

## PER UNA POLITICA DEGLI AUDIOVISIVI NELLA SCUOLA

di VIRGILIO BARDELLA

*Facendo seguito all'articolo su « Audiovisivi e scuola » (\*), pubblichiamo in questo numero alcune note sulla politica degli strumenti audiovisivi nella scuola, elaborate da un regista, docente presso la Scuola regionale per le nuove tecnologie educative (Via Orseolo 1 - Milano), al fine di contribuire al superamento di quell'atteggiamento asettico con cui vengono spesso affrontati i problemi relativi a questi (e ad altri) strumenti. Solitamente, infatti, si ritiene che basti imparare a usare, per esempio, una macchina fotografica per poter fare fotografie, dimenticando che la fotografia ha una storia e che le macchine fotografiche sono messe sul mercato da una industria. Noi invece siamo persuasi che il discorso sugli audiovisivi non possa fermarsi ai soli aspetti tecnologici del « funzionamento », ma debba estendersi alle questioni ideologiche che stanno dietro al semplice utilizzo degli strumenti.*

In queste note ci proponiamo di mostrare entro quali limiti l'uso della fotografia, del cinema e della televisione possa diventare un **metodo di insegnamento** capace di introdurre nelle scuole nuovi **contenuti** e indurre quei **cambiamenti di struttura** che risultano ormai assolutamente necessari per rendere le istituzioni scolastiche sedi di apprendimento e di formazione rispondenti alla realtà in cui viviamo e non più semplici luoghi di trasmissione delle conoscenze.

### TECNICA E IDEOLOGIA

Prima però di entrare nel merito del nostro tema, ci sembra necessario far precedere una precisazione sul rapporto esistente tra tecnica e ideologia, al fine di definire i termini stessi di una corretta politica degli strumenti audiovisivi.

Precisiamo, anzitutto, servendoci di esempi, l'uso della parola « ideologia ».

---

(\*) S. DIAZ, *Audiovisivi e scuola - Un approccio semiotico*, in « *Aggiornamenti Sociali* », (novembre) 1977, pp. 625-634, rubr. 323.

**L'ideologia del cinema** non è la somma o la media delle ideologie che i singoli film presentano. Essa è il risultato di un'operazione industriale coscientemente condotta nel periodo compreso tra la fine degli sperimentalismi d'avanguardia (comunque, prima del 1930) e la crisi dei modelli narrativi hollywoodiani. Chiamiamola « **ideologia della verosimiglianza** ».

L'operazione hollywoodiana « non è tanto il tentativo di avvicinarsi sempre di più ad una riproduzione fedele della realtà, quanto [...] la preoccupazione di nascondere al massimo la natura di artificio che il cinema inevitabilmente porta con sé: fare il possibile perché lo spettatore non si accorga che fra se stesso e gli avvenimenti narrati esiste un diaframma, il mezzo cinematografico con le sue peculiari caratteristiche di linguaggio, con le sue convenzioni espressive. Per ottenere questo, che è il grado massimo di coinvolgimento dello spettatore nell'illusione realistica, si viene elaborando un linguaggio il più possibile fluido e anodino [...]. Ogni infrazione al principio della credibilità, ogni appiglio dato allo spettatore per farlo riscuotere da una posizione passiva, viene considerato un "errore tecnico" e bandito sdegnosamente » (1).

L'ideologia si dà le sue regole: gli attacchi « sul movimento », la regola degli sguardi, la regola delle direzioni, la regola « dei 30° », eccetera. E viene definito « il cinema » ciò che è soltanto « un cinema », un modo di fare cinema.

Analogamente, **l'ideologia della RAI** non è quella che viene espressa in buoni o cattivi programmi, in programmi di « destra » o di « sinistra ». E' invece esplicita nel seguente brano di M. Rodinò, allora (primi anni '60) amministratore delegato della RAI e quindi voce ufficiale.

« Se gli uomini di cultura sapranno superare certe diffidenze, se i pubblici poteri non lasceranno mancare il loro appoggio, se i responsabili dei programmi saranno all'altezza del loro compito, se il pubblico saprà impiegare con saggezza le possibilità che gli vengono offerte, la televisione, ponendosi al servizio dell'umanità secondo le esigenze di ogni paese e di tutti i paesi, riuscirà veramente a educare al bello e al buono, al vero e al giusto, a tutto ciò insomma che rientra nel dominio dei valori assoluti » (2). Secondo l'autore, di conseguenza, il primo dovere di chi fa televisione consiste nel determinare gli spazi riservati ai vari doveri « secondo criteri che rispecchino in maniera evidente una precisa consapevolezza della funzione educatrice che è chiamato ad assolvere nei confronti del pubblico chiunque detenga le leve degli strumenti di comunicazione di massa » (3).

Appare da queste parole quella che chiameremo la **ideologia della « trasmissione non partecipata »**: una trasmissione cioè con quel tanto di freddo e di ben confezionato, con quel tono oggettivo, con quella

(1) A. FARASSINO, *Coinvolgimento e straniamento dello spettatore al cinema*, in « *Quaderni di IKON* », n. 11, 1970, pp. 50 s.

(2) M. RODINÒ, *Televisione, realtà sociale*, Mondadori, Milano 1964, p. 100.

(3) *Ibidem*, pp. 67 s.

« ispirazione trascendentale » che sono le caratteristiche minime di un consumo quotidiano non traumatico. E anche quest'ideologia si è fatta le sue regole: le fasce orarie, la diversa durata dei programmi, le alternanze, i cicli, le puntate, il « gioco » della partecipazione, eccetera.

L'ideologia degli strumenti è fissata meno dalla loro « essenza » — per così dire — che dalla storia della loro gestione tecnica.

