degli sceneggiatori che scrivono tutto (il copione) e quando il regista arriva non può modificare niente, deve fare tutto uguale; se c’è scritto ad esempio ripresa da vicino del volto del personaggio, loro lo devono riprendere da vicino; in genere invece i registi europei fanno come vogliono, mentre i registi americani seguono tutto alla lettera, tutto è scritto minuziosamente; si dice anche che riflettori ci devono essere, che proiettori, che lente si deve usare, a che distanza devono stare gli attori dalla camera, si dice anche chi sono gli attori, perché quando scrivono lo fanno proprio per determinati attori. Anche qua si capisce bene che è pensato per Charlot.

Allora piano esterno, a sinistra alcuni alberi, può bastare per noi. Dice niente Charlot qui?

- No.

*Esp.*- Qua non dice niente, possiamo fargli dire qualcosa? Voi avete visto che lui arriva, si gratta, che fa?... Riguardiamolo; ecco Charlot avanza, cammina, si gratta con un piede l’altra gamba; lo scriviamo nello schema; poi fa un’altra cosa, arriva dove? Non arriva in un posto dove c’è un re che ha mille mogli, che ballano? Lui arriva ed è un solitario; cosa vuol dire emarginato?

- Che sta da solo.

*Esp.*- Possiamo dire che Charlot è un uomo solitario? Anche se è così simpatico, divertente, alla fine lui non è un personaggio che vive solo? Lui ama molto le ragazze, però alla fine è un solitario, è un carattere questo di Charlot?

- Sì.

*Esp.*- Questo immette nel personaggio un po’ di malinconia, un po’ come quei vagabondi che noi vediamo per le strade.

- Come nella Febbre dell’oro, era da solo.

*Esp.*- Mi viene in mente anche un’altra cosa secondo voi il fatto che Gesù Bambino è nato in una capanna cosa fa pensare?

- Che era povero.

*Esp.* - Non solo che era povero, cos'è che non aveva?

- Era solitario.

*Esp.* - Che il padre e la madre, cioè la Madonna e Giuseppe non avevano una casa; noi non ci pensiamo mai, ma lui nasce in una capanna perché non avevano una casa. Adesso voi mi direte che c'entra Charlot con Cristo, certo che non c'entra, ma per capirci: così come il fatto che Gesù nasce in una capanna vuol dire che Giuseppe e Maria erano non vagabondi, ma che non avevano una casa, allo stesso modo Charlot è un tipo di vagabondo di quelli che vediamo in giro, emarginati. Infatti la didascalia dice "l'emarginato", che è qualcuno che non è solo solitario - il solitario lo è per temperamento - l'emarginato è qualcuno che è messo ai margini della società, perché povero, perché non ha una casa, non ha un lavoro. Lui è però curioso, è un emarginato che ha i modi di un lord inglese; lui quando arriva lì, in mezzo a quegli altri che sono selvaggi, mantiene la sua eleganza, come se fosse alla corte della regina d'Inghilterra. Lui riproduce un modello sociale tipico, storico, inglese. Lui quindi avanza e guarda, perché è importante che noi vediamo che lui guarda?

- Perché noi guardiamo lui e lui guarda noi.

*Esp.* - È anche questo, ma questo è più sofisticato, più complicato. Ma perché è importante che lui guardi? Seguite il mio ragionamento: inizia il film, vediamo la Preistoria in cui ci sono degli uomini selvaggi che hanno mille mogli che ballano; lì nulla è vietato tranne che il lavoro e sono scene dove si mangia, si balla, uno magari prende una clava e dà una botta all'altro e lo uccide; allora si vede un buffone che balla, poi vediamo avanzare Charlot che si gratta, come fosse uno che va in un bar, e guarda, cosa guarda?

- Le mille mogli.

*Esp.* - Ecco, guarda loro, allora lo sguardo di Charlot lega la sua immagine a quella successiva; è una cosa importante, sembra semplice, ma è importante, perché se lui non avesse guardato noi non avremmo potuto dire che Charlot è vicino a loro. È una cosa impor-

tante, una cosa di collegamento su cui lavoreremo la prossima volta, è la cosa più complicata.

Dunque Charlot arriva ed è come dicesse “ma dove son finito?”; abbiamo nessun dialogo?

- No.

*Esp.* - Avete sentito nessun rumore? Invece cosa avete sentito?

- Il pianoforte.

*Esp.* - Sì, la musica, come possiamo definirla? Che tipo di musica è, lenta...

- Movimentata.

- Veloce.

*Esp.* - Allora scriviamo: un pianoforte esegue.

- Una canzone.

*Esp.* - Non è una canzone, esegue un brano.

- Dell'Ottocento.

*Esp.* - No, del primo Novecento, un brano allegro, va bene? Ora facciamo un'altra cosa, se noi immaginassimo di dargli il dialogo, potremmo immaginare qualcosa?

Allora noi vediamo Charlot che avanza, che non parla, quindi non possiamo far parlare Charlot!

Chi potrebbe parlare?

- Il re e il giullare.

*Esp.* - Queste battute noi siamo costretti a metterle fuori scena perché si vede che lui non parla, quindi non lo posso far parlare, sono voci fuori scena; le avrete sentite tante volte nei film moderni le voci fuori scena, fuori campo. Avete mai notato nei film di oggi che a volte la voce della scena successiva viene prima? I rumori invece li possiamo immaginare dite un po'.

- Le campanelle del giullare.

*Esp.* - Sì, intanto cominciamo dalla scena e dalla parte fuori scena. Se quello balla cosa si potrà sentire? Intanto posso dire che c'è il brusio, essendoci tanta gente, tutte le mille mogli? Poi si può sentire il trillo del campanello.

- Poteva essere una noce con dentro un sassolino.

*Esp.* - Pensiamo ad un campanello che poteva avere sulla testa. Poi pensate a Charlot che avanza in un bosco, allora cominciate a pensare ai rumori del bosco, cosa posso mettere?

- Il vento, gli uccelli, il rumore dell'acqua di un fosso.

*Esp.* - Sì gli uccelli, poi abbiamo degli alberi, cosa posso far sentire?

- Il fruscio degli alberi.

*Esp.* - Il vento tra gli alberi, il fruscio. Vogliamo mettere il rumore dell'acqua di un ruscello?

Un'altra cosa però la dobbiamo far sentire, Charlot cosa fa?

- Cammina.

*Esp.* - E allora?

- I passi.

*Esp.* - Questi sono però passi sull'erba.

- Senti schiacciare l'erba.

*Esp.* - I rumori che proprio io dovrei mettere sono i passi sull'erba! È essenziale!

E poi lui si gratta? Si sente il rumore del grattarsi? In un film comico si può accentuare! Facciamo una sintesi, questo è un esercizio che voi potete fare anche mentalmente, ogni tanto quando guardate la televisione per esempio: prima fate attenzione a quel che vedete, poi a quel che dicono, poi a tutti i suoni e i rumori aggiunti che ci sono.

Riepiloghiamo! Una bambina fa il riepilogo. Cosa abbiamo visto? Immagina che lo devi spiegare a qualcuno.

- Abbiamo visto una scena del film "Charlot nella Preistoria" e l'abbiamo descritta.

*Esp.* - Guardate che le sceneggiature dei film sono fatte così, anche se sono molto più elaborate; un copione è fatto così.

- Ma gli attori devono imparare 120 pagine.

*Esp.* - Certo, ma fanno una scena per volta, ma secondo te gli attori quante volte possono ripetere una scena?

- Una quarantina di volte.

*Esp.*- La possono ripetere anche cento volte, quindi alla fine la sanno più che bene, e forse non sono più neanche naturali. Poi ci sono registi che la fanno fare una volta e basta, ma gli attori per definizione devono studiare a memoria.

C'è un film "Effetto notte" in cui un'attrice italiana, Valentina Cortese, deve girare una scena, e il regista le fa ripetere molte volte la scena, ma lei non si ricorda le parole. Allora le fanno vedere una lavagna, ma lei non riusciva a concentrarsi; ad un certo momento le dicono, a lei che aveva lavorato con Fellini, fai come facevi con Fellini! E sapete come faceva Fellini con gli attori? Diceva "Dì i numeri" allora dicevano i numeri. E gli attori non capivano cosa voleva fare. Lei in questa scena drammatica allora dice i numeri "Sessanta, novantasei...".

*Esp.*- Abbiamo questo piano in cui vediamo che Charlot avanza dove?

Noi qui abbiamo ipotizzato, senza alterare la scena, delle cose che potremmo aggiungere. Naturalmente è chiaro che per aggiungere queste dovremmo risonorizzare, cioè riprendere la parte sonora e ristampare da capo. Quando avviene che in uno stabilimento lavorano, hanno prima la parte visiva, poi incidono il dialogo, poi incidono i rumori; prima ci sono gli attori che parlano, poi arriva il rumorista - adesso si fa con il computer - che magari ha un secchio d'acqua, delle bottiglie, dei bastoni per fare dei suoni. Voi potreste fare un esercizio, con delle bottiglie riempite di ceci, fagioli, potreste provare a realizzare dei rumori. Oggi tutto si fa con il computer in cui i suoni sono registrati e si fa subito. Poi arriva la musica, la musica viene aggiunta alla fine. Tutto questo deve essere portato nella parte sonora del nastro, noi dobbiamo fare in modo che sia tutto unito, cioè che il sonoro abbia il dialogo, i rumori e la musica; e allora dal termine inglese to mix viene la parola italiana missaggio. Tutta questa roba messa insieme si chiama missaggio. Il doppiaggio riguarda

soltanto le voci, il messaggio riguarda tutto l'insieme e viene dal termine *to mix* che vuol dire mescolare.

Voi adesso vedete questo film, poi prendete la sequenza e potete registrare voi un sonoro. Proviamo a fare un sonoro. Adesso una bambina suona il clarinetto per noi, togliamo il sonoro e prendiamo sempre Charlot che avanza.

Vediamo che effetto fa la scena con questo brano....

Voi capite che la musica è molto importante perché la musica suggerisce un carattere per l'immagine. Voi poi mi direte cosa vi viene in mente vedendo queste immagini con questa musica che Jessica suonerà.

Intanto c'è una cosa che voglio dire che non so se è fatta apposta, secondo voi questa musica suonata con queste immagini che tono conferisce? Dite un po', posso pensare che questa musica mi fa pensare a qualcosa di immediato, di primitivo?

- No.

*Esp.* - Per esempio che differenza c'è con la musica di prima?

- Questa qua è più forte.

- Questa musica mi pare più adatta per questa scena perché è più primitiva.

*Esp.* - Se uno desse delle immagini della Papuasias e dell'Indonesia questa musica potrebbe andar bene.

- Ha un carattere forte.

*Esp.* - Sì certo è più caratteristica, si nota di più; quella musicchetta di prima scivola così, ci facciamo meno attenzione invece questa che magari si ferma, fa questi suoni, la notiamo di più, poi c'è un'altra cosa. Lei ha scelto una musica che dice qualcosa di più agli spettatori del cinema, questa musica che lei ha scelto è stata scritta da Charlie Chaplin, ed è una famosa canzone che si chiama "Smile", sorridi.

Immaginate che uno spettatore la conosca questa canzone, nel momento in cui avanza Charlot, sia pure nella preistoria e lei fa sen-

tire la canzone di Chaplin di un film famoso, è come se sottolineasse che cosa?

Fate uno sforzo intellettuale, seguitemi: la musica che lei ha eseguito è una musica famosa che voi non conoscete, ma è famosissima a tutti gli spettatori del cinema: chiunque sia andato al cinema, e ha una certa età, sa perfettamente che questa è una canzone famosa di un famoso film di Charlot. È come una canzone famosa di oggi.

Allora comincia il film “Charlot nella Preistoria” e quando arriva Charlot lei esegue la musica proprio di Chaplin, di lui, dell’attore, cosa vuol sottolineare? Che si introduce sì il personaggio del film, ma anche Chaplin che entra in scena.

Immaginate un grande cantante che vi piace e al suo concerto, quando lui entra in scena, fanno sentire la musica di una sua canzone famosa. Chi potrebbe essere? Immaginiamo Celentano, e prima che arriva fanno sentire “Il ragazzo della via Gluck” o “Ventiquattromila baci” e il pubblico capisce che arriva lui. Il fatto che lei abbia eseguito una musica di Charlot è come se quella musica dicesse che entra in scena sì il personaggio Charlot, ma anche Chaplin. Capite che valore ha quella musica? Ci fa venire in mente che quello che viene lì, anche se noi non l’avessimo in mente è Chaplin, e che lui arriva con il suo mondo, con il suo bastone, con il suo cappello, con le sue gag, con le sue grattate, ma anche con la sua dolcezza, la sua musica. Lo vogliamo rifare?

- Sììì.

*Esp.* - Il film in cui c’è questa canzone è “Tempi Moderni”.

Una delle esperienze più significative realizzate è stata l’attività di sonorizzazione di una scena tratta dal film *Il Cameraman* (E. Sedgwick, B. Keaton ’28).

Dopo aver visto il film i bambini hanno scelto una scena a cui associare il sonoro ed in particolare i rumori; visionando attentamente il brano filmico hanno potuto elencare i rumori da produr-

re, quindi ad ogni alunno ne è stato assegnato uno, da associare sincronicamente all'immagine. Ognuno dei 22 bambini si è cimentato, individuando oggetti o combinazioni di oggetti, nella riproduzione del rumore che la scena richiama, attenendosi, come concordato, ad una interpretazione strettamente realistica del sonoro. Questa tipologia di attività oltre a promuovere consapevolezza rispetto ai condizionamenti posti dal sonoro al visivo, e alle diverse possibilità espressive cui la loro combinazione dà luogo, ha consentito di provare come, soltanto attraverso un importante lavoro di gruppo, in cui ciascuno ha il suo ruolo nel contribuire all'esito finale, si possa pervenire a risultati significativi, in ciò creandosi parallelismi con il lavoro di équipe che caratterizza la produzione cinematografica.

Rumori individuati e assegnazione dei ruoli:

1. L'uomo che si alza, le mani che frugano nelle tasche (Matteo)
2. Il cassetto che si apre (Michele)
3. Il rumore dei vestiti nel cassetto (Michele)
4. Il portamonete agitato (Valentina)
5. Il martello sul portamonete (Elisa)
6. Il letto che cade: materasso e spalliera (Tommaso e Thomas)
7. I passi nella camera (Manuel)
8. Il martello che batte sul salvadanaio appoggiato sul muro (Nicolò)
9. Il muro che si rompe (Alessandro)
10. Il salvadanaio che cade dentro il buco (Ilaria)
11. La mano che striscia dentro il muro (Federica)
12. Colpi di martello sul muro (Mattia)
13. I pezzi di muro che cadono (Giulio)
14. La mano che striscia dentro il muro (Federica)
15. Colpi di martello sul muro (Mattia)
16. Piccoli colpi di martello sul muro (Federico)

17. Il martello che batte sul salvadanaio sul muro (Manuela)
18. Il paletto di legno sulla testa e per terra (Sergio)
19. Il martello che cade per terra (Anna)
20. Il portamonete che si rompe sul tappeto (M. Chiara)
21. Corsa verso i soldi (Alice)
22. Rumore delle monete raccolte e messe in tasca  
(Lorenzo)
23. L'uomo che si pulisce (Jessica)
24. L'uomo che si siede (Marco)
25. La campana (Manuel)

I bambini, a conclusione dell'anno scolastico, hanno quindi presentato il film "Il Cameraman" ai genitori, introducendolo con una "scheda critica" e alcuni commenti "tecnici"; è quindi stata proposta la visione di una scena dello stesso film precedentemente sonorizzata dai bambini.

Regista: Edward Sedgwick

Sceneggiatura: Clyde Bruckman

Colore: bn

Sonoro: Film muto

Durata: 76'

Genere: comico

Temi: Amore per il cinema e amore per una ragazza

Cast: Buster Keaton (Buster)

Marceline Day (Sally)

Harold Goodwin (Harold)

Origine: USA, 1928

Trama: Un fotografo, innamorato di una ragazza (Sally), desidera incontrarla e per far questo decide di lavorare nello stesso studio cinematografico come cameraman; lui cerca di dimostrare al capo

dello studio quanto vale. Durante una ripresa incontra uno strano aiutante...

Osservazioni libere sul film:

- Questo è un film comico che a volte fa tenerezza, commuove.
  - Ha un ritmo un po' accelerato, è movimentato.
  - È un film a lieto fine (happy ending).
  - Mi piace perché c'è un personaggio che entra a metà film.
  - Buster Keaton ha un sentimento sia per Sally che per il cinema.
  - All'inizio finisce sempre male.
  - Keaton è simpatico perché ha combinato un sacco di guai.
  - Mi piace l'antagonista. Perché rende le cose difficili al protagonista.
  - A me piace la scimmietta, perché senza la scimmietta sarebbe più drammatico.
  - La scimmietta perché è simpatica e l'ha aiutato a fare la ripresa e a fargli ottenere il lavoro.
  - Secondo me doveva far vedere alla fine del film il volto del poliziotto che lo riteneva pazzo, magari alla fine della parata in onore di Buster Keaton. Perché così poteva essere una scena comica con lo sguardo del poliziotto.
  - Buster Keaton fa ridere, è comico e la scimmietta anche, perché fa le sorprese, come quando sembra che è morta e invece si rialza. Il pubblico pensa che sia morta ed è un po' triste, poi quando la scimmia si rialza lo sorprende.
  - La scimmia era simpatica e ha aiutato il protagonista.
- Ins.* - Pensate a Buster Keaton, come lo descrivereste?
- Il carattere è comico: fa ridere. È un po' strano.
  - Secondo me è un po' innamorato, è cotto. È debole, fragile.
  - È tonto, è sbadato, incapace! Si vuol far notare da Sally.
  - Esibizionista.

- È un po' ridicolo.
- È distratto.
- È goffo.

*Ins.* - Ognuno di voi pensi ora alla scena preferita e mi dica qual è e perché la preferisce.

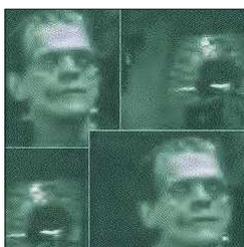
- Quando la scimmietta spara, perché fa ridere.
- Quella della piscina, quando fa il tuffo.
- Dentro la cabina in piscina.
- Quando si combatte nella guerra dei Kong, perché è violenta.
- Quando la scimmietta ha ripreso la scena del salvataggio e quando a Buster Keaton si è tolto il costume.
- La scimmietta rende più comico il film.
- Quando Sally si rende conto che era stato Buster Keaton ad averla salvata. Mi piace, perché scopre la verità.
- Quando la scimmietta riprende e quando a Keaton si toglie il costume e lo ruba ad una signora.
- Quando Buster cade nella buccia di banana.
- Quando posa la scimmietta sui bidoni dell'immondizia, perché è impressionante, no sorprendente, perché uno pensa che è morta invece dopo si rialza; poi quando Keaton sbatte sul poliziotto e la scimmietta batte le mani.
- Quando Sally lo vuol far uscire fuori dalla piscina, ma lui non vuole perché non ha il costume.
- Quando la scimmietta si arrampica sulla spalla di Buster Keaton, perché c'era il cane che abbaia.
- Quando Keaton era sulla barca, fino alla scena in cui la scimmietta riprende.
- All'inizio quando si è incantato guardando Sally, quando le faceva una foto e poi quando è caduto sulla buccia di banana.
- Quando nella piscina s'era perso il costume, perché fa ridere.
- Quando è scivolato sulla buccia di banana.
- Quando lui ha salvato Sally, perché è romantico.

