

Vedere e sapere.
Esperienze di didattica con il formato ridotto,
dalla scuola all'archivio e viceversa

GIULIA CARBONERO, GIULIO PEDRETTI, MICAELA VERONESI¹

Nella sua lunga storia il formato ridotto è entrato più volte nelle classi scolastiche, soprattutto come strumento didattico per mostrare fenomeni scientifici, luoghi geografici, eventi storici e narrazioni, tuttavia è stato utilizzato da alcuni insegnanti anche per realizzare film con gli alunni, o per riprendere e documentare le attività formative.

Sulla funzione didattica del cinema, e in particolare del cinema in formato ridotto nelle classi, si è svolto in Italia un vivace dibattito che, tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Settanta, ha coinvolto pedagogisti, educatori, produttori cinematografici, cineamatori e istituzioni, e di cui sono rimaste numerose tracce in riviste specializzate e monografie, ma anche in qualche film sperimentale e un certo numero di pellicole didattiche sopravvissute.

Oggi la didattica del cinema vive, nel contesto nazionale, una nuova ondata, in parte dimentica di quella stagione così densa e proficua. Ma molte energie stanno confluendo anche nel recupero di una memoria visiva che, seppure considerata minore, trova proprio nella dimensione intima del film amatoriale e nell'archivio stesso una grande potenzialità educativa, culturale e didattica.

In questo saggio ci occuperemo di recuperare il filo di quel dibattito sulla pedagogia del cinema attraverso il formato ridotto², mettendo a confronto esperienze di visione e di produzione, analizzando alcuni fondi archivistici realizzati da insegnanti, esplorando il metodo educativo dell'archivio di film di famiglia Superottimisti di Torino, e racconteremo infine gli esiti di un'esperienza di didattica del cinema con i materiali di questo archivio condotta da chi scrive in una scuola secondaria di secondo grado alcuni anni fa.

Cinema educativo e formato ridotto

Fin dalle origini del cinema la sua funzione didattico-educativa è stata oggetto di discorsi anche molto accesi e contraddittori, ma si è perlopiù concentrata sui problemi relativi alla visione dei film da parte dei giovani e sulla loro funzione educativa³. Rileggendo a posteriori quei dibattiti emerge soprattutto la preoccupazione che il film come strumento mostrativo, efficace nel trasmettere insegnamenti grazie al suo potere di creare coinvolgimento, sia effettivamente adeguato tanto per forma quanto per contenuto ai doveri etico-morali della comunità educante. Molto in secondo piano resta invece un discorso che vede nel fare cinema in classe una pratica pedagogica capace di stimolare competenze diverse: dall'apprendimento del linguaggio cinematografico alle prassi artigianali del set e della post-produzione, passando per la scrittura, l'organizzazione, la messa in scena e la recitazione.

La dicotomia tra fare didattica 'con' il cinema (mostrando i film in classe, o preferibilmente invitando la classe a vedere i film⁴), e fare didattica 'del' cinema (introducendo l'apprendimento del linguaggio e cimentandosi nella realizzazione di film in classe) rappresenta di fatto un problema irrisolto⁵. Il formato ridotto si inserisce in questo discorso come lo strumento tecnologico che ha permesso di far entrare nella scuola italiana entrambe le modalità di didattica 'con' e 'del' cinema. La riflessione pedagogica, la necessità di formare gli insegnanti e la questione della dotazione tecnologica delle scuole sono i temi che maggiormente ricorrono nei discorsi pubblici su cinema scuola e formato ridotto negli anni del dopoguerra. Con la stagione repubblicana rinascono infatti quei movimenti per portare il cinema nelle scuole in forma di sussidi audiovisivi⁶ che erano stati pressoché interrotti nella prima metà degli anni Venti⁷, e si riaccende un dibattito volto soprattutto a sistematizzare la pedagogia del cinema⁸. Tuttavia anche in questa nuova stagione prevale il carattere individuale e sperimentale che aveva caratterizzato gli anni della dittatura fascista, anni in cui – come descritto esaurientemente da Andrea Mariani⁹ – l'attenzione si era spostata tutta sul potenziale civile del cinema educativo, più interessante per il regime per la sua dimensione di massa, con l'organizzazione dei cineclub, la nascita dell'Istituto Luce¹⁰, della Scuola Nazionale di Ci-

nematografia, e con la standardizzazione del formato ridotto¹¹. Un esempio di pioniere della didattica con il cinema è stato Vincenzo Guzzanti che nel 1928, come insegnante di scienze del Liceo Visconti di Roma, realizza una serie di documentari di argomento scientifico montando materiale di repertorio appositamente acquistato dall'Istituto Luce. Da scienziato egli coglie le potenzialità del mezzo, riconoscendone l'intrinseco valore educativo e culturale: le immagini in movimento – afferma – sono didatticamente molto più efficaci di quelle statiche, vedere in un film la vita di animali e piante o un vulcano in attività è perciò più utile all'apprendimento che vedere un animale impagliato, un erbario o un'illustrazione. Il suo desiderio di portare il cinematografo in classe si realizza quando “nel 1926, per puro caso mi sono trovato davanti al più piccolo apparecchio cinematografico d'allora, 9,5mm, Pathé Baby: apparecchio piccolo maneggevole anche dai ragazzi, e pellicola ininfiammabile”¹². Dalle parole e dall'esperienza di Guzzanti cogliamo varie intuizioni: quella di portare il medium cinematografico in classe in condizioni di sicurezza e di far toccare con mano agli studenti le apparecchiature, e quella che sia il docente stesso a realizzare i propri strumenti filmici. Occorre però arrivare agli anni Cinquanta per trovare i primi proiettori reclamizzati appositamente per il mercato scolastico e i cataloghi di film educativi prodotti da case editrici come la San Paolo, la SEI e la Paravia, che distribuiscono cine-lezioni italiane e altre di importazione, soprattutto anglosassone, le riduzioni in 16mm di film di finzione per proiezioni scolastiche¹³. La diffusione tuttavia resta limitata dai mezzi tecnici a disposizione delle scuole e da una politica che tarda a farsene promotrice: il cinema nelle scuole rimane per lo più appannaggio delle sporadiche iniziative dei singoli docenti¹⁴. L'assenza di una sistematica politica ministeriale è talvolta interrotta da attività promosse dallo stesso Ministero attraverso il coordinamento delle cineteche scolastiche, i Centri provinciali per la cinematografia scolastica, e il Centro nazionale per i sussidi audiovisivi¹⁵. Saltuariamente si istituiscono persino concorsi nazionali per sceneggiature, filmine e film didattici¹⁶. Alcuni studiosi intervengono nel dibattito con proposte che trovano spazio nella nicchia pubblicitaria che trasversalmente abbraccia il ci-