Ottant'anni fa, cioè appena nato, il cinema era aperto a muoversi in direzioni del tutto diverse da quelle che poi ha storicamente seguito. E se — a cominciare da trenta o quarant'anni fa — la televisione fosse stata impiantata (e non era impossibile) con la logica degli impianti telefonici, oggi l'ideologia televisiva sarebbe più aperta alla partecipazione. Se ciò non è stato fatto, se ha prevalso un'altra logica, e se d'altra parte gli impianti televisivi in Italia (dai ripetitori agli strumenti di ripresa, agli apparecchi terminali) si sono evoluti e moltiplicati e qualificati secondo ritmi, modalità, tecnologie che non era l'utente a scegliere, anzi, che inopinatamente piombavano sulla testa del telespettatore, ciò vuol dire che l'industria (si chiami RAI o Philips o Ampex) ha seguito strade ideologicamente diverse da quelle che portano alla partecipazione.

Se gli strumenti oggi mal si prestano ad un uso partecipativo, ciò appunto non è costitutivo della loro essenza, ma testimonianza della loro storia.

Un'altra cosa da osservare è che, se per comodità dividiamo le ideologie (nell'accezione usata) in conservative ed evolutive, nelle prime non c'è posto per le seconde, mentre nelle seconde c'è posto per le prime.

In una TV conservativa (fondata sull'ideologia della trasmissione di « cultura, spettacolo e informazione ») non c'è posto per la comunicazione (a due vie). Non sono comunicazione né i collegamenti con città diverse da Roma — fatti sempre nella logica autoritaria del decentramento — né le telefonate a chi dallo studio conduce la trasmissione, per cui il termine comunicare si userebbe impropriamente a causa della diversità dei canali (televisione e telefono), dei quali il primo contiene il secondo (sentiamo le parole della telefonata e vediamo uno degli interlocutori al telefono), mentre il secondo non riesce minimamente a contenere il primo. In una struttura comunicativa invece nulla vieta che ci siano momenti puramente trasmissivi (si può usare il telefono non solo per comunicare, ma anche per trasmettere senza attendere risposta: come quando il 190 ci fornisce le ultime notizie giornalistiche).

Date queste premesse, è prevedibile che, almeno implicitamente, quando si danno indicazioni di tipo tecnico non si possono non dare insieme indicazioni di tipo ideologico.

E allora non dobbiamo neppure dimenticare, se parliamo di « audiovisivi a scuola », che anche la scuola è un « medium », uno strumento a suo modo, alle cui spalle sono una storia e un'industria (un insieme di industrie e di apparati, statali e non statali). Non è qui il caso di dimostrare che anche il « medium » scuola è trasmissivo. Solo negli ultimi anni la logica della trasmissione scolastica ha visto tentativi (bene o male riusciti) di rovesciamento e conversione.

Nelle pagine seguenti vogliamo appunto fornire alcune indicazioni sul come gli audiovisivi, entrando nella scuola, invece di servire a tale logica della trasmissione non partecipata, possano diventare strumento che, senza escludere la trasmissione, sia essenzialmente di comunicazione interpersonale.

## LA FOTOGRAFIA

### 1. Automatismi.

Un capitolo importante dei rapporti fra audiovisivi e scuola è quello che riguarda gli acquisti degli strumenti: come avvengono, quando, per il tramite di chi, per quali suggerimenti, per quali motivazioni, per quali cifre. E' una ricerca che non è stata ancora fatta. Di questo aspetto del problema tutti conosciamo qualche dato, qualche caso particolare, ma niente di più. Sappiamo di « offerte » piovute dall'alto, affidate a qualche ditta privilegiata. Sappiamo di ingombranti « omaggi »: cavalli di Troia dell'industria dello « hardware ». E' un fatto comunque che, se qualcosa si trova a scuola (qualcosa che serva a produrre, e non sia solo da guardare), si tratta spessissimo di macchine fotografiche automatiche. Agli automatismi del resto l'industria affida la fotografia « per tutti » (non: « per tutte le borse », ma: « anche per gli incapaci »).

Esistono essenzialmente due tipi di automatismi: il tipo « instamatic » (quasi completamente automatico), e il tipo « polaroid » (che da solo sviluppa e stampa la foto in pochi secondi). Il primo riduce al minimo le cure per l'esecuzione tecnica; il secondo consente di fare a meno del laboratorio di sviluppo e stampa.

Su scritti pubblicitari della Polaroid troviamo questi argomenti, in appoggio all'uso degli automatismi: 1) l'automazione spinta permette anche ai non iniziati di ottenere già in partenza risultati buoni, incoraggianti, di evitare umiliazioni che potrebbero compromettere il proseguimento dell'esperienza; 2) l'impiego di materiale sensibile a sviluppo immediato permette un controllo tempestivo del risultato e con ciò promette rapidi miglioramenti di qualità; 3) eliminare lo scoglio delle difficoltà tecniche significa lasciare gli allievi più liberi di esprimersi, e di familiarizzarsi con i « meccanismi segreti » del linguaggio iconico; 4) attrezzature semplici e leggere, economiche, e dimensionate alle caratteristiche dell'utilizzatore (siano pure bambini della prima scolarità) facilitano l'approccio; 5) con queste macchine si può incominciare subito operando, senza necessità di fornire nozioni teoriche.

Tolte le preoccupazioni di carattere ergonomico (è chiaro che nella prima scolarità sarà bene usare macchine particolarmente semplici e leggere se si vuole che i bambini riescano a maneggiarle), tutti gli altri argomenti ci sembrano rivolti a rassicurare gli insegnanti più

che i bambini. Sono gli insegnanti che vanno incoraggiati, perché di solito non hanno molta fiducia nella manualità (essi si affidano tradizionalmente alla parola). Solo gli insegnanti sono patiti del « linguaggio iconico » e dell'« esprimersi ». Per loro e non per i bambini la macchina fotografica è ansiogena. E solo loro — non i bambini — hanno in testa il modello (e il cancro) della « bella fotografia ».