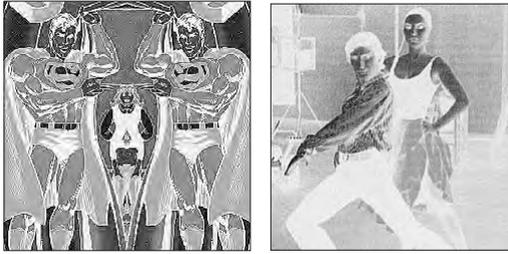
- Quando correva veloce inseguito dal poliziotto e quando è scivolato.

- Quando dice “sono un po’ umido, torno a casa”, perché è commovente.

I bambini hanno ascoltato l’attacco della Quinta Sinfonia di Beethoven e diverse versioni dello stesso in funzione della presentazione di diversi personaggi (Le immagini che seguono sono tratte dal cd-rom MU.S.E.).

È stata proposta inoltre l’attività di ideare sigle musicali per presentare i personaggi della classe o della scuola, partendo da un’attenta definizione del personaggio o della situazione che si intende sonorizzare.





Visione del film “Giorno di festa” (Tati '47); gli obiettivi più strettamente legati alla visione erano: a) capire come sono unite le immagini, che legame c'è tra alcune inquadrature. In tal senso sono state esaminati alcuni passaggi rilevanti per il racconto filmico e per la comprensione della storia. b) Approfondire il rapporto tra suono e immagine. Ai bambini è stato chiesto quale fosse secondo loro la componente del sonoro dominante in alcune scene; quale fosse il rapporto tra suono e immagine rispetto a criteri come la velocità, la ricchezza di dettagli.

L'analisi del rapporto tra suono e immagine è stato sviluppata nel modo che segue attraverso il metodo delle mascherature (Chion): 1) audiovisione ripetuta di una scena selezionata; registrazione su uno schema di voci, rumori, suoni; individuazione, tra essi, della componente dominante; ascolto mascherando l'immagine, verificando quanto annotato, problematizzazione rispetto alle eventuali omissioni. 2) Cosa vedo di ciò che sento?: individuazione di ciò che non ha il suo corrispettivo nell'immagine, problematizzando la questione delle corrispondenze, così come quella dell'arricchimento della colonna audio. 3) tricerchio: proporre la distinzione tra suoni in/fuori campo e off. 4) Visione tagliando il suono: cosa sento di ciò che vedo? Annotare i suoni vuoti, che l'immagine evoca, ma non fa sentire.

Dopo la visione di una scena del film, gli alunni annotano su una tabella, i rumori, le voci e i suoni:

*Ins.* - Che differenza c'è tra un suono e un rumore?

- Il rumore è una cosa sgradevole, mentre il suono è più accettabile.

- La musica è allegra e veloce, è tranquilla, non fa agitare, è una musica festosa.

*Ins.* - Quali rumori avete sentito?

- Il carro che va, il rumore del trattore, gli zoccoli dei cavalli quando nitriscono, la voce del contadino, il cane che abbaia, il rumore della catena, il verso del gallo, il rumore dell'acqua gettata fuori dal finestrino.

Gli alunni ascoltano solo il sonoro senza vedere le immagini:

- Non c'era il rumore dell'acqua!

- Non c'era la catena!

- Non c'erano gli zoccoli!

*Ins.* - C'erano invece dei rumori o dei suoni che prima non avete sentito?

- Il rumore del motore diventa più intenso.

- Cambia un po' la musica.

- Anche il canto del gallo diventa più intenso.

- Si sente l'eco delle urla dell'uomo.

*Ins.* - Perché secondo voi prima avete sentito dei rumori che in realtà non c'erano?

- Perché li abbiamo "visti" e ci siamo immaginati che c'erano.

- Perché è ovvio, ad esempio, se il cavallo si muove si dovrebbero sentire anche gli zoccoli!

*Ins.* - Perché il rumore del motore si sentiva più intenso?

- È aumentato!

*Ins.* - Perché prima non te ne eri reso conto?

- Perché prima eravamo troppo attenti a vedere!
- All'inizio si sente il gallo e anche alla fine, ma è più forte.

*Ins.* - Secondo voi perché la musica, il verso del gallo e il rumore del motore ad un certo punto si sentono più forte?

- Perché la m.d.p. si avvicina, il carro si vede più da vicino! L'inquadratura si avvicina di più al gallo.

- Forse perché il carro si avvicina di più al luogo dove si trovano le galline.

*Ins.* - Di quei rumori che avevate annotato precedentemente cosa avete anche visto?

- Il contadino, il trattore, i cavalli, il cane.

*Ins.* - Il gallo l'avete visto?

- No, si è sentito soltanto il rumore.

*Ins.* - Perché secondo voi è stato messo un rumore di cui non era presente la fonte sonora?

- Per abbellire.

- Per rendere la cosa più realistica, come nella vita vera.

- Per rendere meglio l'idea dell'ambiente contadino, visto che il gallo si trova in un ambiente contadino.

- Perché il regista ha voluto far capire che era l'alba; senza il gallo non si sarebbe capito

Gli alunni guardano la scena senza il sonoro e annotano le cose di cui nel film non si sente il rumore:

- La catena, l'acqua, gli zoccoli, il contadino che carica il fieno.

*Ins.* - Che effetto vi ha fatto vedere la scena senza sonoro?

- È meno bello.

- Non sembra più un giorno di festa.

*Ins.* - Che cosa dava l'idea della festa?

- La musica, era allegra. Non si capisce bene cosa succede, la musica spiega meglio l'avvenimento.

- Senza musica la scena sembrava più lenta.

*Ins.* - Avete notato qualcosa nelle immagini che prima non avete visto?

- Il fumo del camino.

- Il contadino che saluta.

*Ins.* - Perché prima non li avevate notati?

- Perché eravamo troppo presi dal suono.

*Ins.* - Adesso che lo avete rivisto, vi ha fatto un effetto diverso rispetto alla prima volta?

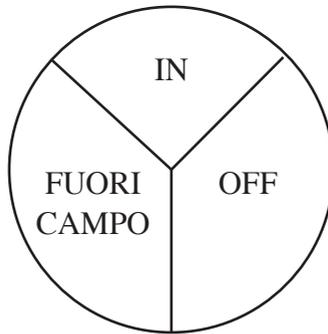
- Abbiamo notato più particolari, siamo stati più attenti.

- Abbiamo sentito più cose, abbiamo capito di più.

*Ins.* - In questa scena che avete visto, qual è la componente sonora dominante?

(La maggior parte degli alunni dicono che dominano i rumori, alcuni sono incerti tra suoni e rumori)

Viene mostrato agli alunni questo schema:



*Ins.* - Quando la sorgente sonora è nell'immagine possiamo dire che il suono è IN. Chi produce il suono è dentro l'inquadratura. Quando si sente un suono, ma la fonte sonora non è dentro l'inquadratura, però ha a che fare con essa si dice che è fuori campo. I suoni di cui non si vede la fonte sonora e che non hanno a che fare con la scena rappresentata si dicono OFF.

Facciamo alcuni esempi.

- Il gallo è fuori da dove si riprende, è fuori dell'inquadratura.

*Ins.* - In questo film c'è una voce off?

- La vecchia

*Ins.* - La voce della vecchia non è off. Che espediente ha usato il regista per non usare la voce fuori campo?

- L'ha messa in.

Per approfondire l'analisi è stata proposta la visione di alcune scene di film associando ad esse (i "matrimoni forzati"), senza che i bambini ne conoscessero la colonna sonora originale, diverse musiche d'accompagnamento molto contrastanti, appartenenti a generi differenti. Il cambiamento di musica sulla stessa immagine ha consentito di riflettere sulle diverse possibilità di associazione suono/immagine, permettendo di guardare l'immagine in tutte le sue po-

tenzialità, osservando a quali musiche essa resista e a quali altre essa possa cedere e perché.

Viene proposta la visione di una scena del film “Mars Attack” (in cui le creature dello spazio vengono accolte pacificamente, ma poi si scatena una guerra) accompagnata da due diversi tipi di musica, una che per le sue caratteristiche si adatta meglio a ciò che le immagini mostrano e una che contrasta con esse. Gli alunni valutano gli effetti prodotti dall'accostamento dell'una o dell'altra musica alle immagini.

Musiche proposte, nell'ordine:

- Carmina Burana di Orff.
- New York New York.

*Ins.* - Che cosa vi viene in mente?

- La seconda musica non è adatta alle immagini.  
- È troppo allegra per la scena. La scena è violenta, invece la musica ha poco ritmo; la scena è più movimentata rispetto alla musica.

- A me sembra una musica troppo lenta, una musica da ballo. Lì ammazzano le persone, quindi non è adatta. La scena mi fa pensare alla guerra, la musica ad un ballo.

- Io penso che la musica classica non sia adatta per un attacco alieno... Ci mancherebbe solo una ballerina con il tutù che balla tra gli alieni!

*Ins.* - Ad un certo punto, mentre guardavate il film avete riso, perché?

- Abbiamo riso per la scena, non per la musica!

*Ins.* - Ma durante la prima visione però non avevate riso, perché?

- Con questa musica la scena sembra più stupida, sembra che i terrestri siano felici mentre gli alieni li uccidono. La musica abbinata alle scene dà un'idea di felicità.

*Ins.* - Perché invece pensate che la prima musica che abbiamo ascoltato sia più adatta?

- Io penso che ci stia bene il sonoro originale, se il regista ha scelto quello, vuol dire che era il migliore. Secondo me ci starebbero bene solo i rumori.

- Secondo me ci sta bene, perché ha un ritmo più svelto.

- È triste al punto giusto, ma non troppo.

- La prima musica cambia, non è sempre uguale, a volte è più lenta, a volte più veloce.

- Si adattava meglio a quello che si vedeva nell'immagine.

- È più "forte".

*Ins.* - Cosa intendi con la parola "forte"?

- È più da guerra.

- Fa pensare all'apocalisse, a qualcosa di brutto che sta accadendo.

- È più guerresca, più sanguinaria.

*Ins.* - Avete detto che la seconda musica non la scegliereste, perché dite che le immagini non ci stanno bene. Il regista però potrebbe decidere di mettere una musica che contrasta con le immagini secondo voi?

- Sì perché se volesse fare un film comico, questa musica potrebbe andare bene. Con questa musica sembra che tutti sono contenti.

*Ins.* - Quale delle due musiche secondo voi si avvicina di più all'interpretazione del regista?

- La prima.

*Ins.* - Avete avuto delle sensazioni diverse guardando la scena con la prima musica e con la seconda? Vi è sembrato di vedere cose diverse nell'immagine?

- Quando arrivano gli alieni, i terrestri sembrano contenti, con la seconda musica!

- Con la prima sembravano spaventati, invece con la seconda sembrava che festeggiassero l'arrivo degli alieni.

Si ascolta il sonoro originale

- Non c'è molto sottofondo musicale! Ci sono solo i rumori.
- Un po' di musica c'è, ma prevale il rumore.

*Ins.* - pensate che la versione originale sia la migliore?

- No, è più bella la prima che abbiamo ascoltato.
- È meglio l'originale.
- La prima che abbiamo ascoltato è troppo triste, questa è meglio!

- L'originale non mi piace, ci sono troppi rumori, è troppo realistica.

- Se non ci sono i rumori, ha meno senso!

*Ins.* - Da cosa dipende la scelta del regista?

- Dal tipo di film.
- Se vuoi fare un film comico scegli una musica più allegra, sembra quasi una presa in giro, perché la musica non accompagna le immagini.

Visione dell'ultima scena del film "Tempi Moderni" di Chaplin, accompagnata da tre diversi tipi di musica.

Musiche proposte, nell'ordine:

- La vie est rose di Edith Piaf.
- Because the night di Patty Smith.
- Il tema dei titoli di testa del film "La mia Africa" (musiche di John Barry).

*Ins.* - Quale secondo voi si adatta meglio?

- La prima perché è più romantica.
- La prima perché è triste e felice al punto giusto. La seconda è troppo felice e la terza troppo triste, perché i due si vanno a sposare e con quella musica sembra una tragedia!
- Secondo me non ci sta bene nessuna, però se dovessi scegliere metterei la prima, perché è più adatta. Avrei messo una musi-

ca più lenta e nel momento in cui lui le dice di sorridere, avrei fermato la musica e li avrei fatti parlare.

- Ci sta meglio la prima, però anche la seconda non è male, perché ha un bel ritmo e a volte, in qualche film, alla fine mettono una musica diversa da tutte le altre che c'erano nel film; per esempio quando c'è lo schermo buio o quando ci sono i titoli di coda.

- Ci sta meglio la prima, perché la seconda è troppo moderna e la terza troppo antica.

- Preferisco la prima perché è più romantica.

- Metterei la prima o la seconda, tutte due potrebbero andare bene.

- Sceglerei la prima, perché si adatta bene alla scena che è romantica.

Si ascolta il sonoro originale

- Assomiglia alla prima musica che abbiamo ascoltato!

- Secondo me ci sta meglio la prima che abbiamo ascoltato!

Lo stesso tipo di attività viene proposta con una scena del film “Fuga di mezzanotte” che prima viene proposta senza nessun sonoro.

Musiche proposte, nell'ordine:

- Africa Bamba di Santana

- Valzer n. 7 op. 64 n.2 di Chopin

- Il sonoro originale della scena del film composto da Moroder (Chase).

*Ins.* - Che tipo di musica mettereste per questa scena?

- Movimentata, come se qualcuno stesse scappando.

- Veloce.

- Agitata

- Una fuga, come nel film “Lo squalo”

*Ins.* - Quindi cosa dovrebbe trasmettere secondo voi la musica?

- Il panico

- La tensione

- La velocità, la paura.

(dopo aver ascoltato le tre musiche proposte)

- La migliore è la prima, perché la seconda e la terza sono troppo calme.

- È meglio la terza, si adatta meglio a tutte le immagini, la prima solo alla corsa.

- La terza perché ad un certo punto il ritmo della musica assomiglia al battito del cuore, quindi esprime paura

- Preferisco la terza perché è come se (il protagonista) avesse paura.

- La terza perché è come se (il protagonista) fuggisse da qualcosa.

- La terza perché esprime il ritmo della corsa.

Si ascolta il sonoro originale

- Per me è uguale alla terza musica che abbiamo ascoltato.

- È vero, è la stessa.

*Ins.* - Qui c'è qualcosa in più rispetto alla musica?

- I rumori e le voci.

*Ins.* - Voi quale preferite?

- L'originale.

**COME IN UNO SPECCHIO:  
LO SPETTATORE-ATTORE**

La consapevolezza della complessità della relazione audiovisiva che si instaura tra sguardo spettatoriale e “realtà” generata dal cinema, a sua volta progetto di uno sguardo autoriale, non può che rinviare ad un intervento educativo - didattico di decifrazione e di decodificazione graduale e sistematico; anche in ragione della progressiva complessificazione culturale dei contesti e della sofisticazione dei mezzi della comunicazione visuale.

Esplorare le proprie modalità interpretative, i meccanismi di identificazione, le reazioni emotive ed intellettive, significa proporre al bambino fruitore di testi audiovisivi una alternativa alla passività spettatoriale, promuovendo una prima consapevolezza delle caratteristiche del proprio sguardo in formazione, delle proprie affinità, nonché delle proprie resistenze; anche proponendo, senza preoccupazioni estetiche, l'automessinscena, quale ulteriore occasione di appropriazione del mezzo linguistico per raccontare sé stessi. In tal senso lo specchiarsi nel racconto filmico può generare importanti esperienze di narrazione autobiografica e consentire ai bambini di passare dal ruolo di spettatore a quello di attore, fino a diventare spettatore di sé stesso, investendo in questa processualità energie interpretative e meta - narrative che non possono che sostenerlo nella affermazione della propria identità in cammino.

L'intento che ha attraversato questa esperienza e al quale, in quest'ultimo capitolo si intende riservare uno spazio dedicato, è quello di contribuire alla formazione di spettatori competenti, in grado di esercitare tale competenza nella varietà delle espressioni audiovisive del passato e della contemporaneità, senza sottrarsi a sé stessi e alla propria individualità biologica e culturale.

### *Esperienze*

Nell'ambito di un laboratorio didattico, il formatore esterno ha esplorato con i bambini alcuni aspetti strutturali e linguistici del

film “Miracolo a Milano” di Vittorio de Sica, che era stato precedentemente visto. Quindi per approfondire il discorso sul ritmo imposto dal montaggio l'esperto ha proposto ai bambini la sequenza iniziale del film “Any given Sunday” di Oliver Stone che è stata analizzata e commentata.

*Esp.* - (Tenendo in mano uno dei frames costruiti dai bambini e ponendoselo davanti al volto) Questo che tipo di inquadratura è?

- Un primissimo piano.

*Esp.* - Ora Tommaso inquadra tu lui, alzati. Vedete gli sta girando intorno! Questo movimento al cinema è molto bello! Qual è la ragione?

- Perché vedi tutto il personaggio.

- I particolari.

*Esp.* - Il fatto che io scorra tutto intorno così non è bello da vedere? Come se fosse una barca che gira intorno. Noi abbiamo parlato del montaggio; se fossimo in televisione avremmo delle telecamere poste in luoghi diversi intorno al personaggio, che è lì al centro, e si può riprendere da vicino, da lontano, con delle luci, però le riprese sono quelle sostanzialmente; anche lì c'è un montaggio, mentre noi vediamo, perché c'è tutto un comando e il regista, quello che noi non vediamo mai, ha tutti televisori in cui può vedere tutte le diverse riprese degli operatori, e può scegliere quelle da mandare in onda, cioè quelle che voi vedete: da vicino, da lontano e dà un certo movimento. Nelle televisioni dei paesi più poveri questo movimento non c'è, quando i personaggi parlano lo spettatore avrebbe il desiderio di vederli da vicino, ma sono sempre ripresi da un unico punto di vista. Nel cinema si ha la possibilità di far vedere il personaggio da davanti, poi da dietro, poi da sotto, ma subito e il cinema può anche far vedere quello che uno ha nella testa; se lui pensa una cosa io nel cinema lo posso far vedere. Vi ricordate Accattone?

- Sìiiii.

*Esp.* - Ultimamente ho visto un telefilm in cui c'erano due che camminavano, ma con un montaggio incredibile: li faceva vedere da tutte le parti con una straordinaria rapidità; il cinema può far vedere sopra, sotto, di qua, di là, con un grande movimento. Come fanno? I diversi operatori girano tutto e poi si prendono i pezzetti, li tagliano, li uniscono. Avete visto come ha fatto Francesco Maselli nel filmato sul sonoro?

- Sììì.

*Esp.* - Il cinema ha la pretesa di far vedere tutto contemporaneamente; è una cosa che gli scrittori avrebbero voluto fare: descrivere una cosa e contemporaneamente far avvertire tutto; un grande scrittore irlandese, Joyce, ha tentato di farlo in letteratura nel libro *Ulisse*, naturalmente ne è venuta fuori una cosa complessa, difficile da seguire; invece nel cinema ciò che nella letteratura è difficilissimo viene fatto subito; per esempio questo scivolare che io faccio intorno a questo bambino realizza il fenomeno del montaggio e con un certo ritmo (pensate sempre alla musica quando vedete i film, soprattutto i film dove non c'è musica; i film belli sono costruiti con un ritmo). Anche quel montaggio rapido di cui vi parlavo è costruito con molta abilità e se non fosse fatto bene ci risulterebbe sgradevole; noi abbiamo bisogno di vedere in un film una cosa che è data con un certo ritmo e il montaggio è fatto da tecnici che sono molto bravi soprattutto negli Stati Uniti. Occorre prendere i diversi pezzi e attaccarli, cercando i raccordi, i legami, i punti di congiunzione, ma devo creare anche un movimento ritmico, perché altrimenti lo spettatore si annoia; quando sentite una canzone che è zoppicante, che funziona male, anche se fosse una bellissima voce, voi vi annoiate: una canzone bella che vi piace, eseguita come voi pensate non si debba eseguire, non vi piace. Questo movimento che io faccio, il girare intorno, è una specie di montaggio, non avendo bisogno di unire i pezzi; come se fosse un valzer, un movimento fluido, molto bello e molto amato, utilizzato dai grandi registi. Per poterlo fare ci vogliono in-

fatti un regista e un direttore della fotografia molto bravi, ma anche gli attori devono essere bravi, perché se tu non sai recitare per niente, ed io ti riprendo un po' da questa angolazione, un po' da quest'altra, non si vede che non sei bravo, ma se io ti riprendo e tu sei lì e devi fare delle cose e non stacco mai, si vede se non sei bravo; non solo, ma una cosa che voi saprete è che nel cinema ci sono le luci, e nel girarsi tutte le luci devono muoversi, infatti ci sono tutti i tecnici intorno che girano, per dare quella giusta luce per cui l'attore possa essere ripreso. Il movimento comporta tutta una serie di conseguenze tecniche. Una volta in Italia si faceva il doppiaggio dopo: si girava e poi si andava in uno stabilimento e degli attori davano le voci, come fanno con i film stranieri; adesso invece c'è anche il microfono.

