

FORMARE CON IL CINEMA

Questioni di teoria e di metodo



Le competenze della formazione

FrancoAngeli

Sergio Di Giorgi, Dario Forti (a cura di)

FORMARE CON IL CINEMA

Questioni di teoria e di metodo

FrancoAngeli

Copyright © 2011 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Prefazione

di *Pier Sergio Caltabiano*

pag. 9

Introduzione. Formare con il cinema. Ieri, oggi, domani

di *Sergio Di Giorgi e Dario Forti*

» 15

Parte I

Il cinema come archivio e la formazione

1. Pensare, apprendere al cinema

di *Giuseppe Varchetta*

» 69

2. Il caso, l'esempio, la regola. Considerazioni sull'uso pedagogico del cinema

di *Fulvio Carmagnola*

» 99

3. Le immagini (cinematografiche) che trasformano

di *Paolo Mottana*

» 117

- 4. Cinéma Bleu. Potere euristico del cinematografo nell'esplorazione dei processi formativi e nell'elaborazione clinica delle esperienze di formazione**
di *Angelo M. Franza* pag. 131
- 5. Cinema, narrazione e costruzione autobiografica**
di *Emanuela Mancino* » 149
- 6. Il blob cinematografico: 1991-2011**
di *Dario D'Incerti* » 170

Parte II
**Oltre lo schermo cinematografico:
la rete per le narrazioni audiovisive e la formazione**

- 7. La formazione digitale e la memoria del cinema**
di *Francesco Varanini* » 181
- 8. Crossmedialità e formazione**
di *Vittorio Canavese* » 209
- 9. Story-Lab. Narrazione, partecipazione ed etica nella didattica 2.0**
di *Gabriella Taddeo e Graziella Testaceni* » 237

Parte III
L'esperienza del ForFilmFest AIF

- 10. L'osservazione riflessiva nel rapporto cinema-formazione**
di *Pier Sergio Caltabiano* » 261

11. La formazione ri-torna al cinema: cronaca di un quinquennio di <i>Giuseppe Varchetta</i>	pag. 268
12. La vetrina del “The Training Show” di <i>Sergio Di Giorgi, Dario Forti e Paola Giacomello</i>	» 283
13. Il cinema nella formazione: i laboratori del For-FilmFest di <i>Emanuele Toscano e Vittorio Canavese</i>	» 296
Note sugli autori	» 311

Prefazione

di *Pier Sergio Caltabiano*

Il cinema è vita. Il cinema è arte. Il cinema è storia e futuro al tempo stesso. Non esiste un altro linguaggio metaforico così coinvolgente, dal punto di vista emozionale e sensoriale, come quello cinematografico, potente e affascinante, individuale e spesso anche plurale, dove lo spettatore viene coinvolto in un processo proiettivo e identificativo.

Come diceva l'indimenticato Ingmar Bergman: "i film sono come sogni, sono come musica. Nessun'arte passa la nostra coscienza come il cinema, che va diretto alle nostre sensazioni, più nel profondo, nelle stanze scure della nostra anima".

L'opera cinematografica rappresenta quindi un modo per estendere il possibile, per dar forma all'impossibile, per creare e contaminare le mappe interpretative della realtà, per costruire nuovi paradigmi ma anche per individuarne o distruggerne di antichi.

Non sorprende che nell'evoluzione della società moderna l'immagine stia assumendo, spesso in modo preoccupante, un ruolo centrale. Vedere per noi è una necessità e frequentemente anche un desiderio, ma mentre per un pittore o un fotografo il fine massimo è attribuire valore a una realtà statica il cui ritmo è all'interno della stessa immagine, per un regista il fine, problema da superare o opportunità da sviluppare che sia, è nel dare un ritmo sequenziale alle immagini, contaminandole sensorialmente e generando significati, talvolta inconsapevoli, ma la cui esistenza è possibile a condizione che vi sia un destinatario che possa coglierla.

In tal senso il grande Wim Wenders ha sottolineato come: "ogni immagine comincia a esistere solo quando qualcuno la sta guardando. Chiunque guardi un film lo vedrà in modo diverso, i film sono aperti affinché ciascu-

no di noi possa scoprirvi dentro quello che vi vuol vedere, anche se ci sono dei film nei quali non si può scoprire niente perché non c'è niente da scoprire; tutto salta agli occhi e tutto è fatto perché si comprenda e si veda sotto tale angolazione e in maniera univoca”.

