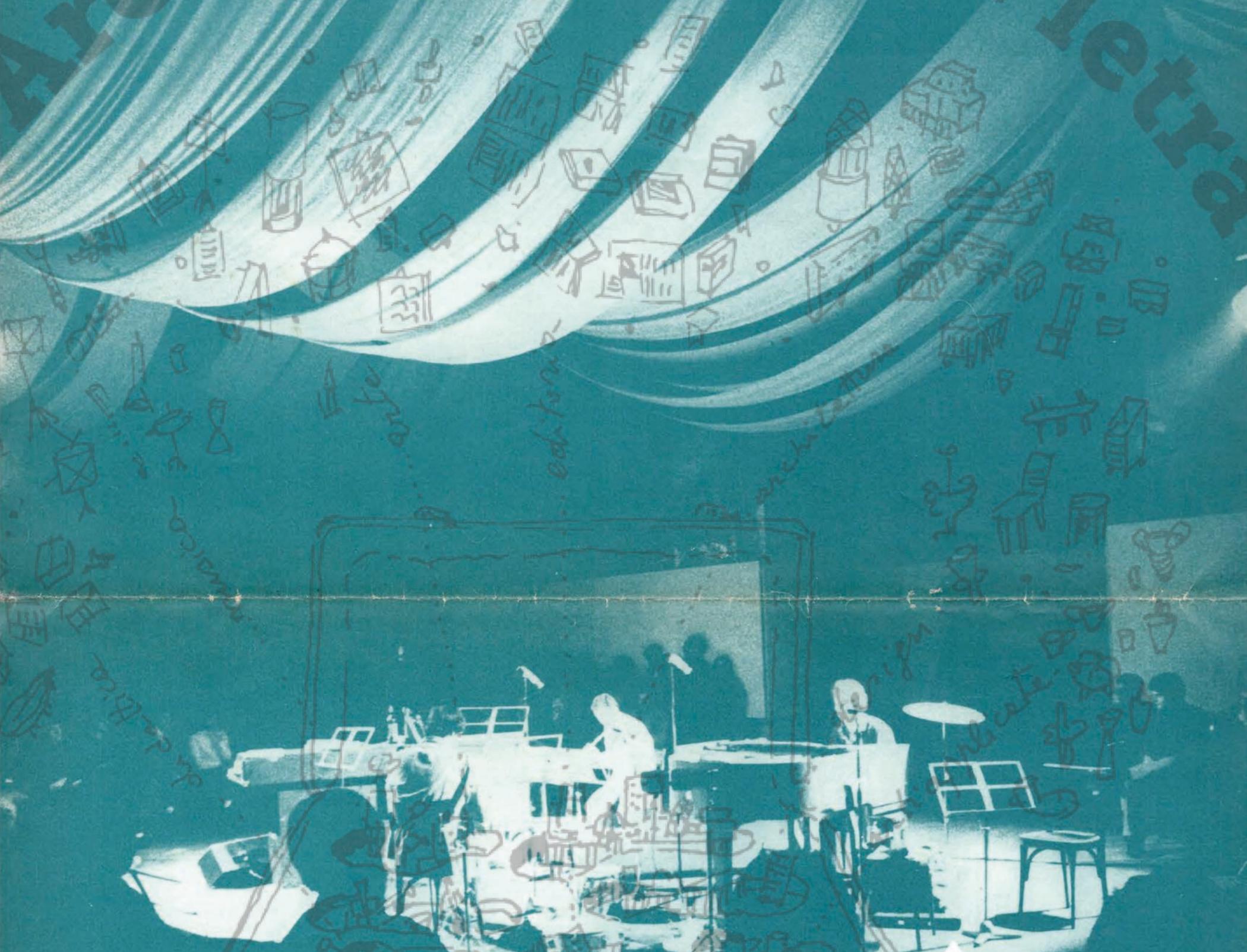


Archivio Ugo La Pietra



BRERA

FLASH

Brera-Flash periodico mensile del
Centro Internazionale di Brera
Via Formentini 10, tel. 808478/879815 - 20121 Milano

N. 6 Novembre - Dicembre 1977

Registrato presso il Tribunale di Milano al numero 111 in data
5 marzo 1976
Spedizione in abbonamento postale gruppo III

CINEMA E SCUOLA: NOTE SU « L'ASSEDIO ALL'ALCAZAR »

Nel mese di maggio, presso il Centro Internazionale di Brera, è stato organizzato, in collaborazione tra il Corso 150 ore di via Frigia e noi, associazione Spectro Specchio, un lavoro di indagine sul linguaggio cinematografico nei films del regime fascista, in diretto rapporto con una ricerca fatta nel Corso 150 ore, sulle forme di comunicazione del fascismo viste come organizzazione del consenso.

Non vogliamo qui rendere conto dello svolgimento del Corso stesso, ma piuttosto esemplificare come riteniamo si possa utilizzare il cinema, al di là della sua valenza di storia più immediata ideologica, per andare invece ai modi nei quali prende forma questa rappresentazione, rispetto ad una precisa domanda da parte di un preciso referente. Inoltre, data questa premessa, tracciare quale struttura è stata data al lavoro e che cosa abbiamo sottolineato rispetto al tema che ci era stato dato dai referenti.

Il lavoro è stato impostato come osservazione delle relazioni che intercorrono tra struttura economico-politica della società e produzione della significazione nel cinema, e il film scelto « Assedio all'Alcazar » di Augusto Genina, 1939.

Sono state formulate alcune ipotesi e il lavoro si è articolato intorno alla verifica di queste.

La prima ipotesi formulata, partiva dalla necessità di separare il livello esplicito da quello implicito, ossia di separare la storia dal discorso, il racconto dal modo di raccontarlo, dando come presupposto che è il modo del racconto che costruisce il senso del film.

La seconda ipotesi individuava una ripetizione della struttura generale del film al livello delle singole sequenze e, all'interno delle sequenze, nel ritmo con cui si alternano le scene.

La terza, che si pone già nel merito del come organizzare l'analisi, individuava come elemento determinante di costruzione del senso, la posizione dei soggetti nell'inquadratura: è dalla posizione assunta dai soggetti in questa, che la scena acquista e comunica un particolare senso.

Queste tre ipotesi partono principalmente da un presupposto: indagare la costituzione dell'immagine al fine di dedurre quale sia e come venga costruito il luogo nel quale viene posto lo spettatore dal sistema di rappresentazione, attraverso l'impossessarsi del linguaggio delle immagini, del suo sistema in un nuovo prodotto in seguito.

La struttura di « L'Assedio all'Alcazar » è organizzata intorno all'alternarsi ed al contrapporsi di due elementi: il dovere e il piacere. E' da come questi vengono fatti giocare tra loro, che prenderà risalto uno a scapito dell'altro, facendo emergere il sacrificio e l'abnegazione come naturalità, nella prevalenza del dovere sul piacere e, dove il piacere stesso prenderà le forme del dovere.

Le sequenze si alternano al ritmo scandito alternativamente da dovere e piacere: la I, III, V, ecc. nelle quali è fortemente giocato il dovere e la II, IV, VI ecc. in cui c'è una nota che stona, che è lì solo per fare percepire la sua inadeguatezza: è la presenza del piacere, come alterità, contrapposizione, rispetto al comunque prevalente dovere.

All'interno poi delle singole sequenze, si ripete questa struttura e, dove c'è il prevalere del dovere c'è qualcosa che ricorda il piacere, e dove c'è il prevalere del piacere questo è lasciato nell'indeterminatezza in modo da permettere il ristabilimento dell'ordine attraverso il dovere.

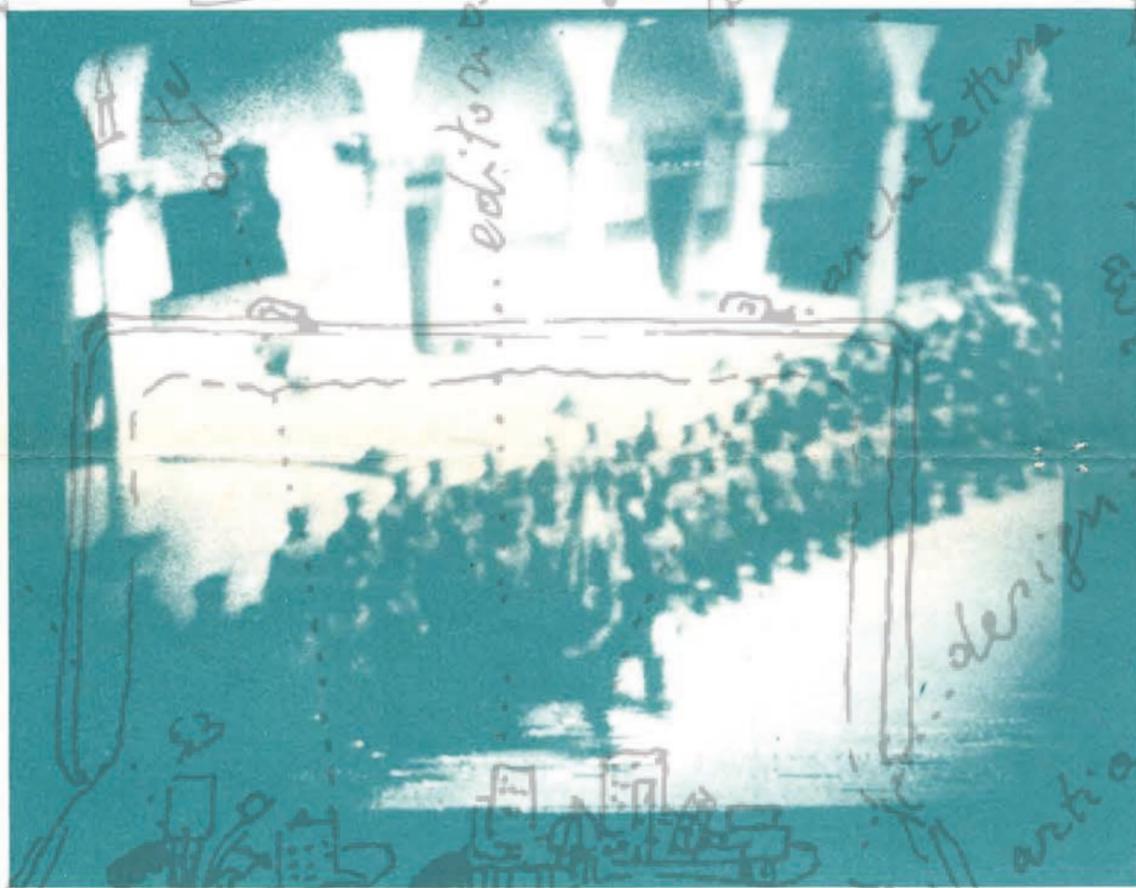
Questa struttura inoltre viene giocata ai vari livelli della narrazione: al livello pubblico-politico dove il colonnello sceglie di morire per la patria e l'ideale, allo stesso modo del parlamentare nazionalista che preferisce « perdere la vita con onore che vivere con vilipendio ».