nema in formato ridotto e la didattica del cinema. Tra questi il pedagogista Luigi Volpicelli interviene sull'impiego dei film nella scuola sostenendo che gli insegnanti non devono limitarsi ai soli documenti scolastici ma possono affrontare tematiche più complesse tramite la visione di film veri e propri da analizzare e commentare con la classe¹⁷. Concorda con questa posizione Raffaele Laporta che sulle pagine di "Cinedidattica" polemizza con le indicazioni ministeriali che si limitano a consigliare sterili proiezioni, argomentando come i film abbiano il potere di far parlare i ragazzi, suscitando dibattiti in classe¹⁸. Il cinema inteso come un'attività creatrice cui la scuola deve puntare per arricchire la propria capacità di trasmissione culturale è il vero nodo intorno cui si svolgono i discorsi più interessanti, soprattutto quando si concentrano sui progetti di didattica del cinema con le classi. La scuola come istituzione pare da sola non farcela: fondamentali sono gli aiuti che le giungono dall'esterno, dai centri provinciali (come quello di Cremona che offre agli insegnanti, oltre a un fornitissimo catalogo di film e filmine, anche una saletta per le visioni e la possibilità di avere in prestito gli apparecchi di proiezione), ma soprattutto dai privati. Ne è un esempio il Cine Club di Gorizia che nel 1956 organizza corsi di cinema per insegnanti e studenti allo scopo di insegnare a fare cinema in ambito scolastico nell'auspicio di produrre progetti in grado di implementare la cineteca scolastica. Ma si è trattato – come si è già detto – di esperienze sporadiche e individuali, che hanno lasciato testimonianze tenui, che non sono riuscite a fare sistema.

L'esperienza più importante, in ordine di prassi didattica e di testimonianze, è senz'altro quella di Marcello Piccardo e della cooperativa Monte Olimpino di Roma che con il progetto *Il cinema fatto dai bambini* porta avanti un esemplare laboratorio di didattica del cinema nella scuola elementare. Esperienza che è stata descritta e tradotta in materiale didattico in un testo¹⁹ purtroppo fuori catalogo ma che andrebbe riproposto per la formazione dei docenti di oggi. Le attività della cooperativa romana, di cui faceva parte anche Bruno Munari, hanno avuto luogo dal 1966 al 1979 circa, e sono proseguite nel decennio successivo con laboratori in varie città italiane tra

cui Pisa, Como e Torino²⁰. Nel capoluogo piemontese, in particolare, nella prima metà degli anni Novanta il CEMEA ha promosso la produzione di una ventina di film, in super8, vhs e s-vhs, fatti dai bambini applicando il metodo di Piccardo. Quest'ultimo è stato infine omaggiato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1995 per la sua attività di "maestro e pioniere del cinema nella scuola"²¹. La peculiarità dell'opera di Piccardo sta anche nel suo aver sottolineato con convinzione il valore didattico della pellicola in quanto materia e mezzo da cui far nascere il film insieme agli alunni con cura e meticolosità, alla quale egli contrapponeva il video che con la sua immediatezza riduce i tempi – e certamente i costi – ma rischia anche di svilire il processo creativo e quello di ricerca che, con le classi, sono invece passaggi fondamentali²². Infine, è necessario ricordare anche l'attività condotta in questo campo da Teresa Aristarco negli anni Settanta-Ottanta con i laboratori di lettura degli audiovisivi nelle classi, esperienze basate sull'alfabetizzazione al linguaggio del cinema e alla sua comprensione, che si basavano sul presupposto che il linguaggio cinematografico fosse interdisciplinare e come tale costituisse la chiave per leggere e capire la realtà²³. Presupposto che, come vedremo nei prossimi paragrafi, è tuttora valido.

Classi in archivio

Negli ultimi anni – anche grazie a specifici bandi²⁴ – è stato possibile realizzare alcuni progetti di didattica del cinema introducendo studentesse e studenti alla conoscenza e al riuso di pellicole in formato ridotto. La scelta di portare questi materiali in ambito scolastico è stata dettata dalla convinzione che grazie a essi fosse possibile attivare la pratica pedagogica dell'imparare facendo, coniugando il 'fare cinema' con la fruizione delle immagini in movimento e immergendo le classi in una dimensione di ricerca, storica e archivistica, e di scoperta di memorie private altrimenti inaccessibili. La natura stessa delle immagini degli archivi di famiglia abbatte molte barriere e consente a chi le osserva di riconoscersi in esse. Per gli studenti la possibilità di specchiarsi, ed eventualmente riconoscersi, negli individui sconosciuti che si muovono in quelle immagini è facilitata dal fatto che si

tratta di persone comuni, persone che potrebbero essere i loro nonni – e forse lo sono. I laboratori che integrano i film in formato ridotto con tecniche di produzione video contemporanee, di cui daremo conto nelle prossime pagine, hanno suscitato idee, emozioni, acceso dibattiti e processi di apprendimento. Mettere le giovani generazioni in contatto con i film amatoriali significa in pratica attivare memorie consapevoli; significa anche portare gli studenti dentro gli archivi dei film di famiglia e metterli in contatto con un mondo fatto di testimoni diretti, di cineamatori e comprendere le analogie con il mondo e il linguaggio video odierno; si tratta insomma – come ha sottolineato Paolo Caneppele – di insegnare ai giovani cos'è l'empatia²⁵ attraverso la pratica del fare cinema.

