

CINEMA PER LA FORMAZIONE: UNA INTRODUZIONE

Di Dario Villa

L'immagine in movimento può rivelarsi un fondamentale aiuto per qualsiasi processo di insegnamento, dagli insegnanti delle scuole medie fino ai formatori che progettano corsi e seminari aziendali. Quella che segue è una introduzione, suscettibile di futuri sviluppi, alle problematiche legate al cinema per la formazione.

1 – Il cinema ha qualcosa da insegnare?

Il cinema è la più popolare delle arti, l'unica in grado di far compiere a milioni di spettatori viaggi incredibili, nel tempo e nello spazio, mostrando loro cose altrimenti difficilmente conoscibili, non da ultimo proponendo idee e modelli di comportamento.

Il cinema è molto più che un semplice svago: da sempre esso unisce alla sua innegabile componente ludica un'istanza didattico-conoscitiva, configurandosi come vero e proprio "poema della vita moderna" (secondo le parole di Jean Paul Sartre). Il cinema è in grado di emozionare e coinvolgere lo spettatore, ma – e questo è quanto più ci preme dimostrare – anche di insegnargli qualcosa. Ciò diventa possibile nella misura in cui esso si dimostra capace di rappresentare il *verosimile* e l'*universale*, secondo un precetto esposto da Aristotele nella sua *Poetica*. Un esempio? Si pensi per un momento a tutte quelle opere che si sono esplicitamente scagliate contro le brutture della guerra: perché un film come *La sottile linea rossa* di Terrence Malick (*The thin red line*, 1998) è molto più efficace, nell'esprimere un medesimo messaggio, rispetto a libri (il film stesso è adattamento di un romanzo), articoli di giornale, trasmissioni televisive e, in generale, altre espressioni artistiche? Da cosa derivano la forza espressiva e l'immediatezza del cinema? È anzitutto la situazione della sala di proiezione, con la sua accogliente oscurità e con quel particolare senso di "isolamento collettivo" che ispira, a condurre lo spettatore verso un livello di ricettività del tutto speciale. Si è parlato di una condizione unica, simile a quella del sogno; a volte addirittura di uno stato ipnagogico o allucinatorio. Ciò che più conta è tuttavia il modo in cui il cinema comunica, cioè tramite *immagini*. Queste sono il linguaggio più comune, un esperanto visivo che precede qualsiasi scelta convenzionale. Come notato da Pier Paolo Pasolini, quello delle immagini è un patrimonio comune che appartiene alla nostra memoria e ai nostri sogni, un formidabile deposito di archetipi. Ci avviciniamo a comprendere perché il cinema è capace di tanta presa su chiunque, dal cinefilo allo spettatore occasionale. Ma, poste queste idee di base, come considerare il singolo film, come valutare le intenzioni di un determinato regista e capire cosa le immagini ci possono comunicare? Secondo il filosofo Gilles Deleuze, ogni regista può essere considerato come "un pensatore che opera non con concetti ma con immagini". Prendere troppo sul serio questa definizione – che pure è giusta e fondata – può tuttavia esporre al rischio di un pregiudizio grave almeno quanto quello che fa del film un momento di puro svago, cioè a una considerazione troppo astratta e intellettuale del cinema.

2 – *Concettimmagine* e significazione

Per trovare una via mediana in grado di superare tanto i pregiudizi del cinema come svago fine a se stesso quanto quelli di un cinema eccessivamente intellettuale, si può provare a seguire un'idea del filosofo Julio Cabrera. Sua è l'invenzione del *concettimmagine*: così come la filosofia e le scienze fanno uso di parola e scrittura per esprimere idee (o meglio *concettidea*), quel che lo spettatore vede proiettato sullo schermo può invece veicolare un *concettimmagine*. Data la natura composita del mezzo filmico, che può far uso di immagini, testi, parole e suoni (e dunque anche di mezzi propri al *concettidea*), diventa necessario soffermarsi sulla grammatica del film, cioè provare a trattare il film come un *testo*.