Adesso tu vieni qui e con il frame inquadra chi vuoi, cosa sta facendo lui ora? Com'è?

- Fermo.

*Esp.* - Sta facendo un piano fisso su di lei, ma se lui si mettesse a girare la macchina, senza spostarsi: salendo con la macchina verso l'alto, verso il basso, così...come si chiama quello che lui sta facendo?

- Piano sequenza.

*Esp.* - Può essere un piano sequenza: se io riprendo lei per un momento faccio un piano fisso, se io la riprendo per dieci minuti faccio il...

- Piano sequenza.

*Esp.* - perché se io riprendo voi per dieci minuti, anche senza muovermi, faccio una sequenza fatta di una sola inquadratura che dura. Se il piano fisso è breve faccio una scena, se è lungo faccio una sequenza, ma se pur non movendomi io muovo la macchina faccio una panoramica. Se io sono il regista e ti dico panoramica verso sinistra tu non ti puoi muovere, perché la macchina è fissa non la puoi spostare, ma la ruoti verso sinistra, questo avviene anche rapidamente nei film; quand'è che avviene la panoramica verso l'alto?

- Se succede qualcosa in alto.

*Esp.* - E anche se uno vuole chiudere, o non si vuole far vedere cosa succede; questo una volta era molto frequente soprattutto nei film degli anni Cinquanta, quando non si poteva mostrare molto per via della censura. Se invece io mi sposto?

Rivediamo un attimo le cose: se riprendo lei per un momento è una scena, se invece questa cosa la faccio durare di più e se gli do un senso, allora facciamo un piano sequenza: il piano sequenza è un momento narrativo. Immaginate uno che sogna di tornare a Serra Sant'Abbondio e poi finalmente torna: ecco quella cosa lì io la posso far durare anche un breve momento, ma è comunque una sequenza, perché è importante. Allora la sequenza è una scena che ha un significato, che può durare un'ora come dieci minuti o un minuto, però dura un po'. Se io mi muovo invece e si deve muovere anche la macchina dove mettereste la macchina?

- Su un carrello.

*Esp.* - Sì, quindi la macchina è posta su un carrello con le ruote, ci sono quelli che la spingono, e si sposta; allora questa ripresa si chiama.

- Carrellata.

*Esp.* - Bene carrellata: da sinistra a destra e viceversa, in avanti, circolare (se ruoto intorno); poi ci sono dei film in cui la macchina va in alto, si sposta e va in alto, ma come fa?

- Con una gru.

*Esp.* - Sì e accanto al regista, soprattutto nel cinema europeo, c'è il direttore della fotografia: per fare un'inquadratura ci mettono ore per definire la luce, il colore ecc. pensate quanto ci vuole per studiare come deve essere un'inquadratura della macchina che va verso l'alto, con tutte le questioni che si pongono, di luce ecc. Avete capito la panoramica e la carrellata?

- Sìì.

*Esp.* - Secondo voi girare un film come "Miracolo a Milano" era

difficile o facile? Essendo un film di cinquanta anni fa certo ci volevano tecniche particolari. Vittorio De Sica, che è uno dei grandi registi della storia del cinema, non era un regista americano, e c'era povertà di mezzi; per trovare dei soldi i registi dovevano darsi da fare molto, addirittura impegnavano le loro cose. Questo film di Vittorio De Sica, con la sceneggiatura di Zavattini (il testo del film è molto importante) era difficile o facile da fare?

- Difficile, perché lì erano poveri.

*Esp.* - Per esempio come fanno a farli volare sopra il duomo di Milano, vi sembra una cosa semplice? Come hanno fatto?

- Li hanno tirati su con le corde.

*Esp.* - Quando arrivano sulla piazza del duomo sono loro in carne ed ossa?

- Sì.

*Esp.* - Quel gruppo di persone era composto anche da grandi attori come Paolo Stoppa, Arturo Bragaglia, Miranda Campa; invece il protagonista che fa Totò il buono e la ragazza, Mirella Bovo, erano attori presi dalla strada, che non avevano mai recitato. Anche se lui aveva recitato nel film "Sotto il sole di Roma" di Renato Castellani. Per dare il senso di verità invece di prendere gli attori professionisti, volti già noti, prendevano gente che non aveva mai recitato prima, per essere più realisti; quindi ci sono attori professionisti, persone che non avevano mai recitato e i barboni veri, reclutati per il film. La sequenza finale si compone di vari piani: loro arrivano in Piazza Duomo, prendono le scope degli spazzini e si mettono sulle scope e vediamo che vanno su. Allora come hanno fatto?

- Con dei fili trasparenti.

*Esp.* - Sì e addirittura i fili si vedono; nella copia nuova il figlio Manuel De Sica ha scelto di far sparire i fili provocando una grande reazione, perché tutti dicevano che non bisognava togliere i fili, perché, anche se si vedono il film era così; Manuel De Sica sostiene che se avessero potuto non li avrebbero fatti vedere, se avessero

avuto i mezzi. Adesso sarebbe facilissimo. Allora quando si sollevano con i fili c'è una ripresa diretta. Quando invece li vediamo volare sul Duomo e perdersi cosa fanno lì? Fanno una sovrimpressione: c'è l'immagine del Duomo e ci sono altre immagini girate che vengono messe sopra, che danno l'impressione di loro che si allontanano. Il direttore della fotografia di *Miracolo a Milano* era Aldo, un italiano che viveva in Francia, ed era bravissimo; forse loro li hanno ripresi mentre li trascinarono su dei tappeti e le riprese andavano fatte in modo tale che si vedevano i barboni ma non il luogo dove erano; poi è stato ripreso il duomo di Milano e quindi è stata fatta la sovrimpressione. A questo film ha lavorato un tecnico americano specialista di trucchi.

Riprendiamo il discorso sulla sequenza finale del film: cosa intendo per sequenza finale del film "*Miracolo a Milano*"? Sono i barboni che volano sopra il duomo di Milano. Ma voi avete visto cosa succede prima? La scena della corsa inseguiti dalla Polizia, fa parte della sequenza finale o no?

- Sì perché è unita.

*Esp.* - Chi dice no?

- No perché avviene prima.

*Esp.* - Sì ma immediatamente prima, non è molto prima

- Ma non fa parte della sequenza finale.

*Esp.* - Secondo te c'è la sequenza della corsa e poi c'è la sequenza del volo sul duomo di Milano; ma quando loro prendono le scope a quale appartiene.

- Quella è la parte iniziale dell'ultima sequenza.

*Esp.* - Qui siamo sul piano dell'interpretazione: Giulio dice che la parte della corsa è una sequenza a sé, poi quando arrivano in piazza comincia un'altra sequenza; Alice invece sostiene che la corsa è legata a questa ultima scena: pensate al crescendo finale, loro corrono inseguiti e poi sfuggono prendendo le scope e volando; quindi si può dire che la sequenza finale del film è quella della corsa e del volo sul Duomo di Milano.

Io intanto voglio chiedere cosa vuol dire questo film, come lo avete interpretato. Spero che vi sia piaciuto molto perché questo è uno dei film più belli che siano stati girati. Io lo considero un grande capolavoro. Allora provate a spiegare cosa succede. Pensate al titolo. Qual è il miracolo che avviene a Milano?

- Quando la mamma di Totò gli regala la colomba.

*Esp.* - Lo sapete chi ha scritto inizialmente il soggetto di *Miracolo a Milano* con Zavattini? Era proprio Totò, il grande attore. Ma in *Miracolo a Milano* cosa viene raccontato?

- È la storia di un ragazzo che rimane orfano e viene messo in un orfanotrofio; quando esce è povero e solo e va a stare con i barboni; un giorno la madre di Totò, che viene dal cielo, gli porta una colomba.

*Esp.* - Ma quella colomba a cosa serve?

- Serve a fare i miracoli.

*Esp.* - Strofinandola riescono ad ottenere delle cose, però degli angeli ritornano a prendere la colomba e c'è l'inseguimento.

- Alla fine i poliziotti catturano delle persone, ma la ragazza fugge e riesce a prendere la colomba e a portarla a Totò; alla fine i barboni prendono le scope degli spazzini in piazza del Duomo e volano.

*Esp.* - Cosa vuol dire il finale? Come si interpreta?

- Loro riescono a scappare grazie alla colomba.

*Esp.* - Ma è troppo poco, bisogna aggiungere qualcosa; diciamolo diversamente: dove vanno Totò, la ragazza e tutti gli altri barboni?

- In un paese dove buongiorno vuol dire veramente buongiorno.

*Esp.* - E cosa vuol dire questa cosa?

- Quando esce dall'orfanotrofio Totò saluta una persona, ma a quello non gli importa.

*Esp.* - Non solo, ma rimane stupito, e dice "ma chi è lei?"

Allora torniamo a chiedere in che cosa consiste il miracolo? Il miracolo vero sono sì le cose straordinarie che avvengono, ma...

- I desideri dei barboni.

*Esp.* - Ma cosa deve fare Totò perché i desideri si avverino?

- La colomba.

*Esp.* - Ma la colomba come la possiamo interpretare.

- È come un genio.

*Esp.* - Infatti a cosa fa pensare quello strofinio.

- Alla lampada.

*Esp.* - Alla lampada di Aladino, ma non è una cosa della fantasia? Non possiamo dire che il vero miracolo di “Miracolo a Milano” è l’unione di tutte le persone? Che l’unione fra tutte le persone fa miracoli. Tutte le persone insieme possono vincere. È un film sulla possibilità che noi possiamo pensare un mondo che cambia, che è diverso; l’idea è molto moderna, l’arte deve pensare ad un mondo diverso, la fantasia può creare un mondo diverso.

- Sì volevo dire il miracolo: che tutte quelle persone povere erano contro le persone più ricche.

*Esp.* - Forse non è che ce l’avessero con le persone più ricche, però volevano vivere.

- Il regista ha giocato anche sul miracolo.

*Esp.* - Già l’uso della parola miracolo fa pensare a una cosa religiosa, ma lì c’è l’idea che nella realtà si creano movimenti per cui tutto può avvenire; nella realtà ci sono delle cose che noi non vediamo, ma che ci sono. Per esempio l’aria c’è?

- Sì.

*Esp.* - Voi la vedete?

- No.

*Esp.* - Allora l’idea di “Miracolo a Milano”, insieme al miracolo che viene dal cielo, dal paradiso, è anche l’idea che noi nella nostra realtà abbiamo tanti elementi che potremmo utilizzare; quando a scuola vi si dice usate la fantasia, la fantasia non è una roba che non esiste: è una cosa pratica che sta dentro la nostra testa con cui noi riusciamo a costruire delle immagini, o le immaginiamo nella no-

stra testa. Avete visto che il film inizia come una favola con “C’era una volta”, ma è una favola che avviene nella realtà. Voi che siete dei bambini non avete sentito come vere quelle cose che avete visto all’inizio del film quando la mamma è morta ...e Totò secondo voi ha una mente da bambino?

- Sì.

*Esp.* - Lui è un adulto, ma ha la mente di un bambino; cosa vuol dire questo, che non capisce?

- No.

*Esp.* - Lui capisce ma immagina anche, ha l’immaginazione che hanno i bambini. Vi è piaciuto “Miracolo a Milano”?

- Sì.

- Abbastanza.

*Esp.* - Questo film fa ridere e commuovere.

(I bambini rivedono il finale del film)

*Esp.* - Avete notato la mamma di Totò che mestiere faceva? Era una maestra, e avete visto dove viene trovato Totò?

- Sotto un cavolo.

*Esp.* - E in che tipo di racconti si ritrova questa idea?

- Nelle fiabe.

*Esp.* - Nelle fiabe, allora il fatto di mostrare che Totò viene trovato sotto un cavolo può voler dire anche che il film è come una fiaba?

- Sì “C’era una volta”.

*Esp.* - Sì, è raccontato quasi come una fiaba che ad un certo momento dice molte cose della realtà. Ad un certo punto la signora muore e va in cielo, poi fugge dal cielo per portare a Totò la colomba e gli dice che, strofinandola, avrebbe ottenuto ciò che voleva. In quegli anni c’era anche Picasso che disegnava le colombe della pace. Quella colomba è del paradiso e deve tornare in paradiso; gli angeli sono mandati da dio, da coloro che governano il paradiso, a riprendere la colomba. Dopo però succede che questa colomba fugge e viene trovata dalla ragazza e riesce a far compiere la cosa finale.

Ora vi ripropongo la domanda “dove vanno i barboni?”

- Sul cielo.

- Sulle nuvole.

*Esp.* - Adesso parliamo anche del punto di vista dello spettatore: il cinema è lì e le cose avvengono per qualcuno che le guarda; vi ricordate quando vi ho fatto vedere delle immagini in cui l'attore vi guarda, oggi avviene di più. Voi che siete lì, contate per il film, un film è una costruzione, un racconto che si dà così e voi lo dovete interpretare. Prima parlavamo della sequenza finale e c'erano pareri diversi: chi diceva che la sequenza finale iniziava prima, chi dopo, ma chi ha ragione? Forse hanno ragione tutti e due, perché conta il modo in cui noi lo guardiamo. È come se voi guardaste un film giallo: la mente, non solo gli occhi di chi guarda, deve capire; voi sapete che Leopardi era il più grande poeta dell'Ottocento e Novecento, e ad un certo momento lui sta lì di fronte ad una siepe e immagina che oltre la siepe ci sia tutto il cielo, l'infinito: lui non lo vede perché la siepe glielo impedisce, ma come fa a vederlo?

- Con gli occhi della fantasia.

*Esp.* - Sì nella mente, cioè quando voi vedete un film voi lo vedete con gli occhi, poi tutta la visione è nel vostro cervello, nella vostra mente; voi lo vedete con la vostra mente perché voi non state solo a vedere, prima o poi vi chiedete delle cose: una cosa vi piace, una vi fa ridere, una vi dà fastidio, una vi fa schifo, una vi annoia. Arriva un personaggio voi vi chiedete chi è. Questo avviene nella mente e quando voi dite “per me la sequenza è quella che comincia dalla corsa” voi lo dite perché non solo l'avete vista, ma l'avete vista anche con la mente. Voi vedete e contemporaneamente valutate. Se vedete un giallo o un rosso questa cosa non è detta dall'occhio, ma dalla mente, la mente; che vede contemporaneamente agli occhi. Voi capite che in un film contate anche voi perché il processo della visione avviene dentro la vostra testa. La domanda che io faccio non è una domanda che non c'entra, perché uno che vede il film alla fine se lo

chiede; a quel punto lì il film lascia la parola allo spettatore che deve interpretare, richiede allo spettatore l'interpretazione. Voi pensateci, ma è così che il nostro cervello rielabora tutto ciò che vediamo e sentiamo, che seleziona. Nel finale si sente una canzone e voi probabilmente riconoscerete che è la canzone che cantavano prima i barboni, ma chi è che vi fa riconoscere la canzone?

- Il cervello.

*Esp.* - Vedete voi siete spettatori perché il film si rivolge a voi, voi lo guardate, ma nel guardare il cervello si muove e interpreta. Quando uno vede un film giallo il vostro cervello è chiamato a capire, e fa tutto un lavoro mentale.

- In un film horror non c'è tanto da capire.

*Esp.* - Invece c'è, perché nel film dell'orrore vengono in ballo altre cose, le nostre paure... Per capire questo film bisogna avere fantasia, bisogna credere che con l'immaginazione si può anche vincere la realtà. Una persona che non ha fantasia questo film non lo capisce nemmeno.

Dove vanno i barboni allora?

- Nell'infinito.

*Esp.* - Non è così sbagliato anche se lui l'ha tirato fuori perché io ho nominato l'infinito.

- Sopra le nuvole.

- In Paradiso.

*Esp.* - Ma questo paese "dove il buongiorno vuol dire veramente buongiorno" c'è o non c'è?

- Nella fantasia.

- Tra di loro.

*Esp.* - Sì è una bella risposta, questo paese esiste tra di loro, infatti tra di loro l'avevano creato, solo che questo paese nel mondo non può stare, devono andare da un'altra parte.

- Nel cielo.

*Esp.* - Anche, in un altro mondo. Voi vedete i film di fantascienza

quando gli uomini vanno in altri posti, su altri pianeti, forse questo posto non c'è, questo è il punto.

- È nel loro desiderio.

- Nella fantasia.

*Esp.* - Sì è nei loro desideri e nella loro fantasia, questa è la risposta vera. Jessica ha dato quella risposta perché ha visto ciò che è accaduto nel film e la sua risposta non è di fantasia, è data dietro il quadro delle cose viste. Questo paese è il paese che loro avevano creato tra di loro, non da soli, insieme agli altri. Le cose avvengono insieme, è insieme che si creano: la bellezza del film è anche in questo. Quindi forse vanno verso un non-luogo. Quando Thomas dice “vanno verso l'infinito” lui non si rende conto, ma evoca una cosa che è il non-luogo. Voi sapete che gli italiani tra l'Ottocento e il Novecento hanno dovuto lasciare l'Italia e sono andati in Argentina, negli USA, poi negli Anni Cinquanta in Germania, in Svizzera: perché sono andati via?

- Non c'era lavoro.

*Esp.* - Per avere una vita umana, però non potrebbe il film evocare il fatto che tu devi andar via dal tuo luogo per poter vivere umanamente? Ci sono oggi queste baracche?

- Sì.

*Esp.* - Chi ci abita in queste baracche ?

- I barboni.

*Esp.* - Chi è che non ha le case?

- I disoccupati.

- Gli extra comunitari.

*Esp.* - Questo è un film che ha questa attualità.

- Forse i barboni vanno su un'isola deserta del Pacifico.

*Esp.* - Voi lo sapete che c'è una grande opera che si chiama “Utopia” di Tommaso Moro e Utopia è un'isola, quella che dice lui, dove delle persone vanno e costruiscono una società dove tutti sono uguali. Come c'è arrivato lui a dire questo?

- Con la fantasia.

*Esp.*- Certo, il film vuol far capire che con la fantasia si costruiscono delle cose. Quello che dice lui è diventata una grande opera della cultura, e ci si arriva con la fantasia. Il film secondo voi sollecita la vostra fantasia?

- Sì.

- Possono andare su una casa sulle nuvole.

*Esp.*- Sì però dico che la risposta di Thomas è più concreta, penso che i barboni volano e poi scenderanno sulla terra, è una risposta più concreta. E curiosamente lui prima ha evocato Leopardi ed ora evoca un altro dei grandi eventi: un film come questo alla fine guarda all'utopia. L'utopia è il luogo, la speranza, il desiderio, come dite voi, che tutti siano uguali, che tutti abbiano da mangiare, che tutti abbiano gli abiti belli...