L'archivio

Superottimisti – Archivio Regionale di Film di Famiglia (Piemonte) come molti archivi simili, nasce con l'obiettivo di recuperare la memoria privata attraverso la raccolta di *home movies* in formato ridotto: super8, 8mm, 9,5mm Pathè Baby e 16mm. Si occupa poi della loro successiva digitalizzazione, catalogazione, archiviazione, diffusione e valorizzazione²⁶.

Il bisogno di costituire un archivio di film di famiglia in Piemonte emerge agli inizi degli anni 2000, quando in ambito universitario, archivistico e produttivo si sviluppa un intenso dibattito su questi materiali e sulla necessità di salvarli e conservarli, valutandone l'importanza storica e sociale e le potenzialità del loro riutilizzo creativo. In particolare l'archivio nasce grazie alla collaborazione con Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, ad alcune esperienze torinesi in ambito didattico e produttivo (per es. *Super8 mon amour* e *Videocommunity*), alla costituzione di un laboratorio di digitalizzazione dedicato presso la ZenitArtiAudiovisive e ad alcuni corsi e laboratori universitari legati al documentario d'autore.

Fin da subito l'Archivio Superottimisti si caratterizza per una particolare attenzione alla fase di valorizzazione attraverso la realizzazione di eventi, installazioni e produzioni audiovisive, grazie soprattutto alle diverse competenze messe in campo dai promotori dell'iniziativa. Dal

2012 inoltre opera in collaborazione con la Cineteca del Museo Nazionale del Cinema, dove sono conservate le bobine originali; grazie a questa collaborazione (e al sostegno del Settore Archivi della Regione Piemonte) è stato definito anche uno standard di digitalizzazione e un metodo di archiviazione.

L'archivio conserva centinaia di ore di materiale inedito, che copre un arco temporale dalla fine degli anni Venti fino agli anni Ottanta e riguarda il territorio regionale, nazionale e internazionale. Le pellicole conservate raccontano tipici momenti di vita familiare, ma anche i cambiamenti sociali e di costume di cui i cineamatori sono stati testimoni, documentazione della vita e delle attività delle comunità locali, riprese di grandi eventi pubblici, documentari amatoriali, attività politica, veri e propri cortometraggi d'autore, così come esempi di sperimentazione creativa da parte di registi amatoriali che, anche grazie al lavoro dell'archivio, negli anni sono stati riscoperti e rivalutati.

Superottimisti ha sperimentato diverse modalità di riutilizzo creativo dei materiali conservati attraverso l'ideazione e la realizzazione di progetti culturali, ricerche per produzioni cinetelevisive e per videoclip musicali, allestimenti multimediali, mostre, installazioni di videoarte, progetti multiplatforma. L'archivio progetta e realizza eventi diffusi abbinati a sonorizzazioni dal vivo e spettacoli teatrali, elabora e conduce laboratori didattici rivolti alle scuole di ogni ordine e grado, percorsi di formazione professionale e di produzione di audiovisivi destinati sia al mondo scolastico che a quello creativo. Superottimisti ha inoltre realizzato progetti e collaborazioni con le più importanti realtà nazionali e internazionali che si occupano di *home movies*, tra cui ricordiamo *Re-framing home movies*²⁷. Molte delle opere realizzate nel corso delle prime tre edizioni hanno ricevuto importanti riconoscimenti cinematografici, premi e selezioni nei maggiori festival cinematografici europei e nazionali²⁸.

Le potenzialità del materiale conservato, insieme alle competenze integrate dei professionisti che lavorano in Superottimisti, permettono di sviluppare un approccio contemporaneo all'idea di archivio, in particolare audiovisivo; un archivio flessibile, caratterizzato dalla forte attitudine alla valorizzazione dei materiali e dall'attenzione alle

relazioni con le famiglie dei cineamatori, aperto all'esterno e orientato alla diffusione dei materiali conservati.

I fondi didattici

L'archivio Superottimisti conserva in particolare due fondi filmici che ben rappresentano i differenti approcci all'utilizzo e riutilizzo del formato ridotto all'interno della scuola come strumento didattico. Si tratta dei fondi Tosco e Condolo, appartenenti a due insegnanti piemontesi, le cui pellicole (per la maggior parte in 8mm e Super8) sono state girate tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta.

Sebbene il contesto in cui veniva utilizzata la cinepresa fosse il medesimo – la scuola – i due approcci al mezzo possiedono notevoli differenze. Tutti e due gli insegnanti utilizzavano il formato ridotto non solo come mezzo di diffusione del linguaggio cinematografico, ma conducendo laboratori di produzione video e coinvolgendo attivamente gli alunni nel processo creativo: dalla stesura del soggetto, alla recitazione, fino alle riprese e al montaggio.

Si tratta però di due target educativi distinti: un cineamatore era insegnante della scuola primaria in una provincia del Monferrato (fondo Condolo) e uno nella scuola secondaria di primo grado nella periferia della città di Torino (fondo Tosco).

Il fondo torinese è composto da filmati amatoriali che raccontano i valori alla base delle lotte politiche extraparlamentari di sinistra negli anni Settanta, documentando manifestazioni, dibattiti, concerti, vita di famiglia e sperimentazioni creative, oltre ai già citati laboratori scolastici realizzati attraverso un occhio politicamente orientato e un approccio artistico.