L'aspetto privato, invece è giocato nelle vite dei cittadini, nelle loro vicende sentimentali: una donna accetta serenamente la morte inutile del suo uomo militare e dall'altra parte un soldato si sacrifica in una impresa di valore per amore di una donna.

Ora, la struttura che organizza il



IL DOVERE: I due cadetti nella fortezza.



IL DOVERE: Present'armi.



IL PIACERE: Le due amiche alla stazione.

film intorno a questo gioco, crea un posto per i soggetti interni al film, e più precisamente, costruisce la strada verso la non-esistenza dei personaggi, in modo che è l'auto-negazione che verrà premiata, il sacrificio del soggetto che verrà ricompensato, infine, l'ubbidienza alla Legge, come assunzione/riconoscimento del proprio non diritto alla esistenza, se non nella misura in cui uno ha accettato di negarsi totalmente facendo il desiderio dell'Altro.

Avviene così che tutta una serie di personaggi vivono questa negazione di sé in quanto affermazione della struttura generale del film: come conferma dell'assunzione, da parte dei singoli individui, dell'ideale di sacrificio in quanto imperativo nazionale: Carmen da « frivola e civettuola » (ovvero che segue la traccia del suo desiderio), diventa infermiera dedicandosi ai malati; Pedro rinunciando all'amore di Carmen dà la sua vita in un'impresa militare; Concita accetta la morte del suo uomo come punto di valore; il Colonnello lascia fucilare il figlio per salvare l'Alcazar.

Introduciamo adesso una nuova ipotesi: che il posto dato ai soggetti nel film è il posto dato di conseguenza, per mezzo dell'identificazione, agli spettatori: la struttura dell'abnegazione, omogenea ai dettami del regime fascista, viene fatta propria nel buio della sala nel momento della visione del film, da parte degli spettatori.

E' quindi intorno alla posizione del soggetto all'interno dell'inquadratura, che il lavoro ha avuto il suo più grande sviluppo, in quanto individuato come punto di riferimento intorno a cui sviluppare l'analisi, dato che è dalla costruzione del posto dei soggetti nel quadro, che è organizzato e sancito il posto che deve occupare lo spettatore.

BUNDI ALBERTI

« ARCHIVIO » BIBLIOTECA

Il Centro Internazionale di Brera da tempo ha iniziato un lavoro di raccolta di documenti (cataloghi, libri, riviste, fotografie, diapositive, films e videofones e dischi) per la realizzazione di una Biblioteca delle arti visive a Milano.

Dal mese di gennaio 1978, questo particolare servizio sarà aperto al pubblico, sia per la consultazione del materiale finora raccolto, che per la ricerca di materiale che potrà essere di volta in volta richiesto al Centro.

Crediamo che questa struttura possa essere utile all'interno delle varie strutture culturali milanesi, e pertanto invitiamo tutti gli operatori visivi a contribuire inviandoci o segnalandoci tutto ciò che potrà completare e arricchire una simile iniziativa.

La biblioteca, che si è andata formando in questi ultimi tempi, ha finora individuato alcuni settori (o meglio aree culturali) attraverso i quali sta organizzando il materiale finora raccolto e quello che verrà inviato.

I settori fin'ora individuati sono: Arte programmata / Pop art / Fluxus / Arte Povera / Arte Concettuale / Performances / Minimal art / Nuova Figurazione / Narrative art / Arte nel sociale / Cinema d'artista / Video d'artista / Body art / Iperealismo / Architettura radicale / Contradesign / Nuova scrittura.

La biblioteca promuoverà nei prossimi mesi alcune manifestazioni (coordinate da Ugo La Pietra) in grado di sviluppare alcuni aspetti del « documento » all'interno delle varie discipline visive.

Sono di prossima realizzazione: « Mostra e seminario sul Libro-Opera » (curata da Ugo La Pietra e Vincenzo Ferrari)

N.B.: invitiamo tutti gli operatori interessati a mettersi in contatto con la nostra segreteria o direttamente con i due organizzatori della mostra per la raccolta di « libri-opera », che dovrà esaurirsi entro il mese di dicembre.

« Mostra e seminario sul libro nella didattica delle discipline artistiche » (curata da Ugo La Pietra, Vincenzo Ferrari e Franco Mazzuchelli).

programma

Novembre - Dicembre 1977

TEATRO

NOVEMBRE 1977

da lunedì 7 a mercoledì 16 novembre
ore 21,30

VERNISSAGE

di Vaclav Havel. Regia di Giancarlo Romani Adami. Interpreti Lorenzo Carbone, Chicca Minini, Francesco Talotta. scenografia di Sauro Tomassini aiuto regia di Claudio Guenzani allestimento del Teatro Club di Brera

L'UDIENZA

di Vaclav Havel. Regia e scenografia di Michele Ghislieri. Interpreti Renzo Lori e Nino Vassallo. Fotografia di Andrea Chirco. Registrazione sonora Sigma studio.

ARTI VISIVE AMBIENTE

MOSTRA E SEMINARIO SUL LIBRO-OPERA (curata da Ugo La Pietra e Vincenzo Ferrari)

N.B. Invitiamo tutti gli operatori interessati a mettersi in contatto con la nostra segreteria o direttamente con i due organizzatori della mostra per la raccolta, che dovrà esaurirsi entro il mese di novembre, di libri-opera.

MOSTRA E SEMINARIO SUL LIBRO NELLA DIDATTICA DELLE DISCIPLINE (curata da Ugo La Pietra, Vincenzo Ferrari e Franco Mazzucchelli)

Il programma dettagliato verrà inviato ai soci del Centro non appena possibile.

CINEMA

da lunedì 5 a sabato 10 dicembre

CINEMA, AUDIOVISIVI E SCUOLA

La rassegna dedicata a **Cinema, audiovisivi e scuola** organizzata dalla sezione cinema del Centro Internazionale di Brera si svolgerà dal 21 al 26 novembre e comprenderà un ciclo di proiezioni serali ed un seminario di studio conclusivo.

In occasione della manifestazione il Centro Internazionale di Brera pubblicherà un catalogo di documentazione sul tema « Cinema, audiovisivi e scuola in Italia ». Il catalogo conterrà materiali teorici e critici, schede e filmografie, dati sui film della rassegna, una antologia dei più importanti interventi italiani in materia di cinema scolastico e i primi elementi di una bibliografia critica.

La manifestazione si propone di ricostruire una storia, dalle origini ad oggi, del cinema nella scuola italiana, documentando i vari generi di racconto attraversati, le differenti ricerche di metodologia del mezzo, le tecnologie utilizzate (super 8, 16 mm, videotape).

Una sezione speciale della manifestazione conterrà una significativa antologia di sussidi audiovisivi scolastici di differente origine, cronologia e genere.

La rassegna di Brera, partendo dal presupposto che una fase storica dell'uso dei mezzi di comunicazione di massa nella scuola stia oggi concludendosi, vuole porsi non solo come momento di documentazione e riflessione critica sul passato ma anche come proposta di contatto e coordinamento sul presente.

MUSICA

INCONTRO CON R. MURRAY SCHAFER SU THE WORLD SOUNDSCAPE PROJECT

venerdì 18 novembre ore 21,30

Conferenza e Audizione di registrazione documentarie da « Five Village Studies » e « European Sound Diary ».

sabato 19 novembre ore 10

Ricerche sul campo. Dimostrazione e applicazione nel contesto urbano delle tecniche di rilevamento e misurazione dell'ambiente acustico impiegate nelle ricerche del WSSP.

R. Murray, compositore canadese, è l'iniziatore e il direttore del World Soundscape Project che da sei anni si dedica all'indagine sui vari aspetti dell'ambiente acustico in diverse parti del mondo e sulle loro implicazioni psicologiche e sociali. Schafer ha formulato le basi teoriche di questa attività e di quanto egli definisce 'design' acustico in varie pubblicazioni; tra cui citiamo: 'The Music of the Environment', 'The Vancouver Soundscape', 'The Tuning of the World', 'Five Village Studies', 'European Sound Diary'.