Ciò che infatti caratterizza ognuno di noi è di vivere l'esperienza in modo assolutamente soggettivo attribuendovi un significato che spesso può coincidere con quello altrui ma che è sicuramente filtrato dalle nostre reti metaprogrammatiche, dai nostri valori, dai nostri sistemi di credenze. Questo processo si verifica in tutti i momenti in cui ci connettiamo con il mondo, sia in una fase di apprendimento che nella visione di un'opera cinematografica.

Una visione che va interpretata in senso lato, perché noi viviamo l'azione filmica tramite non solo la percezione visiva, ma anche la dimensione uditiva che insieme richiamano o determinano sinestesie e sensazioni emotive e somatoviscerali capaci di facilitare e rinforzare la sedimentazione mnemonica dell'esperienza vissuta.

Ma ognuno di noi ha dei filtri di persuasione sensoriale con connotazioni differenti determinate da diversità psicoattitudinali ma anche da azioni comportamentali nel vivere la visione di un'opera cinematografica così come la partecipazione a un'esperienza formativa.

E il fascino dell'apprendere è fortemente correlato con il sistema ciberneticamente umano, con gli aspetti neurobiologici e motivazionali che sottendono ai processi connessi con l'imparare, dove il senso della vita rappresenta la nostra principale fonte di informazione sul mondo circostante, come attestato da ricerche e riscontri di natura anatomobiologica: gran parte della corteccia cerebrale è infatti coinvolta nella visione degli oggetti (forma-colore) e nel controllo visivo del movimento e il nervo ottico può contare su oltre un milione di fibre, mentre il nervo acustico ne contiene meno di cinquantamila. La vista costituisce pertanto uno dei principali canali attraverso i quali siamo in grado di apprendere e, per diversi aspetti, un apprendimento di tipo visivo è superiore ad apprendimenti che utilizzano altri canali. Ricerche effettuate in questo ambito dimostrano inoltre come l'uso di supporti visivi favorisca l'apprendimento agevolando i processi mnemonici, dal momento che la memoria delle immagini è molto più persistente rispetto a quella determinata da stimoli di tipo auditivo.

E l'intercomunicazione tra immagini e realtà autopercepita è stata, più o meno consapevolmente, evidenziata anche da importanti protagonisti del mondo del cinema. A Michelangelo Antonioni piaceva sottolineare infatti che: “noi sappiamo che sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto quest'altra, un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto que-

st'ultima, fino alla vera immagine di quella realtà, assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai, o forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà”, per aggiungere che “cominciando a capire il mondo attraverso l'immagine, ho capito l'immagine, la sua forza, il suo mistero”.

I cineasti, come i formatori, amano generalmente il proprio lavoro, lo vivono con passione, originalità, creatività e frequentemente con finalità vicine, se non comuni, come quelle di generare senso, di sviluppare conoscenze, di elicitare emozioni, di sorprendere talvolta anche divertendo e perché no, divertendosi, ponendo comunque sempre al centro del proprio agire l'attenzione a due punti di riferimento imprescindibili: l'immagine per i registi e le persone per i formatori.

“Fare cinema è qualcosa che riguarda un processo mentale e visivo, è un problema di originalità, di idee, di linguaggio e costruzione delle immagini che sono sempre al primissimo posto”, ha affermato un maestro dei nostri tempi qual è Marco Bellocchio, cui idealmente ha risposto Jack Welch sottolineando come “insegnare alle persone a credere in loro stessi è la cosa di gran lunga più importante che possa fare”.

Tra cinema e formazione appare quindi spesso naturale il loro connubio tanti sono gli aspetti generativi che li connotano e che caratterizzano i loro protagonisti, seppure con finalità differenti: le metafore, gli spostamenti di senso e di significato, i linguaggi narrativi, il coinvolgimento sensoriale e quello emozionale, la capacità di creare un dialogo interiore e di sviluppare la riflessività, l'orientamento a configurare modelli in cui identificarsi o al contrario, da cui allontanarsi e distinguersi, l'approccio diversificato a interpretare le connesse professioni. In tal senso “è la differenza che fa la differenza” nell'interpretare e leggere cinematograficamente una storia, così come nello sviluppare in un contesto formativo un approccio o una metodologia allo scopo di affinare capacità o competenze di un gruppo in apprendimento.