Adesso torniamo a parlare del montaggio e vi voglio far vedere l'inizio di un film "Ogni maledetta domenica". Qui voi vedrete il montaggio all'americana, rapido; avete visto come in "Miracolo a Milano" noi contavamo le inquadrature e voi pensate che questo montaggio sia rapido o no? Andavamo piuttosto lentamente, qui voi vedrete che non avrete il tempo di contarle; proveremo a contare fino alla quindicesima. Qui noi abbiamo non solo il movimento della m.d.p., ma anche tutti pezzetti. Alcune cose ve le fa vedere velocemente, altre rallentate (rallenty); guardate quante cose contemporaneamente può far vedere il cinema: il giocatore, gli spalti, l'allenatore, il PP di quello che riprende, il monitor, loro che sono nella tribuna, lei in PP, dall'alto... avete visto come fa? Vi fa vedere tutto contemporaneamente. Guardate il montaggio, i movimenti possono essere bruschi o rallentati. La televisione è più lenta, qui è tutto più movimentato, questo è effetto del montaggio. Adesso mi dovrete dire che effetto vi fa questo montaggio, perché qui la cosa più evidente, che colpisce di più, è il montaggio. Ad esempio noi vediamo qui anche attori famosi, ma non sono determinanti, l'effetto non è dato

da loro; qui c'è anche una colonna sonora importante. C'è tutta una costruzione molto raffinata, naturalmente questo è un grande regista è Oliver Stone. Si vede la partita, si vedono i personaggi, si capisce anche il loro ruolo e la psicologia di questi personaggi. Ci sono molte cose combinate insieme, non c'è solo la partita. Adesso riusciamo anche a contarle le inquadrature, c'è stato un momento di calma poi non ci riusciamo più perché ricomincia l'andamento rapido. Intanto vi chiedo qual è la sequenza iniziale? Quante sequenze ci sono qui?

- Tante.

*Esp.* - Cos'è una sequenza ?

- È un insieme di inquadrature.

*Esp.* - Ma un piano è un insieme di inquadrature, la sequenza è

- Un insieme di piani.

*Esp.* - Che sono uniti da cosa? Ci deve essere una stessa azione o no? C'è un racconto unitario; ditemi cosa avete visto qui.

- Una partita di football americano.

*Esp.* - Si parla della stessa partita in quello che abbiamo visto?

- Sì.

*Esp.* - Ma allora non possiamo dire che quello che avete visto è una sequenza?

- Sì.

*Esp.* - Avete visto che è girato nello stesso modo, con lo stesso movimento, lo stile, le forme. È un'unica sequenza; forse si potrebbe dire che c'è la sequenza della prima parte della partita, quando loro si radunano per l'intervallo nello spogliatoio poi continua la partita, ma in realtà è tutta una sequenza; è la sequenza introduttiva del film che dura quasi mezz'ora. Perché è girata così?

Cosa avete notato?

- È veloce.

*Esp.* - Come è ottenuta questa velocità?

- Dal montaggio.

*Esp.* - È ottenuta almeno da tre cose: il movimento complessivo di

loro che si muovono, come parlano, che urlano; il grande movimento della m.d.p. che è molto veloce ed è mossa in continuazione e il terzo movimento?

- Il montaggio.

*Esp.*- Sì il montaggio, come è fatto?

- Staccano velocemente.

*Esp.*- I vari pezzi sono brevissimi, ma sono tutti uguali oppure ci lavorano i tecnici?

- Ci lavorano.

*Esp.*- Per farli andare più velocemente cosa hanno fatto i montatori?

- Col computer..

- Hanno diminuito i fotogrammi.

- Hanno tagliato le scene in piccoli pezzi.

*Esp.*- Saranno migliaia di piani e per contarli dovremmo fermare il film; ma loro alterano il movimento? Lo fanno andare più veloce e più lento?

- Sì.

*Esp.*- I tecnici una cosa la fanno andare se vogliono più veloce o più lenta; qui l'immagine si sgrana se va tanto veloce e voi vedete tutte macchie di colore; tutto è costruito con un grande movimento determinato dal movimento delle cose che fanno, dal movimento della cinepresa, dal movimento e ritmo dato dal montaggio; poi avete sentito la musica martellante? Voi avete visto questa partita, ma che idea il regista vi vuol dare? Che partita è?

- C'è la sfida.

- La rivalità.

*Esp.*- Dà l'idea di un momento...

- Violento, pericoloso.

- Dà ansia.

*Esp.*- La partita viene rappresentata nella forma estrema, come partita violenta, aggressiva, e questa cosa non viene detta, ma mo-

strata dal ritmo. Anche la colonna sonora contribuisce a dare questa impressione; e qui entrate in campo voi come spettatori: uno che vede una partita dove tutti corrono e sono agitati, tutti gridano, dove la m.d.p. si muove convulsamente, dove il montaggio è rapidissimo, tanto che non cogliamo neanche le azioni, ma cogliamo il movimento, che impressione avrà? Cosa vuol comunicare il film? cosa vi suscita?

- Questo gioco è pericoloso.

*Esp.* - Che idea di sport viene fuori? Un'idea di sport violento, un fatto di scontro di interessi, una cosa violenta e eccessiva. Come viene detto questo? Anche con il titolo, ma nessuno nel film lo dice espressamente. Lo sport che viene mostrato è violento, non ne mostra la bellezza. La prossima volta vi mostro una registrazione di una partita che dà tutta un'altra impressione. Il regista dà anche l'idea della forza atletica, ma anche della violenza dello sport. Da che cosa io deduco che il regista racconta una vicenda di sport violento?

- Il ritmo delle immagini.

*Esp.* - Certo il movimento, il ritmo, il suono.

Il discorso sul film "Miracolo a Milano" di Vittorio de Sica è stato continuato facendo disegnare ai bambini un'inquadratura che mostrasse dove, secondo loro, sarebbero andati i barboni.

Dove vanno i Barboni di Miracolo a Milano?

- Vanno a stare con la madre di Totò in Paradiso...dove il buongiorno vuol dire veramente buongiorno, e lì staranno bene.

- Loro vanno a finire sopra le nuvole dove c'è il sole e c'è sempre la luce; ci sono gli amici e c'è il padre, c'è Totò, la ragazza di Totò e altre persone che stanno per arrivare.



- Questo è il cielo: c'è la gente e ci sono gli angeli.



- Sono arrivati in un posto ignoto del cielo: c'è la ragazza che ha una scarpa sì e una no ma ci vanno a finire tutti.

- Ho disegnato un'isola deserta nel Pacifico vista da lontano, dove loro vanno a vivere; si vedono i loro ombrelloni e vivono felici.

- Sono andati in Sicilia, perché loro cercavano sempre un raggio di sole e quindi hanno scelto un posto caldo, poi cercavano un posto dove tirava poco il vento perché avrebbe portato via le loro case, inoltre non erano mai stati al mare, perché a Milano non c'era, e sono andati dove c'era il mare.



- I barboni vanno su un'isola, un posto dove si sta tranquilli
- Ho disegnato i grattacieli, è l'America, perché lì, invece che in Italia, il buongiorno vuol dire veramente buongiorno



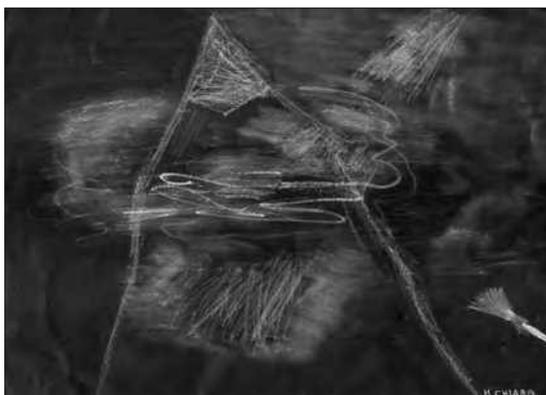
- Vanno a finire in una città fatta da loro, ma più moderna delle capanne dove vivevano
- Vanno in un'oasi nel deserto, perché è isolato e non vogliono nessuno intorno.



- Vanno in una specie di caverna moderna, un posto tranquillo, e stanno con gli angeli sulla terra che si sono uniti a loro.
- Sono andati sul “Pianeta Faccia”.
- Finiscono nel deserto, che è un rifugio.
- Vanno in un castello sopra le nuvole, un posto solitario dove regnava la pace.



- È una montagna, il posto che mi sembrava più tranquillo per i barboni, c'è la nebbia intorno perché è un posto molto in alto, c'è una luce che a loro piace, infatti la cercavano sempre nel film.



- Ho disegnato un paesino in mezzo alle montagne, tranquillo dove i barboni possono vivere in pace: c'è un torrente e un ponticello e si vedono loro che stanno arrivando.



Allo scopo di approfondire la tematica proposta a livello di corso unitario di formazione “Lo spettatore immaginario”, si è proposta ai bambini la visione del documentario nella sua specificità di prodotto audiovisivo. Questa scelta è motivata dal fatto che la modalità di ripresa propria del documentario è tale da attivare, più che nel

film tradizionalmente inteso, un rapporto evidente e particolare con lo spettatore, chiamato in causa attraverso lo sguardo. Si è deciso di proporre la visione de “Il signore degli anelli - beyond the movie”, un documentario, prodotto da National Geographic Video, che affronta il dietro le quinte del film (già visto dalla maggior parte dei bambini). Dopo la visione si è passati alla discussione sulle analogie e differenze tra un film (nel senso comune del termine) e un documentario.

*Ins.* - Cos'è un documentario secondo voi?

- È una presentazione, cioè dice il contenuto di un film.

*Ins.* - Perché questa cassetta è una presentazione?

- È un dietro le quinte.

*Ins.* - Cosa vuol dire presentare?

- Anticipa le parti migliori del film, fa vedere prima le immagini del film.

*Ins.* - Forse non è corretto dire che anticipa, se tu il film l' hai già visto, non anticipa niente!

- Dice da che cosa è stato ispirato l'autore per produrre il film.

*Ins.* - Cercate di spiegare meglio, cos'è un documentario?

- Parla del film.

*Ins.* - In questo caso parla di “ Il Signore degli anelli”, ma un documentario può parlare anche di qualsiasi altra cosa.

- Fa vedere come hanno fatto il film.

- Fa vedere la storia del film.

*Ins.* - Come si chiama la storia del film?

- Trama.

*Ins.* - Fa vedere solo la trama?

- Spiega bene le cose

- Parla della storia dell'Inghilterra, perché l'autore ha preso spunto da quella!

- Ins.* - Come fa a spiegare bene il film?  
- Prima fa vedere una scena del film, poi la spiega.
- Ins.* - Ma come fa a spiegarla?  
- Fa vedere da dove ha preso spunto per fare una certa scena..
- Ins.* - In che modo mette a confronto le due scene?  
- Fa vedere cosa succede nella realtà..  
- E la spiega.
- Ins.* - Chi è che spiega?  
- Una voce fuori campo.  
- Ci sono delle scene vecchie.
- Ins.* - Come fai a dire che sono vecchie, da cosa lo deduci?  
- Dal bianco e nero  
- Dalla macchina da scrivere.
- Ins.* - La macchina potrebbe essere un espediente per far vedere...  
- Lo scrittore, per dire quando scriveva: all'inizio del racconto, quando ha smesso e quando ha ripreso a scrivere.
- Ins.* - Quindi abbiano detto che ci sono scene del film, immagini vecchie, poi..  
- Le interviste agli attori..  
- Al regista.
- Ins.* - Chi è il regista?  
- Tolkien.  
- No, lui è l'autore della storia, del libro da cui è stata tratta la sceneggiatura.  
- Poi c'era l'ecologista.  
- C'era un antropologo.  
- Gli assistenti.  
- I produttori.
- Ins.* - Questo che avete visto è un film?  
- No.

*Ins.* - Perché?

- Perché su un film non dice mica chi è il regista!
- Sì, lo dice nei titoli di testa.
- In un film, mica il regista si mette a chiacchierare..!
- Non è un film, perché non lo fa vedere tutto intero.
- Non fa vedere neanche le scene più belle!
- Perché non c'è una trama, parla del film, però sotto non c'è una storia!
- È un documentario!

*Ins.* - Perché è un documentario?

- Parla dei registi, spiega..
- Forse documentario deriva da documento.

*Ins.* - Cos'è un documento?

- È una testimonianza di un fatto realmente accaduto.

*Ins.* - Che differenza c'è tra un film e un documentario allora?

- Sul film non dice dove è stato girato.

*Ins.* - Il film cosa dice?

- La trama, la storia
- Il documentario fa vedere delle immagini senza racconto.
- Nel documentario fanno vedere da cosa hanno preso spunto per realizzare il film vero e proprio.

*Ins.* - Ma come fanno a far questo?

- Attraverso delle ricerche, delle testimonianze.

*Ins.* - Da un punto di vista tecnico, come è fatto questo documentario? Come sono unite le varie scene? Voi avete detto che ci sono scene prese dal film, scene reali della seconda guerra mondiale..come sono unite?

- Fa vedere una scena di guerra tra gli Elfi e i mostri e poi fa vedere la guerra vera e propria.
- Perché c'è un legame tra la guerra reale e immaginaria.

*Ins.* - Bene, ma come sono accostate tecnicamente queste immagini della storia con quelle del film?

- Con il montaggio.

*Ins.* - Che tipo di montaggio? Avete visto che le immagini del film e quelle della storia sono molto diverse... qual è la differenza?

- Quelle vecchie sono in bianco e nero

*Ins.* - Eppure vengono messe insieme e questo accostamento non disturba, il documentario scorre bene. Perché, come vengono incollate?

(si osservano alcune scene)

*Ins.* - Tra la scena del film e quella dell'intervista cos'è successo?

- C'è stato uno stacco.

*Ins.* - Che tipo di stacco?

- Una dissolvenza

*Ins.* - Perché secondo voi è stata fatta una dissolvenza?...

(dopo aver osservato altre scene)

*Ins.* - Cosa hanno in comune questa scena del film e quella della guerra che ha fatto vedere un attimo prima?

- In quella della guerra andavano all'attacco e anche in quella del film sono pronti per combattere.

*Ins.* - Va bene, questo rispetto al contenuto, ma cos'altro hanno in comune?

- L'oscurità

- La drammaticità

- Parla una voce di sottofondo.

- C'è sempre la stessa persona che spiega.

- La voce fuori campo.

*Ins.* - Allora, abbiamo detto che queste immagini tanto diverse sono messe insieme con un tipo di montaggio che si chiama dissolvenza, cosa si vuol mettere in evidenza con questo tipo di stacco?

- Il legame tra il presente e il passato.

- Si vuole paragonare una cosa del film a una reale.
- Serve a collegare le immagini.

*Ins.* - Sì, ma a collegarle in che modo? Perché una dissolvenza e non uno stacco netto.

La dissolvenza che tipo di taglio è?

- Lento.
- Fluido.

*Ins.* - Allora con queste scene prese da interviste, dal film vero, dalla storia, cosa si cerca di fare?

- Di mischiarle in un pentolone.

*Ins.* - In che modo?

- In modo fluido.
- L'anno scorso avevamo visto una dissolvenza su un'immagine di Venezia, tra il giorno e la notte.

*Ins.* - L'avevamo vista anche in un film di Orson Wells, c'era un signore che entrava in una biblioteca, apriva un libro, cominciava a leggere e poi... dissolvenza e... cosa c'era dopo?

- Quello che c'era scritto nel libro.
- Lui è andato nel passato.

*Ins.* - Quindi la dissolvenza si usa anche quando c'è un ritorno al passato..

- Un flash-back.

Allo scopo di potenziare le capacità di osservazione e sviluppare ulteriori consapevolezze rispetto allo sguardo cinematografico e ai "livelli di realtà", si è deciso di avvalersi della videocamera che, collegata a circuito chiuso con il televisore, consente di passare dallo sguardo naturale allo sguardo tecnologico. Tale espediente permetteva di mostrare sullo schermo gli effetti e le tante variabili di uno sguardo intenzionale. Inizialmente è stata avviata una attività che coinvolgeva i bambini come oggetti dello sguardo della macchina/videocamera, in modo tale da prendere confidenza sia con il guar-

dare l'altro/amico che con il guardare sé stessi nello schermo televisivo. In una seconda fase i bambini, a gruppi di tre, hanno assunto i ruoli di operatore, regista e attore, cercando ognuno, nell'ambito dell'incarico assegnatogli, di simulare una ripresa ideando anche un semplice soggetto da rappresentare.

Anche sulla base delle sollecitazioni del Corso di Formazione Unitario - Tecniche del montaggio e costruzione del racconto (Danièle Segre) - si è deciso di proporre un cortometraggio come ulteriore specificazione della produzione audiovisiva. Si è scelto Emilie Muller (di Yvon Marciano) per l'efficacia narrativa e il carattere introspettivo oltre che per la sua originalità e forza espressiva; questo testo ci ha consentito inoltre di legare il discorso più tecnologico della videocamera a circuito chiuso con la tematica del mezzo audiovisivo come opportunità di esprimere sé stessi.

Interpretando il corto Emilie Muller, è stato proposto agli alunni, di diventare protagonisti raccontandosi attraverso alcuni oggetti scelti perché meglio rappresentativi di sé stessi e della loro "biografia". L'esperienza, particolarmente significativa sia nelle procedure, che negli esiti, ha coinvolto fortemente i bambini/ragazzi inducendoli ad una riflessione su sé stessi e sulle modalità del loro mettersi in scena. Questa attività è stata filmata e raccolta nel corto/documentario "Ventidue piccoli film" di cui segue la trascrizione:

Gli alunni della classe V e I media di Serra Sant'Abbondio si raccontano attraverso alcuni oggetti che hanno scelto perché meglio rappresentativi di sé stessi e della loro "biografia".

Trascrizione del documentario:

Io ho portato questo piccolo peluche; l'ho portato perché me lo ha portato mia sorella, però da New York. Ho portato questa che è un'

agenda che ho preso quest'anno quando sono andata a Roma, però non con la scuola, ma con babbo e mamma, poi qui ho fatto dei disegni, ve ne faccio vedere uno, questo veramente lo ha fatto mia sorella, ma è lo stesso...

Ci scrivo quello che faccio al giorno, ma non è che ci scrivo tanto! Poi ho portato questo portafoto, quella bambina dentro sono io quando ho fatto il battesimo. Questa sarebbe la bomboniera. Io ho finito.

Allora questa è la fascia della Juventus, l'ho presa a cinque anni; me l'hanno regalata dei gestori di un ristorante, perché anche loro erano juventini, con questo cappello; quando gli ho detto che ero juventino, mi hanno portato in cucina e mi hanno dato queste cose. Questa (una fascia) è come un portafortuna.

Questo (un pupazzo) è un regalo di San Valentino di babbo e mamma che mi hanno dato prima di andare a scuola.

Questa è una collanina della comunione, alla quale tengo molto, sarebbe anche d'oro. Poi c'è anche questo orologio che mi hanno regalato sempre per la comunione, che mi piace tanto, ci sono molto affezionato...mi piace...lo porto sempre...lo porto sempre...e basta.

Ho portato la maglia, quella gialla che mi hanno regalato per la comunione, una gialla e una celeste, quelle che mi piacciono di più e le porto solo quando devo uscire la domenica o altre cose...Poi ho portato il coltellino svizzero che ho comprato a Gradara, quando sono andato in gita al castello. Sono andato al castello e me lo sono portato a casa, perché dopo io ci taglio il pongo, lo uso solo a casa.

Poi ho portato il pupo che ho vinto alla pesca e allora l'ho portato giù, perché alla notte ci faccio sempre a botte, solo alla notte.

Questa è la foto di Gardaland, dove l'anno scorso sono andato

con Sergio e la tengo in un soprammobile giù a casa.

Questa è una conchiglia che mi ha portato mia zia dalla Liguria, ci sono affezionato perché è tanto che ce l'ho e la tengo sempre sopra al mobile.