Brera-Flash periodico mensile del Centro Internazionale di Brera
Via Formentini 10, tel. 808478/879815 - 20121 Milano

L'iscrizione al Centro Internazionale di Brera per il primo quadrimestre è di L. 2.000; la tessera dà diritto a partecipare a tutte le attività del Centro. Per gli spettacoli teatrali e cinematografici è previsto un biglietto d'ingresso.

Direttrice responsabile: Alessandra Quaglia
Redazione: Cornelio Brandini, Claudio Guenzani, Franco Mazzucchelli, Ugo La Pietra, Cini Liguori.
Impaginazione: Ugo La Pietra e Aurelia Raffo
Stampa: Arti Grafiche Fracchia - Settimo Milanese (MI)

Registrato presso il Tribunale di Milano al numero 111 in data 15 marzo 1976
Spedizione in abbonamento postale gruppo III

Il Centro Internazionale di Brera, inaugurato nella primavera del '73 con la precisa finalità di costituire un circolo culturale polivalente, articola la sua attività in vari settori: cinema, teatro, ambiente-arti visive, musica, poesia, video, ed « incontri » nel quale rientrano conferenze, presentazioni di libri, dibattiti su temi di attualità non assimilabili a nessuno dei precedenti. Elementi caratterizzanti della sua linea culturale sono il pluralismo, l'attenzione particolare rivolta alle nuove tendenze ed ai laboratori di ricerca, e l'apertura a correnti e gruppi stranieri. Il Centro, pur ponendosi come momento di dibattito culturale cittadino, si considera anche parte integrante del quartiere in cui si trova e nel quale intende radicarsi; è quindi particolarmente sensibile e disponibile nei confronti delle iniziative che partono sul terreno specifico del quartiere Brera-Madonnina.

CENTRO INTERNAZIONALE
BRERA



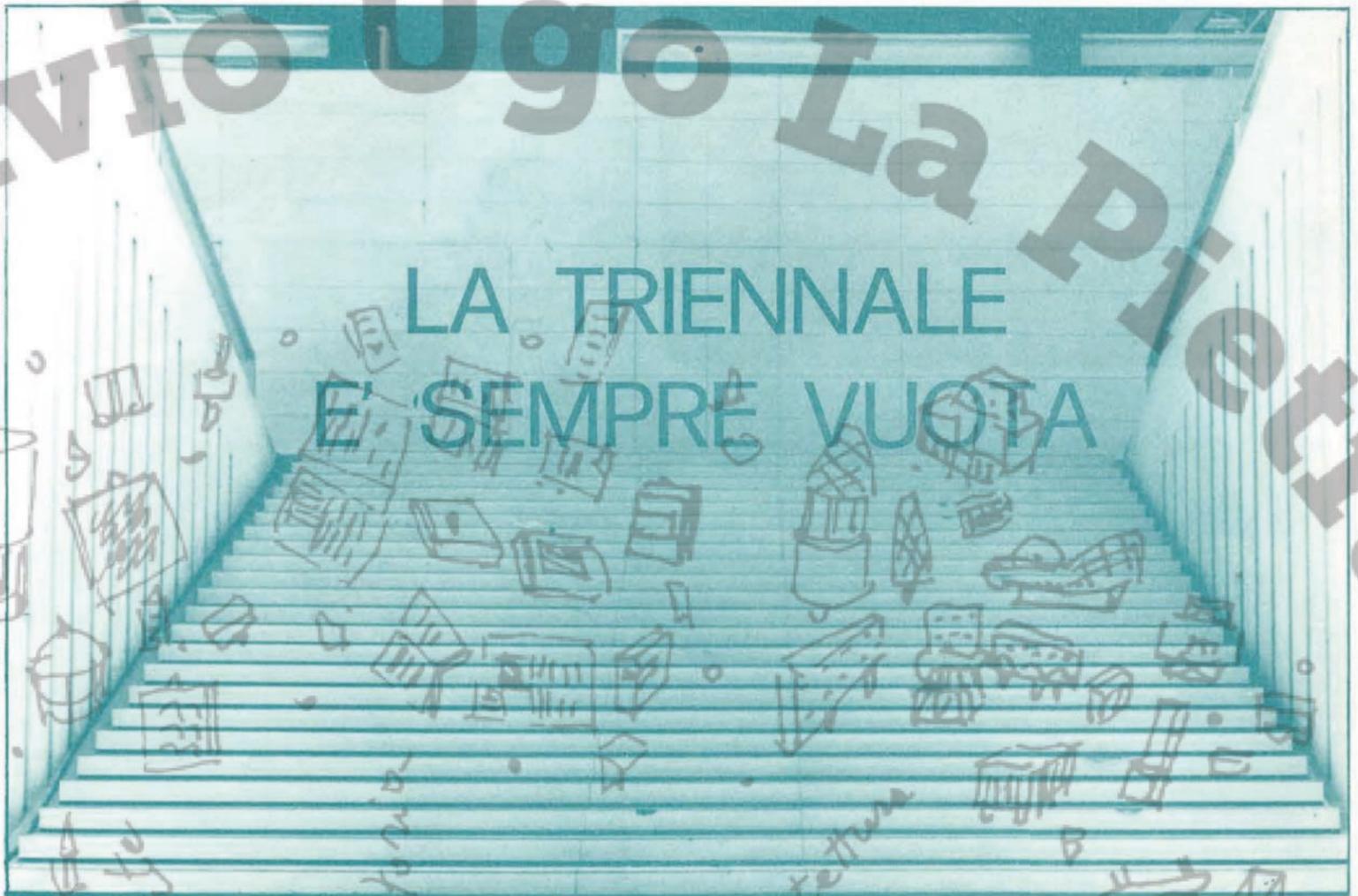
a cura di: UGO LA PIETRA

Dalle contestazioni del '68 alla sicura del libro bianco, una serie di forze culturali hanno cercato di dare alla Triennale una collocazione e un ruolo all'interno di quelle strutture (inesistenti!) che dovrebbero affrontare l'ormai complesso problema del rapporto tra gli operatori culturali e realtà ambientale in trasformazione.

In effetti dobbiamo riconoscere che in Italia non è ancora nato un luogo o un organismo culturale in grado di raccogliere i problemi urgenti della nostra società, per rimandarli a tutte quelle forze culturali che dovrebbero impegnarsi democraticamente alla loro elaborazione e soluzione. Nella sua ormai lunga attività, anche se saltuaria, la Triennale non ha mai raggiunto nemmeno il modesto livello delle strutture culturali diffuse sul nostro territorio, che spesso hanno avuto e continuano ad avere il solo ruolo di « conservare ».

In effetti questo organismo milanese è sempre stato un contenitore che ogni tre anni si riempiva di tutte le « frustrazioni » del formalizzatore (architetto, designer, o artista) che, non trovando un giusto rapporto e una propria definizione nei confronti del contesto sociale in cui operava, identificava nel « momento magico » legato alla scadenza dell'esposizione, l'occasione per dimostrare a se stesso e agli altri che, malgrado la condizione oggettiva di una attività professionale grigia ed asservita, era ancora in grado di fare « grandi cose! ». Quindi queste mostre hanno sempre abbondato di gesti velleitari, che ad esposizione finita facevano ripiombare lo spazio nel suo vuoto iniziale, non solo fisico ma anche e soprattutto rappresentante l'immagine di totale disimpegno politico culturale. Oggi, con la prospettiva di rinnovamento delle sue strutture e del suo ruolo, la Triennale potrebbe rappresentare l'occasione per sperimentare un nuovo modello di « struttura culturale ».

Raccogliendo dal passato alcuni elementi che l'hanno in alcuni casi fortunati caratterizzata, come l'interdisciplinarietà, l'aggancio a dei problemi all'interno del contesto reale dell'ambiente o della stessa città di Milano, la confluenza di più forze legate al mondo della cultura internazionale; la Triennale può essere vi-



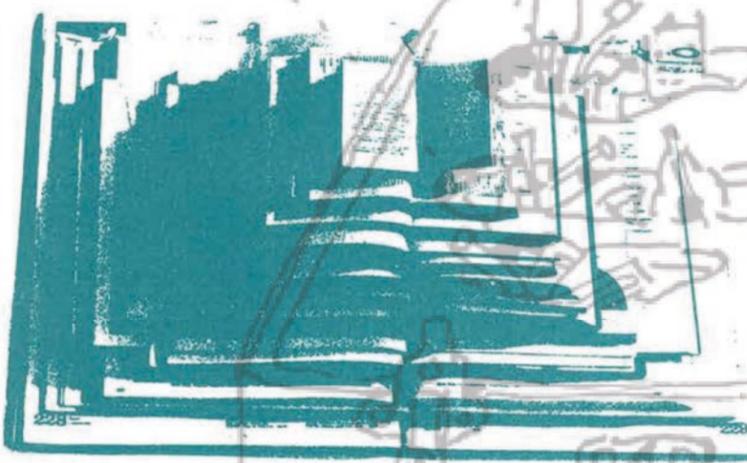
sta nel futuro come una struttura « aperta » in grado di mantenere una continuità di ricerca, che possa precipitare di volta in volta in prodotti tali da fornire, da una parte materiale didattico informativo per il professionista e per un pubblico generalizzato, e dall'altra strumenti pratici per le nuove scelte politico-sociali legate alla trasformazione dell'ambiente in cui viviamo ed operiamo. Per realizzare queste due aspirazioni, che ancora oggi hanno dell'utopico, occorrerebbe che la triennale potesse diventare uno spazio effettivamente ricco di attività, di indicazioni, di prodotti. Per ora invece si sta arricchendo dei soliti burocrati, maneggioni, membri eletti dai vari partiti, secondo l'ormai consueta strategia della spartizione della torta in parti direttamente proporzionali al potere politico.