Se ci soffermiamo sulle esperienze scolastiche troviamo immagini che documentano laboratori artistici di varia natura: pittura, gioco, spezzoni di pièce teatrali e le prime esperienze di *Estate ragazzi* in città²⁹. In qualsiasi caso lo sguardo 'politico' del cineamatore è sempre evidente nel suggerire (a volte anche poco velatamente) come un certo tipo di educazione, legata alla partecipazione, al divertimento e all'esperienza

diretta dei bambini, potesse avere un impatto sociale – e forse rivoluzionario. Nei filmini del fondo Tosco l'ultima parola è sempre lasciata ai bambini, che esprimono le loro opinioni in merito ai laboratori in corso, ma anche sul significato della vita in periferia e sull'idea di scuola e tempo libero. Erano gli stessi alunni, infatti, che intervistando compagni ed educatori esprimevano il loro punto di vista.

Il fondo Condolo, invece, comprende quasi esclusivamente pellicole frutto di laboratori scolastici in formato 8mm. L'utilizzo del formato ridotto da parte del maestro monferrino si differenzia dal precedente in quanto tralascia l'aspetto documentaristico delle esperienze educative per mettere in scena e riprodurre cinematograficamente esperienze quotidiane. Il risultato sono veri e propri cortometraggi contenenti una forte morale educativa e di insegnamento con gli alunni come protagonisti. Troviamo infatti rappresentazioni romanzate e a volte fantasiose e ironiche su temi svariati: un cortometraggio su come evitare le situazioni di pericolo, uno sull'importanza e il significato della scuola, sui compiti a casa, sulla vendemmia nelle colline circostanti, sul diritto al voto, sulle giostre in paese, e altri.

Tutte e due le esperienze denotano libertà, autonomia progettuale e collaborazione tra docenti e presidi: secondo il professore torinese “attivare laboratori creativi significava rendere la scuola più umana e più creativa. Per questo motivo quando la libertà dei docenti sui programmi è venuta meno ho deciso di lasciare l'insegnamento istituzionale”³⁰.

Nonostante i due stili di ripresa siano opposti – da una parte troviamo uno stile documentaristico e a volte di cinema sperimentale dall'altro uno stile legato alla messa in scena cinematografica di finzione, registicamente orientato e strutturato – queste due esperienze denotano l'interesse per alcuni docenti di quegli anni nel fare educazione attraverso diverse tipologie di linguaggio cinematografico amatoriale e di farlo mettendo gli alunni al centro del processo educativo, riconoscendo in loro, di fatto, una categoria sociale a tutti gli effetti consapevole.

L'archivio Superottimisti e le attività didattiche: dalle classi in archivio all'archivio sul set

Al di là degli esempi specifici sopradescritti, la portata educativa del cinema di famiglia offre numerose possibilità per sviluppare progetti didattici e di formazione professionale legati alla storia contemporanea e al cinema, in particolar modo del reale.

Grazie alle peculiarità degli *home movies*, infatti, è possibile costruire progettualità culturali ed educative che mettano in relazione le generazioni, stimolino una riflessione sul passato recente e parlino in maniera diretta a un pubblico trasversale.

Attraverso le competenze differenziate e integrate dello staff di Superottimisti, composto da professionisti del settore archivistico, audiovisivo (*videomaker*, registi, fotografi e creativi) e del settore educativo, è stato possibile, soprattutto negli ultimi anni, elaborare percorsi educativi e laboratori didattici rivolti a tutto il mondo scolastico.

Gli *home movies*, raccontando la storia da un punto di vista micro-sociale, pongono da un lato le basi per la realizzazione di percorsi educativi storici e di lettura del passato in connessione con la contemporaneità, dall'altro offrono la possibilità, attraverso le adeguate competenze, di elaborare e condurre laboratori didattico-educativi di produzione video dedicati a tutte le fasce di età.

Da un punto di vista pedagogico i film di famiglia stimolano riflessioni e approfondimenti sulla rappresentazione audiovisiva del reale attivando *skills* creative e peculiari dell'intelligenza emotiva (così in sofferenza nelle ultime generazioni), perché come scrive Caneppele "i film amatoriali sono esperienze emozioni e ricordi"³¹.

La lettura della storia attraverso le storie personali impresse sulle bobine dei film di famiglia riesce a catturare l'attenzione degli alunni (dalle scuole primarie fino all'università) ponendo le basi per una riflessione sulla storia (e sulla contemporaneità) da un punto di vista riconoscibile allo studente³². In questo modo si agevola l'analisi del linguaggio per immagini e lo sviluppo di un senso critico, superando quel distacco apatico ormai ricorrente negli studenti nei confronti degli eventi (passati, presenti e futuri).

I laboratori didattici progettati dall'archivio non si limitano ad agevolare il contatto tra studenti e materiale d'archivio, ma si strutturano come veri e propri laboratori di produzione video, il cui obiettivo è quello di sviluppare un dialogo tra immagini d'archivio e immagini contemporanee frutto del lavoro e della creatività degli studenti. Gli alunni hanno così l'opportunità di esplorare le diverse possibilità offerte dalla rielaborazione creativa dei filmini familiari, dal documentario al *mockumentary*, dallo spot alla produzione di cortometraggi di finzione, utilizzando attrezzatura professionale e trasformando la classe in un vero e proprio set cinematografico³³.

Il dialogo tra passato-presente-futuro è sicuramente favorito dall'ap-proccio educativo messo in atto, che da un lato privilegia l'esperienza, i suoi processi e la partecipazione (in modo da favorire sempre il rapporto diretto con la realtà), dall'altro pone al centro lo studente dando valore al suo punto di vista, facendolo sentire protagonista del percorso e delle storie analizzate e utilizzando il mezzo audiovisivo in un'ottica consapevole. Senza contare che

un'educazione ai media riuscita comporta un'attribuzione di potere a coloro che apprendono, essenziale per la creazione e il mantenimento di una democrazia attiva e di un pubblico che non sia facilmente manipolabile, ma la cui opinione faccia affidamento su quanto emesso dai media, perché è informata in modo critico ed è in grado di formare giudizi indipendenti propri³⁴.