Uno dei primi autori a introdurre l'analogia tra cinema e linguaggio fu, già tra gli anni Venti e quaranta, il critico ungherese Bela Balázs. Dagli anni '60 in poi, grazie soprattutto agli studi di

Christian Metz, l'approccio testuale del cinema ha preso largamente piede come criterio rigoroso di analisi e studio. Lungi dal voler approfondire in questa sede le risultanze di anni di studi semiologici sul cinema, ci è sufficiente prendere in considerazione, per capire come il cinema possa effettivamente veicolare concetti, il rapporto tra *significante* (segno) e *significato* (concetto). Secondo l'opinione di Metz, il film, in quanto narrazione e discorso, rinvia necessariamente a un *soggetto dell'enunciazione*, da non confondere con l'autore, che altro non è che una delle forme che l'istanza narrante può assumere (basti pensare alle moltissime forme di narrazione prive di un autore definito, dal mito fino al *blob* televisivo). In ogni caso, poiché lo spettatore si pone senz'altro come *destinatario* del racconto filmico, è soprattutto importante capire quali elementi della sintassi filmica siano da considerarsi significanti. Secondo Roland Barthes, significanti possono essere la scenografia, i costumi, il paesaggio, la musica e ovviamente i gesti degli attori. Ciò detto, il significante filmico ha alcune particolari caratteristiche: è *eterogeneo*, cioè colpisce più sensi (come già accennato in precedenza, la vista e l'udito), è *polivalente*, cioè in grado di veicolare più concetti a un tempo, è *combinatorio*, ovvero in grado di agire a più livelli temporali e di senso (una scenografia può agire a lungo e, per così dire, "in background"; il gesto di un attore può invece essere tanto istantaneo quanto incisivo). Per quanto riguarda poi il significato veicolato, esso è un'idea – si badi bene – *esterna* al film che necessita di essere attualizzata in esso. In altre parole, il concetto è un patrimonio dello spettatore. Quest'ultimo viene condotto da un particolare significante (o da un insieme di significanti) a richiamare a sé un concetto (trascendente al film) e a riconoscerlo dunque come *concettimmagine*.

3 – Un esempio: *Accadde una notte* e il tema dell'attenzione

È importante sottolineare come il cinema, con suo particolare tipo di sapere, lavori su una ragione non propriamente logica (come quella delle scienze), ma *logopatica*, cioè ridefinendo la razionalità con l'emotività. I film regalano emozioni, e non c'è da sorprendersi che essi, tramite la messa in scena di casi particolari, riescano a esprimere idee universali. Questo l'abbiamo già detto, ma ora siamo in grado di osservare più da vicino il processo di significazione. Un esempio? Si consideri *Accadde una notte* (*It happened one night*, 1934), celebre film di Frank Capra con protagonisti Clark Gable e Claudette Colbert. Fra le tante scene e battute memorabili del film (fra cui quella sulle "mura di Gerico"), spicca la sequenza in cui lo "spacccone" Clark Gable cerca di dar prova delle sue capacità di autostoppista. Il protagonista è al centro dell'inquadratura, in piano americano. Davanti a lui, una serie di automobili che sfrecciano veloci, incuranti della studiata (e ridicola) gestualità dell'autostoppista. Alle sue spalle Claudette Colbert, adagiata su una staccionata, sorride divertita. L'alta velocità dei veicoli e i disperati tentativi dell'autostoppista Gable rispecchiano molto bene la situazione di chi cerca di attirare l'attenzione del suo interlocutore. Abbiamo dunque un ottimo esempio di *concettimmagine* veicolato da più significanti. Anzitutto la scenografia, o meglio il luogo dell'azione: una strada di campagna, ampia e sterrata, in grado di significare l'ampiezza e la "natura selvaggia" del contesto in cui le dinamiche dell'attenzione si attuano. In secondo luogo, le vetture che sfrecciano veloci, a rappresentare i possibili interlocutori, troppo distratti o indaffarati per fermarsi e prestare attenzione. Infine, la mimica di Clark Gable: mentre le sue braccia si agitano in movimenti sempre più comici e sconclusionati, il suo volto tradisce il passaggio dalla sicurezza di sé alla rassegnazione, ovvero il tipico modo di sentire di chiunque veda frustrati i suoi tentativi di attirare l'attenzione. Ma l'episodio non finisce qui: dopo il fallimentare tentativo di Clark Gable, è Claudette Colbert ad assumere il ruolo di autostoppista, forte di quello che lei chiama un "metodo brevettato". Nella stessa situazione vista in precedenza, la Colbert si limita, con grazia tutta femminile, a sollevare un po' la gonna mostrando una delle sue affusolate gambe. La macchina da presa propone un primo piano della gamba, il cui risultato è immediato: un'automobilista è irresistibilmente attirato da tal vista, costringendo il suo veicolo a una repentina quanto rumorosa fermata. Il montaggio si sofferma prima sul piede che preme il pedale del freno, poi sulla mano tesa nel gesto di tirare il freno a mano, infine, con grande efficacia, sulla ruota posteriore del veicolo che si arresta bruscamente. Il messaggio è chiarissimo: per attirare