Poi ho questo cappello che sono otto anni che ce l'ho, me lo ha portato babbo quando è andato in altitalia (lo indossa). Poi ho un peluche che lo tengo sempre sopra uno scaffale...non lo so cos'è, però ci sono tanto affezionato, perché anche questo è tanto che ce l'ho. Poi ho un panda che tengo sempre sopra il letto e ci gioco. Poi ho una borraccia, che mi ha portato babbo dal giro d'Italia, la tengo sopra uno scaffale. Poi ho un pupazzo dell'Inter, sono dell'Inter da tanto tempo, appena sono nato babbo mi ha regalato il cappello. (Mostrando il pupazzetto) questo suona e...a volte è un po' sballato. Ho finito.

Vi ho portato la pigna, come il mio cognome e praticamente questo sarebbe o mio cugino o un mio parente. Poi ho questo, è un cocodrillino, che da piccolo faceva molta invidia a Thomas, mi ricordo bene, perché a tutti e due piacevano i rettili. È da cinque anni che ce l'ho, l'ho trovato dentro un sacco di patatine.

Ins. - chi è Thomas?

Nicolò - è mio cugino.

Poi ho portato la cartella che tengo sempre con me, è dalla prima elementare che ce l'ho, non l'ho mai cambiata. Ancora resiste, nonostante il peso! E... basta.

Ciao, sono venuto qui per fare una specie di provino, o credo almeno. Ho portato tre oggetti che riguardano la mia vita personale.

Uno è questo, un coltellino svizzero che mi ha riportato mio fratello dall'Olanda, quando ci è andato una settimana con la scuola, dice che è bella...Ci andrò.

Questi sono i miei primi guanti da bicicletta, che veramente appartenevano a mio fratello, poi li ho presi io. Qui mi si erano strappati, ma poi con un po' di ago e filo li ho "arconciati", dopo li ho comprati nuovi, costosi.

Questo è un cappellino che mi è stato regalato da un amico; una volta, a Frontone, quando c'è stata una gara importante me lo sono fatto autografare da Francesco Moser. Forse voi non lo conoscete, è l'uomo dei record, ha fatto il record dell'ora. E questo penso che sia tutto.

Io ho portato alcuni oggetti, precisamente tre: questo astuccino che ho trovato nell'uovo di Pasqua e a scuola lo porto sempre, anche per metterci i soldi per la mensa. Poi ho questi due pupazzetti e ci ero affezionato molto, quando ero piccolo li portavo sempre a letto e facevo a cambio, una volta prendevo questo e una volta quest'altro, però ero affezionato più a questo. Poi adesso faccio vedere l'apparecchio per i denti, l'ho comprato da poco, costa molti soldi

Io ho portato degli oggetti. Queste sono delle foto di quando eravamo alle elementari e facevamo il mosto.

Poi ho portato un portafoglio, che mi ha regalato mio padre, l'avevano dato a lui e mio padre lo ha dato a me.

Oggi ho portato alcuni oggetti. Questo è un peluche che quando ero piccola, tutte le sere, quando avevo paura, me lo mettevo sempre sul letto e riuscivo sempre a dormire.

Questo è un segnalibro che mi ha regalato una mia amica quando è andata in Egitto. Ci sono tutte le lettere dell'alfabeto...in egiziano.

Questo è un flipbook, che ho comprato quando siamo andati a Padova in gita, mi sono divertita molto e quindi l'ho portato. C'è una piccola storiella.

Io vi ho portato questa foto, praticamente è quando sono andata a Londra, era il mio primo viaggio che ero andata all'estero, quindi mi ricordo bene e mi sono anche divertita tantissimo. C'è il Big Ben e tutta la mia famiglia. Poi ho portato un'altra foto che fa vedere io quando ero piccola, che - guarda - mi fa ridere tantissimo, l'ho portata per questo, perché la tengo sempre sul comodino in un portafoto e mi ricorda quando ero piccola, quindi mi piace tanto.

Poi ho portato questo cestino che mi aveva fatto mio zio Fiore, che adesso non c'è più. Lui faceva i cestini con le "fascine." Ne ha regalato uno a me, uno a mia sorella e uno anche a mio padre; questo lo uso quando andiamo "a funghi", lo tengo sempre io, perché è il mio.

Ho portato qui degli oggetti. Questo è un pupazzo che ho comprato in Francia e lo tengo sempre sopra il letto, ci sono molto affezionata, perché è l'unica volta che sono andata all'estero. Poi ho qui un pupazetto che ho trovato dentro l'uovo di Pasqua e mi piace, perché è morbido. Qui ho una maglietta che ho vinto come premio al concorso dell'acqua; quando siamo andati a Fonte Avellana, ci hanno dato questa, chi faceva il tema più bello vinceva e...ho vinto.

Infine ho questa lettera, la prima lettera, che ho ricevuto quando ho iniziato la corrispondenza con una bambina della Francia, qui c'è scritta una lettera in inglese.

Queste tre monete sono i primi soldi nuovi che ho visto. Poi ho questo disegno che è stato il mio disegno più bello che ho fatto con il nostro professore di artistica. È Federico da Montefeltro

Poi infine ho questa verifica di musica, dove ho preso buono, almeno non ho preso n.s.

Ciao a tutti. Questo è il mio secchiello, di quando ero piccolo, c'erano le costruzioni.

Questa è una pallina che mi ha costruito mio fratello, perché io non ero capace.

Questo è un disegno di artistica che abbiamo fatto con il nostro professore di artistica. Ciao

Ciao, ho portato un pupazzetto che mi ha regalato mia sorella quando è andata in gita all'isola d'Elba e ci sono molto affezionato. Poi ho la verifica di storia della musica, che è l'unica dove ho preso Buono/Distinto... Ne ho sbagliata una sola.

Poi questo è il libro di storia e ci sono molto affezionato, perché è il libro che studio di meno, non lo studio mai. È il libro del Prof. Albertini... fortuna che non c'è!

Io vengo da Poggetto. Questo è un colore Uniposca che mi ha regalato mio fratello il giorno che è andato in gita all'isola d'Elba e poi ho una pigna verde che ho trovato al lago di Perticano, che è come un portafortuna, perché ho preso otto trote. Poi questo è un tappo di sughero, che è dello spumante che ho aperto il giorno del mio compleanno. Ciao.

Ciao, questo è un sasso che ho trovato nel prato, lo tengo sul

comodino ed è una specie di portafortuna, in cui ho inciso il mio nome. Questa è una gomma che ho comprato io, la tengo nel mio astuccio e mi porta fortuna a scuola e nelle verifiche. Questa è una tavoletta per lo steccato, che ci è servito per recintare l'orto biologico che abbiamo fatto noi bambini di prima media e di quinta elementare quest'anno; l'ho verniciato io con il colore giallo.

Ciao. Questo è un pupazzo che mi ha portato mia sorella dalla gita. Questo invece è sempre un peluche, una foca, e l'ho trovato l'anno scorso nell'uovo di Pasqua e attaccata c'è una chiave, che è la chiave della mia vecchia macchina a cui sono molto affezionata. Questo è un vestitino a cui sono molto affezionata ed è l'unico vestito che mi piace di quando ero piccola. Questo è il mio primo messalino della comunione, che mi ha regalato la suora.

Allora, questo che ho portato è la mia foto di quando ero piccolo e ci sono molto affezionato. Questo è il mio trofeo, quando ho vinto per la prima volta, quando giocavo con i miei amici a pallone e ci sono molto affezionato.

Questa invece è la mia catenina che mi hanno regalato per la prima comunione che ho fatto e ci sono molto affezionato.

Ciao, questi sono i miei oggetti. Questo è il cellulare che mi hanno regalato quest'anno per Natale e ho dovuto...desiderarlo.

Questo è il bracciale con cui sono andata in gita a Roma sempre quest'anno. Questo (un pupazzo) è da sette anni che ce l'ho, è un regalo che mi hanno fatto per Natale.

Ciao, questo è un peluche che mi hanno regalato quando ero piccola e ci sono molto affezionata.

Questa è la fascia degli 883 che ho comprato al mio primo concerto.

Questo è il quaderno di matematica e adesso in matematica facciamo le frazioni. Sono bravo in matematica.

Questo è il libro di matematica “Numeri e spazi”, ha 750 pagine... poi ho le scarpe da ginnastica.

Sono un po' consumate, le ho comprate alla fiera a Pergola; le ho comprate con i soldi dopo che ho venduto una gallina a una che abitava alla Petrarca; voleva una gallina, io l'ho venduta e c'ho comprato le scarpe. Non sono bastati i soldi ma...

Questo è il mio cappello; quando sono andata in Egitto l'ho sempre portato con me, perché è impossibile non portare un cappello in Egitto! In più ho i miei segnalibri a cui tengo di più dove ci sono i gatti, il mio animale preferito, li tengo sempre sui libri più belli che ho letto.

Poi c'è la mia prima lettera con la mia amica Giorgia che sta in Sardegna, che ho conosciuto in crociera e la prima lettera che mi ha mandato è questa. L'ho conosciuta tre anni fa e ci scriviamo sempre.

In più ho queste, che sono delle bamboline porta fortuna, si chiamano bamboline della felicità e sono piccolissime, me le hanno regalate quando sono andata a Lucca...

Questa è un'agenda dove ci scrivo le frasi prese dai libri, che mi piacciono, me l'ha regalata mia zia. Una frase dice: “Segui sempre i tuoi sogni e cerca la tua onda perfetta” Mi piaceva troppo. Ho finito.

Nell'ambito del terzo laboratorio didattico in classe, il Professor

De Santi ha preso visione del corto precedentemente proposto ai bambini e lo ha commentato con i bambini analizzandone le diverse componenti linguistiche e semantiche; ha quindi visionato il corto/documentario realizzato riprendendo i bambini stessi che si raccontano attraverso gli oggetti cui sono più legati, e ha posto in relazione i due prodotti audiovisivi ampliando l'analisi anche attraverso due brevi filmati di Antonioni, "Carnevale" e "Sette canne un vestito", un cortometraggio e un documentario scientifico.

### Visione del corto "Emilie Muller" di Marciano

*Esp.* - Che cos' ha di particolare questo film, come lo posso chiamare?

- Cortometraggio.

*Esp.* - Sì, anche se il cortometraggio dura almeno mezz'ora. Ma comunque sì, possiamo dire un corto o anche cortometraggio. Sì, quindi ha questa particolarità. Poi? Come è fatto?..È una cosa molto evidente! Voi pensate che tutti i cortometraggi siano interviste? Pensate che il cortometraggio sia così o un film breve?

- Un film breve.

*Esp.* - Quindi questo cos' ha di particolare, come è stato realizzato? Spiegate mi

- C'è una sola inquadratura.

*Esp.* - No, una sola no. Come comincia? Lei arriva dove?

- In un set.

*Esp.* - In uno studio, forse ancora non è un set, anche se poi girano. Ma in realtà è un set che si finge uno studio. Come se entraste qui dentro, questo sembra uno studio. Quindi c'è una prima parte di lei che arriva, si vede tutto l'insieme, lei si siede, si vede anche...che cosa? Cosa c'è sopra?

- Un microfono.

*Esp.* - Sì, un microfono, quello che si chiama giraffa che riprende

la voce, che c'è sempre al cinema, o meglio quando prendono il suono in diretta. Non avete mai visto nei film americani? Ieri ho visto un film francese dove a un certo momento si vede. Nei film americani si vede molto, chissà perché, lo fanno vedere, è un vezzo, loro parlano e la voce va ripresa e viene registrata subito, non è come nei film italiani, anche se adesso anche i film italiani riprendono direttamente, prima venivano fatti col doppiaggio.

Poi abbiamo la fine. Ad un certo momento si vede lei che finisce e si allontana. Quindi è fatto di un inizio di lei che arriva, con piani totali e medi, posso dire così? Poi di una fine che assomiglia all'inizio, uniti con il montaggio e poi cosa c'è tra i due fuochi? Tra l'inizio e la fine?

- C'è lei che parla sempre.

*Esp.* - C'è tutta questa lunga... come si chiama? Ditemi un po'!

Intanto voglio chiedervi questo: lei è seduta, dov'è la cinepresa?

- Davanti a lei.

*Esp.* - Sì, è più o meno all'altezza di lei. Approfittiamo per dire una cosa, anche se la saprete di sicuro. Abbiamo un primo nucleo di piani di arrivo che sono vari, poi abbiamo un secondo nucleo che è l'intervista, poi abbiamo un terzo nucleo di piani di uscita. Va bene? Io uso piani, ma potrei usare anche scene, voi lo sapete. Questo secondo nucleo come lo chiamo?

- Ripresa.

*Esp.* - No, la ripresa sono io che riprendo. Questo che ha detto lui comunque è importante. Come è fatta una ripresa? Dite un po' allora è come se tu fossi Emilie Muller, dov'è la macchina?

- Davanti.

*Esp.* - Si muove?

- No.

*Esp.* - non si muove mai e la ripresa come viene fatta, la macchina interrompe?

- No.

*Esp.* - Non si interrompe mai. Allora come lo chiamo? Se io vado a riprendere lei, faccio un pezzettino di lei, come lo chiamo?

- Piano.

*Esp.* - Certo, lo chiamo piano, perché un piano può durare un momento, ma può durare anche dodici ore.

Allora quello è un piano, ma voi capite la differenza tra il piano in cui riprendo lei per mezzo minuto o dieci secondi, oppure una cinepresa piazzata lì che riprende anche per mezz'ora, in questo caso per almeno quindici minuti. Allora è un piano particolare. Voi vi ricordate cos'è una sequenza? Che differenza c'è tra la scena e la sequenza?

- È un insieme di immagini.

- Di scene.

*Esp.* - Va bene, è un insieme di scene o anche un insieme di piani. Ma come la individuo? Cos'è che caratterizza la sequenza?

- Che la cinepresa non stacca mai.

*Esp.* - No, non necessariamente. Se per esempio faccio vedere io che vado verso Fabriano, poi improvvisamente mi si ritrova nel Far West è chiaro che la parte di me che va a Fabriano forma un'unità e la parte di me nel Far West è un'altra unità. Tutti i piani d'arrivo: lei che arriva, dice buongiorno, si mette a sedere, formano la sequenza d'arrivo. I piani finali, posso dire la sequenza finale, è fatta in questo caso, di molti piani. In questo caso abbiamo un solo piano che dura quindici minuti e quel piano, che è riconoscibile, perché c'è sempre lei che sta sempre seduta ed è la cosa che dura di più nel film, è una sequenza? Perché non è mica detto che una sequenza sia fatta di molti piani!

Dal punto di vista del racconto, se voi dovreste raccontare cosa direste? Allora c'è una giovane donna che arriva e si siede, perché c'è un regista che deve fare un provino, primo punto. Secondo punto, che è quello più corposo, lei che racconta, che fa il provino, che tira fuori le cose dalla borsa, non è la cosa più consistente quella? Non è unitaria?

Poi c'è il terzo punto, lei che va via. Quindi è una sequenza questa?

- È un piano.

*Esp.* - È un piano, ma posso dire che è anche una sequenza?

- Sì.

*Esp.* - Allora si chiama piano sequenza. Cos'è allora un piano sequenza? Dite un po'.

- È una specie di intervista.

*Esp.* - No, tu puoi anche correre e andare dove vuoi, non pensate al contenuto. Durante un'intervista, io potrei intervistarti, tu parli e poi io stacco e ti riprendo da un'altra parte. Non avvengono anche così le interviste?

- Sì.

- Il piano sequenza è quando la telecamera non stacca mai

*Esp.* - Ecco, il piano sequenza è quando abbiamo una sequenza, cioè un blocco narrativo, dove la cinepresa non stacca mai.

Dite un po', se io con la cinepresa mi muovo e vi giro intorno per quindici minuti e non stacco mai c'è un piano sequenza?

- Sì

*Ins.* - Vi ricordate quando il professore vi ha fatto vedere quel film in cui la cinepresa passava tra le sbarre, in "Professione reporter"?

- Il montaggio interno.

*Esp.* - Hai ragione, è un montaggio interno realizzato dal piano sequenza. Qui c'è montaggio interno?

- No.

*Esp.* - In qualche modo sì, anche se non fa niente, però hai ragione tu, qui si vede di meno, in "Professione reporter" si muove, si gira, si avvicina, attraversa le sbarre, passa fuori...è più evidente.

Allora avete capito cos'è un piano sequenza? Non c'entra niente con l'intervista anzi, di solito le interviste non vengono fatte, in televisione, con il piano sequenza.

*Ins.* - Cosa succede in televisione, quando c'è un'intervista?

- Ci sono gli stacchi.

*Ins.* - Quindi cosa fanno vedere?

- Quello che fa la domanda, poi...

*Esp.* - Si riprende di qua, poi di là, prima più vicino, poi più lontano, è tutto un movimento. Invece qui è ripresa sempre allo stesso modo.

Dite un po', ci sono le luci in questo film che avete visto?

- Sì.

*Esp.* - Dove sono?

- davanti

*Esp.* - È vero, perché le luci sono su di lei, ha la luce sopra, di sicuro, poi anche davanti.

- Abbiamo anche visto un altro piano sequenza in un film, dove avevano messo una bomba su una macchina, non mi ricordo il titolo.

*Ins.* - Nessuno si ricorda il titolo? Non l'avevamo visto tutto

- Ah, sì, era in bianco e nero, però il titolo non me lo ricordo.

*Ins.* - Era l'inizio de "L'Infernale Quinlan" di Orson Welles.

*Esp.* - Secondo voi i registi che fanno il piano sequenza sono bravi o no?

- Sì, perché è difficile

*Esp.* - È molto difficile, perché per fare il piano sequenza, non solo l'attore deve essere bravissimo, perché un attore che sta lì non per poco, ma per fare una cosa lunga, deve essere molto bravo, ma ancor più bravo deve essere il regista che deve tenere insieme; insomma quelli che fanno il piano sequenza sono molto bravi.

Voi direte che questo piano sequenza forse non è complicato, ma invece è molto sofisticato, perché solo i registi sofisticati sono quelli che piazzano lì la cinepresa e non fanno movimenti. Se un'inquadratura è fatta male si vede?

Voi vedete un'inquadratura per quindici minuti, se le luci sono sbagliate, se la ripresa è sbagliata, insomma se ci sono dei difetti di ripresa, si vede?

- Sì.

*Esp.* - Se dura qualche secondo, potete non notarlo, ma se io te lo mostro per quindici minuti si vede.

Commento al documentario girato con gli alunni che hanno interpretato il corto visto precedentemente raccontando sé stessi attraverso alcuni oggetti cui erano particolarmente affezionati

*Esp.* - È molto interessante per le scelte che hanno fatto i bambini, sono curiose.

Intanto vi chiedo se è un piano sequenza quello realizzato in questo secondo film.

- È un cortometraggio.

*Esp.* - Sì, è un corto, forse, non lo so se si possa dire che è un corto c'è comunque un'unità, ci siete voi che raccontate, siete chiamati a presentare di fronte alla telecamera degli oggetti, degli oggetti che voi avete scelto perché vi sono cari, per curiosità...

C'è qualcuno di voi che si presenta, poi parte la ripresa che in genere più o meno coincide con la rappresentazione degli oggetti.

In questo caso, come è fatto il film? È fatto di singoli pezzi di ognuno di voi, che presenta gli oggetti. Voi siete ventidue, diciamo che siamo in presenza di ventidue che cosa?

- Cortometraggi.

*Esp.* - No, il cortometraggio è uno, ma posso dire che sono ventidue piccole scene, ventidue piccoli pezzi.

- Ventidue piccoli piani sequenza.

*Esp.* - Sì, non sarebbe del tutto sbagliato, se non fosse che tutto il cortometraggio è sotto il segno dell'unità. Praticamente la sequenza è questa, se al posto di Emilie avessero parlato venti persone, sarebbe stata sempre una sequenza?

- Sì.