Se da una parte Ermanno Olmi ha dichiarato: “non preconstituirò mai un argomento preciso per un film, ma al contrario cerco di dimenticarmi il più possibile di me stesso, liberandomi da tutto ciò che è preconstituito perché potrebbe diventare un limite”; dall'altra Pedro Almodovar ha sottolineato un approccio marcatamente differenziato affermando: “tutti i miei film hanno una dimensione autobiografica, ma è indubbio che, attraverso il personaggio io son dietro a ogni cosa che accade e che viene detta, tuttavia non parlo mai di me stesso in prima persona”.

In tal senso sono anche riscontrabili posizioni ibride nella cinematografia contemporanea, come quella di Ferzan Ozpetek che ha dichiarato come sul set segue “soprattutto l'istinto e l'emozione”, non preoccupandosi più di tanto di ricordare qualcosa a qualcuno.

Analogamente anche nella formazione incontriamo modalità e approcci fortemente differenti pure nell'affrontare tematiche simili o identiche. Pensiamo, a puro titolo esemplificativo, all'*aplomb* cognitivo, riflessivo e austero di Paul Watzlawick, padre indimenticato della comunicazione interpersonale moderna e della sua dimensione pragmatica e applicativa, rispetto a un attoriale seppur suadente ed efficace, Anthony Robbins, capace di mobilitare simultaneamente migliaia di partecipanti, ugualmente sul tema della comunicazione e dello sviluppo personale, focalizzando la centatura sul sé, ma sempre ponendosi al centro dell'attenzione in prima persona. Anche in questo caso è identificabile un approccio intermedio; penso a Robert Dilts che ha integrato cognizione e azione, generatività scientifica e congruenza comunicativa, pensiero e protagonismo volendo costruire mondi cui le persone desiderino appartenere.

Da questa commistione di territori metaforici, di esperienze, di orientamenti, di richiami sensoriali, di riconoscimenti e risonanze emozionali è nata una relazione, più o meno cosciente, tra cinema e formazione.

Ogni cineasta di qualità, nella consapevolezza dell'importanza del proprio apprendimento, è spesso anche un "formatore" in quanto, seppure non sempre direttamente, sviluppa conoscenze, genera riflessioni, facilitando micro cambiamenti interiori e creando confronti dialettici proattivi di potenziali nuovi comportamenti.

In tal senso penso alle riflessioni di maestri, seppure differenti, del mondo del cinema quali Giuseppe Tornatore che ha più volte confermato che i "film che facciamo risentono del nostro percorso di formazione" o Lars von Trier, spirito geniale e provocatorio, che comunque ha sottolineato che "realizzando il proprio lavoro, un cineasta vuole soprattutto invitare lo spettatore alla riflessione. Se questo aiuta a cambiare il mondo, ne sono felice".

E fra i registi c'è chi il suo essere formatore l'ha dichiarato in modo esplicito, inequivocabile, quasi orgoglioso come Pier Paolo Pasolini affermando: "il fondo del mio insegnamento consisterà nel convincerti e non temere la sacralità e i sentimenti, di cui il laicismo consumistico ha privato gli uomini trasformandoli in bruti e stupidi automi adoratori di feticci".

E come potrebbe essere altrimenti: per noi appassionati cinefili, e non solo, alcune pellicole cinematografiche, esattamente come alcuni libri e testi indimenticabili, hanno ineludibilmente contrassegnato le fasi della nostra vita, della nostra evoluzione, del nostro divenire personale e professionale diventando àncore affettive, sistematicamente generative di risorse, oltre che di ricordi.

E allo stesso modo ogni formatore di qualità è anche un regista, più o

meno libero, aperto, generativo, eclettico dell'apprendimento dell'Altro, che pone, sempre e comunque, al centro della propria azione professionale, il rispetto della Persona, tramite l'attivazione di laboratori esperienziali e cognitivi idonei a facilitare l'orientamento soggettivo verso scelte di evoluzione positiva.

E così come il cinema racchiude in sé, anche nelle parole di Akira Kurosawa, "molte altre arti, avendo caratteristiche proprie della letteratura e ugualmente connotati propri del teatro, un aspetto filosofico e attributi improntati alla pittura, alla scultura, alla musica", anche la formazione, proprio in considerazione della centrale importanza del coinvolgimento sensoriale visivo nello sviluppo degli apprendimenti, vuole e deve contenere e co-involgere, seppure con un approccio relativo, anche le discipline esperienziali che ritroviamo, in senso lato, nelle diverse declinazioni artistiche.