l'attenzione è necessario offrire al possibile interlocutore qualcosa di veramente interessante, meglio se facendo uso – come dice la protagonista – di un metodo brevettato dotato di sicura efficacia. Inoltre, il fatto stesso che la Colbert stesse nel primo caso a osservare divertita, può anche servire a illustrare una situazione di “concorrenza”: osservare gli errori degli avversari/concorrenti, farne frutto e saper aspettare il momento giusto per agire, rappresenta una probabile premessa a un futuro successo.

Come abbiamo visto, la sequenza (anzi, la doppia sequenza) estrapolata dal film di Frank Capra può servire molto bene a illustrare le dinamiche e i paradossi dell'attenzione, ovviamente col supporto di un formatore in grado di esplicitare e interpretare nel miglior modo quanto espresso dalle immagini. L'immediata forza espressiva di queste scene è evidente, così come il *plus* di divertimento a esse legato. Lo spettatore è così portato a sorridere e al tempo stesso a riflettere su un tema da lui intuito e poi adeguatamente illustrato dal formatore. È evidente che il numero di contesti cui questo *concettimmagine* può adattarsi è innumerevole.

4 – Problemi di metodo

Non è affatto detto che tutti i film si prestino a esprimere *concettimmagine*; alcuni ne sono apparentemente privi, altri addirittura traboccanti. L'area di azione del *concettimmagine* non coincide necessariamente con l'intero film, ma anche con singole sequenze, specifici movimenti di macchina, singoli piani. Si noti che il contenuto concettuale del film è indipendente da un qualsivoglia giudizio estetico (un “bel film” può non offrire allo spettatore alcun *concettimmagine* di rilievo; un film mediocre potrebbe invece nascondere molti). Oltre a ciò, può capitare che il *concettimmagine* individuato sia contrario, o per lo meno non coincidente, con le intenzioni dell'autore, soprattutto nel caso in cui sia una singola e breve sequenza a essere estrapolata dal più ampio contesto filmico. Non è questo il caso dello spezzone tratto da *Accadde una notte*, il cui senso originario era comunque legato al tema dell'attenzione, ma può effettivamente accadere che non ci sia corrispondenza tra intenzioni originarie e utilizzo attuale delle sequenze. La spiegazione di queste “discrepanze” è molto semplice, perché, come già detto, il concetto esiste *solo per lo spettatore* e dunque risulta pressoché impossibile determinare a priori il senso di una determinata sequenza o di un film (del resto, non è su indecisioni come queste che si fonda qualsiasi attività critica?).