*Esp.* - Quindi voi formate una sequenza, allora possiamo dire che il cortometraggio è una sola sequenza.

Questa ripresa è tutta continua, di voi tutti insieme, oppure ci sono delle interruzioni?

- Ci sono delle interruzioni.

*Esp.* - Allora è un piano sequenza?

- No.

*Esp.* - Tu avevi detto piccoli piani sequenza; non è del tutto sbagliato, cioè uno può dire che ogni singolo intervento è una sequenza, se è così lo posso accettare.

Intanto voglio chiedervi, nell'altro, sul piano sonoro, cosa c'era, mentre Emilie parlava?

- Fuori campo c'è la voce del regista che fa le domande e qua c'è la voce della maestra.

*Esp.* - Sì, esattamente; c'è una voce fuori campo che non si vede. Qui nel vostro corto c'è la voce in campo che è la vostra, poi c'è la voce fuori campo, che è quella della maestra. Però allora se c'è una voce fuori campo, vuol dire che c'è un punto di vista, cioè se io sono qui e sono ripreso e parlo a voi, allora qual è il mio punto di vista?

Immaginate che io parlo, come sto facendo e che sono anche ripreso, parlo non alla cinepresa, parlo a voi. Allora chi è il mio punto di vista?

- Noi.

*Esp.* - Siete voi, allora mentre nell'altro non si vedeva tanto il punto di vista, che però coincide con il regista, in questo caso si vede il punto di vista. Come si vede?

- Certe volte l'occhio non è proprio diritto verso la telecamera.

*Esp.* - Non è tanto la ripresa, è un'altra cosa.

Voi quando arrivate non siete tanto compassati, perché appena siete ripresi cominciate a ridere e poi evidentemente i vostri compagni vi dicono delle cose e allora voi reagite.

Da cosa si vede il punto di vista? Siete voi che lo fate vedere. Invece in Emilie Muller non tanto, se non avessimo visto il regista prima, non si capirebbe. Invece con voi anche se non si vede...infatti la maestra non si vede mai, ma il punto di vista non è solo lei, siete anche voi, perché ognuno di voi, si capisce dai gesti che fa, è un po' bloccato, un po' intimidito e si capisce subito che ha di fronte gente che lo guarda. Si capisce, si vede dagli occhi, dallo sguardo, dall'imbarazzo. Poi c'è anche un'altra cosa curiosa. Avete visto Emilie Muller tira fuori le cose dalla borsa e commenta; lei è anche un'attrice e si capisce che fa un provino, ma voi tirate fuori i vostri oggetti e i vostri oggetti escono dal campo?

- Sì.

*Esp.* - Voi li fate uscire dal campo, però in qualche modo si sa che ci sono. Come escono?

Non tutti, però alcuni li fanno proprio uscire. Non ci sono quelli che hanno gli oggetti che gli cadono dalle mani? L'oggetto esce dal campo, però è curioso che l'oggetto, anche se noi non lo vediamo, sappiamo che c'è. Esce dal campo e ritorna in campo; in realtà siete voi che lo fate cadere e poi lo recuperate.

In realtà l'oggetto esce ed entra, esce ed entra.

Poi c'è un'altra cosa che forse nel confronto con l'altro va detta. Voi sicuramente portate degli oggetti veri. Il vostro corto è costruito su piccoli spezzoni dove ognuno di voi è se stesso, tant'è che vi presentate e tirate fuori questi oggetti, quindi in qualche modo forse dite la verità. "Me l'ha dato mio fratello" "Me l'ha dato mio padre" "Sono andato in Francia" forse dite la verità, ma forse qualcuno ha capito che non è tanto importante dire la verità, cioè, giocando sugli oggetti, si possono tirar fuori anche delle cose non vere. Allora io voglio chiedere se secondo voi, nel cortometraggio di Emilie, lei dice la verità, è una cosa vera, è veramente una persona che va lì, tira fuori i suoi oggetti oppure è tutto inventato?

- È inventato.

*Esp.* - Allora qual è la differenza sostanziale tra il vostro corto e quello? Al di là del fatto che c'è solo lei, o che è in bianco e nero?

- Lei quegli oggetti non li ha mai visti.

*Esp.* - A parte questo; voi portate sicuramente i vostri oggetti e questa è quasi un'intervista, invece lei finge. È una finzione.

Lei recita e d'altra parte se non recitasse, non potrebbe continuare per quindici minuti a tirar fuori e a parlare dei suoi oggetti. Invece voi tirate fuori le cose e siete subito imbarazzati, va bene che lei è un'attrice, ma per quanto sia attrice, non riuscirebbe a star lì per quindici minuti. Allora vi voglio chiedere questo: il cortometraggio può riprendere la realtà?

- Sì.

*Esp.* - Per esempio, ci potrebbe essere un cortometraggio che riprende me, mentre parlo a voi di queste cose?

- Sì.

*Esp.* - Ci può essere invece un cortometraggio che mi mostra mentre io parlo di queste cose, ma in realtà io recito? Può essere?

- Sì.

*Esp.* - Sì, immaginate che io faccia parte di un film dove c'è uno che arriva in una scuola e deve parlare con i bambini, io in quel caso reciterei! Avrei il copione e dovrei dire delle cose.

Per farla breve, la forma della cosiddetta intervista, del corto, e del documentario, a volte riproduce la realtà, a volte invece la ricrea. Siamo d'accordo? Oppure voi pensate che il cortometraggio sia una cosa dove uno racconta e dice le sue cose come se fosse in televisione? Cosa pensate?

Voi sicuramente siete voi, lo sapete che siete voi, qualcuno può giocare, può inventare, però siete voi che rispondete a delle domande che vi vengono poste. Invece nell'altro caso lei finge di fare un'intervista, finge di fare un provino. Allora avete capito, nel film c'è la finzione di sicuro, c'è la costruzione, invece qui no, c'è la naturalità e da dove si vede? Torno a dire, voi questa naturalità la fate vedere

in continuazione, perché appena vi mettete qui fate vedere che siete imbarazzati, perché guardate fuori, guardate ai lati, si vede subito. Invece lei, avete visto, guarda il regista.

Tu, (rivolto a un bambino) sei quello che avanza di più verso la finzione, un po' giochi, inventando; inventando non vuol dire che inventi le cose, ma che le porti sul piano della recitazione; uno può raccontare anche la propria vita, ma può essere un fatto di recitazione. Avete capito qual è la differenza?

- Secondo lei chi è stato il più bravo, il più attore?

*Esp.* - Alcuni erano più attori, ma è difficile dirlo..

Lui voleva gestirsi da attore, ma si è scoperto subito, perché lo ha enunciato. Tu hai detto : “Questo dovrebbe essere un provino” allora è come se dicessi “ Questo è un provino, allora io farò l’attore” però ti scopri.

Invece qualcuno l’ha pensato e non l’ha detto; quello è l’attore, che non dice faccio il provino, ma recita. Chi era, adesso mi rimane un po' difficile dirlo.

Lui ha fatto un gran rumore con quella busta, che l’avrebbero di sicuro cacciato dal set, però insieme con quello lui voleva colpire, aveva il cappello, la conchiglia...

Poi c’era quella dell’abitino, lei ha introdotto la sua biografia in modo semplice, ma facendo vedere l’abitino di quando era piccola, oppure anche l’altra, facendo vedere la foto di quando era piccola, che categoria evocano?

- Il sogno.

- Il passato,

*Esp.* - Evocano il passato, evocano il tempo, è come se nel cinema, invece di far vedere prima lei che è una bambina con il suo abitino, poi lei che è cresciuta, fa vedere tutto insieme. Quindi lì c’è una specie di montaggio interno?

- Può darsi.

*Esp.* - Sì, concettuale c’è, un po' c’è; è un montaggio dentro, di costruzione.

Lei, nel mostrare la sua foto, dice la verità, non sta fingendo, quindi mette in relazione il passato e il presente, quindi c'è una cucitura di montaggio nel tempo.

Voi avete lavorato sul cinema verità, cioè sul cinema in cui io raffiguro te, tu sei te stesso e parli, oppure sul documentario (tra l'altro esiste il cinema verità, esiste proprio un filone, una corrente); uno che viene a fare un film su Serra Sant'Abbondio, e riprende Serra, forse non farebbe un cinema verità, ma farebbe un documentario. Io ho due documentari di Michelangelo Antonioni; uno è brevissimo, perché fa parte di una serie di documentari che sono tutti uniti e si chiama "Carnevale" e l'altro ha un titolo strano, ma guardiamo intanto Carnevale.

Voi guardatelo, poi io vi chiederò come è fatto.

[Dopo la visione]

*Esp.* - Vi è piaciuto?

- Sì.

*Esp.* - Dove è ambientato?

- In Brasile.

*Esp.* - A Rio de Janeiro. Da cosa si vede che può essere in Brasile?

- Dal carnevale!

*Esp.* - Sì, certo, perché è famoso il carnevale di Rio, poi avete visto questi fiori, questi costumi, questa gente che va a ballare per le strade, sono centinaia e centinaia di persone che per dieci giorni vanno a ballare e muoiono anche.

Posso chiedervi un'altra cosa? Si vede che è fatto da un regista molto bravo? Adesso voi lo sapete che è un grande regista, ma da dove si può vedere, anche se è molto semplice, che è fatto da uno dei più grandi registi della storia del cinema?

Cominciamo col dire, c'è un piano sequenza qui?

- No, ma sembra.

*Esp.* - No, hai visto che riprende, poi ogni tanto stacca, il piano

sequenza non ha stacchi! Ma io ho capito cosa volevi dire tu, forse che c'è un senso di continuità, come se lui riprendesse nello stesso luogo, scivolasse in qualche modo, il criterio del piano sequenza c'è un po', solo che ne fa un pezzo, poi ne fa un altro, poi li mette insieme. È una serie di piani.

Qui quante sequenze sono secondo voi? Si parla di una cosa o di più cose?

- Di una cosa sola.

*Esp.* - Certo, del carnevale, è una breve sequenza che compone tutto il documentario.

Che luci ci sono?

- Colorate.

*Esp.* - Probabilmente erano luci del luogo, non hanno avuto bisogno di luci artificiali. Adesso vediamo l'altro documentario che si era perduto e poi è stato ritrovato. Voi osservate come è la ripresa, se ci sono piani sequenza. Il titolo è "Sette canne un vestito".

[Dopo la visione]

*Esp.* - Prima abbiamo visto il vostro corto, dove c'erano non delle interviste, ma delle confessioni. Questo come lo chiamereste?

- Un documentario.

*Esp.* - Ecco, è un documentario, che è una cosa diversa. Che documentario è?

- Descrive.

*Esp.* - Cosa descrive? Come dalla canna si arriva al tessuto. Allora che genere è? È un genere che ne fanno tantissimi ogni anno nel mondo. Chi ve lo potrebbe far vedere?

- Il professore di tecnica.

*Esp.* - Il professore di tecnica o anche forse di scienze! Non è un documentario scientifico!? Documenta come nasce la viscosa, ma c'è una cosa che non c'entra, che non è scientifica, che poteva non esserci. Come è fatto il documentario? Cominciate a dire come è fatto. Allora si vede un ambiente, si dice che la canna è coltivata in tut-

ta la costa da Trieste a Venezia, fa vedere le coltivazioni, la fabbrica, poi vediamo il raccolto e tutto il processo di lavorazione dentro la fabbrica fino ad arrivare alla viscosa. Poi alla fine cosa si vede?

- La sfilata.

*Esp.* - La sfilata è una cosa scientifica?

- No.

*Esp.* - Ecco, in qualche modo quella poteva non esserci, si capisce che lui l' ha aggiunta per far vedere gli abiti; quella parte lì appartiene più alla pubblicità; se vogliamo dire, prima è un documentario scientifico, poi c'è una parte di pubblicità.

- Fa vedere il prodotto finale!

*Esp.* - Sì, ma perché fa vedere gli abiti belli delle indossatrici, poteva far vedere anche l'abito di una persona comune!?

- Bisogna vedere se dicevano anche il nome dello stilista o la marca!

*Esp.* - Gli stilisti negli anni '50 non esistevano, si chiamavano sarti, si facevano pagare molto, ma non contavano tanto, non avevano il peso che hanno adesso gli stilisti. Quindi in realtà non volevano fare pubblicità al sarto.

- Allora a chi facevano pubblicità?

*Esp.* - Guarda, se io dico che il tipo di tessuto che produco è così buono che viene usato per gli abiti delle indossatrici, oppure delle persone ricche, vuol dire che è di buona qualità!

A parte questo, c'è qualcosa che voi avete osservato?

Allora vi voglio chiedere tre cose. Di solito i documentari scientifici sono fatti così? Questo è fatto bene o male? Ha delle belle immagini o no?

- Sì.

*Esp.* - A parte questo, vi volevo chiedere qualcosa sul sonoro, cosa c'è sulla banda sonora.

- C'è la voce fuori campo.

*Esp.* - è una voce fuori campo o qualcos'altro?

- È off.

*Esp.* - La voce fuori campo è come quella nel vostro film, la maestra che noi non vediamo, ma si capisce che è lì con voi, ma questa non è una voce fuori campo, è un commento. Poi c'è la musica. Un'altra cosa volevo dire, siccome è stato citato Daniele Segre, che è un regista che le vostre maestre hanno conosciuto, (che tra l'altro, non farebbe mai un documentario come questo), secondo voi è facile o difficile fare un documentario come questo? Quante persone servono? Ammettiamo che voi siate in grado di farlo, dal punto di vista pratico, quante persone vi servono?

- Per girarlo, tre o quattro!

*Esp.* - Diciamo chi sono.

- Il regista, il cameraman.

*Esp.* - Il direttore di fotografia. Il suono l'hanno preso lì, si sentono i suoni della fabbrica?

- No

*Esp.* - Allora qui non c'è quello che riprende il suono.

In teoria quindi sono due o tre le persone; come dice questo regista, ci vuole poco, bastano due o tre persone che sanno quello che vogliono fare, poi con la cinepresa moderna si fa tranquillamente.

Adesso vi volevo mostrare un pezzetto di "Aniki Bobo", un film portoghese di Manuel De Oliveira, sui bambini. Se vi piace poi ve lo posso lasciare.

Ti racconto la mia rabbia: documentazione in video di una prima esperienza di automessinscena dei bambini (classe II di scuola primaria) attraverso il racconto delle proprie esperienze di manifestazione di rabbia e aggressività.

Segue la trascrizione del video prodotto:

Mi fa arrabbiare molto... questo è difficile... quando qualcuno mi obbliga a fare qualcosa che non voglio...tipo mamma mi dice

che devo mangiare una roba che non mi piace... fra la lista grossissima che ho (di cose che mi fanno arrabbiare).

...reagisco che dico di no, che non voglio, che gli faccio così (smorfia) quando parla... insomma faccio tante cose. Ma ci sono tante cose che mi fanno arrabbiare, non è solo quello. Altre cose che mi fanno arrabbiare invece sono che gli altri fanno male ai miei amici e... cose varie.

Dopo che mi sono arrabbiato se gli faccio qualcosa mi sento triste, mi dispiace, allora dopo facciamo la pace. Se è una cosa che non mi piace allora dopo piango.

...a me mi fanno arrabbiare quando i bambini dicono che non sono più amici miei... dopo quando è finita la scuola e dobbiamo andare a casa... dopo l'altro giorno di scuola dicono che sono amici miei... quando non sono più amici miei...mi sento male.

Mi arrabbio quando lui mi dà fastidio che mi dà le bastonate con la matita e quando passava mi dava i calci.

Quando mi arrabbio mi viene da fare la lotta quando gli altri mi danno fastidio. Dopo che mi sono arrabbiato non mi dispiace e sono soddisfatto e dopo di un po' faccio pace.

...la cosa che mi fa arrabbiare tanto è quando qualcuno mi prende in giro e quando qualcuno mi prende in giro o lo rincorro o gli do le spinte, i calci... dopo mi dispiace, mi sento un po' offesa e non so più cosa fare.

Io mi arrabbio quando mia sorella gioca con i giochi miei, lei se ne fa comprare tanti e dopo non ci gioca, tutte bambole! Dico "gioca coi giochi tuoi! Ce n'hai tanti! Alcune volte glielo levo dalle mani o lo dico a mamma o a babbo. Oppure qualche volta dico che butto via tutti i giochi suoi oppure che scrivo a Babbo Natale che non gli

deve portare niente, però dopo non è vero, oppure che lo vado a dire a babbo... solo che vado e non glielo dico e dopo ritorno e dico che gliel'ho detto. Dopo che mi sono arrabbiato mi viene in mente che vorrei dargli un pugno in faccia.

Quando mi arrabbio... mi arrabbio quando gioco a calcio, e c'ho un amico mio che non me la passa e dopo non segno, quando mi arrabbio vado lì e dico "perché non l'hai passata?"...m'arrabbio pure anche quando...dico al Mister che io non voglio stare in porta e lui me ce fa sta' per forza; quando m'arrabbio la prossima partita non sto con lui (che non me l'ha passata) e l'altra partita invece gli dico "facciamo pace" e lui mi dice di sì.

Mi arrabbio quando lei mi dice una cosa, io scrivo e mi dice una cosa e mi disturba, e io gli do le botte nella schiena e dopo facciamo pace. Quando mio fratello mi chiama bubù, io gli do gli schiaffi e lo faccio sbaglia' quando gioca la partita e fanno goal quegli altri.

Mi arrabbio quando la mia amica gioca con un'altra bambina, quando mi arrabbio sto vicino alla maestra e dopo facciamo pace.

Quando andiamo a catechismo mi dà fastidio che la maestra diceva che era tanto bello un disegno e tutti lo andavano a vede'... allora quando c'era il mio dicevano questo è brutto e quell'altro è un po' più bello. Mi innervosisco e dopo mi arrabbio e divento nervoso e do i calci al banco. Mi sento sempre innervosito però dopo non dico niente e dopo mi calmo.

Mi arrabbio quando mia sorella mi dà fastidio che mi dà i ceffoni e do calci e schiaffi, dopo glielo dico a mamma e facciamo pace

Quando mi arrabbio che io per esempio e un'altra bambina liti-

ghiamo, dopo una di noi due lo dice alla maestra e dopo la maestra ci fa stare seduti. Dopo io ci rimango e quando risuona la campanella che dobbiamo andare dentro ci vado.

Un giorno andavamo a prendere il pulmino e la maestra ci aveva detto di metterci in fila, un bambino era davanti e io ero andata dietro, però non sapevo che lì c'era un altro bambino e allora è arrivato quello che era dietro e mi ha spinto e abbiamo cominciato a fare a lotta, abbiamo dato calci e cazzotti e poi aveva detto che mia sorella era scema... la maestra ci ha detto che dovevamo andare per ultimi e il giorno dopo abbiamo fatto pace e siamo ridiventati amici.

...un bambino che mi dà un calcio e poi m'arrabbio e poi lo faccio saltare e poi gli rompo una gamba e ritorno amico... aspetto un po' e poi ritorno amico.

Mi arrabbio quando qualcuno mi ruba qualcosa, per esempio qualcuno che mi ruba la gomma e che qualcuno mi dice "scimmietta" e che qualcuno mi dà i calci e che qualcuno mi dice che non devo scrivere in grande nel quaderno a scacchi e poi quando qualcuno, per esempio adesso, mi dice che non devo stare con la gamba così, io obbedisco, ma non posso obbedire agli altri, gli dico qualcosa, gli dico: "Oh non sei tu il comandante,...perché io sono me stessa, e tu sei tu stesso no?" e lui dice: "Oh tu non devi fare la comandona", io mica fo la comandona io faccio sempre una bambina così, sono sempre così...e basta.

Quando mi arrabbio divento nervosa; un giorno quando era venuta a casa mia cugina io gli avevo fatto male e quando è andata a casa mi è dispiaciuto.