Cineasti e formatori sono accomunati dal voler tenere un occhio aperto dentro e uno fuori di loro, creando due visioni che si avvicinano e che quindi si mettono a fuoco e si sovrappongono. "Ciò è il frutto di un accordo", come ha detto Antonioni, "tra occhio e cervello, tra occhio e istinto, tra occhio e coscienza che viene spinta a parlare, a far vedere".

E noi formatori *cinéphile* viviamo parallelamente anche una forma di "strabismo percettivo", tra l'essere persone amanti dell'arte cinematografica, del coinvolgimento emozionale che l'azione filmica attiva, capaci di abbandonarsi allo spirito e al *pathos* generato da una sceneggiatura appassionante e da interpretazioni congruenti dirette magistralmente e l'essere professionisti che si occupano dello sviluppo degli apprendimenti e dell'evoluzione soggettiva e che, in quanto tali, trovano nell'azione filmica una risorsa, ricca, differenziata, duttile e coinvolgente, da poter condividere nei contesti formativi in chiave generativa, sempre comunque nel rispetto dell'immagine.

E il formatore spesso decide con quale identità di ruolo si avvicina alla visione di un'opera, orientandosi altrettanto frequentemente a un'osservazione multipla, idonea a far vivere la naturale commistione tra emotività e professionalità anche con una diversa accentuazione e focalizzazione, soffermandosi in modo più analitico e valutativo su sequenze e tratti maggiormente caratterizzanti per le proprie finalità personal-professionali.

Nella consapevolezza che l'emozionalità e le dichiarazioni interpretative generate dalla visione di un'opera cinematografica sono connesse sistematicamente con i richiami intrapsichici relativi alla propria esperienza soggettiva e con le prefigurazioni di scenari in cui lo spettatore si identifica e proietta la propria mappa percettiva.

È qui che il formatore professionista sviluppa la dimensione analitica

nel partecipante/spettatore favorendo in lui il proprio dialogo interno, teso ad analizzare e confrontare le esperienze vissute, a comparare il reale con il virtuale, vivendo la metafora come generatore di nuovi paradigmi o propulsore di, più o meno immediati, cambiamenti.

Essendo il *focus* del formatore il *learning* del destinatario dell'azione formativa, ogni applicazione, integrazione, utilizzo di modalità e di supporti, come anche quelli cinematografici, idonei a sviluppare e implementare apprendimenti efficaci è da ritenersi idonea, sempre naturalmente all'interno di una cornice etica che eviti qualunque utilizzo manipolatorio e non rispettoso dei valori di chi crea o di chi usufruisce di una determinata opera. Etica ed estetica, come diceva Wittgenstein, sono un tutt'uno e ciò dovrebbe essere maggiormente ricordato in un'epoca dove, tra Web 2.0, *social network*, videofonini, *crossmedialità*, il ruolo delle immagini, il loro potere impattante e trasversale nelle relazioni sociali hanno generato un processo confusivo tra posizioni percettive assunte e funzioni svolte commistionando le identità dello spettatore con quelle del regista, del montatore, dello sceneggiatore e spesso anche dell'attore.

La dimensione collettiva nella fruizione dell'opera/esperienza filmica è stata, senza generalizzare, progressivamente sostituita, nella *social media generation*, da una dimensione individuale spesso autoreferenziale, di scarsa qualità visiva, più orientata all'apparire che all'essere.

Il rapporto tra cinema e formazione è tuttavia una relazione basata sulla congruenza, sull'utilizzo di competenze combinatorie finalizzate all'apprendimento emozionale, ma anche sull'amore e il rispetto per le arti visive.

E tal rapporto traspare inequivocabilmente da questo testo, dove Sergio Di Giorgi e Dario Forti hanno coinvolto, in un'articolata analisi epistemologica, disciplinare e metodologica, alcuni esponenti della formazione italiana che, oltre ad appartenere alla comunità di *cinéphiles* professionisti dell'apprendimento, credono nell'importanza di un coinvolgimento identitario, etico e qualitativamente osmotico, e quindi nella diffusione delle arti figurative in movimento, quel movimento che è emozione e passione, dialettica e confronto, crescita ed evoluzione, realismo e speranza.

Introduzione.

Formare con il cinema*. Ieri, oggi, domani

di *Sergio Di Giorgi e Dario Forti*

“Il quadro non è altro che una parte di quello che non è nel quadro, il fuori quadro, quello che c’è subito prima, non soltanto nella durata, ma anche nell’immagine. Bisogna dare allo spettatore la possibilità di immaginare quello che non vede” (Agnès Varda).