Ma cosa accade giustapponendo spezzoni originariamente estranei fra loro? Come ha notato il grande regista e teorico russo Sergej Ejzenštejn, il montaggio di due stralci di film qualsiasi da' vita a un concetto nuovo, che può anche non avere nulla a che fare col significato dei due spezzoni di partenza. Di un altro importante autore russo, Lev Kulešov si ricorda un esperimento basato proprio su questa idea: egli montò il medesimo, inespressivo primo piano di un attore accostandolo a tre immagini differenti (un piatto di minestra, una giovane morta in una bara, un bambino preso a giocare con un orsacchiotto), per mostrare come esso, pur restando intrinsecamente neutro, ricevesse dal montaggio una connotazione espressiva di volta in volta diversa. È dunque legittimo “strappare” pezzi di cinema e spingerli verso una nuova significanza? Onde evitare inutili preoccupazioni, è bene ricordare che il cinema non è affatto uno strumento neutro di comunicazione (sempre che esistano media di tal natura). La sua non-neutralità trova fondamento in una dimensione assai mutevole della narrazione: lo spettatore è soggetto al variare dei contesti socio-culturali in cui si svolge la proiezione, così come alle sue proprie condizioni emotive. Lo stesso film del resto si rivolge allo spettatore con una comunicazione che è a volte “chiusa” e unidirezionale, altre volte “aperta” e dialogante, vicina alle dinamiche proprie ad esempio dell'ipertesto.

Come ultima riflessione metodologica a proposito dell'uso di sequenze estrapolate da film, è bene tenere presente la differenza distintiva tra *cinema* e *film*, dove il primo dei due termini indica un'immensa riserva di segni e potenziali significati (gli archetipi di cui si parlava in precedenza), il secondo un utilizzo limitato e chiuso in se stesso di alcuni di essi, con un senso “imposto” dal regista. Alla luce di questa distinzione di ambiti, pare più appropriato parlare di *cinema per la formazione* piuttosto che di film per la formazione: come già detto, il campo dei *concettimmagine*

non coincide con la singola pellicola, spaziando dal singolo piano fino a contemplare, perché escluderlo, interi cicli di film (per esempio l'intera trilogia spielberghiana dedicata a *Indiana Jones* può essere considerata come un potenziale "magazzino" di *concettimmagine* legati all'avventura, al coraggio e all'ardimento, alla libertà). Più che dal film, è dunque dall'immenso "magazzino" del cinema che potrà attingere il formatore. Quest'ultimo, nel momento in cui entra in gioco, si configura come un vero e proprio "narratore secondo" che fa le veci del regista (in quanto artefice di una nuova narrazione). Ci si rende dunque appieno conto del fatto che il contesto comunicativo in cui il messaggio filmico trova espressione è frutto di una comunicazione che coinvolge molteplici soggetti la cui compresenza contribuisce alla circolazione di significati e valori del tutto mutevoli. Per tutti questi motivi, una volta messe da parte quelle interpretazioni di un testo filmico che immediatamente si dimostrano troppo arbitrarie e forzate, è evidente che il campo di lavoro è assolutamente ampio e aperto a ogni fruttuosa sperimentazione. Tenuto conto del contesto formativo e dell'audience di riferimento, tutto è demandato alla sensibilità e alla preparazione del formatore, oltre che alla sua indispensabile passione per il cinema...

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

La seguente bibliografia è intesa da un lato a fungere da approfondimento per le tematiche qui introdotte, dall'altro a fornire gli strumenti di base necessari a chi desideri provare a fare formazione servendosi del cinema. Per semplificare la fruizione, si è scelto di suddividere i titoli in macroaree.

Formazione

- S. Angrisani, F. Marone, C. Tozzi, *Cinema e cultura delle differenze. Itinerari di formazione*, Edizioni ETS, Pisa, 2001.
- P. Baldelli, E. Tarroni, *Educazione e cinema*, Loescher, Torino, 1970.
- L. Ferracin, M. Porcelli, *Un video tra i libri*, La Nuova Italia, Firenze, 1993.
- L. Ferracin, M. Porcelli, *Apriamo il film a pagina...*, La Nuova Italia, Firenze, 2000.
- G. Flores D'Arcais, *Pedagogia e didattica del cinema*, La Scuola, Brescia, 1963.
- M. Maragliano, *Tre ipertesti su multimedialità e formazione*, Laterza, Roma-Bari, 1988.
- M. Vinella (a cura di), *Il cinema racconta*, Luca Sassella Editore, Roma, 2002.