Una mano agli insegnanti la dà la **pubblicità**, che, quando si rivolge ai dilettanti, cioè al grande pubblico che deve riempire il tempo libero, pubblicizza le macchine che non danno pensieri, che fanno tutto da sé, e che non sbagliano.

I dilettanti fanno le foto ricordo. E le foto ricordo non si devono sbagliare, se no che ricordo è? Il primo dente, il bambino al mare, papà sul cavallo nel bosco, il brindisi al compleanno, matrimonio, battesimo, cresima, prima comunione... Utilizzazione molto secondaria della fotografia, a esclusiva soddisfazione del gusto dell'autore, che si riconosce nella sua formalità (« come sono bravo! ») o nel suo contenuto (« ecco dove eravamo a far le vacanze »: momenti da eternare, appunto, come dice la pubblicità). Chiuso nel suo narcisismo, l'autore della foto è pago di metterla nell'album o di farla circolare fra gli amici. Assente qualsiasi necessità o volontà di comunicare alcunché a chiechessia.

Ora, se l'uso degli audiovisivi nella scuola ha senso solo in funzione della comunicazione intra- ed extra-scolastica, **la scuola deve saper fare a meno di questi strumenti**: proprio perché essi non possono non trascinarsi dietro quella dimensione o ideologia (hobbistico-dilettantistica) per la quale sono stati fatti. Sicché utilizzarli con diversa finalità risulterebbe faticoso, dispersivo, improprio: si finirebbe per rimpiangere la macchina fotografica di vecchio tipo. Polaroid e instamatic mancano per lo meno di duttilità.

Del resto sono gli **strumenti del tempo libero**: che sarebbe un tempo, per l'industria, morto, se non sovvenissero questo e altri mezzi. E facciamo così la scoperta (prevedibile) che non è l'industria a lavorare per la scuola, come i dépliant proclamano, ma la scuola a lavorare per l'industria, anche per questo secondario aspetto dell'attività scolastica. Per l'industria la scuola è un investimento sicuro non solo a breve, ma anche a medio e lungo termine. Oggi è la scuola a comprare gli apparecchi automatici. Domani saranno un numero ancora più grande di dilettanti che la scuola avrà contribuito a formare.

L'hobby poi costa. Queste macchinette **non sono economiche** come sembrerebbe a prima vista. Di esse si potrebbe dire, come di certe automobili, che, se si riesce a comprarle, non si riesce poi a mantenerle.

E infine, **gli automatismi sono di uso difficile**. Essi garantiscono sì un risultato corretto, ma solo in condizioni « medie » (col soggetto a distanza media, con bassi contrasti di luce e luminosità media...); in condizioni perciò piuttosto teoriche. Gli automatismi, insomma, vanno benissimo se sono disinseribili, cioè se sappiamo farne a meno.

## 2. Diapositiva contro fotografia.

Ideologica, almeno implicitamente, è la scelta degli strumenti. **Ideologica** è anche la scelta dei modi di operare. Fotografia (stampata su carta) o diapositiva? Ci sono differenze tecniche. Ma ce ne sono anche di linguistiche. Ce ne sono soprattutto in ordine al comportamento (alla « gestione »), sia in sede di ripresa, sia in sede di visione e di successiva manipolazione.

1. La foto stampata su carta è destinata, a causa del suo ridotto formato, al consumo individuale. E' un cartoncino che passa di mano in mano, che tanti insieme non possono guardare. In questo senso non si può dare uno spettacolo di fotografie; di fronte a una fotografia non ci sarà mai uno spettatore, ma sempre un privato e solitario fruitore. **Invece le proiezioni di diapositive richiedono spettatori, cioè una visione collettiva.**

I vantaggi dovrebbero essere evidenti. La **socialità** stessa della visione, prima di tutto. Da cui deriva immediatamente il **controllo delle capacità comunicative delle immagini**, prese sia singolarmente sia nel loro complesso.

Come qualsiasi proiezione allargata a più persone, la diapositiva permette l'esplosione di reazioni personali incanalate e selezionate nelle reazioni collettive, favorite in misura decisiva dalla contemporaneità della visione e dalla grandezza dell'immagine, oltre che dalla relativa oscurità in cui avviene la visione. La verifica immediata del passaggio dei codici è caratteristica delle forme spettacolari. Lo spettacolo propone forme in successione che immediatamente significano o non significano qualcosa, vengono o non vengono recepite. Il pubblico conosce e quindi consente certi codici, non ne consente altri. Lo spettatore boccia intellettualismi (che non passano) e ridondanze (che stufano).

2. **Le immagini successive nel tempo hanno una capacità di attrazione reciproca** che il fenomeno cinematografico (ormai parte integrante della nostra cultura) ha enormemente favorito. Non così le immagini vicine nello spazio.

Belle o brutte che siano, originali o no, interessanti o banali, le mostre e i collages di fotografie mettono in gioco attività analitiche esercitate sui singoli pezzi, esami particolari di questa o quella fotografia, a prescindere dal suo rapporto con quella accanto o sopra o sotto. L'accostamento, la sintesi, sono in questi casi processi intellettuali posteriori alla visione e all'analisi dei singoli pezzi; oppure conseguenti al tragitto che ciascuno ha fatto all'interno delle immagini.

Il fenomeno della serie di diapositive è diverso: sparisce un'immagine e ne appare un'altra, che dà poi il posto ad un'altra, e via di seguito; la visione della seconda è guidata dalla visione della prima, e la visione della terza dalla visione delle prime due. Sicché le diapositive, man mano che si succedono, si arricchiscono di significati, si appesantiscono connotativamente potendosi via via denotativamente alleggerire. Per questo è tanto difficile mettere in sequenza delle diapositive. Per questo — anche — è decisiva l'identificazione dell'obiettivo co-

municativo (che tanto spesso rimane nel vago) se si vuole legare non al caso delle associazioni ma ad una progressione necessaria l'accumulo delle immagini nello spettatore.