“E tuttavia, per quante delusioni debba inevitabilmente apportarci, questo procedere verso ciò che si è solo intravisto, che abbiamo avuto agio d’immaginare, è l’unico che risulti salutare per i sensi” (Marcel Proust).

A mo’ di premessa, un poco di storia

“Il cinema è scoperta recente per la formazione degli adulti ed è arrivato nelle nostre aule, nei nostri setting, da poco tempo. Ora è un fenomeno di massa...”. Con queste parole Pino Varchetta introduceva la sua testimonianza sulle origini dell’uso del cinema nella formazione in Italia nel corso del convegno organizzato dall’Università Milano-Bicocca nell’ottobre 2003 (Varchetta 2005, p. 60). La sua testimonianza forniva una data precisa dell’origine dell’utilizzo dei film all’interno dei seminari di formazione (il 1971): un utilizzo del tutto virtuale in quanto all’epoca mancava ancora la possibilità di disporre di una tecnologia user friendly mediante la quale un formatore potesse proporre agevolmente alla sua classe del materiale cinematografico. Oggetto di questa prima volta era il mitico *La parola ai giurati* (Lumet 1957) e Pino ricordava di essersi accontentato di utilizzarne la sceneggiatura come script per la preparazione di role playing sulle posizioni del *managerial grid* di Blake e Mouton.

Dal 1971 sono passati 40 anni. Altri formatori potrebbero datare diversamente l’origine dell’uso del cinema nella formazione, fornendo altrettante

* Siamo consapevoli che, fin dal titolo di questo volume, il discorso si porta dietro una certa ambiguità semantica. Con “cinema” si è sempre inteso, e anche noi continueremo a farlo, la fiction, cioè il cinema-cinema, a prescindere dalle utili ma approssimative classificazioni interne (per esempio cinema d’autore, commerciale, di genere, di serie B, digitale, 3D ecc.); ogni qual volta si avvertirà la necessità di precisare e distinguere la natura dell’oggetto filmico considerato, si farà ricorso a termini più specifici (per esempio video didattico, documentario, docu-fiction, piattaforma crossmediale ecc.).

versioni autobiografiche di un evento che ha segnato in maniera significativa la prassi e il pensiero sull'agire formativo. 20 anni, invece, sono passati dall'invenzione della "forma blob": ce lo fa notare il suo inventore-creatore nel suo contributo a questo volume. Un gran bel po' di tempo. Più che sufficiente per tentare – con questo volume e, specificatamente, con questo nostro contributo introduttivo – un bilancio di una gamma di esperienze ormai piuttosto ricca e articolata. Non tanto per mettere un punto conclusivo quanto, piuttosto, per provare a formulare qualche ipotesi su quali siano le attuali prospettive di una prassi – e della sottostante riflessione teorica – che da qualche tempo è alle prese con numerose sfide e interrogativi circa le ulteriori possibilità di arricchimento e innovazione, pena il rischio di diventare una commodity metodologica, riposta e presto dimenticata nel fondo dell'ampia ma inevitabilmente un po' impolverata cassetta degli attrezzi della formazione¹.

Sono le sfide generate, da una parte, dall'irrompere impetuoso nei luoghi e nelle pratiche della formazione di visioni, modalità e strumenti propri delle nuove tecnologie della rete, e, dall'altra, dagli sviluppi propri del cinema e dei diversi linguaggi audiovisivi, e delle quali pure il volume intende dar conto. L'articolazione dei contributi delle prime due parti – che a prima vista potrebbero apparire tra loro distanti o indicare uno scarto tra differenti prospettive e utilizzi dell'immagine filmica, anche sul piano strettamente formativo – muove infatti da un assunto che è ancora, al tempo stesso, un auspicio. Si tratta, a nostro avviso, di rintracciare analogie, corrispondenze e linee di continuità evolutiva (sul piano concettuale e operativo, anche rispetto alle competenze, nuove o aggiuntive richieste ai formatori, di oggi e anche di domani) tra:

- l'utilizzo prevalente se non esclusivo – e sia pure attraverso approcci metodologici e tecniche differenti – del *cinema come archivio*, con le sue narrazioni pre-esistenti, sedimentate in oltre un secolo di vita del linguaggio e del dispositivo cinematografico;
- l'utilizzo del linguaggio e dei testi cinematografici e/o di altri linguaggi e materiali filmici e audiovisivi in una prospettiva narrativa *autonoma* e