Una struttura di ricerca

Non bisogna dimenticare che i finanziamenti e le forze che hanno finora saltuariamente invaso gli spazi del Palazzo dell'Arte non hanno mai prodotto nulla: libri, pubblicazioni, films, oggetti, ricerche ecc. non esistono, non esiste nulla che possa testimoniare un lavoro di ricerca che in effetti non è quasi mai avvenuto. Un primo ruolo di questo organismo rinnovato potrebbe essere quindi quello di formare un Centro, legato ai problemi dell'ambiente e della sua gestione e trasformazione, che possa fare riferimento ai vari settori disciplinari come l'architettura, l'urbanistica, le arti visive, il design industriale, e che possa mantenere un continuo e dinamico contatto con il pubblico attraverso mostre, edizioni, bibliote-

ca, cineteca, diateca, centro studi ecc. Ciò che comunque non va dimenticato in questo genere di organismo è che la cultura non è semplice conservazione del sapere, ma dovrebbe sempre testimoniare tendenze ed aspirazioni per il futuro, avendo come unico obiettivo il « miglioramento della qualità della vita ». E questo può essere fatto soprattutto se la struttura non si chiuderà in se stessa, ma cercherà di diventare il fulcro propulsore di attività e iniziative da sviluppare al di fuori di se stessa, coinvolgendo le strutture didattiche e gli altri organismi culturali in cui è possibile ritrovare delle forze attive e in continuo ricambio. Si potrà così, una volta per tutte, chiarire che ciò che ogni giorno viene fatto per l'avanzamento e la comprensione del nostro ruolo nella società e nell'ambiente che la « rappre-

senta » si chiama CULTURA, e che naturalmente questo tipo di cultura non può essere realizzato solo ed esclusivamente in « LUOGHI APPOSITI » (centri culturali, musei, gallerie), ma che spesso, proprio al di fuori di questi, si manifesta e si sviluppa; lasciando così alle cosiddette « strutture culturali » il ruolo di valorizzarla, incentivarla, raccoglierla, sistematizzarla e quindi divulgarla. Ma la Triennale tace, oggi è più che mai vuota, la sua sede è l'espressione più eloquente della sua inattività, mentre dalle pagine di giornali, negli uffici delle varie organizzazioni statali, nelle sedi degli ordini professionali (ADI), sale fino alle nostre orecchie un brusio che da qualche tempo è diventato RUMORE; un insopportabile rumore che va assomigliando sempre più ai rantoli di un moribondo.



L'ARCHIVIO

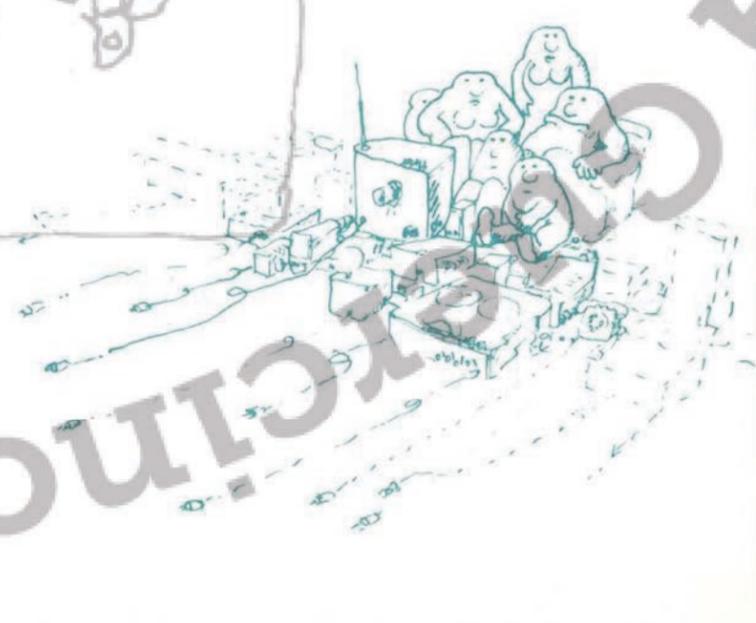
L'attività del Centro Internazionale di Brera, una realtà a cui una buona parte della cultura milanese ha fatto e fa riferimento, in questi ultimi tempi ha, tra l'altro, sviluppato l'area culturale che abbraccia le arti visive anche in relazione a nuove esperienze tecniche di comunicazione, come l'uso del video-tape e del cinema, e a nuovi contenuti, come i rapporti con i problemi sociali. In questo settore di lavoro il Centro ha sviluppato diversi strumenti di comunicazione: dai seminari, alle mostre, dalle rassegne alle presentazioni di aree culturali omogenee, producendo parallelamente pubblicazioni, fascicoli, libri in grado di completare e migliorare la divulgazione delle iniziative di volta in volta presentate. Questi ultimi prodotti sono stati realizzati anche in vista della formazio-

ne di un deposito « archivio », in grado di mantenere in vita e dare continuità al lavoro svolto, in relazione alle nuove proposte che si sono sviluppate e che si articoleranno in futuro. Nella sua dimensione, il Centro ha cercato cioè di non commettere gli errori di molte organizzazioni culturali: vedi la Triennale di Milano che ora giace vuota e muta, non solo per la mancanza di attività ma anche perché nessuna struttura, anche minima, è in grado di fornire dati e documentazione di tutte le ricerche realizzate in quelle mostre che bene o male hanno partecipato all'evoluzione della cultura di questi ultimi quaranta anni. La presenza di un archivio, aperto al pubblico, relativo alle arti visive, organizzato per aree culturali (dall'arte programmata alla pop art, dall'arte povera alla body art, dall'arte per il sociale all'iperrealismo e alla nuova

scrittura) e per strumenti di comunicazione (documenti, libri, riviste, diapo, foto, video, films, dischi ecc.) può rappresentare uno spazio utile sia al Centro che a coloro che lo frequentano. L'archivio così inteso è forse il primo passo per l'evoluzione del centro culturale da struttura aperta, ma ancora legata a orari e programmi, ad organismo capace di rompere il vecchio schema del luogo in cui si fa cultura « per appuntamento » (vedi galleria privata: in cui ci si ritrova attraverso una comunicazione distribuita al solito indirizzario circoscritto alle solite persone « che servono »), per aprirsi a nuove soluzioni più coerenti al termine di « centro culturale ». Quando lo studente o il lavoratore, al di là degli orari di galleria (inaugurazioni, manifestazioni, spettacoli) che spesso non coincidono con gli orari della loro attività, potranno liberamente accedere a strutture culturali in grado di fornire un materiale aggiornato e ragionato, allora soltanto potranno incominciare a sospettare la nascita di un centro culturale in grado di qualificarsi con la parola (tanto abusata!) « sociale ». In questa direzione si sta muovendo il Centro, sviluppando cioè una serie di strumenti e servizi capaci di determinare al suo interno una struttura continua di lavoro. L'archivio delle arti visive, che si pone appunto come uno degli strumenti sopra descritti, verrà aperto al pubblico nei prossimi mesi, e oltre a realizzarsi attraverso una documentazione costituita da materiale archiviato in continua integrazione e aggiornamento, promuoverà anche una serie di manifestazioni tali da costituire l'aspetto vitale e dialettico della sua attività. Seminari e mostre rappresenteranno

le occasioni che di volta in volta si organizzeranno intorno al « documento » d'arte e sull'arte. Queste due distinzioni del « documento » rappresentano gli aspetti emergenti delle prossime manifestazioni programmate dall'archivio: un seminario con mostra del « libro-opera » e successivamente una manifestazione (seminario+mostra) su « il libro nella didattica delle discipline artistiche ». Sono temi che aprono il dibattito e la ricerca su due particolari aspetti del « documento » aspetti ancora troppo poco indagati che modificherebbero senz'altro l'atteggiamento di

molti nei confronti di questi prodotti. L'archivio sarà così suddiviso:
— Per aree culturali: arte programmata, pop art, minimal art, Fluxus, arte povera, iperrealismo, body art, narrative art, arte concettuale, arte nel sociale, nuova scrittura.
Per prodotti: Libri, riviste, documenti, cataloghi, ricerche, diapositive fotografiche, films, video-tapes, nastri sonori, dischi.
— Ricerca e reperimento di documenti possono essere effettuate su commissione.