3. Le foto stampate si limitano ad aver bisogno di didascalia spicciola. La serie di diapositive ha bisogno di discorso organizzato. Anzi, qui il principio di organizzazione è il parlato, non l'accostamento tematico, la suggestione cromatica o altro del genere, come spesso accade nella raccolta di foto.

Di fronte alla mostra fotografica o al volume di fotografie siamo liberi di muoverci, cominciando da qualsiasi punto e finendo in qualsiasi punto, con fermate a piacimento, per la scelta dei soggetti e per il tempo dell'analisi. Per diapositive organizzate intendiamo invece che un parlato ne fissi l'ordine di successione e i tempi di visione e di analisi. Fra l'altro ciò, ancora una volta, evita che la foto si risolva nella soddisfazione personale di chi l'ha fatta; accentua il suo essere per altri, per la visione di tutti; favorisce in maniera decisiva il trasferimento della fotografia sul piano della comunicazione.

4. La serie di diapositive è trasformabile. Chiamiamo trasformabilità la possibilità di utilizzare il prodotto sia per come è, sia destrutturandolo e ricomponendolo. La trasformabilità di un prodotto dipende dal suo grado di finitezza e dai caratteri del supporto.

Il film è quello che è e basta. E' difficile pensare a un suo arricchimento, o a disfalarlo e rimontarlo, se non altro perché si tratterebbe di ridurlo prima in pezzi, letteralmente, per poi cercarne una nuova unità. Invece la serie di diapositive è fatta, letteralmente, di pezzi che rimangono tali per quanto siano tenuti insieme da un parlato. Sicché l'idea di scomporre e ricomporre o arricchire o diminuire una serie non va contro la realtà fisica del supporto. Una diapositiva può appartenere a serie diverse. Si può pensare a un discorso che a un certo punto si biforca in A e B, dove sia A che B utilizzano le stesse diapositive prima della biforcazione; si può pensare a una diversa utilizzazione di pezzi uguali.

A noi sembra che vadano poco usati nella scuola i programmi a tutt'oggi disponibili (perché spesso sono fatti male, e regolarmente disattendono i problemi della scuola e dei ragazzi). Comunque, meglio le diapositive che i film e le videocassette. Le diapositive hanno il vantaggio di poter essere utilizzate anche diversamente che nella serie cui appartengono; mentre film e cassette saranno sempre se stessi e basta, un programma giusto o sbagliato, ma un programma intoccabile.

## II CINEMA

### 1. Cinema e scuola.

Il cinema a scuola si può fare solo col formato 8 mm. Già il 16 mm ha costi proibitivi.

Il 35 mm è « il cinema », lo spettacolo cinematografico, legato a

strutture produttive e distributive che hanno, per il comune mortale, del mitico. Talvolta a scuola il fantasma di Cinecittà (da rifare in Super 8) si affaccia, sia pure soltanto quale semplice tentazione, come modello. **La scuola non deve (e non può) imitare « il cinema ».** Non solo perché le sue tecniche le sono irraggiungibili e i suoi contenuti le sono estranei; ma perché esso deriva tutto quanto (linguaggio, attività formativa — « artistica » —, processi di elaborazione delle idee, percorsi produttivi...) da interessi lontani da quelli propri della scuola, e ne porta i segni in ogni manifestazione.

**Il documentario**, d'altra parte, — che è la caratteristica utilizzazione del 16 mm — **non sembra essere**, nella generalità dei casi, **alla portata della scuola.** Il lavoro cinematografico di documentazione è estremamente sofisticato, il suo linguaggio è anche più complesso di quello del film-spettacolo; sono richiesti strumenti di grande precisione e duttilità; e tempi lunghi, di osservazione e di esecuzione; e spesso « trucchi »: interventi sulla pellicola necessari per spiegare, per mettere in evidenza particolari. Tutte cose che la scuola non sa e non può praticare. Il documentario scolastico si riduce quindi ad essere il più delle volte una infilata di banali cartoline, per le quali basta e avanza, se proprio si vuole, la macchina fotografica.

E il **Super 8?** Ideologicamente è il formato della domenica, lo **strumento del dilettante.** E ancora una volta si tratta di un'ideologia legata a circostanze storiche e strettamente dipendente dai suggerimenti dell'industria, che trova nel dilettante un consumatore docile, sprecone, poco esigente.

Ma già in Paesi diversi dal nostro, il Super 8 è qualcosa di più del formato domenicale. E' strumento professionale per tutta l'informazione (non realizzata elettronicamente) destinata a passare in TV, e fornisce prestazioni superiori a quelle richieste da qualsiasi standard televisivo; è strumento di documentazione paragonabile al 16 mm, se si prescinde dalle dimensioni della proiezione; vi si può lavorare col negativo oltre che con l'invertibile. In Italia il negativo non è regolarmente importato. Soltanto di questi tempi le emittenti televisive private stanno rendendosi conto delle ottime rese, anche in termini economici, del Super 8. Le moviole (le moviole serie, non le normali visionatrici) sono ancora pochissimo diffuse e molto costose. Il sonoro (in diretta o no) è una faccenda complicata e approssimativa. Gli stabilimenti di lavorazione non sono molti e non lavorano sempre bene (non forniscono una qualità costante). Tutto questo perché il dilettante non si preoccupa di richiedere servizi migliori di quelli che gli vengono normalmente forniti; e delle brutture dà colpa alla sua propria incompetenza.

Da questo punto di vista la scuola potrebbe svolgere una funzione **molto importante:** contribuire, attraverso richieste massicce (centralizzate) e competenti, a far evolvere in senso professionistico i servizi del **Super 8 e del Single 8:** i cui costi sono accessibili; la cui qualità è adeguata alle esigenze scolastiche; le cui macchine sono solide e facili.