¹ Si dovrebbe aggiungere che, nel lungo tempo che è passato dalle prime sperimentazioni dell'uso del cinema a oggi, cambiamenti strutturali di non poco conto (riassumibili nell'espressione, solo apparentemente innocua, "globalizzazione ipercompetitiva") si sono prodotti nelle organizzazioni in cui e con cui i formatori lavorano: effetto dei quali è stata la riduzione progressiva del numero e della durata delle sessioni formative e la conseguente impossibilità (tranne che in *enclaves* privilegiate), per esempio, di disporre del tempo sufficiente per far lavorare adeguatamente un gruppo in formazione su un film intero.

originale, anche quando rievoca e rielabora opere d'archivio; questa seconda prospettiva si iscrive a pieno nello scenario contemporaneo connotato dalla digitalità e dalla crossmedialità, ovvero dalla possibilità di operare contemporaneamente *su* e *con* diversi linguaggi, formati e forme narrative, per lo più connessi attraverso la rete².

In questo assunto ci confortano e supportano documentalmente le esperienze vissute ed elaborate nell'arco degli ultimi cinque anni dalla comunità professionale nell'ambito del ForFilmFest – Festival del Cinema per la Formazione, un progetto originale e innovativo dell'AIF (cui si farà cenno anche più avanti e al quale sono dedicati specificamente i contributi della parte terza del volume) che ha rappresentato e rappresenta un luogo di coagulo e sedimentazione di numerose esperienze precedenti, che questa premessa intende ricordare ed evidenziare.

Passi di formazione di una comunità professionale

È vero, però, che *prima del cinema* in aula c'erano i film didattici. C'è stato un periodo, forse addirittura un'epoca, in cui i formatori aziendali si dividevano in due gruppi, se non tra loro ostili almeno alquanto separati: i formatori in ambito commerciale e “quelli del comportamento organizzativo”. Oggi i confini tra i due mondi si sono molto sfumati, anche grazie alle continue compenetrazioni e salti di campo. Ma allora da una parte vi erano i formatori che prediligevano la dinamica di gruppo, il T-group, la relazione *vis-à-vis* e che, tendenzialmente, rifuggivano dall'uso dei supporti didattici (al massimo una lavagna a fogli mobili e qualche pennarello), dall'altra quelli che attrezzavano dei setting piuttosto tecnologizzati per l'epoca (con tanto di telecamere per la videoregistrazione dei role playing di relazione con il cliente, checklist di osservazione e video didattici sulla corretta ge-

² Riprendiamo da Wikipedia la seguente definizione del termine *crossmedialità*: “ci si riferisce alla possibilità di mettere in connessione l'uno con l'altro i mezzi di comunicazione, grazie allo sviluppo e alla diffusione di piattaforme digitali. Le informazioni vengono emesse, e completate, in virtù dell'interazione tra i media, per cui assistiamo a performance comunicative nelle quali i principali mezzi di comunicazione interagiscono fra di essi, dispiegando l'informazione nei suoi diversi formati e canali. In questa tendenza Internet è il mezzo che meglio si adatta. Nel gioco di rinvii da un mezzo, o un apparecchio, all'altro, spesso è coinvolto il Web. Per esempio il Web è consultato in diretta nelle trasmissioni televisive; la carta stampata fornisce codici da digitare per entrare in aree riservate dei siti Web; la promozione di prodotti avviene lanciando storie che rimbalzano dall'off-line all'on-line e viceversa”.

stione delle situazioni critiche ecc.). E tra i due non correva buonissimo sangue. In una qualche parte dei nostri preistorici archivi cartacei dovrebbe esserci ancora la fotocopia di un fascicoletto di *teaching notes* prodotte da una qualche agenzia UK per facilitare l'utilizzo in aula di alcuni brevi filmati contenenti scenette che mostravano modi corretti e scorretti di affrontare determinate situazioni di gestione del cliente di un servizio.