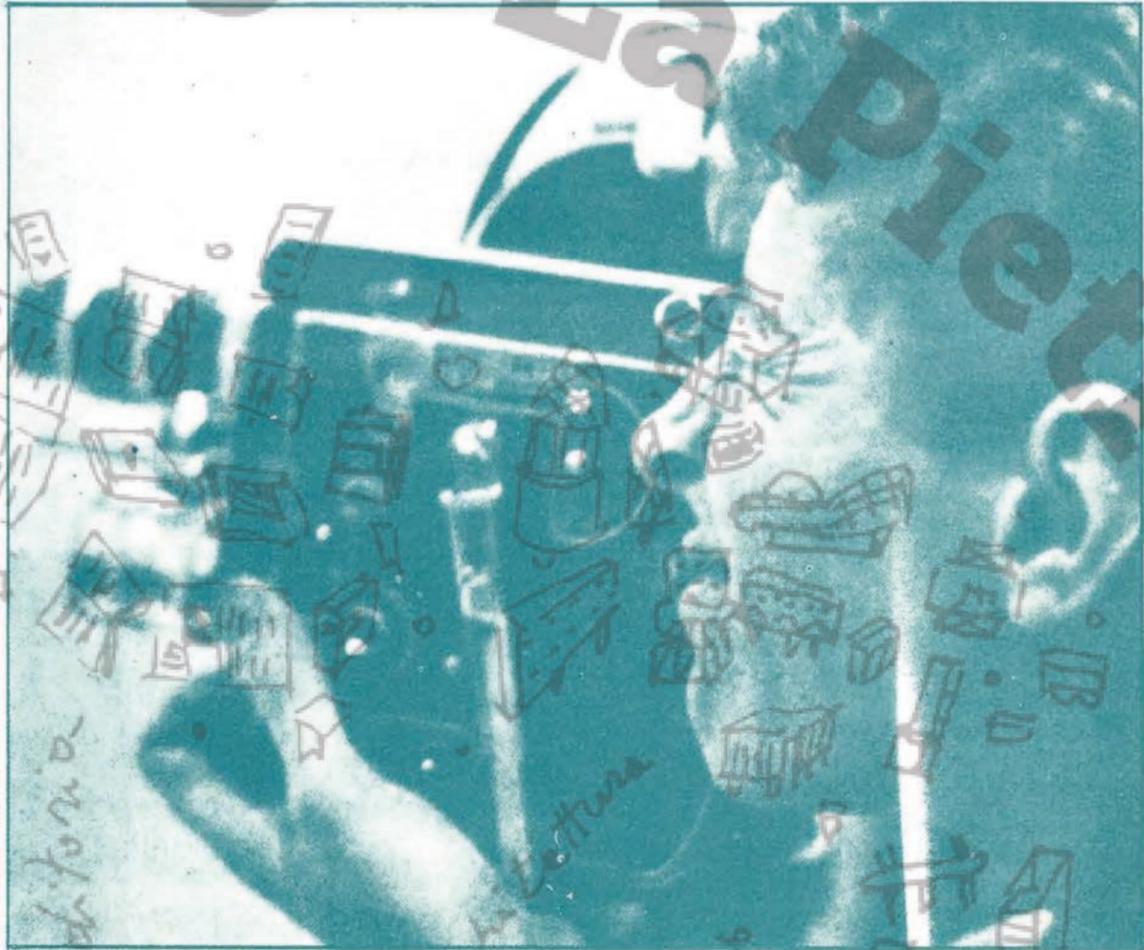


a cura di: FRANCESCO CASETTI
ALBERTO FRASSINO

CONSEGUE
DIBATTITO

Quando, verso la fine degli anni sessanta, si cominciarono a delineare le caratteristiche di quello che sarebbe stato il nuovo cineclubismo, il tratto distintivo che sembrava tutte riassumerle e che suonò come vera e propria parola d'ordine fu la famosa abolizione del famoso dibattito. La cosa era, ancor più che matura, indilazionabile e sacrosanta e non è più il caso di commentare i benefici effetti che ebbe sulla produzione di un nuovo tipo di pubblico, l'azione di freno che esercitò nei confronti dei più cretini esibizionismi culturali, la fine, che essa promosse, della normatività delle « letture » contrabbandata dietro il teatro delle opinioni libere e scontrollate, la premessa, che essa costituì, alle nuove teorizzazioni del piacere, e non del dovere, della visione cinematografica. Ora tuttavia, dopo dieci anni di consolante silenzio alla fine del film, ci si accorge, o almeno così ci pare, che con il triste rito del dibattito qualcosa è pur venuto a mancare, che, esiste nuovamente un bisogno di ri-praticare la parola in un momento in cui l'industria dello spettacolo spinge sempre di più nella direzione della visione individuale e solitaria. Che ciò che può convincere a uscire di casa sarà sempre meno l'eccezionalità di un film perchè ormai la TV, con la quantità e la varietà delle sue offerte, non solo riesce a soddisfare totalmente i bisogni audiovisivi primari ma produce anche un effetto di dipendenza utopica: la convinzione che basti sedersi davanti al video e aspettare con fiducia che passi il (cadavere del) film che vorremmo vedere. E dunque ciò che può motivare l'abbandono del focolare e la riappropriazione della città dello spettacolo pubblico, non è la qualità del prodotto offerto ma la possibilità di accostarlo in maniere diverse, grande schermo e sala piena certo, ma anche opportunità di discuterne, pratica « alta » della parola proibita nella dimensione casalinga della chiacchiera. Non è un caso che le iniziative culturali di maggior successo di questi ultimi tempi (diciamo l'anno scorso a Milano tanto per non fare della sociologia universale) sono state appunto i seminari. Iniziative che si presumevano riservate a pochi

addetti diventate immediatamente luoghi di ricerca (e di spettacolo della stessa) di massa, o per lo meno della massa dell'élite (o dell'élites di massa): seminari dell'Ecole Freudienne all'Umanitaria, seminari di epistemologia alla Casa della Cultura, e anche i seminari di poesia del Centro Internazionale di Brera. Dove accadeva a volte che ci fosse più gente raccolta in una stanza per leggere o sentir parlare che nel cineclub per vedere un film: cosa inaudita in una cultura in cui (vedi il cinema militante) il film era sempre stato inteso come richiamo per far venire gente e fargli poi sorbire il comizio. Sono queste alcune delle esperienze e delle riflessioni da cui nasce il programma dell'attività di quest'anno della sezione cinema. Un programma che cerca di rispondere insieme anche alla crisi (di crescita forse) che ha cominciato a colpire l'anno scorso il cineclubismo selvaggio, e che rappresenta una nuova correzione di rotta nella nostra attività, dopo che avevamo anticipato a Milano le formule del nuovo cineclubismo e dopo l'esperienza tentata l'anno scorso delle « settimane » monografiche che intendiamo continuare nella formula ma non più nell'articolazione e nei contenuti, convinti che la semplice informazione (sulle cinematografie poco conosciute in Italia, come appunto abbiamo fatto l'anno scorso: rassegne sul cinema cinese, tedesco, egiziano, belga ecc.) sia ormai insufficiente e limitativa e occorra invece una nuova attenzione alla teoria, una nuova tendenziosità. Le rassegne che organizzeremo quest'anno saranno dunque tutte orientate a un momento di discussione e elaborazione teorica finale, una sede di dibattito, se si vuole, ma che non rusciti vecchi cadaveri, che non sia più teatro di casuali verbalismi, e in cui i materiali scritti e visivi precedentemente offerti, e le « relazioni » di base di coloro che si occuperanno di impostare i temi in discussione (chiamiamoli pure gli esperti, o gli studiosi, o gli intellettuali pubblici), saranno incaricati di orientare precisamente la ricerca che si vuole compiere. Ci sarà un filo conduttore a collegare le varie rassegne-seminari che, al ritmo di circa uno al mese, saranno organizzati e che dovrebbero essere i seguenti: il cinema nella scuola, il cinema amatoriale, il cinema pornografico, il cinema industriale,



il cinema di propaganda, il cinema delle origini. Ogni volta una serie di film che non possono certo aspirare al « successo », nemmeno cineclubistico, in nome dell'autore, o dell'arte, o della novità, o della mitologia dell'inedito e del censurato dal mercato. Film anonimi quasi sempre, che forse avete già visto, ma non al cinema, e che forse avete fatto voi. Perché ciò che unisce appunto i temi delle rassegne-seminari è, come si vede, il carattere non-spettacolare e non-artistico dei film che in esse verranno presentati, la loro « bassa » strumentalità, la loro inadeguatezza alle esigenze e alle leggi della sala cinematografica, la loro irriducibilità insomma allo spettacolo chiuso, la loro necessità di essere parlati dopo essere stati visti. Momenti di un cinema marginale nel senso

più forte del termine, quello che per troppo tempo è stato limitativamente identificato, e noi stessi l'abbiamo fatto, con i film cosiddetti emarginati. Esiste invece una marginalità del cinema anche rispetto alle sue condizioni di produzione (da non ridurre a una questione di bassi costi o di supporti poveri) e di utilizzazione (da non assimilare al fallimento, effettivo o solo previsto, presso il grosso pubblico). Marginalità rispetto alla funzione dominante del cinema, quella di produzione di immaginario collettivo e di ritualità collettiva. E ci fa piacere constatare che questi oggetti di cui proporremo la visione e lo studio, oggetti finora emarginati dalla teoria che diventano spunti per una rifondazione della teoria, sono — ci pare — assai vicini, e a volte coincidono, a quelle

« pratiche » cinematografiche « base » che una nuova rivista di cinema — la sola rivista teorica sul cinema che si abbia ora e finalmente in Italia — e cioè « Fiction », propone come oggetto privilegiato della propria riflessione. Pratiche cinematografiche che stanno « sotto » l'immaginario, che sfuggono all'imbufo dello standard hollywoodiano anche se trattengono con esso rapporti assai complessi e comunque bidirezionali ponendosi quindi, a nostro parere, non come un altro cinema, non compromesso, libero e fiero della propria basezza, ma piuttosto come un luogo di sintomi, un inconscio del cinema « vero » in cui tutto più chiaramente forse si rivela.