Io mi arrabbio quando un bambino me dà le botte e io le ridò; poi

lo vado a dire alla maestra; una volta in palestra uno m'ha dato le botte e io ho pianto.

M'arrabbio quando lei fa finta di essere amica mia però è amica dell'altra e fa pace con l'altra e a me non me ne importa niente e dopo io gioco con un'altra mia amichetta; dopo quando passa faccio finta di non vederla.

In collaborazione con l'insegnante di lingua italiana si è tentato di stimolare nei bambini una riflessione di carattere immaginativo - creativo, piuttosto che argomentativo, sull'esperienza del fare cinema.

Immagina di essere una persona che riveste un ruolo o che opera nell'ambito del cinema: dopo una giornata di lavoro scrivi una pagina di diario.

Caro diario,

oggi ho trascorso una bruttissima giornata. Stavamo girando una scena del film "Lo specchio", di cui io sono la protagonista, quando sono arrivati...i guai. Recitavamo tutti benissimo e il regista era davvero orgoglioso di noi. Poi è entrata l'antagonista della storia e ci ha rovinato tutta la scena. L'abbiamo dovuta girare quarantun volte, se non di più. Prima Luciana (l'antagonista) sbaglia le battute, poi il cameraman cade, io sbaglio di nuovo le battute, dai nervi che mi ha fatto venire Luciana all'inizio; il trucco mi si toglie e il truccatore sbaglia a rimmetterlo, si rompe un vestito e il costumista non c'è più e... Guarda è stato peggio del Big Bang. Abbiamo finito la scena solo adesso (le ventidue) e avevamo iniziato a girare alle otto e mezzo. Per girare questa scena mi sono persa il pranzo e la cena di Pasqua con i miei genitori e parenti, ci tenevo molto ad essere con loro, ma il lavoro me l'ha impedito.

Ora però non li raggiungerò; non è molto tardi, ma penso che andrò a letto. Domani mi aspetta una nuova dura giornata di lavoro.

Dobbiamo girare l'ultima scena del film, devo essere molto calma, perché se succede il Big Bang di oggi!!! Sono finita!!!

Poi il regista mi mette agitazione, è molto tenebroso, anche se molto bravo, ha girato molti film particolari e bellissimi! Poi ci sono il direttore della fotografia, i cameraman, i truccatori, i costumisti e tanti altri e loro sono davvero simpatici e fanno di tutto perché la scena riesca e perché noi ci sentiamo a nostro agio. Anche se sbagliamo o gli raddoppiamo il lavoro non perdono il controllo e non si arrabbiano!

Domani farò del mio meglio per ricompensarli: il regista e tutta la troupe.

\*\*\*\*\*

Caro capitano di avventure,

qualche giorno fa ero sul set per girare un film insieme a Brad Pitt e Megan Gale, due attori famosissimi; all'inizio ero eccitato perché li credevo degli eroi, ma entrando nello studio mi sono reso conto che sono dei veri fanatici della bellezza; uscendo dall'ufficio li ho visti entrambi seduti su una sedia: Brad era circondato da ammiratrici che si prendevano a pugni per avere un suo autografo, per Megan idem. Li ho ignorati e sono andato a prendere il mio cappellino da regista perché... tengo molto al mio aspetto! Ma mentre stavo girando per andare a prenderlo, il costumista mi è venuto incontro disperato e mi ha detto: "Quei due fanfaroni stanno facendo i capricci perché vogliono indossare degli abiti che non c'entrano niente con il film!"

Ho detto al costumista di accontentarli e finalmente ho preso il mio cappellino e ho chiamato Brad e Megan e ho detto loro: "Muo-vetevi, si va sul set".

Ho tirato un sospiro di sollievo, ma quei due si stavano di nuovo sedendo, in quel momento ho perso la pazienza, li ho presi e li ho tirati su; mi hanno guardato con un aria strana, allora ho detto loro che se avessero fatto qualcosa di sbagliato gli avrei fatto fare la parte dei barboni. Allora loro hanno ubbidito senza discutere ed è stata la salvezza.

Vedi, caro capitano, sono ancora qui che ti scrivo; quasi dimenticavo, in questa giornata ho imparato una lezione: gli eroi visti al cinema non sono eroi fuori dal set.

Navigherò con te la prossima volta.

\*\*\*\*\*

Cara Emily,

sono stanchissima, oggi ho lavorato più del solito e ho fatto tantissimi provini per il film che andrà in onda fra pochi giorni; questo film si intitola “Segui il tuo cuore” ed io sono la protagonista. Si tratta di una ragazza semplice che con il passare del tempo diventa ricca e si innamora di un ragazzo che è innamorato di lei, ma che non l’ha ancora accettata. La storia è molto bella.

Quando mi hanno chiesto se volevo fare questo film ho pensato che fosse facile recitare, ma se ora devo dire la sincera verità, è molto più difficile di quanto pensavo! Infatti oggi mi sono svegliata alle otto e fino alle tre del pomeriggio sono rimasta a studiare la parte che dovevo recitare, poi sono andata a Piazza Paradiso, dove mi aspettavano i miei colleghi di lavoro.

Abbiamo subito cominciato a girare il film; ho camminato tanto, ho fatto tantissimi movimenti, ho urlato, ho fatto finta di piangere e di svenire; non ci crederai, ma alla fine mi sono addormentata nel mio stanzino e quando mi sono risvegliata tutti i miei colleghi erano già andati via. Così ho preso la mia roba e sono tornata a casa senza voce e con le braccia e le gambe a pezzi.

Mi rimane soltanto una cosa da dirti, spero che dopo tanto lavoro, il film riesca bene.

\*\*\*\*\*

Caro diario Flup,

oggi abbiamo girato una scena di un film, si intitola “ La vendetta dello squartatore”; la scena non era venuta tanto male, solo alcune inquadrature erano sbagliate; l’operatore non è quello di una volta, questo è meno bravo! Hanno detto che per fare questo film ci vuole almeno un anno, soprattutto per realizzare gli effetti speciali.

Comunque come prima scena va bene, gli attori sono bravi. Domani gireremo la seconda, la terza, la quarta e la quinta scena, dove il killer uccide due persone.

Penso che quando il film sarà completo, sarà molto bello e questo mi rende felice.

Le scene che gireremo domani sono molto più faticose di quelle di oggi, spero che vadano bene, anche se sono difficili, altrimenti dovremo ricominciare tutto da capo. Ora però ti devo lasciare.

Ciao, a presto.

\*\*\*\*\*

Caro diario,

oggi è il mio compleanno e come tutti i giorni sono andato al lavoro.

Era una bellissima giornata, ma gli attori avevano la luna storta, non gli andava bene niente. Erano ammalati due cameraman, il direttore tecnico era ad un importante convegno ed il nostro fotografo si era preso una settimana di ferie. Gli attori non volevano fare niente se non si cambiava la scena e poi c’è voluto un mucchio di tempo per trovare altri due cameraman con i quali sostituire quelli ammalati e c’è costato anche molto!

Per trovare il direttore tecnico e il fotografo ci è voluto ancora di più.

Quando abbiamo convinto gli attori a girare, si è oscurato il cielo e si è messo a piovere di santa ragione. Rientrati negli studi cinematografici si è scoperto che alcune apparecchiature erano rotte e poi la scena si doveva girare all'aperto, quindi dovevamo rimandare ad un altro giorno.

Uscito dagli studi mi sono bagnato tutto, perché il mio autista per fare manovra ci ha messo un'ora. Salito sulla mia Roll Roys sono ritornato qui in albergo e mi sono fatto una bella doccia calda, ma mi è venuto il raffreddore. "ETCIUUUUUUU"; visto ho starnutito!

Ciao, alla prossima.

## **CONTESTI ED ORIZZONTI VALUTATIVI**

### *Modalità e strumenti*

L'intero sistema di formazione e sperimentazione è stato accompagnato da un programma di ricerca, monitoraggio e valutazione che ha coinvolto tutte le risorse impegnate nel progetto (docenti, alunni, dirigenti scolastici delle scuole coinvolte, ricercatori IRRE e formatori) per verificare il raggiungimento delle finalità generali e degli obiettivi didattici previsti e per apportare le necessarie modifiche e integrazioni in itinere.

Le azioni predisposte, a livello nazionale, hanno privilegiato questionari di ingresso e finali che individuavano diversi ambiti di interesse – il percorso integrato di formazione e sperimentazione, i moduli operativi e i laboratori di sperimentazione didattica nelle classi – e campi di osservazione – le competenze degli insegnanti, l'interazione tra formatori e insegnanti, l'organizzazione della scuola, gli esiti formativi negli alunni, il curriculum scolastico arricchito dall'educazione al linguaggio cinematografico e audiovisivo. A titolo esemplificativo si segnalano i criteri presi in considerazione in due questionari rivolti ai docenti e riferiti sia alla valutazione complessiva dell'impianto formativo del Piano, che, nello specifico, ai laboratori di sperimentazione didattica.

Nel questionario per la valutazione del Piano venivano presi in considerazione i seguenti aspetti:

- Valutazione complessiva dell'annualità del percorso.
- Il Corso Unitario (valutazione del livello di approfondimento, della qualità didattica e comunicativa delle relazioni).
- I Moduli Operativi (valutazione del rapporto di collaborazione con i formatori, delle metodologie didattiche e dei materiali proposti, dell'approfondimento degli argomenti trattati).
- I laboratori (valutazione del livello di coinvolgimento degli alunni, della coerenza tra attività programmata ed effettivamente svolta, del coinvolgimento del consiglio di classe/inter-classe, del supporto organizzativo della scuola).

- Risultati conseguiti dai docenti a conclusione dell'esperienza (grado di autonomia e competenza sulla didattica del linguaggio cinematografico e audiovisivo, arricchimento di conoscenze, introduzione di innovazioni metodologiche e didattiche, capacità di collaborazione nella progettazione delle attività).
- Risultati conseguiti dagli alunni (grado di consapevolezza critica, potenziamento delle capacità espressive e creative, riconoscimento degli elementi del linguaggio cinematografico e audiovisivo, arricchimento di conoscenze sulla storia del cinema).

Nel questionario riferito ai laboratori di sperimentazione didattica si intendevano rilevare nel dettaglio le modalità di attivazione, conduzione e valutazione che li avevano contraddistinti; di seguito se ne riportano alcune voci:

- Modalità di progettazione dell'attività dei laboratori.
- Coerenza tra progettazione ed attività effettivamente svolte.
- Predisposizione di materiali didattici ed eventuale tipologia.
- Predisposizione di strumenti di verifica.
- Livello di interdisciplinarietà.
- Produzione di materiali da parte degli alunni.
- Modalità di conduzione dei laboratori (rapporto docente/formatore, rapporto docente/formatore e alunni, tipologia di strutturazione della lezione).
- Modalità di valutazione dell'attività di laboratorio.
- Visibilità del percorso nella scuola.
- Coinvolgimento delle famiglie.
- Livello di interesse mostrato dagli alunni e livello di conoscenza del linguaggio cinematografico e audiovisivo.
- Iniziative correlate al Piano attivate nella scuola.

A livello di IRRE Marche è stato elaborato un protocollo osservativo che individuava i seguenti aspetti quali elementi oggetto di valutazione complessiva dell'esperienza:

Profilo relazionale: interazione docente /formatore  
interazione formatore /studenti  
compresenze docenti  
coinvolgimento consiglio di classe

Profilo metodologico-operativo:

Strategie didattiche: presentazione del film  
preparazione alla visione  
visione  
analisi (contestuale, cotestuale,  
intertestuale, intratestuale)

Procedimenti: lezione frontale  
domande guidate  
narrazione  
drammatizzazione  
manipolazione  
disegno, fotografia, ecc.  
video scrittura

Produzioni materiali: ad opera dei formatori  
(schede, bibliografie, filmografie)  
dei docenti  
(relazioni, diari di bordo, dossier)  
degli alunni  
(prodotti cartacei, visuali,  
multimediali)

Logistica e organizzazione: spazi attrezzati  
aule video  
biblioteche

videoteche  
accesso a risorse esterne

Investimento istituzionale: inserimento nel POF  
sperimentazione  
del curricolo  
mobilitazione risorse  
visibilità del Piano  
coordinamento altre attività  
di cinema, ecc.

Durante lo sviluppo delle annualità del Piano sono state condotte osservazioni sul campo basate sulla metodologia della “osservazione partecipante”. Al termine di ogni annualità ai docenti, così come ai coordinatori del progetto e ai formatori, è stata richiesta la stesura di un relazione finale; nel corso di svolgimento del progetto, per documentare i processi e favorire l’osservazione sistematica e la valutazione in itinere dei percorsi, è stato compilato anche un diario di bordo, in cui venivano raccolte annotazioni in merito a:

- a) attività svolte nel corso unitario e nei moduli:
  - elementi teorico-metodologici emergenti e/o presentati;
  - eventuali elementi di problematicità;
- b) percorsi formativi realizzati nei laboratori:
  - registrazioni di interventi;
  - osservazioni e commenti;
  - eventuali suggerimenti, sollecitazioni e risposte degli allievi.

I momenti di verifica e di valutazione, predisposti a livello scolastico, erano costituiti dalla proposta di questionari e dalla attivazione di contesti di verifica attraverso visione, lettura e interpretazione dell’immagine cinematografica.

A conclusione di questa esperienza pluriennale si è ritenuto opportuno, anche a livello di Istituto, riflettere sui contenuti selezionati, sulle metodologie utilizzate e sugli esiti concreti raggiunti, ponendoli in relazione sia alla proposta metodologica e culturale del Piano, che alla specifica risposta progettuale elaborata dalla nostra scuola. I criteri presi in considerazione in questa ulteriore fase valutativa sono stati i seguenti:

- Contenuto (rapporto contenuti/organizzazione in termini di coerenza, raggiungimento obiettivi, approccio metodologico, interdisciplinare)
- Impatto (ruolo del personale amministrativo e dello staff dirigenziale, visibilità, diffusione, sensibilizzazione degli studenti e della collettività)
- Risultati (competenze e conoscenze acquisite da parte dei partecipanti, qualità dell'insegnamento e dell'esperienza di apprendimento, prodotti concreti realizzati, sviluppi del progetto)
- Aspetti gestionali e organizzativi (gruppo di coordinamento, tempi ordinari e supplementari, tipologia e frequenza degli incontri, risorse materiali e finanziarie)

In questo processo valutativo sono stati coinvolti tutti i protagonisti della realizzazione del Piano, rappresentando, questa, l'unica modalità per restituire un quadro organico degli esiti e delle procedure poste in essere, considerata la complessità dell'impianto formativo, la molteplicità delle relazioni e delle interazioni, la differenziazione dei livelli di intervento.

### *Esiti e interpretazioni*

L'approccio metodologico alle tematiche del Piano Nazionale – dagli incontri unitari di formazione, ai momenti di programmazione e verifica per ordini di scuola (anche tra ordini di scuola diversi,

nell'ambito dell'intergruppo), ai laboratori didattici in classe svolti in presenza dell'esperto, fino al gruppo di lavoro nella singola scuola – ha garantito una piena coerenza, pur nella flessibilità dei percorsi e delle pratiche cui ha dato luogo, tra finalità, obiettivi, metodologie e contenuti proposti. Inoltre i moduli operativi e i laboratori hanno determinato il contesto ideale per la ricerca e l'arricchimento metodologico – didattico nel campo dell'audiovisivo. Relativamente all'esperienza realizzata nell'Istituto Comprensivo di Pergola, sono state elaborate riflessioni e valutazioni riferite sia all'aspetto comunicativo/relazionale che metodologico/operativo, sulla base del protocollo di osservazione elaborato dall'IRRE Marche; se ne riportano alcune delle più significative in merito ai punti di attenzione considerati:

#### Profilo relazionale:

Interazione docente/formatore: il ruolo del docente si è espresso in particolare nel suo intervento di mediazione comunicativa tra il formatore e gli studenti; l'interazione è stata caratterizzata anche dalla condivisione dei percorsi didattici predisposti dall'insegnante, rispetto ai quali il formatore ha poi orientato il suo intervento.

Interazione formatore/studenti: è stato rilevato un notevole livello di coinvolgimento dei bambini, non solo nei momenti della visione del film, ma anche in quelli di analisi e di dibattito. La modalità comunicativa privilegiata dal formatore infatti è stata caratterizzata da un rapporto di costante sollecitazione e ascolto, presupposto della significatività della relazione stessa.

Compresenza docenti: la compresenza di due insegnanti, referenti del Piano Cinema, nello svolgimento dei laboratori e delle attività ad essi connesse, costituisce una effettiva risorsa, garantendo osservazioni sistematiche, integrazione di competenze, opportunità di efficace verifica della progettazione e di reciproca valutazione.

Coinvolgimento consiglio di interclasse: il coinvolgimento del team docente si è realizzato soprattutto inizialmente a livello di con-

divisione di obiettivi e metodologie, ma in misura minore rispetto al livello di elaborazione, di verifica e di valutazione in itinere del percorso.

Profilo metodologico-operativo/produzione di materiali:

Strategie didattiche: si è rilevata la coerenza, rispetto ad obiettivi e finalità del Piano, della metodologia proposta, tesa ad uniformare le didattiche del linguaggio cinematografico e audiovisivo, non nel senso di indurre ad assunzioni metodologiche acritiche o a penalizzanti livellamenti, ma piuttosto nell'intento di orientare verso pratiche analitiche rispondenti ad un approccio testuale al prodotto filmico e audiovisivo. Nell'ambito delle specifiche esperienze scolastiche è stato necessario un notevole sforzo interpretativo e di mediazione, dal punto di vista della traduzione didattica, delle istanze più generali espresse dal Piano – dalla ricerca di risorse adeguate, all'individuazione dei percorsi più consoni o anche alternativi e di approfondimento; caratteristica propria di una ricerca-azione che rappresenta, per la scuola, l'opportunità di una continua innovazione e rivisitazione di sé, finalizzata a trovare un nuovo rapporto, più fecondo e consapevole, tra teoria e pratica.

Procedimenti: rispetto ai procedimenti che hanno caratterizzato l'esperienza si sono privilegiati gli approcci della conversazione guidata e spontanea, della rielaborazione e interpretazione attraverso i linguaggi iconici e la manipolazione, della narrazione e della drammatizzazione.

Produzione materiali: i bambini hanno realizzato svariate tipologie di prodotti (dal collage all'albo fotografico, dai testi alle numerose elaborazioni grafiche, dalle sonorizzazioni alle drammatizzazioni), mentre l'intervento di formatori e insegnanti si è articolato nella predisposizione di risorse e strumenti appositamente studiati per la realizzazione dei percorsi, oltre che nella registrazione e videoregistrazione di attività e conversazioni. Per la diffusione, anche interna, dell'esperienza le esemplificazioni di tutte le attività propo-

ste sono state inoltre documentate sia su supporto cartaceo che multimediale.

**Logistica e organizzazione:** per la realizzazione dei laboratori è stato attrezzato uno spazio apposito, dotato di un videoproiettore e di un videoregistratore.

**Investimento istituzionale:** il progetto è stato inserito nel Piano dell'Offerta Formativa dell'Istituto, con le caratteristiche della sperimentality. Si è osservata la difficoltà, da parte di alcuni docenti e genitori, di recepire il valore formativo della didattica del linguaggio cinematografico e audiovisivo, cosa che inizialmente non ha favorito la diffusione e la valorizzazione di questa esperienza; successivamente, grazie anche all'attenzione creatasi a livello di IRRE Marche, si è potuto avviare un discorso maggiormente condiviso che ha dato luogo ad ulteriori sviluppi.