Semiologia e narrazione

- R. Barthes, *Il problema della significazione nel cinema*, in: Id, *Sul Cinema*, Il Melangolo, Genova, 1997.
- R. Barthes, *La ricerca delle unità traumatiche nel cinema*, in: Id, *Sul Cinema*, Il Melangolo, Genova, 1997.
- R. Barthes, *Semiologia e cinema*, in: Id, *Sul Cinema*, Il Melangolo, Genova, 1997.
- R. Barthes, *Principi e scopi dell'analisi strutturale*, in: Id, *Sul Cinema*, Il Melangolo, Genova, 1997.
- G. Bettetini, *L'audiovisivo. Dal cinema ai nuovi media*, Bompiani, Milano, 1996.
- G. Bettetini, *La conversazione audiovisiva*, Bompiani, Milano, 1984.
- G. Bettetini, B. Gasparini, N. Vittadini, *Gli spazi dell'ipertesto*, Bompiani, Milano, 1999.
- F. Casetti, *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano, 1986.
- U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979.
- R. Eugeni, *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano, 1999.
- A.J. Greimas, *Del senso*, Bompiani, Milano, 1974.
- G. Genette, *Figure*, Einaudi, Torino, 1969.

- G. Genette, *Figure III*, Einaudi, Torino, 1976.
 C. Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1989.
 C. Metz, *La significazione nel cinema*, Bompiani, Milano, 1975.
 C. Metz, *Linguaggio e cinema*, Bompiani, Milano, 1977.
 S. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis, *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*, Bompiani, Milano, 1999.

Filosofia

- AA. VV. *Pensare al cinema*, «Aut Aut» n.309, Maggio-Giugno 2002.
 J. Cabrera, *Da Aristotele a Spielberg*, Bruno Mondadori, Milano, 2000.
 U. Curi, *Lo schermo del pensiero*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000.
 G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984.
 G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989.
 A. Sani, *Il cinema tra storia e filosofia*, Le Lettere, 2002.

Psicologia, psicanalisi, sociologia

- A. Angelici, *Psicologia del cinema*, Liguori, Napoli, 1992.
 J. Bruner, *La mente a più dimensioni*, Laterza, Roma-Bari, 1988.
 G.P. Brunetta, *Buio in sala*, Marsilio, Venezia, 1989.
 A. Canovacci, *Antropologia del cinema*, Feltrinelli, Milano, 1982.
 G. Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini&Castaldi, Milano, 1997.
 G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo, Bari, 1972.
 U. Galimberti, *Parole nomadi*, Feltrinelli, Milano, 1995.
 G. Mantovani, *Comunicazione e identità*, Il Mulino, Bologna, 1995.
 C. Metz, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia, 1989.
 E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano, 1982.
 E. Morin, *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, Il Mulino, Bologna, 1963.
 C. Musatti, *Cinema e psicoanalisi*, in: Id, *Psicoanalisi e vita contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995.

Raccolte di temi e film

- S. Bernardi, *Fare scuola con i film*, Sansoni, Firenze, 1991.
 D. D'Incerti, M. Santoro, G. Varchetta, *Schermi di formazione*, Guerini e associati, Milano, 2000.

Teoria, storia e tecnica del cinema

- G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torino, 1999.
 F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano, 1993.
 F. Casetti, F. Di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 1990.
 A. Costa, *Saper vedere il cinema*, Bompiani, Milano, 1985.
 F. Di Giammateo, *Storia del cinema*, Marsilio, Venezia, 2002.
 G. Griffagnini, *Sapere e teorie del cinema*, Clueb, Bologna, 1989.
 R. Prédal, *Cinema: cent'anni di storia*, Baldini e Castaldi, Milano, 1996.
 L. Tritapepe, *Linguaggio e tecnica cinematografica*, San Paolo, Milano, 1989.

Scritti vari

- B. Balasz, *Il film*, Einaudi, Torino, 1975.
 A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1986.
 S.M. Ejzenstejn, *Il montaggio*, Marsilio, Venezia, 1992.
 P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972.
 V. Pudovkin, *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma, 1961.