ALBERTO FRASSINO



VIAGGIO
NELL'ISOLA
MISTERIOSA

La prima delle manifestazioni che il Cineclub Brera vuole promuovere quest'anno è dedicata al cinema scolastico. L'etichetta non inganni: non si tratta di un qualcosa di facilmente circoscrivibile dentro delle aule di scuola (si fa per dire), localizzabile in circoli, provveditorati, presidenze, palestre, bidellerie, corridoi, aule da disegno, ecc. Anzi, il suo « posto » sfugge, confondendosi in occasioni ed episodi diversi tra di loro, spesso incommensurabili (e di cui tenta un primissimo bilancio il testo di Sanguineti e Lombezzi che è pubblicato qui accanto). Cinema e scuola: l'incontro non è mai stato pacifico, nè le competenze si sono delineate

con nettezza fin da subito. Un continente senza una geografia precisa; un'isola in gran parte misteriosa che cerchiamo di andare ad esplorare. Con viaggi reali, sia chiaro: in periferie non del tutto note, in circoli didattici di mezza montagna, nella provincia servita solo da ferrovie locali. In viaggio, si parte. Il cinema scolastico si fa poco nelle grandi città, e nulla nei centri urbani. L'idea di base, naturalmente, è quella che ha mosso tutta l'attività del Cineclub di quest'anno, e che Farassino ha inquadrato anche per conto mio: diciamo, con una sintesi un poco sloganistica, che se la crisi del cinema pesa, essa ci costringe e ci conforta nella ricerca che da un po' portiamo avanti, trovare i film anche dove non c'è il cinema (perchè se qualcosa muore, è proprio il cinema, ma non i film; che anzi continuano tranquillamente la loro vita, sempre più marginali anche quando sono

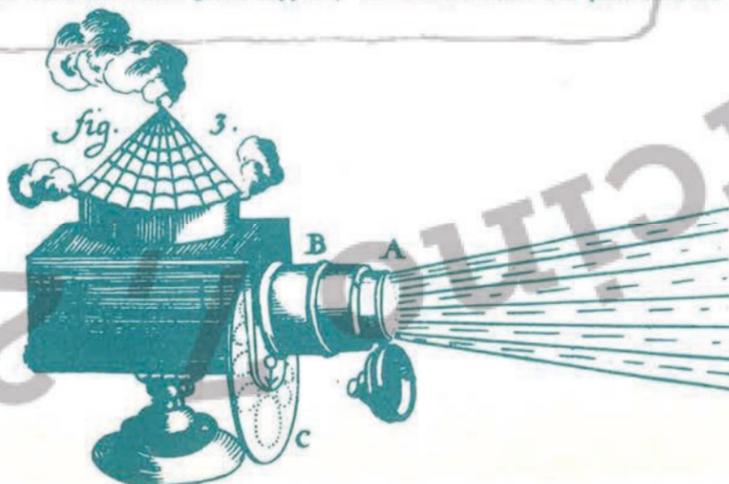
dentro il mercato — visto che il mercato si sta sfaldando da solo, o almeno promette di farlo —; e vispi soprattutto quando con il mercato non sembrano avere grossi rapporti,

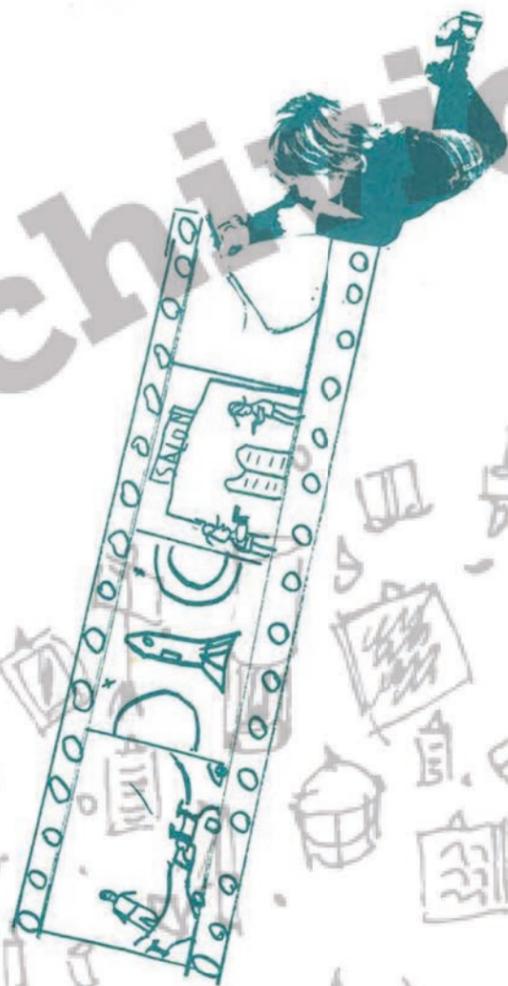
perchè francamente troppo episodici, frutto di operazioni collaterali, nati per andare fuori delle sale, fatti da pochi per pochi, ecc.). Ho semplificato al massimo: ma quello che im-

porta sottolineare è che il cinema scolastico è in questo senso esemplare, almeno altrettanto di quanto sono esemplari le altre categorie che intendiamo esplorare e che Farassino ha elencato.

Due parole infine sulla struttura che avrà la manifestazione: essa conterà di un ciclo di proiezioni concentrate in una settimana (a partire da lunedì 21 novembre, alle ore 21, e di un seminario-convegno di studi, con relazioni e dibattiti, e a cui interverranno studiosi, operatori e alcuni rappresentanti politici. In occasione della manifestazione uscirà anche un catalogo di materiali (interventi teorici, schede filmografiche, notizie, ecc.) in modo da permettere un punto della situazione e da promuovere — ci si augura — un collegamento più concreto tra le varie esperienze che si stanno facendo.

FRANCESCO CASETTI





SENZA GREMBIULINO

Agli albori del cinema scolastico si può applicare una vecchia barzelletta. E non solo perché treni e trenini sono sempre stati un tic dei cineasti. — « Che differenza passa tra un paio di tette ed un trenino elettrico? » — « Nessuna. Tutte due sono fatti per i bambini e ci giocano sempre i grandi. »

Il primo cinema scolastico, irrimediabilmente 'grande', è usurpazione dichiarata. Il suo terreno naturale di crescita e di sviluppo è l'arretratezza, ideologica ma anche cronologica, delle pagine di storia del vecchio sussidiario. Il cinema dei maestri parte da Spartaco, da S. Francesco e dall'impresa dei Mille per tendere alla Resistenza. Come se qualcuno avesse capovolto la storia del cinema italiano e, leggendo alla rovescia le annate di Cinema Nuovo, dovesse attuare una svolta dal realismo al neo-realismo. Ovviamente è marxista, è epico, è già d'autore. Senza saperlo è perennemente condannato a produrre dei remakes perché Hollywood, aborrita, continuamente e da sempre racconta queste grandi storie della Storia.

Per rivestire, marxianamente, la Storia « di carne e di sangue » sveste i bambini del loro costume scolastico, il grembiulino nero che non sta bene nel ferranicolore. Niente parodie. « Siate spontanei ». Non si ride e non si fanno le corna sui colli di Calatafimi.

Questo « cinema di comparse » ricalca quell'altro cinema di comparse diffuso, un tempo, nelle scuole. Quei documentari di montaggio USIS sulla « Birth of the Nation » che, per essere autentici, pedagogici e fuori del cappio dei diritti di sfruttamento, hanno tagliato via i primi piani dei divi lasciando solo i totali, veri e documentari, delle comparse che fanno la guerra.



CINEMA IN CLASSE

Lo spazio vuoto del tempo pieno

Il cinema nella scuola era sempre stato un abbecedario illustrato. Con errori di stampa e qualche pagina che mancava. Questo abbecedario si chiamava listino San Paolo Film.

Nel libro di letture c'erano i racconti, nelle pellicole c'era l'ideologia, la politica, la sociologia. Croce e delizia del supplente e dell'aspirante all'incarico, martirio del bidello, macero anticipato delle copie.

Ora il nuovo carattere « sperimentale » dell'istituzione va trasformando il modo d'essere del cinema scolasti-

co. Macchina celibe. Armadio ingombrato. Bersaglio prediletto degli ex-allievi sottoproletari che debuttano nel furto con scasso.

L'industria culturale, sempre in coppia, come i gendarmi di Pinocchio, con gli enti pubblici progressivi introduce le nuove serie e le nuove tecniche, produttive e ideologiche. L'editoria scolastica si appresta a sfornare manualetti semiotici per giovani marmotte, infallibili guide ad una lettura certa di significanti e significati.

Conclusa quindi un'epoca gloriosa, l'obiettivo di questa rassegna del Cinema Club di Brera è proprio quello di raccogliere e rianalizzare questi resti preistorici, questo cinema di botteghe e di pionieri, di apprendisti stregoni, fatto di scotch su moviolette senza luce.

ZERO DE CONDUITE

Dopo la storia la farsa. La seconda fase del cinema scolastico è la comica. Spunto, soggetto e canovaccio sono le stupidità e le banalità, insauribili, della vita dentro la scuola. Si parla un po' anche del sesso e del direttore didattico.