Delle esperienze audiovisive quelle cinematografiche sono certamente le più complicate. I risultati si fanno sempre un po' attendere, non soltanto per i tempi di sviluppo (se non si abita in un grande centro e non si è diversamente organizzati, passano settimane), ma perché ci sono inevitabili operazioni, prima, durante e dopo la ripresa, che si dispongono in gerarchia, e che esigono pazienza, ripetizioni, insistenze, rifacimenti; perché al suo interno ogni singola tappa del lavoro si presenta come stratificata e spezzettata in fasi realizzative diverse, ciascuna con la sua autonomia, che solo alla fine confluiranno nel risultato atteso fin da quando ci è venuta in testa l'idea; perché, infine, sono necessarie competenze molto diverse, sia che si realizzino in una sola persona, sia che richiedano l'intervento di più persone.

Il cinema è lavoro: lungo, difficile, articolato. E attraverso il cinema la dimensione del lavoro può entrare nella scuola. Purché anche il cinema non diventi esercitazione, cioè finzione: triste ma sicuro finale, se il prodotto realizzato (finito) se ne sta chiuso in un armadio. Senza dosi massicce di manualità, senza la scrittura, senza la grafica, senza l'esercizio logico e quello narrativo, non si fa cinema, né a scuola né fuori. Ma soprattutto non si fa cinema — a scuola e fuori — senza un circuito distributivo.

## 2. Vanità del lessico.

Persino il cinema può essere un'occasione per fare della inutile letteratura: si elencano lessico e grammatica del cinema spiegando ai ragazzi cosa sono TOT, PA, PP, PPP, DETT, PART (totale, piano americano, primo piano, primissimo piano, dettaglio, particolare), eccetera. Il lessico certo c'è. Ma:

- 1) il lessico s'impara facendo e non prima;
- 2) il più delle volte viene insegnato il lessico come noi lo abbiamo imparato al cineforum, e quindi pieno di « significati » e di « regole ».

I significati sono quelli per cui, per esempio, il PP avrebbe una sua brava codificata funzione e il PA un'altra: dove si dimentica che esistono film non hollywoodiani — Godard o Anghelopulos, per esempio — in cui non ci sono PP se non per uscire, brechtianamente, dal film, a dispetto di tutti i codici classici. Una regola è per esempio quella del ristabilimento, attraverso TOT, dei campi d'attenzione: dimenticando — non foss'altro — certo Bresson, dove è il DETT e non il TOT a ubicare le scene. Si tratta in realtà di regole di lavoro elevate da Hollywood a sistema ben più per motivi di produzione e distribuzione che per ragioni estetiche o per esigenze comunicative (Eisenstein non le praticava e comunicava benissimo).

Spesso poi si sente dire che compito della scuola è di risvegliare il « senso critico », nella fattispecie di trasformare spettatori passivi in spettatori attivi, cattivi ricettori in buoni ricettori. E' ancora l'ottica paternalistica (per non dire colpevolizzante) del già citato Rodinò: « Diventare spettatori consapevoli significa mettersi nelle condizioni migliori

per ricavare dalla televisione il massimo profitto » (4).

Si tratta invece, a nostro avviso, di far fare ai ragazzi il **passaggio dalla (buona o cattiva) ricezione alla produzione**. Non per imitare il « mondo del cinema », ma per **aprire uno spiraglio su un uso alternativo degli strumenti**. « Nel bombardamento di messaggi e di informazioni a cui tutti siamo sottoposti, ma che sui bambini si accumula più massicciamente e più gravemente che su chi può e sa, almeno un poco, difendersi, il permettere ai bambini di trasformarsi da ricettori in trasmettitori, può disinquinare almeno un momento la situazione, e permettere l'inizio di quel processo alternativo che tutti sospiriamo, preparando — a partire proprio dai più piccoli — la coscienza e anche il sicuro coraggio, favorito dall'uso diretto dei mezzi tecnici, non più " magici ", ma amici, ma facili, della necessità che a tutti sia dato il modo, il tempo e lo spazio per esprimere ciò che hanno dentro » (5).

### 3. Il cinema per l'invenzione.

**1. I bambini non devono fare l'esperienza del « film », ma del « cinema »:** non solo devono realizzare il film, ma devono anche « produrlo ». Devono cioè trovare tutto quanto occorre per fare il film, compresi i soldi, se non li dà la scuola.

Saranno poche o tante cose, ma sono cose che non si trovano obbligatoriamente a scuola. Macchina da presa e pellicola, magari una luce, magari un cavalletto per sostenere la cinepresa; e poi tutte le cose e le persone che la storia vuole: un poliziotto, un'automobile, un passamontagna, un pacchetto di sigarette, un mazzo di fiori, una bottiglia di whisky, uno spaventapasseri... L'invenzione non ha limiti. Ma nel cinema quello che si inventa deve essere fisicamente messo davanti alla macchina da presa, fosse l'asino che vola. Quindi: un po' si fanno i conti con le invenzioni, un po' con i loro costi, anche in termini di seccature che si danno ai grandi, quando si va dalla mamma o dai vicini a cercare una qualsiasi cosa che serve al film. Si fanno i conti con i tempi (propri, altrui, e della scuola, e dei programmi: tutti da concordare); con i luoghi (che non sempre si aggiustano perfettamente con la fantasia, e che spesso occorrerà ritoccare, adeguare a ciò che si è pensato); con le persone (è facile sulla carta inventare il poliziotto alto due metri e la vecchina bianca bianca: nella realtà non esistono quasi mai; ma ha sempre ragione la realtà, se le possibilità economiche sono poche). E' un continuo andirivieni fra esigenze della fantasia e compromessi con la pratica, fra la libertà dell'invenzione e il comportamento del reale (che risponde ad altre necessità).

L'esperienza del cinema che non sia anche esperienza produttiva si esaurisce nella piacevolezza dell'episodio, non forma a quel patteggiamento col reale che in ogni cosa è la chiave di volta della creatività

(4) *Ibidem*, pp. 15 s.