Nei laboratori ideati da Superottimisti gli studenti vengono coinvolti attivamente in ogni fase della produzione, dalla scrittura (soggetto, trattamento/sceneggiatura) alla selezione dei materiali d'archivio, dalla produzione di riprese ex novo alla sonorizzazione e al montaggio finale, con l'obiettivo di creare prodotti audiovisivi 'nuovi', indirizzati principalmente a un pubblico di coetanei.

Se da una parte quindi le immagini d'archivio coinvolgono lo studente attraverso una lettura empatica della storia passata, l'esperienza concreta della produzione audiovisiva attiva l'interesse dell'alunno attraverso la possibilità di rappresentare quella che è la storia del proprio presente.

Non si tratta solo di vedere un film analizzandone i contenuti e la forma, approfondendo le memorie conservate in archivio, ma si tratta di fare proprie quelle memorie scoprendo, costruendo e poi rappresentando in piccolo la propria memoria collettiva (di gruppo classe e di generazione).

Il valore storico del ricordo contenuto negli *home movies*, la ricchezza del materiale d'archivio del cinema di famiglia integrati alle competenze diversificate degli educatori di Superottimisti, offrono la possibilità di modellare i laboratori intercettando tematiche che seguono le linee guida europee sull'educazione e l'apprendimento: dalla storia del quartiere e della città ai cambiamenti urbanistici e di costume, dall'appartenenza alla comunità, al senso di identità collettiva passando per le emozioni familiari, senza dimenticare concetti chiave come la parità di genere, la riduzione delle disuguaglianze, le migrazioni, i concetti di comunità e città sostenibile, fino alla consapevolezza e alla sensibilizzazione attiva verso le tematiche ecologiche.

Il cinema di famiglia consente riflessioni sul significato della rappresentazione audiovisiva della realtà e della memoria, ancora più necessarie per generazioni così abituate all'uso del video, ma in modalità spesso solipsistica.

Da un punto di vista tecnico i laboratori sono strutturati in base alle fasce di età e si integrano con i percorsi didattici delle classi e i focus educativi sviluppati dai docenti.

Utilizzare l'esperienza diretta come strumento educativo, rendendo gli studenti protagonisti e facendoli partecipare a ogni fase del laboratorio, significa valorizzare la fantasia e le opinioni di ciascuno e tentare di catalizzare responsabilizzazione sull'interpretazione del presente e sull'utilizzo del mezzo audiovisivo. In questo modo si concretizza uno degli aspetti fondamentali della *media education*, cioè "fornire una competenza mediale e un *empowerment* perché il minore sappia confrontarsi in modo critico e costruttivo con l'universo dei media e sap-
pìa creare, egli stesso, nuove forme espressive e di comunicazione"³⁵.

Pellicole in classe: un caso di studio

Il mockumentary *La Padania Meridionale*³⁶ è un cortometraggio realizzato dalla classe 3A indirizzo grafica e comunicazione dell'Istituto superiore Giulio Natta di Rivoli in provincia di Torino nell'anno scolastico 2019-2020. Il lavoro è il risultato finale di un laboratorio di produzione video realizzato all'interno del progetto *Vedere e Sapere – Teoria e pratica delle immagini in movimento*, sostenuto dal bando MIUR/MIBACT *Cinema per la Scuola – progetti delle e per le scuole* del 2019.

Il cortometraggio è stato costruito a partire dalle immagini dell'archivio Superottimisti e nasce dalla collaborazione tra docenti dell'Istituto superiore succitato (responsabili del coordinamento) con i professionisti dell'archivio, e in particolare ha visto la collaborazione dei tre autori di questo testo.

L'obiettivo era quello di strutturare un progetto che non considerasse il linguaggio cinematografico come mero strumento sussidiario alla didattica, ma come perno per la comprensione della realtà e quindi strumento di approfondimento di alcune materie scolastiche. Attraverso i vari incontri i ragazzi hanno avuto la possibilità di avvicinarsi al linguaggio cinematografico, al genere documentario e al riutilizzo creativo delle immagini d'archivio³⁷.

Il laboratorio aveva inoltre l'obiettivo di realizzare un prodotto video che unisse immagini d'archivio a nuove riprese realizzate dai ragazzi su uno dei temi dell'Agenda ONU 2030; la scelta del finto documentario è scaturita quindi anche dall'esigenza di integrare il tema *fake-news* che gli studenti stavano già trattando in classe.

Il lavoro è stato organizzato suddividendo la classe in gruppi in modo da coinvolgere tutti attivamente nelle consuete fasi di una produzione audiovisiva: ideazione del soggetto, scrittura del trattamento e della sceneggiatura, produzione, riprese, selezione dei materiali d'archivio, post-produzione, sonorizzazione e infine montaggio; è stata inoltre utilizzata un'attrezzatura professionale messa a disposizione dalla scuola e dall'archivio.

Ne è risultato un finto documentario in cui vengono capovolte le mappe geografiche così come le conosciamo, le criticità sociali, eco-

nomiche e culturali, oltre ai pregiudizi che spesso accompagnano il binomio nord-sud. La classe (composta da giovani con famiglie provenienti da varie zone del territorio italiano) ha potuto, attraverso questo escamotage narrativo e una totale libertà espressiva, approfondire un tema estremamente delicato come quello dell'immigrazione interna italiana in maniera originale e divertente.