I vari generi del cinema scolastico riflettono modelli di rapporto tra la cattedra e i banchi. L'epica delle scene di massa mobilitava le famiglie e

chiedeva in prestito gli alunni alle altre classi. Il cinema comico è per piccoli gruppi: racconta la familiarità tra un insegnante e degli alunni. E' anche un po' variante del vero cinema familiare. Come quello e al contrario del cinema epico non si preoccupa delle immagini e della forma. Nei casi migliori, come nei film di Caterina Guerra, diventa la documentazione vera, e come tale compromette (« Signorina, Lei mi deve dire se quei ragazzi stavano veramente fumando? ») di una complicità. La fuga dalla scuola invece della gita scolastica. Tra l'anarchia filmata da Jean Vigo e i comportamenti registrati da Alberto Griffi. Queste fotoricordi fatte in super 8 ritrovano non solo le corna delle foto scolastiche vere, con la posa, ma anche ricca materia di psicoanalisi: il nascondino e il gioco del dottore.

PENSIERINI E RAPPORTI DI PRODUZIONE

Fuori dal racconto e dal divertimento della sua distruzione, il cinema scolastico italiano aveva nel frattempo fatto almeno due importantissime ricerche di metodologia. Elaborazioni teoriche sui modelli di lettura e di produzione dell'immagine.

Negli anni '60 la Cooperativa di Monte Olimpino (Belgrano, Munari, Piccardo) aveva costruito un libro di

pensierini filmati per la scuola elementare. Un lessico riscritto e ricatologato da bambini per insegnare il movimento dell'immagine ad altri bambini: chitarre, telefoni, sedie, scatole vuote, panchine, vecchietti e vigili urbani...

Negli anni '70, in una scuola media inferiore dell'entroterra di Mestre, con un piccolo finanziamento strappato alla Biennale, l'Unità Produttiva 2K di Roma tentava una grammatica dell'educazione al mezzo, dei rapporti di produzione, dell'Edipo... Al di là delle singole esperienze, va sottolineato come queste ricerche, nell'inesistenza e nell'impossibilità proprio di nuovi modi di produzione siano rimaste purtroppo esperimenti bloccati, chiusi, in qualche caso schizofrenici. Non c'è ancora una via di mezzo tra l'ostinato lavoro solitario di Straub e la macchina schiacciasassi della televisione.

IL MULINO AD ACQUA E LA CESTA DI VIMINI

Il videoregistratore scolastico, inesplorato sconosciuto e scoordinato, sembra oscillare tra l'inchiesta televisiva e quella delle radio libere di cui è coevo.

Cappuccetto Rosso cerca il nonno: artigiano o partigiano. Applicazioni tecniche di attività integrative libere a tempo indeterminato in fotografia e giornalismo. Ma è solo l'inizio...

SALTA LO STAMBECCO, SCOPA IL DICOTILEDONE

L'ultima sezione della manifestazione comprenderà una antologia di filmati e filmine, un omaggio ai sussidi audiovisivi di una volta, recentemente dichiarati ente inutile e sciolti d'imperio dal ministero, per sgomberare il mercato.

Accanto alle filmine di storia sacra che raccontavano le vicende del popolo ebraico nell'ora di religione vedremo A come Alpe, A come acciaio, A come ape.

La produzione audiovisiva degli anni '50 (l'azienda leader del settore

era La Scuola Editrice di Brescia) sembra l'ultima propaggine della guerra fredda nel campo della comunicazione di massa. L'Alpe e i ghiacci sono immancabilmente nostri, Storia e Geografia dello stivale che non possono essere raccontati che da noi, nelle filmine come nelle emissioni filateliche. L'uso della voce off, autoritaria e roboante, proprio come una classe di maestri forgiata nel ventennio, riprende le colonne sonore dei cinegiornali LUCE. L'acciaio è un caso speciale: il cinema siderurgico è ancora autarchico, prodotto diretto delle aziende. L'ape e l'alveare, invece, dato che l'Italia era un paese scientificamente depresso, rientrano nel piano Marshall: tutti gli audiovisivi e le filmine scientifiche saranno sempre edizioni italiane, doppiaggi cioè, di sussidi stranieri.

MIMMO LOMBEZZI
e TATTI SANGUINETI

IL QUARTIERE

a cura di: **CLAUDIO GUENZANI** e **ALESSANDRA QUAGLIA**

INTORNO A S. CARPOFORO, EX CHIESA IN MILANO

La chiesa di S. Carpofofo fu una delle prime edificate in Milano dopo l'editto di Costantino del 313 che liberalizzava il Cristianesimo.

Parè l'abbazia fondata, sui resti di un tempio pagano dedicato al culto di Vesta, S. Marcellina, sorella di S. Ambrogio, quindi personaggio influente nell'intelligenza politico-religiosa della Milano di quel tempo: pare anzi che lo stesso Santo abitasse nella zona.

Diversi reperti archeologici confermano le ipotesi del tempio: molti storici e cronisti parlano di una lastra marmorea che sorreggeva l'acquasantiera e che con molte probabilità, a suo tempo, faceva da piedistallo alla statua della dea Vesta.

Inoltre, le quattro colonne di porfido che reggevano il ciborio dell'altare (simile peraltro a quello notissimo della chiesa di S. Ambrogio) provenivano dal tempio preesistente in cui sostenevano la cella della divinità.

Nel 1811, durante dei lavori di scavo nella piazzetta antistante la chiesa, vennero alla luce frammenti di mosaici di origine sicuramente romana che avvalorano la tesi del tempio pagano preesistente.

L'attivissima S. Marcellina morì nel 398, per cui la chiesa risale probabilmente a più di 1500 anni fa.

All'inizio i parrochiani di S. Carpofofo erano quasi tutti contadini che vivevano in quella «braida» ovvero campagna, che era allora la zona di Brera; S. Carpofofo infatti è nominata tra le chiese-tappa toccate dalle processioni istituite nell'813 che si snodavano lungo le allora periferiche zone della città, fuori e dentro le mura, per benedire i terreni e invocare buoni raccolti.

Intanto diventava sempre più importante per la zona la sua vicinanza alla porta Comacina: accanto ai primi artigiani che già allora incominciavano ad essere i tradizionali abitanti del quartiere, si sviluppavano le attività mercantili e le prime forme di associazioni manifatturiere.

Attivissimo fu il commercio e la produzione di panni di lana e successivamente della seta: ma nonostante tutte queste attività, la parrocchia di S. Carpofofo continuava ad essere indicata come «Borgo degli ortolani», e proprio qui, nel 1576 si manifestarono i primi casi della famosa peste che sconvolse Milano. Nei resoconti delle visite pastorali (ispezioni arcivescovili alle varie parrocchie per controllare lo stato delle anime e le eventuali irregolarità, al tempo peraltro frequentissime) possiamo ancora oggi leggere gli impressionanti elenchi delle famiglie decimate e delle case svuotate in poco tempo dalla pestilenza.

Nel 1600 incominciarono a insediarsi nella zona le prime famiglie nobili (tra cui i Clerici e i Cusani, i cui palazzi sono tuttora esistenti) che si riunirono subito in una loro parrocchietta signorile, S. Eusebio, prendendo quindi le distanze dai modesti abitanti del quartiere la cui vita religiosa faceva capo a S. Carpofofo. La chiesa di S. Eusebio veniva così a spartirsi la già piccola giurisdizione di anime che S. Carpofofo divideva con la vicina S. Protaso.

Consultando i registri delle due chiese, questa naturale divisione o selezione di pubblico appare più evidente. Dai registri di S. Eusebio affiorano nobili di più o meno alto lignaggio, grossi nomi milanesi (Verri, Cusani, Beccaria, Manzoni) e qualche allora debuttante ricco borghese.

In S. Carpofofo, invece, molti gli artigiani, marmorini, stampatori, indoratori, maniscalchi, qualche raro notaio e molti legnaioli, facchini, muratori, servitori e naturalmente, considerando le diverse dominazioni, svariati spagnoli e francesi.

Inoltre, verso il '700, si stabiliscono nel quartiere numerosi «bosini», come venivano chiamati i forestieri, per lo più brianzoli, che giungevano in città per lavori stagionali e soprattutto richiamati dall'importante mercato di paglia, fieno e legno che si svolgeva nel vicino Corso di Porta Comacina (l'odierno C.so Garibaldi). Comunque, S. Carpofofo non è tra-

scurata dai suoi parrochiani affascinati dalla vicina chiesa alla moda: anzi, con fondi raccolti tra gli abitanti della zona, nel XVII sec. viene ristrutturata su disegno dell'architetto Putini, come dà notizia lo storico Lattuada che in un suo scritto del 1738, parla della trasformazione in «una sola nave in ordine dorico, in figura di croce, con sei cappelle laterali».

Lattuada parla di preziosi interventi di Filippo Abbiati e accenna anche alla statua lignea di una S. Maria del Rosario che veniva portata in processione durante la prima domenica d'Agosto, seguita da un folto pubblico di fedeli; durante le spoliazioni napoleoniche, la statua fu acquistata da mercanti che affluivano nella zona per il vicino mercato di Porta Comacina, che se la portarono a Clivio dove ancora oggi continua le sue attività processionali.

Molti storici milanesi parlano del bel portico e della piazzetta che anticamente si aprivano davanti alla chiesa, per deplorare subito poi il groviglio delle viuzze limitrofe che alcuni definiscono «misere e sudice», o ancora «immagine di una Milano troppo vecchia e anacronistica» e individuare in S. Carpofofo una delle zone più malfamate della città, o meglio «via del malcostume e vizio, col corredo di delitti che li tengono dietro».