Rispetto alla diffusione e socializzazione dell'esperienza si sono percorse diverse direzioni:

- Pubblicazione di articoli sulla stampa locale
- Socializzazione delle esperienze organizzando momenti di incontro con i genitori degli alunni coinvolti nel progetto
- Organizzazione di visioni in sala cinematografica per tutte le classi dell'Istituto Comprensivo di Pergola
- Coinvolgimento di quattro classi dell'Istituto in un Progetto Scolastico Europeo – Socrates Comenius 1, il cui tema era il cinema come modalità di comunicazione transculturale: Cinema Visual Esperanto – CIV.ES
- Presentazione dei progetti legati al Piano Nazionale alla vetrina Netdays e Cinedays, ottenendone il marchio di qualità.

Il carattere interdisciplinare delle proposte e lo specifico di un percorso volto a salvaguardare i nessi tra operatività e formalizzazione, nonché la vicinanza delle tematiche alla sensibilità e all'immaginario infantile, hanno contribuito a mantenere elevato il livello

lo di motivazione e ad orientare i bambini e i ragazzi all'assunzione di atteggiamenti più critici e creativi rispetto alla cultura visuale, in particolare sviluppando nuove attitudini alla pratica dell'analisi e della riflessione sul testo filmico.

Al termine di questo percorso si ritiene di poter confermare e sostenere la grande valenza educativa e formativa dell'esperienza intrapresa per tutti coloro che ne sono stati coinvolti – alunni, genitori, insegnanti, esperti – rintracciando in essa una significativa occasione di apertura verso l'altro e una grande opportunità per la costruzione di una mentalità orientata alla ricerca di senso e non timorosa di dare visibilità alle proprie emozioni.

**SGUARDI BAMBINI.**  
**L'OCCHIO ECCEZIONALE DELLA SCUOLA ITALIANA**

*di Angela Gregorini*

Il testo copioso, ricco, appassionato di Silvia Faggi Grigioni è messo a matrice del *Piano nazionale per la promozione della didattica del linguaggio cinematografico e audiovisivo nella scuola*, promosso dal Ministero Istruzione, Università, Ricerca, e realizzato dall'Istituto Regionale di Ricerca Educativa delle Marche sul territorio regionale nel quinquennio 1999-2004: sperimentazione pluriennale, e plurima per esperienze, costruita attraverso un percorso spirale di formazione, ricerca e didattica sulle potenzialità espressive, comunicative e creative del mezzo filmico. Cinema e film: dispositivo tecnico-linguistico di messa in forma del visibile l'uno, esemplari concreti di visualizzazione del mondo gli altri. Colti e posti, entrambi, da e in prospettiva didattica, e non per, ad uso didattico. se con tale termine si viene ad intendere un impiego sostitutivo, subalterno, succedaneo delle tecniche e dei testi visuali rispetto ad altre fonti, ad altri documenti, ad altri testi.

*Prospettiva educativa*, invece: a dire quella messa in circolo, trasformatrice e mutazionale, di saperi cognitivi e sensibili data dalla cultura visuale: quando, quest'ultima, sia percepita e agita dalla scuola in quanto tale, e in quanto tale trasmessa, e nella trasmissione modificata. Provando a concludere con formula di sintesi: l'autrice riferisce di un percorso di ricerca-visuale architettato e realizzato come ricerca-azione. Partiamo, per congiungerlo all'altro, da questo termine d'uso, se non d'abuso, nell'ambito delle scienze umane: paradigma partecipativo del "fare" ricerca, la ricerca-azione si sostanzia di peculiarità d'ordine metodologico che chiamano a sé, riconnettendoli, *agire e sapere, sapere e agire*, riorientando l'uno e l'altro, attendendo dall'uno con l'altro cambiamento teorico e pratico. Nella teoria, appunto, e nella prassi: come compiutamente dimostra la narrazione critica della propria "indagine attiva" ad opera dell'insegnante Faggi Grigioni, come bene evidenzia nel suo saggio d'apertura sul "cinema coi bambini" il formatore (e critico, studioso, accademico...) Gualtierio De Santi. *Con i bambini*; ma si potreb-

be anche dire *dei bambini*: a marcare, con la preposizione mutata, quell'irresistibile presa di possesso, esplorazione e poi conquista, dei territori del visuale da parte degli alunni dell'istituto comprensivo di Pergola. Avidità dello sguardo unita alla cura di esso: la prima tutta infantile, la seconda tutta adulta, in prima istanza. Ma per giungere poi, in un percorso passato per visione e narrazione, visibilità e narratività, ad un rinnovato piacere dell'occhio, ad un inatteso piacere del testo che, questo è il senso nuovo infuso dal *Piano*, non s'induca nei ragazzi, ma con loro si costruisca: attuandosi nel costruire - ideare, progettare, realizzare, esperire e sperimentare - quella circolazione di pensiero e azione che è essenza stessa della ricerca (senz'aggettivi di sorta). Circolazione che si sostanzia di atti "significativi" per chi li compie, e che necessita di attori che nel dare significato a quegli atti si facciano soggetti attivi. Agenti di cambiamento, tutti: formatori, esperti, insegnanti, studenti, in un comune processo di crescita. Ed è con rigore di scienza, con ardore di scuola che si è operato per spiccare abilità, offrire conoscenze, promuovere competenze, nel campo ancora istituzionalmente troppo poco coltivato della cultura visuale. In altri termini: il *Piano nazionale* ha costituito il primo tentativo organico e di sistema di inserimento nel curriculum (un curriculum pensato "in continuità"), e nelle pratiche didattiche disciplinari e interdisciplinari, dell'educazione ai media audiovisivi mediante un'introduzione agli elementi costitutivi dei linguaggi di cinema, televisione, ecc. focalizzata, per usare le parole della sociosemiotica, su "film, sapere, società". Ovverosia, un approccio di tipo analitico al testo filmico, dunque a quell'esemplare di discorso, dunque a quel tappeto di codici, il cui magico srotolarsi tanto affascina i giovani spettatori. I quali, nel gioco dell'analisi, si fanno maestri, con occhio acuto separando fili e fila, con sguardo vivo cogliendo il disegno tutto, con respiro vivo ri-creando il proprio film dal film che scorre dinanzi ai loro occhi, che fluisce nelle loro orecchie: la propria pellicola, fissata dalle proprie perce-

zioni, impressionata dalla visione con la classe, dall'esplorazione audiovisiva con le maestre - torniamo a Pergola - Silvia e Cristina, dalla scoperta, con altre parole, con altre immagini, insieme a Maestro Gualtiero (così per i bambini) di altri film, di un "altro" cinema: di un altro modo di guardare e di sentire, ma pure di far vedere e di raccontare.

Ogni vero percorso educativo va strutturato nella realtà concreta del contesto educativo stesso: la forza del fare cinema con i bambini è partire dal loro incontro con le immagini in movimento, creando l'occasione di un incontro nuovo: con il cinema, innanzitutto. Ma poi, con movimento sinusoidale - come magistralmente si spiega, si illustra e si dimostra nelle pagine precedenti - andando (e tornando) dal cinema al fumetto, al disegno, alla fotografia; dal cinema alla televisione; dal cinema al cinema, documentario e di finzione, d'animazione e "corto" (violando sovente i confini, attraversando sempre le frontiere, di generi e macrogeneri: i giovanissimi allievi, basti dire, hanno lavorato sui "documentari d'autore" di Michelangelo Antonioni). Senza limitare/delimitare i territori del visibile, senza forzare le visioni che li materiano in categorie/gerarchie estetiche che non appartengono all'occhio bambino: mappandoli, piuttosto. O meglio ancora marcandoli, facendoli propri con le proprie immagini. Immagini rinnovate, questo sì: rivivificate da altre visioni, da altre esperienze. Da altri sguardi: primo tra tutti quello, che muta il mondo, di Chaplin. Il suo "occhio eccezionale" nell'eccezionale giudizio di Ejzenštejn è occhio di bambino: acuto, limpido, compassionevole, impietoso, per essenza sovversivo, in potenza rivoluzionario: poiché rovescia, poiché, ri-volta, volgendo al nuovo e al moto quel che ai "grandi" appare inamovibile ed eterno. Uomo bambino/Uomo futuro, come direbbe l'antropologo M. F. Montaigne, e come tale apparso agli alunni di Faggi e Conti. Che di Chaplin hanno colto (si vedano le parole e le immagini raccolte nel libro) quell'insieme di facoltà che, non è un caso, hanno permesso alla specie umana di

evolvere: la curiosità, l'immaginazione, la creatività, la voglia di giocare, l'umorismo, la gioia, la sincerità, l'ottimismo... E anche, ancora sulla traccia dell'autorevole *Saremo bambini*: il desiderio di indagare, la sete di conoscenza, il bisogno di imparare, l'attitudine sperimentale, la mente aperta e l'apertura verso gli altri... D'altronde è con Chaplin che i piccoli maestri hanno appreso in che cosa consista il guardare il mondo con l'obiettivo della macchina da presa: come avviene e come si dà quel passaggio mai inerte dal cristallino al cristallo che fa della visuale un punto di vista e, infine, una visione (del mondo, appunto).

E visioni del mondo si concretano infatti, specularmente, nella scoperta filmica di sé e dell'altro tracciata in quel "piccolo corto" che, "unità didattica" inanellata ad "unità didattica" (e qui davvero senza forzature si potrebbe anche definire unità d'apprendimento quello sviluppo evolutivo ma non lineare alle competenze di ciascuno e ad un sapere di tutti), si è giunti, in "seconda annualità", a realizzare. Non tanto per "fare il film": quanto per esplorarne tutta la potenzialità comunicativa ed espressiva nel dire se stessi attraverso la codificazione visuale dei propri valori. Operazione da maestri dell'antropologia della comunicazione visiva: alla Robert Chalfen, alla Judith Narrowe, alla Paolo Chiozzi, per richiamare un fare ricerca attraverso l'immagine che molto ha in comune con l'esperienza documentata da Silvia Faggi: osservazione filmica miscelata alla sollecitazione mediante tecniche visuali, in cui, in singolare ma non inattesa coincidenza con metodologie d'inchiesta che vengono a collocarsi sul versante più "cinematografico" (alla Daniele Segre, per intendersi), quel che conta, sul piano didattico, è l'evitare ogni pre-condizionamento dovuto ad un addestramento tecnico fine a se stesso. Solo così si ottiene il risultato complesso di rendere bambini e ragazzi consapevoli dei codici che sorreggono la comunicazione visiva, spingendoli a riflettere su di essa e mettendoli in grado di rivelare un mondo (di affetti, di valori) *attraverso il film*. Risulta-

ti raggiunti nelle scuole multiculturali di Philadelphia da Chalfen, nella scuola ebraica di Stoccolma dalla Narrowe, negli istituti medi e superiori di Prato e Firenze da Chiozzi nel primo contatto con la diversità urbana degli anni novanta. A differenziare l'operazione tentata (riuscita) delle insegnanti della provincia marchigiana, l'essere appunto insegnanti: essere dentro e fuori, fuori e dentro, con doppio passo emico ed etico, fuori dal campo visivo dentro all'impasto sonoro, occhio meccanico che riprende, voce vibrante che interroga, e il film è fatto davvero con - *ancora una preposizione* - i bambini, assai più che "soggetti filmati". Ricordi, emozioni, timori, ansie, desideri, persino concetti astratti: dati a vedere, messi in scena, chiamati alla presenza, *rappresentati*, con le parole (e i silenzi, le pause, i sospiri, le inflessioni dialettali, i vocaboli ricercati...), i gesti (pudichi, goffi, impacciati, disinvolti, immemori della mdp, rattenuti per la sua occhiuta presenza o dalla stessa magicamente, o scontrosamente, rivelati...), le mimiche (di "naturalità", d'imbarazzo, d'effusione, di ritrosia, d'apertura e di chiusura, di dono di sé e di oblio di se stessi...) dei 22 piccoli attori (della ricerca-azione, della ricerca visuale, del film...) i quali, inquadrati *alla Segre*, interpellati *alla Segre*, parlano di sé attraverso tre oggetti simbolo. E tanto su quegli oggetti si potrebbe dire: fotografie, conchiglie, portachiavi, pupazzetti, quaderni vecchi, maglie usate. Per tacere di quell'improvvisazione da neorealismo iraniano: chi s'è scordato delle riprese, e non ha portato niente, s'attacca al libro - si è pur sempre a scuola: infine, anche quel libro dice, e tanto: di scuola, e non solo; d'infanzia, e non solo.

L'occhio bambino può imparare a vedere; e dunque può insegnarci a guardare. Lo dicono Truffaut, De Sica, Rossellini, Ozu, Abbas Kiarostami e Majid Majidi. Lo diciamo anche noi, perché lo abbiamo visto.

## **BIBLIOGRAFIA**

Le indicazioni bibliografiche di seguito riportate fanno riferimento ai diversi percorsi di approfondimento esemplificati in questa documentazione; tale suddivisione è puramente indicativa trattandosi di argomenti fortemente interconnessi per ciò che attiene al discorso sull'audiovisivo nel suo complesso.

### **Che cosa è il cinema?**

- B. BALASZ, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1987.
- R. BARTHES, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.
- A. BAZIN, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999.
- W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000.
- D. BORDWELL, K. THOMPSON, *Cinema come arte*, Milano, Il Castoro, 2003.
- N. BURCH, *Prassi del cinema*, Parma, Pratiche Editrice, 1980.
- P. CHIOZZI, *Manuale di antropologia visuale*, Milano, Unicopli, 1993.
- A. COSTA, *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 1989.
- A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002.
- G. DELEUZE, *L'immagine – movimento*, Milano, Ubulibri, 1984.
- G. DELEUZE, *L'immagine – tempo*, Milano, Ubulibri, 1989.
- S. EJZENSTEJN, *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 1986.
- A. GAUDREALT, *Dal letterario al filmico*, Torino, Lindau, 2000.
- C. METZ, *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1972.
- C. METZ, *La significazione nel cinema*, Milano, Bompiani, 1995.
- E. MORIN, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- V. PUDOVKIN, *La settima arte*, Roma, Editori Riuniti, 1984.
- P. SORLIN, *Estetiche dell'audiovisivo*, Firenze, La nuova Italia, 1997.
- P. SORLIN, *I figli di Nadar*, Torino, Einaudi, 2001.

### **Il viaggio dell'icononauta:**

#### **Il pre – cinema e la riproduzione del movimento**

- L. ALBANO, *La caverna dei giganti*, Parma, Pratiche Editrice, 1992.
- G. P. BRUNETTA, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venezia, Marsilio, 1997.
- N. BURCH, *Il lucernario dell'infinito*, Milano, Il Castoro, 2001.
- L. MANNONI, *La grande arte della luce e dell'ombra*, Torino, Lindau, 2000.
- C. A. MINICI ZOTTI, *Dispositivi ottici*, Bologna, Clueb, 1998.
- E. TOULET, *Il cinematografo invenzione del secolo*, Universale Electa/Gallimard, 1994.
- E. TOULET, *Cinema a sorpresa*, Trieste, Editoriale Scienza, 1997.

## **Chaplin, un uomo chiamato Charlot:**

### **L'inquadratura e il cinema muto**

- G. ARDOLINO, *Innamorati di cinema*, Roma, Stampa Alternativa, 2004.  
G. P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti.  
M. CHALLIER, L. JEUNET, *C'era una volta il cinema*, Trieste, E. Elle, 1995.  
S. EIZENSTEIN, *Charlie Chaplin*, Milano, SE, 2005.  
C. LIZZANI, *Il cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1992.  
L. E A. LUMIÈRE, *Noi inventori del cinema*, Milano, Il Castoro, 1995.  
D. ROBINSON, *Chaplin, un uomo chiamato Charlot*, Universale Electa/Gallimard, 1995.  
G. SADOUL, *Storia generale del cinema*, Torino, Einaudi, 1978.

## **Lo sguardo ostinato:**

### **Inquadratura, realtà, movimento / Inquadratura, spazio, tempo**

- I. BANYAI, *Zoom*, Milano, Il Castoro Bambini, 2003.  
G. CREMONINI, *Le logiche del racconto*, Bologna, Thema, 1991.  
S. DANAY, *Lo sguardo ostinato*, Milano, Il castoro, 1995.  
F. DI GIAMMATTEO, *Introduzione al cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.  
L. EISNER, *Lo schermo demoniaco*, Roma, Editori Riuniti, 1983.  
M. JOLY, *Introduzione all'analisi dell'immagine*, Torino, Lindau, 1999.  
M. MARANGI, *Insegnare cinema*, Torino, Utet, 2004.  
G. RONDOLINO – D. TOMASI, *Manuale del film*, Torino, Utet, 1995.  
F. TRUFFAUT, *Il cinema secondo Hitchcock*, Parma, Pratiche Editrice, 1985.  
F. VANOYE – A. GOLIOT LÉTÉ, *Introduzione all'analisi del film*, Torino, Lindau, 1998.

## **Desideri in forma di nuvole:**

### **Dalla inquadratura al montaggio attraverso il fumetto**

- M. CANOSA – E. FORNAROLI, *Desideri in forma di nuvole. Cinema e fumetto*, Udine, Campanotto Editore, 1996.  
F. GHERMANDI, *Pastille in Mano. 06 – Fumetti scritti disegni*, Bologna, Coconino press, 2001.  
THOMAS OTT, *Racconti dell'errore*, Milano, Topolin Edizioni, 1999.  
TRILLO, MANDRAFINA, *La mela in L'Eternauta n. 3*, 1982.

## **L'audiovisione: L'integrazione suono/immagine**

- M. CHION, *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche Editrice, 1991.  
M. CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1997.  
S. RAFFAELLI, *La lingua filmata*, Firenze, Le Lettere, 1992.  
E. COMUZIO, *Colonna sonora*, Il formichiere, 1980.

G. RONDOLINO, *Cinema e musica*, Torino, Utet, 1991.

AA. VV. *Audiofanie. Voci rumori e musica nel cinema*, in "Cinema e cinema" n. 60, 1991.

### **In un batter d'occhi: Tecniche del montaggio e costruzione del racconto**

G. CARLUCCIO, *Lo spazio e il tempo*, Torino, Loescher, 1988.

D. CASSANI, *Manuale del Montaggio*, Torino, Utet, 2000.

S. EJZENSTEIN, *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985.

R. EUGENI, *Film, sapere, società*, Milano, Vita e Pensiero, 1999.

A. MEDICI, D. VICARI, *L'alfabeto dello sguardo*, Roma, Carocci Faber, 2004.

W. MURCH, *In un batter d'occhi*, Torino, Lindau, 2000.

K. REISZ – G. MILLAR, *La tecnica del montaggio cinematografico*, Torino, Lindau, 2001.

AA. VV., *Estetica del film*, Torino, Lindau, 1995.

### **Come in uno specchio: Lo spettatore – attore**

F. CASETTI, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986.

F. CASETTI – F. DI CHIO, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990.

G. DE SANTI, *Vittorio De Sica*, Milano, Il Castoro, 2003.

G. FOFI, *Come in uno specchio*, Roma, Donzelli, 1995.

A. GREGORINI, *Infanzie. Modelli di rappresentazione visuale*, Firenze, Edizioni Cusl, 2003.

F. SANDRONI – E. CHIODO, *ImmaginAzione, esperienze e riflessioni per una didattica del cinema*, Roma, Cinecircoli Giovanili Socioculturali, 2001.

QUADERNI  
DEL CONSIGLIO  
REGIONALE  
DELLE MARCHE

**ANNO XIV - N. 91 - luglio 2009 - Periodico mensile**

**Reg. Trib. Ancona n. 18/96 del 28/5/1996**

**Spedizione in abb. post. 70%**

**Div. Corr. D.C.I. Ancona**

ISSN 1721-5269

Direttore *Raffaele Bucciarelli* Comitato di direzione

*Francesco Comi, Vittorio Santori, Michele Altomeni, Guido Castelli*

Direttore responsabile *Carlo Emanuele Bugatti*

Redazione Corso Stamira, 17, Ancona Tel. 071/2298295

Stampa Centro Stampa digitale del Consiglio regionale, Ancona

91