La possibilità di conoscere il linguaggio cinematografico attraverso il riutilizzo creativo delle immagini d'archivio ha consentito inoltre ai docenti, sia interni che esterni alla scuola, di analizzare il grado di consapevolezza del consumo delle immagini audiovisive (di cui i giovani sono i principali fruitori), e di stimolare la fantasia degli studenti, attivando processi di riflessione sulla storia collettiva e su quella personale. Il risultato finale è un cortometraggio capace di capovolgere in modo ironico e divertente alcuni stereotipi e di contribuire a sensibilizzare le giovani generazioni sui temi del razzismo e delle discriminazioni, ma in termini educativi è anche la consapevolezza di aver guidato un gruppo di giovani, per quanto ristretto, a sviluppare competenze sul formato ridotto e sulle sue potenzialità.

¹ Il saggio è stato pensato e discusso in comune dagli autori; la stesura del secondo e terzo paragrafo si deve a Micaela Veronesi; il quarto paragrafo a Giulio Pedretti; i paragrafi quinto e sesto a Giulia Carbonero. Il settimo paragrafo è stato scritto congiuntamente da Carbonero e Pedretti.

² Sebbene sarebbe molto interessante, non è qui possibile sondare anche il contesto internazionale, né operare confronti fra quanto si è prodotto in Italia in termini di studi, regolamenti e pratiche laboratoriali e lo stato delle cose in altri Stati europei ed extraeuropei. Ci limitiamo pertanto a citare, fra i testi che trattano il tema, il recentissimo H. Wasson, *Everyday Movies: Portable Film Projectors and the Transformation of American Culture*, Berkeley, University of California, 2021 e E. Masson, *Watch and Learn. Rhetorical Devices in Classroom Films after 1940*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.

³ In ambito italiano segnaliamo i contributi più recenti, che danno conto di una letteratura vasta e che si snoda con accenti diversi per tutta la storia della cultura del film italiana: S. Alovisio, *La scuola dove si vede. Cinema ed educazione nell'Italia del primo Novecento*, Torino, Kaplan, 2016 e G. Grasso, *Il cinema al servizio dell'educazione. Legislazione, discorsi, pratiche produttive e distributive della Cineteca Scolastica Italiana (1938-1960)*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2020.

⁴ Precisazione sottile ma sostanziale che ci viene suggerita da una pioniera del cinema educativo come Mary Field. Nel suo saggio *The film in education*, la maestra del documentario didattico-scientifico inglese riflette sui termini con cui solitamente si enunciano certe pratiche educative. Contrapponendo le frasi “a class is shown a film” e “the class watch a film” dimostra come la sintassi inglese opponga due ideologie educative contrapposte: da un lato una classe di alunni passivi sottoposti alla visione di un film, dall'altro lato una classe che guarda attivamente il film. Cfr. M. Field, *The film in education*, “Health Education Journal”, II, n. 4, 1 December 1944, pp. 172-175. Per un approfondimento si rimanda a M. Veronesi, *Mary Field: il cinema, la didattica e la scienza*, in E. Marcheschi, G. Simi (a cura di), *Le sperimentali. Cinema, videoarte e nuovi media nella prospettiva internazionale dagli anni Venti a oggi*, Pisa, ETS, 2020, pp. 87-95.

⁵ È opportuno ricordare la lettera aperta che Lino Micciché – alla fine degli anni Novanta – indirizzava a Tullio De Mauro (allora Ministro della Pubblica Istruzione) sulla necessità di inserire nei programmi scolastici l'insegnamento del linguaggio cinematografico quale strumento fondamentale per dare a tutti accessibilità alla lettura e comprensione delle immagini in movimento.

⁶ Sul concetto di sussidio audiovisivo si veda R. Branca, *Scuola e cinema scolastico in Italia*, Roma, Cineteca Ministero della P.I., 1954, pp. 11-19. Branca svolge un ruolo di spicco nel dibattito sul cinema nella scuola anche per i ruoli istituzionali che assume già in epoca fascista e perché negli anni Cinquanta diventa commissario per le cineteche scolastiche del Ministero della Pubblica Istruzione. La sua posizione a proposito del passo ridotto nella didattica è netta ed espressa chiaramente nel suo

pensiero: “questa misura di 16mm è la sola adatta per il cinema dei giovani e della scuola”, R. Branca, *Il tuo cinema*, Torino, SEI, 1941, p. 103. Per approfondire la sua figura si consiglia: D. Boero, *All'ombra del proiettore*, Macerata, EUM, 2013, pp. 243-275 e G. Grasso, *Il ventennio del cinedidatta: Remo Branca e il cinema scolastico*, “Immagine. Note di storia del cinema”, n. 11, 2015, pp. 133-158.

⁷ Si veda il resoconto sul destino delle proiezioni didattico educative attraverso le circolari del ministro Gentile nel periodo 1923-24 in S. Alovio, *La scuola dove si vede*, cit., pp. 20-24.

⁸ Per una panoramica sui discorsi riguardanti la pedagogia del cinema tra gli anni Quaranta e Cinquanta si rimanda a F. Pierotti, *Film didattico e pedagogia del cinema in Italia nel Secondo dopoguerra*, “Quaderni d'italianistica”, vol. xxxiv, n. 2, 2013, pp. 65-83; G. Grasso, *Il cinema al servizio dell'educazione*, cit.; M. Locatelli, G. Grasso, *Il cultore del film. Didattica, ricerca e istituzioni culturali cinematografiche nel dopoguerra*, “Bianco e Nero”, n. 588-589, 2017, pp. 74-91.

⁹ Cfr. A. Mariani, “Per la comprensione del buon film”. *Sulla germinazione del film culturale e la diffusione della cinematografia educativa in Italia (1926-1934)*, “Immagine. Note di Storia del Cinema”, n. 11, 2015, pp. 105-131.

¹⁰ L'Unione Cinematografica Educativa viene costituita nel 1924.