In effetti, già nella seconda metà del '700 la zona non era molto sicura; nonostante ciò le attività pastorali di S. Carpofofo continuavano. Nel 1789 vi si impartiva la dottrina per le donne, una specie di catechismo per adulti, tenero tentativo di formare giovani virgulti da opporre e con cui arginare le sempre più numerose «Ninette del Verzee» che incominciavano a popolare il quartiere che più tardi sarà la tradizionale sede dei «casini milanesi».

Già in quell'anno quindi la chiesa non era parrocchia, essendo tali forme di catechismo non praticabili in sedi parrocchiali. Infatti era stata aperta al pubblico culto la vicina chiesa di S. Maria del Carmine, dopo le alterne e vivacissime vicende che avevano portato alla soppressione, insieme a moltissimi altri, dell'ordine dei Carmelitani scaldi che vivevano nell'attiguo convento. Intorno a questa grande chiesa furono unite e conglobate le tre piccole parrocchie vicine: quella di S. Carpofofo, di S. Eusebio e di S. Protaso.

Sono questi gli anni in cui la chiesa viene smantellata e si avvia alla sua chiusura definitiva. Nel 1803 muore l'ultimo parroco, Don Bernardo Nava, che firmò insieme ai «pochi abitanti galantuomini del quartiere» una supplica perché nella via si facesse pulizia e ritornasse l'ordine; si propose addirittura di cambiarne l'antico nome vernacolare, italianizzato alla meglio in «Contrada dei Tetti», con quello, senz'altro più rispettabile, di S. Carpofofo.

Tra gli altri firmò anche Marco Formentini, proprietario di diversi edifici nella via, oltre che storico e patriota, a cui più tardi la stessa sarà intitolata.

E così la chiesa di S. Carpofofo chiude nel 1806; diventerà dapprima Archivio Militare, fino al 1854, quindi passerà al Comune e ne conterrà l'Archivio storico e, una volta passato questo nelle sale di via Senato, sarà adibita a magazzino.

Alcuni storici milanesi della prima metà del '900 arrivarono ad augurarsi il «benemerito intervento del piccone demolitore», a completare l'opera (benemerita anch'essa?) dei bombardamenti.

Ma la chiesa ha continuato a reggersi solennemente sulle sue fondamenta romane e a continuare, sia pure chiusa e silenziosa, la sua incisiva e carismatica vita nel quartiere.



Un'attività dell'animazione teatrale aperta alla partecipazione di tutti nell'interno della Fabbrica di Comunicazione.

A PROPOSITO DELLA SPERIMENTAZIONE DIDATTICA NELLE SCUOLE E FUORI

Nel mese di giugno, alla fine dello scorso anno scolastico, la Fabbrica di Comunicazione ha voluto aprire un confronto su alcune forme di sperimentazione didattica, riferite in particolare all'istruzione artistica. Così si sono susseguite due mostre: la prima realizzata da studenti e insegnanti di due classi del Liceo Artistico di via Ha-ch, di cui pubblichiamo di seguito una sintesi; la seconda esposizione è invece consistita nella raccolta del materiale prodotto dagli studenti dell'Accademia di Brera durante il lavoro dei collettivi studenteschi che hanno operato durante l'occupazione della scuola nello scorso anno.

Numerose sono le esperienze significative condotte da insegnanti che, in condizioni spaventose, tentano di rivolgere contro l'ideologia dominante e contro gli ingranaggi in cui sono

presi i pochi strumenti di cui dispongono.

Tentativi che finiscono, per lo più, per rimanere sconosciuti. I numerosi ostacoli posti dagli apparati scolastici, la mancanza di spazi e di strumenti, non permettono di gestire e far conoscere all'esterno i risultati di queste sperimentazioni, costringendole invece nel ghetto del loro ambito di produzione, togliendo così quei presupposti culturali e politici da cui sono sorte, e cioè la verifica, il confronto e la identificazione con il più complesso mondo dei rapporti sociali.

Da qui l'importanza di utilizzare uno spazio fisico e culturale come la Fabbrica di Comunicazione che possa diventare momento di incontro e sistematizzazione di queste nuove esperienze.

La mostra, che si è svolta nel giugno scorso e che riportava l'attività di un anno scolastico, aveva come tema la lettura critica di immagini relative alla produzione medioevale e rinascimentale, e la loro successiva reinterpretazione operata alla luce dei linguaggi e delle forme espressive del nostro tempo.

Le immagini sono state analizzate, non solo da un punto di vista storico e formale, ma con il tentativo

non solo da un punto di vista storico e formale, ma con il tentativo di scoprire il loro valore come strumento di comunicazione e di ricercare quindi i messaggi ed i modelli da loro proposti.

La ricerca, durata quasi un anno di lavoro, è stata preceduta da un lungo periodo di discussioni collettive sul suo significato, sugli argomenti da sviluppare e la metodologia da seguire, e si è articolata in due momenti principali.

Il primo grosso compito che tutti, individualmente o in piccoli gruppi, hanno dovuto intraprendere è stato quello della raccolta e dello studio del materiale. Si sono ricercati documenti storici, testi e notizie, si è attento alle conoscenze di tutti gli insegnanti, si è inquadrato lo sfondo sociale e politico in cui si muoveva; si sono scelte le immagini di quadri, sculture, affreschi che erano inerenti ad ogni singola tematica, e si sono riprodotte attraverso una fotocopiatrice (più di cinquecento fotocopie come materiale di partenza); si è lavorato sul materiale per studiarlo come testo ed esaminarlo come immagine: la costruzione, le soluzioni stilistiche, gli aspetti psicologici, la ricorrenza delle cose. Tutto ciò, insomma, che si poteva trarre da una serie di immagini e di dati, non partendo da delle regole, ma arrivando ad esse.

Non si è trattato di elaborare delle analisi scientifiche, ma di creare degli spunti di analisi che potessero dar luogo a discussioni, esercitazioni, idee per far partire il secondo importante momento.

Questa seconda fase, a differenza della precedente caratterizzata da un notevole concorso di tutte le materie, rientrava di più in una concezione disciplinare, tenendo conto delle caratteristiche specifiche della scuola. Infatti doveva essere finalizzata alla produzione di nuovi lavori che esprimessero i risultati dello studio precedentemente effettuato. Si trattava cioè di tradurre quegli spunti di analisi sulle immagini storiche come mezzo di comunicazione, in comunicazione attraverso immagini e strumenti contemporanei.

Con l'uso di una vasta gamma di strumenti, dai più tradizionali sino a quelli tecnologicamente avanzati, come il videotape, la fotografia, la fotocopia, e attraverso un linguaggio fatto di scomposizioni, accostamenti, ingrandimenti, imitazioni e animazioni teatrali, si sono affrontate le tematiche scelte.

Il rapporto tra rappresentazione dell'uomo e la natura, l'uomo e l'architettura, l'uomo e il lavoro; il canone dell'uomo e la sua deformazione; la ricorrenza dell'ideale classico e la sua persistenza come modello da imitare nella scuola. Si sono confrontati gli oggetti raffigurati nell'antichità con gli oggetti «feticcio» che ci circondano oggi. La rappresentazione della donna nelle varie epoche, il suo lavoro, la sua condizione rapportata a quella dell'uomo. Si è riprodotta con fotocopie e fotografie l'imitazione dei gesti di alcuni quadri, per acquisire il senso della mimica duecentesca e si è ripetuta l'operazione su alcuni personaggi politici del nostro tempo. Si sono interpretati cicli di affreschi ridipingendoli a grandezza naturale, oppure tridimensionalmente in piccole dimensioni o ancora vivendoli come fatto teatrale. Si sono imitati con persone somiglianti una serie di ritratti rinascimentali per cogliere i modelli che proponevano. Abbiamo usato il magnetofono o il videotape per raccontare accompagnate da musiche del periodo, storie del medioevo e del rinascimento. Nella Fabbrica di Comunicazione è stato ricomposto il significato della ricerca attraverso l'allestimento di un percorso che ricuciva tutti gli aspetti della sperimentazione.

Dopo due settimane di incontri e dibattiti col pubblico è nata l'esigenza di concretizzare questo rapporto con l'esterno attraverso il coinvolgimento, in un'animazione-spettacolo, di abitanti del quartiere, operatori culturali e altri studenti.

Lo scopo di tutto il lavoro è stato quello di stimolare esperienze «critiche e creative» nuove all'interno e all'esterno della scuola e di riaffermare la necessità del lavoro collettivo in una situazione di grave disgregazione sociale.

PAOLO ROSA

LETTURA DELLE IMMAGINI

	1	2	3	4	5	6	7	8
VIRILE								
BREVE								
PASSIVO								
TRISTE								
INIBITO								
FINE								
SOGNATORE								
SENTIMENTALE								
DOLCE								
BELLA								
DEBILE								
ATTIVO								
SERENO								
INDISVOLTO								
ROSO								
REALISTICO								
FREDDO								

... il modo più probabile di apprendere un comportamento è per imitazione. Ciò consiste essenzialmente nell'apprendere per esempi, ed è considerato da molti essere un metodo importante attraverso il quale le persone apprendono gli atteggiamenti... Ribaltare il senso pratico di questa affermazione che analizza come si assumono passivamente dei comportamenti, significa appropriarsi in modo critico, attraverso un'imitazione cosciente, dei modelli e degli atteggiamenti diffusi attraverso le immagini.

CINI LIGUORI

(1° continua)