(5) M. PICCARDO, *Il cinema fatto dai bambini*, Editori Riuniti, Roma 1974, *Prefazione*, p. 9.

(creazione di nuove realtà attraverso lo sfruttamento del reale quale ci si dà). Ma è ancora più importante che quel patteggiamento sia da adulti, non per un qualsiasi « far finta », non per gioco, ma per arrivare a una realizzazione seria, a un prodotto non momentaneo, e per di più costoso, e da far vedere alla gente.

2. I bambini non devono usare il cinema per fare dei documentari, ma con atteggiamento creativo. La pubblicità del Super 8 punta tutto sul filmetto documentario: « filmate a colori meravigliosi le vostre vacanze! » E a scuola le si dà anche ascolto: gita e film sulla gita. Si deve, invece, usare il cinema per inventare storie.

C'è pericolo di cadere nello stesso errore che si commette nell'insegnamento della madrelingua. E' molto difficile che l'alunno pervenga nella scuola a un uso inventivo della madrelingua scritta, nel contesto di strutture pesanti come la grammatica e la sintassi « insegnate ». Per fortuna le codificazioni cinematografiche per la produzione, le ricette per ben fare (hollywoodiane o no) un professore medio-statistico non le conosce. Senza quindi molti freni grammaticali, chissà che il cinema non diventi il mezzo giusto per dar voce alla fantasia inventiva dei ragazzi.

Dove è fallita la scrittura può riuscire il film, se rimane sgrammaticato, se non viene insegnato ma fatto, se non si coarta la visione nei dogmi della visualizzazione, del linguaggio delle immagini e di altre invenzioni cartacee. Il cinema è mettere qualcosa davanti alla macchina da presa e — provando, sbagliando, riprovando — raccontare agli altri delle storie.

#### 4. Importanza del prodotto.

Non è vero che: « l'importante è che lavorino, il risultato (il prodotto) non conta ». No. Il prodotto conta. Forse è l'unica cosa che conta. E' col prodotto che si stabiliscono dei veri rapporti. Le prove, gli esperimenti e i tentativi il ragazzo li capisce poco, non ne afferra il valore (e infatti sono esperimenti sulla sua pelle). Se conta il prodotto, allora conta moltissimo pensare bene e mantenere i tempi della realizzazione. Probabilmente brevi: non facciamo colossal. Ma comunque tali da dare un prodotto. Non si dovrebbe concedere una seduta più del previsto.

E neanche si deve cadere nel perfezionismo. E' importante che il prodotto ci sia. Ma basta che dica quel che deve, anche se grossolanamente, con difetti. Si può far meglio, certo. Ma su un altro prodotto, non su questo. Questo è andato così. Faremo meglio nel prossimo. Non si diventa più bravi insistendo pedantescoemente a rifinire una cosa sola, ma facendone altre dopo la prima. La fantasia rischierà meno di addormentarsi. Fare dei prodotti (la scuola che non contempla, ma produce); però essere capaci di non affezionarsi (la scuola senza cassette).

## 1. VTR (videotape recorder) contro TVCC (impianto televisivo a circuito chiuso).

Dieci anni fa televisione voleva dire il terminale di casa nostra da una parte e la RAI dall'altra: noi a ricevere (si riceve anche quando si protesta) e la RAI a trasmettere (si trasmette anche quando non si comunica). Poi sono arrivati anche da noi strumenti che hanno complicato questa semplice polarità, provenienti ancora una volta dall'America. I primi esperimenti italiani sono del 1967. Arrivarono col nome di « portapack » (videoregistratore portatile), e col fascino del clandestino. Vennero frettolosamente teorizzati come strumenti di controinformazione e di guerriglia. Servirono a far capire che era possibile, anche senza essere la RAI, costruire programmi, fare delle riprese e trasmetterle, magari in un raggio ristretto, ma trasmetterle, farle vedere su un televisore a tanta gente al posto del programma RAI. I costi erano accessibili, perlomeno ad un collettivo. E lo strumento, così, si prestò subito a definizioni e utilizzazioni strettamente politiche.

Naturalmente non mancarono tentativi di spegnere l'incendio. Era difficile riuscirci nelle comunità strette da vincoli politici o ideali, e non ci si riuscì. Fu facilissimo con la scuola, alla quale fu messo in mano quel vero e proprio strumento di reazione che è — se è solo, se non ha compagni — il VCR (« video cassette recorder »): apparecchio nato per la riproduzione e subito rifornito di miriadi di cassette riproducibili ogni e qualsiasi cosa. Più tardi si attaccarono al VCR una telecamera e un minimo di « editing ». Ma lo strumento rimane pesante, fissato nello studio, incapace di correre dietro alle cose sulle spalle dell'operatore. Alcune scuole hanno puntato invece sullo scientifico e sul prestigioso, e si sono fatte una regia (TVCC) con tante o poche telecamere. Tutte le scuole frattanto sono munite di televisore. Quindi, tutte hanno il loro bravo terminale, molte hanno il bottone « play », ma pochissime hanno il bottone « record ».

Una TVCC è, secondo noi, sproporzionata alle necessità di un istituto. Mentre dovrebbe entrare in istituto, almeno sperimentalmente, il « videotape », non per registrare le attività didattiche, ma per uscire dalla scuola. Dunque, in una certa misura, VTR contro TVCC.

TVCC vuol dire « impianto televisivo a circuito chiuso ». VTR vuol dire « videotape recorder ». Con quest'ultima espressione, abbreviata in « videotape » (e con la sigla VTR), si indica ogni videoregistratore a nastro magnetico. Ma è abitudine usare l'espressione VTR per indicare soprattutto il « portapack », cioè il videoregistratore portatile e — per estensione — il complesso videoregistratore portatile + telecamera, che costituiscono l'unità di ripresa portatile.