¹¹ In questo frangente, non va per altro dimenticata l'iniziativa fondamentale dell'Istituto internazionale di cinematografia educativa, fondato nel 1928 in seno alla Società delle Nazioni e diretto da Luciano De Feo, già primo direttore del Luce: F. Lussana, *Cinema 'educatore'. Luciano De Feo direttore dell'Istituto Luce*, “Studi storici”, n. 4, 2015, pp. 935-962 e C. Taillibert, *L'Istituto internazionale per la cinematografia educativa. Il ruolo del cinema educativo nella politica internazionale del fascismo italiano*, Roma, Anicia, 2019. È per iniziativa dell'istituto che prendono forma i provvedimenti per la standardizzazione in 16mm del passo ridotto e risalgono al 1934. Per una storia del formato ridotto e dei provvedimenti giuridici che lo riguardano si vedano anche E. Mosconi, *Il cinema per tutti: statuto e retorica dell'amatoriale nella pubblicistica e nei manuali degli anni Trenta*; K. Fiorini, M. Santi, *Per una storia della tecnologia amatoriale*; entrambi in L. Farinotti e E. Mosconi (a cura di), *Il metodo e la Passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, “Comunicazioni Sociali”, a. xxvii, n. 3, 2005, pp. 451-462 e pp. 427-437.

¹² V. Guzzanti, *Il primo esperimento di cinema-didattico in Italia compie trenta anni*, “Cinema Ridotto”, a. v, n. 1, gennaio 1958, pp. 18-19.

¹³ La rivista “Lumen” presenta per esempio una rassegna commentata a uso dei docenti di film didattici in 16mm. Si veda «Lumen», v. ii, n. 7, luglio-settembre 1956.

¹⁴ F. Ferazzano, *La sezione Cinescolastica della editrice Paravia*, “Cinema Ridotto”, a. iv, n. 5, maggio 1957, pp. 24-26.

¹⁵ Nel 1938 era stata istituita (DL 1780 del 30 settembre) la Cineteca autonoma per la cinematografia scolastica. Tale organo aveva funzionato a singhiozzo anche per le vicende storiche che avevano segnato il periodo ma non aveva cessato di esistere formalmente neanche dopo la fine del fascismo. Solo nel 1953 esso si trasformerà nel Centro nazionale per i sussidi audiovisivi. Per maggiore approfondimento storico e giuridico si rimanda a R. Branca, *Scuola e cinema scolastico in Italia*, cit., p. 20, e al già citato profilo biografico di Branca in D. Boero, *All'ombra del proiettore*. Si veda poi P. Bonifazio, *Schooling in Modernity. The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, pp. 145-154, oltre al già citato G. Grasso, *Il cinema al servizio dell'educazione*, cit.

¹⁶ Per esempio, ne viene bandito uno per “lezioni da tradurre in filmine” su qualsiasi argomento indicato nei programmi di elementari, medie di ogni grado e università. Cfr. “Cinedidattica. Mensile di cinematografia didattica scientifica educativa”, a. III, n. 6, giugno 1952, p. 20. Sulla stessa rivista l'anno successivo si trova un concorso scolastico per filmine in cui gli alunni di ogni singola classe sono invitati a progettare e realizzare “al fine di inserire le proiezioni nel modo più vivo e dinamico nella didattica”, “Cinedidattica”, a. IV, n. 1, gennaio 1953, p. 9. Invece a Brescia del 1957 si svolge il *Primo concorso nazionale del film didattico*, che prevede anche un premio internazionale, una rassegna di apparecchiature audiovisive scolastiche e uno spazio dedicato alla stampa specializzata. Cfr. “Cinema Ridotto”, a. IV, n. 6-7, luglio 1957, p. 26.

¹⁷ Cfr. D. Boero, *All'ombra del proiettore*, cit., pp. 168-169. Di Volpicelli si segnala almeno il suo *Il film e i problemi dell'educazione*, Milano, Flli Bocca, 1953. Volpicelli tematizza queste sue teorie anche sul periodico “Cinedidattica”. Su Volpicelli si veda anche E. Zizioli, *Luigi Volpicelli, un'idealista fuori dalle formule*, Roma, Anicia, 2009; G. Rizzo, *Le forme del cinema per l'educazione. Il panorama italiano dagli anni '50 ad oggi*, Milano, Raffaello Cortina, 2014, pp. 26-37.

¹⁸ R. Laporta, *Insegnanti e proiettori*, “Cinedidattica”, a. V, n. 3, marzo 1954, p. 8.

¹⁹ M. Piccardo, *Il cinema fatto dai bambini*, Roma, Editori Riuniti, 1974.

²⁰ Si veda anche M. Piccardo, *La collina del cinema*, Como, Nodo libri, 1992.

²¹ Si rimanda in proposito all'articolo online all'indirizzo <www.cemeato.com/servizi_infanzia/pdf/cine-bambini.pdf> (consultato il 10/08/22).

²² Nello stesso articolo online si legga S. Lischi, *Il cinema è un ventaglio rotondo. Appunti su una formazione allo sguardo*, in cui l'autrice riporta le affermazioni di Piccardo al seminario tenuto all'Università di Pisa il 25 marzo 1985 e nell'intervista rilasciata a Cristina Pezzini a Mondovì il 18 maggio 1996 riportate in C. Pezzini, *Il cineasta di Monte Olimpino. Marcello Piccardo: dal cinema di ricerca al cinema fatto dai bambini*, Tesi di laurea in Storia e Critica del Cinema, Università di Pisa, a.a. 1996-97, p. 40 e p. 153.

²³ Il cui resoconto è confluito in T. Aristarco, N. Orto, *Lo schermo didattico: un esperimento di alfabetizzazione cinematografica nella scuola dell'obbligo*, Bari, Dedalo, 1991.

²⁴ Ci si riferisce in particolare al Piano nazionale Cinema e Immagini per la scuola che dal 2018 finanzia progetti attraverso una serie di bandi specifici grazie all'azione congiunta di MIUR e MIBAC (ora MI e MIC); ma anche al bando 'Per chi crea' indetto dalla SIAE nell'a.s. 2018-19.

²⁵ Cfr. P. Caneppele, *La cura dei sentimenti*, in *Wer ist Leonardo? Da Caligari al cinema senza nomi - Wer Ist Leonardo? From Caligari to The Cinema Without Names*, Milano-Udine, Mimemis, 2017, pp. 117-123.

²⁶ L'archivio nasce a Torino nel 2007 come progetto dell'associazione Documentary in Europe, grazie alla quale ha realizzato raccolte di pellicole in formato ridotto in tutte le province del Piemonte; dopo diverse esperienze e collaborazioni locali, nazionali e internazionali dal 2020 Superottimisti è un'associazione APS indipendente e riconosciuta.

²⁷ *Re-framing home movies – Residenze in Archivio* promosso in collaborazione a Cine-teca Sarda/Società Umanitaria e Archivio Cinescatti/Lab 80 film e curato da Karianne Fiorini e Gianmarco Torri con il sostegno da MIBACT e SIAE consiste in un percorso di formazione e produzione per giovani artisti volto alla creazione di nuove opere originali realizzate a partire da materiali filmici amatoriali. Da questa esperienza è nata *Re-framing home movies* – Associazione nazionale per la salvaguardia e la valorizzazione dei film di famiglia e delle memorie audiovisive private APS.

²⁸ Ricordiamo *Gli Anni* di Sara Fgaier (Italia-Francia, 2018) presentato nella sezione Orizzonti della 75ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e vincitore della sezione cortometraggi dell'European Film Awards 2018; *Le Grand Veneur* di Perla Sardella (Italia, 2020) presentato al festival internazionale Visions du Réel (2020) e in decine di festival italiani; *Sulle arie, sulle acque, sui luoghi* di Vittoria Soddu (Italia, 2021) presentato a festival nazionali e internazionali e vincitore della menzione speciale della Giuria Giovani al festival Isreal (2021).

²⁹ Un progetto pilota del comune di Torino che aveva come obiettivo quello di offrire a bambini e ragazzi rimasti in città dopo la chiusura delle scuole delle attività ludiche e creative condotte da animatori, educatori e esperti di varie discipline, dall'arte al cinema, dalla musica allo sport.

³⁰ Intervista a Massimo Tosco a cura dell'archivio Superottimisti, luglio 2022.

³¹ P. Caneppele, *La cura dei sentimenti*, in *Wer ist Leonardo? Da Caligari al cinema senza nomi*, cit., pp. 120.

³² "Quando infatti si guardano i film amatoriali ci si confronta con le esperienze di altre persone. Ciò che vediamo non è ciò che abbiamo vissuto ma comunque ci riguarda. I film amatoriali e i film di famiglia lasciano tracce nella nostra memo-

ria... dopo una tale visione le nostre esperienze si mescolano con quelle altrui”, P. Caneppele, *Sguardi privati, teoria e prassi del cinema amatoriale*, Milano, Meltemi, 2022, pp 363-364.

³³ Si veda per es. *Memorie di Quartiere*, progetto di sonorizzazione realizzato con alcune classi di una scuola primaria di Torino; *Un Velo di Neve*, cortometraggio realizzato dalla classe 3B-GC dell’iss Giulio Natta di Rivoli (TO) nell’a.s. 2019-2020; o uno spot sull’utilizzo delle borracce a scuola, realizzato da una classe dell’iss Bosso-Monti di Torino nell’a.s. 2020-2021; oltre al *mockumentary La Padania Meridionale* che analizziamo nel dettaglio qui di seguito.

³⁴ L. Masterman, *Esperienze e tendenze della media education in Europa*, in R. Giannatelli, P.C. Rivoltella, *Le impronte di Robinson. Mass media, cultura popolare, educazione*, Torino, Elle Di Ci, 1995, pp.142.

³⁵ R. Giannatelli, *Media Education*, in F. Lever, P.C. Rivoltella, A. Znacchi (a cura di), *La Comunicazione. Il dizionario di scienze e tecniche*, Roma, Elledici-RAI-ERI-LAS, 2002, pp. 722-727.

³⁶ Il cortometraggio è stato selezionato al Sottodiciotto Film Festival del 2020 e ha vinto un premio al Festival Videocinema & scuola di Pordenone con la seguente motivazione: “Il video viene segnalato per l’ottima idea di mostrare quanto facilmente la realtà possa essere manipolata, e come il semplice accostamento di immagini di repertorio a parole non vere possa rinforzare il messaggio e renderlo indiscutibile. Narrando la storia di eventi paradossali, la simpatica voce fuori campo evidenzia la scelta di un gioco educativo che, attraverso il divertimento, non rinuncia a far capire quanto sia importante l’esercizio del senso critico e della responsabilità personale in un mondo sempre più pieno di fake news”.

³⁷ Il laboratorio si è composto di varie fasi che hanno introdotto il linguaggio cinematografico, anche in una prospettiva storica, e i vari formati, con speciale riguardo al Super8, attraverso una serie di incontri in classe. Il metodo si è basato sulle esperienze pregresse nel campo della *film education* e della didattica dell’audiovisivo. Fra queste ricordiamo, per l’Italia, le già citate esperienze di Marcello Piccardo e di Teresa Aristarco, e le più recenti di Michele Marangi e di Manlio Piva. Cfr. M. Marangi, I. Galbusera, *Il linguaggio delle immagini. Insegnare le immagini, dalla visione all’interpretazione alla creazione*, “Essere a scuola”, a. 1, n. 3, 2017, pp. 91-92; M. Marangi, *Insegnare cinema*, Torino, UTET Libreria, 2007; M. Piva, *Il cocodrillo luminoso e altre storie. Teoria e pratica dell’audiovisivo a scuola*, Pordenone, Cinemazero, 2009.