L'impianto TVCC consta essenzialmente di: — unità di ripresa (telecamere: di solito più di una); — unità per la registrazione e la riproduzione (VTR); — mixer o banco di regia (che consente di scegliere la riproduzione e/o la trasmissione di un'immagine fra quelle inviate sui monitors di controllo dalle unità di ripresa); — monitors di controllo; — terminali di riproduzione.

Per le (poche) scuole che ne sono dotate, l'impianto a circuito chiuso è come un fiore all'occhiello, è motivo di prestigio. Una regia, un VCR, un terminale (un televisore) in ogni aula, la possibilità di distribuire contemporaneamente in tutte le classi sia un programma mentre viene ripreso, sia un programma preregistrato anche su cassette. Il prestigio è assicurato. Ma l'utilità?

Fuori della scuola, la TVCC viene usata per funzioni di controllo e di polizia. Si tratta di telecamere fisse (fissate in qualche posto) collegate all'unità centrale di registrazione, che rimandano a questa unità le immagini di ciò che accade nell'angolo visuale della telecamera. Pensiamo all'impianto che controlla le banchine delle stazioni della metropolitana. Ma ce ne sono nelle fabbriche, nelle piazze, negli uffici, nelle banche, nelle portinerie.

Altra utilizzazione: in occasione di convegni, congressi, dibattiti, incontri, si riprende ciò che avviene nel luogo dove si svolge l'incontro e lo si trasmette attraverso cavo nella sala vicina, in tante sale vicine, o anche all'esterno dell'edificio, sempre attraverso televisori collegati alla regia. Si pensi ai convegni politici o scientifici, ove per esempio non basti il luogo fisico dell'incontro a contenere tutti gli interessati; oppure ove ragioni pubblicitarie rendano opportuno far giungere l'immagine fuori dell'aula, anche ai non direttamente interessati.

Qui siamo più vicini ai possibili usi scolastici. Ma è sicuramente più economico (oltre che moralmente più sensato) che gli avvenimenti interni all'istituto vengano vissuti direttamente, di persona, dagli interessati riuniti anche fisicamente in un solo luogo, anziché solo idealmente per mezzo dello schermo televisivo. Più opportuno parrà registrare avvenimenti interni alla scuola (esami, assemblee) per poterli far vedere ad altri al momento assenti o per conservarne comunque documento. Ma un VTR portatile può fare la stessa cosa con vantaggi economici e tecnico-linguistici indiscutibili.

## 2. Apologia del VTR portatile.

Il VTR portatile consta di: — unità di ripresa (telecamera); — unità per la registrazione su nastro magnetico e la riproduzione (VTR). Lavora a batteria o a rete.

Il portatile — tutto quanto: telecamera e VTR — si sposta con l'operatore; nella TVCC la regia è fissa in un locale apposito e distinto dal luogo delle riprese, le telecamere sono fisse su cavalletti o al più spostabili su speciali treppiedi a ruote. Di conseguenza sono molto limitati i movimenti delle telecamere durante le riprese in circuito chiuso, estremamente liberi quelli del portatile.

Ma soprattutto con la TVCC si lavora solo in studio, nel chiuso dello spazio una volta per tutte predisposto; il portatile consente invece di seguire dovunque gli avvenimenti. Di conseguenza, ancora, il regista è diversamente presente nelle riprese: fisicamente nel caso di riprese con l'unità portatile; attraverso monitor e collegamenti interfonici nel caso di riprese in TVCC (in questo caso è anche necessariamente diverso dall'operatore, da colui che fa le riprese). Il prezzo di un portatile (VTR + telecamera + alimentatore) si aggira sui due milioni e mezzo; quello di un minimo impianto TVCC è almeno tre volte superiore. L'immagine ottenibile con TVCC è normalmente più controllabile di quella che dà un portatile, ma la differenza è irrilevante ai fini e per le utilizzazioni che sono prevedibili nella scuola.

L'uso del VTR portatile non presenta grandi difficoltà, salvo quelle linguistiche, e salvo il fatto che, come in tutte le cose, solo la pratica rende abili. E' vero tuttavia che il **mito della sua non professionalità e della facilità di uso**, non per niente alimentato dalla pubblicità delle ditte produttrici con slogan « alternativi », è **pericolosamente illusorio**: quante persone e gruppi si sono illusi che il VTR (« il ciclostile degli anni Settanta ») fosse un mezzo rivoluzionario, alla portata di tutti, per il passaggio dell'informazione « dalle masse alle masse », « senza chiedere permesso ». In realtà un uso decente del videotape comporta una buona **preparazione professionale**, diversa da quella RAI, certo, ma ugualmente non così alla portata di tutti.

Poi il mercato italiano è ancora oggi in una fase semiselvaggia: scarsissima compatibilità fra i modelli in commercio; rapida obsolescenza degli apparecchi (ma avviene di tutti gli strumenti elettronici); assistenza tecnica di tipo quasi monopolistico, con tempi estremamente dilatati, nessuna capillarizzazione, e nessuna possibilità di intervento se non da parte di specialisti (è già un'impresa cambiare un fusibile). Per non dire che si sono buttati sul mercato italiano modelli già superati in nazioni tecnologicamente più avanzate della nostra.

Linguisticamente poi è forse tra gli audiovisivi lo strumento più difficile, perché: a) è quello **meno facilmente manipolabile** (manipolare in sede di edizione un'immagine del portatile comporta più problemi che vantaggi); b) è quello la cui **immagine è tecnicamente meno perfetta**, per cui o si raccomanda per altri valori che non siano quelli tecnico-estetici, o non si raccomanda affatto.

L'uso spiccio invece è facilissimo. I bottoni sono quelli di un qualsiasi magnetofono. Registra immagini e suoni sullo stesso nastro. Per registrare basta poca luce: per il cinema ce ne vuole quattro volte tanta. Perciò si può andare anche in luoghi che il cinema dovrebbe preparare per poter riprendere: in fabbrica, nello scantinato, in chiesa, a scuola, in teatro, al consiglio comunale.

Normalmente, il lavoro col VTR viene svolto da un operatore o da una coppia di operatori che sono allo stesso tempo registi (cioè committenti e ordinatori) delle immagini che scelgono. Nel VTR si realizza così il **massimo di vicinanza al reale**.

Il cinema costruisce brani di realtà, li riprende, manipola le riprese dopo tempi che si possono senz'altro definire lunghi; il cinema durante la lavorazione si allontana progressivamente dalla realtà (per lavorare sulla realtà pellicola). La regia televisiva, il « mixer » classico, a sua volta, rispetta i tempi reali dell'evento, ma mentre gli operatori sono a contatto con la realtà, il regista è a contatto con i monitors che gli danno le immagini della realtà, tra le quali è lui a scegliere A o B o C e la successione e i tempi delle telecamere. Il VTR, invece, consente e richiede la **coincidenza di operatore** (tecnica) e **regista** (ideologia - estetica), e agisce nel **rispetto dei tempi della realtà** (non c'è manipolazione né contemporaneamente alla ripresa né dopo di essa): sono le due condizioni per un uso originale del portatile.

Assume allora importanza decisiva l'« itinerario » che il regista-operatore si scava o si ritaglia dentro la realtà che gli sta di fronte. Questo itinerario è la vera difficoltà, in quanto atteggiamento politico-culturale e in quanto sapienza compositiva e abilità tecnica. Sono in gioco insieme le difficoltà dei brevissimi tempi di reazione tipici della regia televisiva, quelle della congruenza logico-narrativa della successione delle riprese, e quelle dell'opportuno equilibrio di ciascuna inquadratura atto a rispettare quella continuità logica e a tradurre senza equivoci l'interpretazione politico-culturale. Il regista-operatore entra così negli avvenimenti con tutto il suo personale peso. Reagisce alla realtà che gli si svolge davanti mentre vi entra con la telecamera (insieme ce l'ha davanti e vi è dentro). Sceglie e decide in proprio.

#### LINEE ORIENTATIVE

A conclusione di questo nostro lavoro si potrebbe tentare di affrontare il problema del « da dove cominciare » in materia di audiovisivi.

La situazione attuale ci sembra si possa riassumere così: la scuola italiana va rapidamente riempiendosi di attrezzature audiovisive, mentre la sua tecnologia educativa rimane, nella sostanza, quella di sempre: trasmissione di un patrimonio precostituito di informazioni; e, in questo contesto tecnologicamente immutato, i molti strumenti, o vengono inseriti nel processo trasmissivo, o giacciono inutilizzati negli armadi.

Se è questa la linea di tendenza, è chiaro che occorre cominciare con un'**operazione promozionale**, e in una direzione ben precisa: quella della **comunicazione**. Ci sembra anche chiaro che le necessarie iniziative promozionali trovino la loro **collocazione ottimale sul piano distrettuale e/o regionale**, che eviti sia la polverizzazione e l'episodicità delle iniziative di istituto, sia l'astrattezza e la burocraticità di quelle centralizzate su piano nazionale.

Promuovere, in materia di audiovisivi, significa — secondo noi — **sottrarre la scuola alla logica di mercato** in cui l'industria dei « mass-media » (« hard » e « software ») tende a inglobarla. Si tratta, cioè, di evitare che la scuola acquisisca le macchine semplici terminali per la distribuzione dei prodotti, per riappropriarsele invece come **strumenti dell'umano intercomunicare**. Siamo perfettamente consapevoli che, in un contesto di comunicazione, anche la trasmissione ha un senso; ma, appunto, senza comunicazione, la pura trasmissione è (anche in termini strettamente semiologici) priva di senso, di significato.

Per condurre questa campagna promozionale nella scuola, le direzioni in cui muoversi sembrano tre:

1) **sostenere tutto ciò che di positivo esiste già**, in modo che possa svilupparsi o almeno non si estingua, e sottolinearlo alla attenzione pubblica;

2) **offrire appoggio agli insegnanti** disponibili a muoversi, offrire cioè del personale di affiancamento;

3) **mettere in contatto il lavoro culturale scolastico con quello extrascolastico**: favorire cioè una situazione di comunicazione e di interazione tra i due ambiti (un nastro realizzato da un comitato di fabbrica può essere inserito tra le fonti di informazione per un lavoro scolastico di ricerca, e i risultati di una ricerca scolastica sull'ambiente possono essere messi a disposizione di un comitato di quartiere).

Per alimentare questo lavoro, sarà necessario **formare** — distrettualmente o, forse ancor meglio, regionalmente — **del personale adatto**.

Circa la pubblicizzazione delle esperienze positive, inoltre, dato che ci sembra vadano sconsigliate le soluzioni a mezzo carta stampata, serviranno **incontri-dibattito** che abbiano come oggetto la documentazione materiale di un lavoro realizzato nella scuola, e che si articolino nei momenti seguenti: presentazione del lavoro da parte degli insegnanti (e magari degli studenti) che lo hanno realizzato; interrogazione collettiva per l'approfondimento del significato del lavoro stesso; bilancio provvisorio. A questi incontri sarà particolarmente utile invitare insegnanti e genitori di quelle scuole che sono fornite delle attrezzature relative al lavoro di volta in volta presentato.

Riteniamo che l'incremento quantitativo del parco strumenti in dotazione alle scuole non sembra aver particolarmente bisogno di promozione. Ciò che occorre promuovere è la **introduzione nella scuola della comunicazione**, più che delle macchine: quando si constaterà che cominciando a comunicare, invece di ostinarsi a trasmettere soltanto, certi problemi altrimenti irrisolvibili cominciano a trovare soluzione, il dotarsi di strumenti per comunicare verrà da sé.