Torneremo più avanti, con maggior precisione concettuale, sui motivi che hanno sostenuto e guidato l'esplorazione di nuovi modi di avvalersi del cinema nelle aule formative. Per ora ci vorremmo limitare a osservare che quella scelta iniziale rispondeva essenzialmente a ragioni di gusto estetico. Il fatto è che servirsi di quei prodotti, certamente progettati con consapevolezza di come operasse il processo di apprendimento e realizzati con rigore professionale tipicamente britannico, semplicemente, non ci pareva *bello*; l'impressione era di falsità e non autenticità, di sostanziale inadeguatezza non tanto nel rappresentare la realtà della vita delle organizzazioni – le accurate messe in scena producevano colloqui cliente-venditore o capo-collaboratore che non erano certo più *brutti* di quelli che avvenivano ogni giorno all'interno delle stanze di ufficio aziendali – quanto nell'incapacità, o meglio nella rinuncia a offrire una diversa possibilità, di consentire ai partecipanti a un evento formativo di immaginare un modo diverso di agire, anche se non codificabile e progettabile in forma definita e immediatamente comprensibile. In tal senso, la scoperta del cinema, con tutto il suo valore di immaginario e di simbolico che da sempre porta con sé, oltre che una boccata d'aria fresca, risultava una scelta obbligata, di cui solo con il tempo si è stati in grado di decodificare la portata e le implicazioni teorico-metodologiche.

Prendendo come spunto i ricordi personali di Pino Varchetta, noi – a nostra volta – una “cronologia qualitativa” dei passi attraverso i quali si è formata una comunità professionale di utilizzatori del cinema nella formazione, noi la racconteremo così.

All'origine stanno le esperienze comuni di un piccolo gruppo di amici, formatori accomunati dall'“avere un orientamento clinico ed essere *cinéphile*” (Varchetta 2005, p. 63). Questa fase iniziale, di carattere più ancora che sperimentale, oseremmo dire essenzialmente idiosincratice, in quanto mossa soprattutto dall'insofferenza nei confronti dei modi prevalenti di intendere la formazione e i processi di apprendimento, può essere collocata lungo il periodo che va **dalla fine degli anni Settanta a tutti gli anni Ottanta**.

Gli **anni Novanta** hanno visto l'ampliamento e consolidamento di tali esperienze, grazie soprattutto all'esistenza di contesti favorevoli – princi-

palmente un numero ristretto di *nice companies*, imprese multinazionali affluenti e accoglienti nei confronti di iniziative dal ritorno non immediato e scontato, ma anche business school e associazioni attente a coltivare la propria leadership culturale³ – capaci di porsi come “contenitore” di un’idea che meritava di essere ancora in larga misura esplorata e approfondita. Si sviluppano così sperimentazioni di utilizzo del cinema (prevalentemente film in versione integrale e blob) mirato a svolgere funzioni specifiche (Di Giorgi, D’Incerti, Forti 2005, p. 138) in situazioni specifiche (*ibidem*, p. 139); si ampliano, inoltre, le aree tematiche (anche se la leadership resta a lungo il protagonista della scena) e la base di film selezionati per illustrarle e consentire di esplorarle (spaziando – come osserva Dario D’Incerti nel Capitolo 6 – dalle “immagini arcinote” ai “film sconosciuti” a questa o quella generazione di spettatori).

In quegli stessi anni è nata e poi si è rafforzata all’interno di questo gruppo di colleghi-amici la disponibilità al confronto tra le personali esperienze e l’interesse alla condivisione delle basi di conoscenza su cui tali esperienze venivano costruite. Hanno così iniziato a essere prodotte a fini personali e poi a circolare tra sodali (più come le ricette di cucina tra apprendisti cuochi che come le figurine dei calciatori della nostra infanzia) delle *liste* di film di cui si era sperimentata una particolare efficacia in una determinata situazione, o di cui ci si prometteva la messa alla prova in future occasioni.

Schermi di formazione (D’Incerti, Santoro, Varchetta 2000) è l’esito compiuto e di notevole risonanza pubblica di questo processo di segnalazioni reciproche e di creazione di liste tematiche che richiedono necessariamente una revisione e un aggiornamento periodico (si veda infatti, degli stessi autori, *Nuovi schermi di formazione*, che è del 2007).

Un passaggio significativo, segnale della crescita della comunità professionale al di là dei confini dell’originario gruppo di amici, è l’iniziativa che, all’inizio degli anni Duemila, AIF – Associazione Italiana Formatori intraprende con la promozione di una serie di giornate di formazione per formatori, giovani o esperti, interessati alla trasmissione delle esperienze pratiche finora realizzate e alla condivisione delle implicazioni teorico-metodologiche da esse ricavate. Gran parte delle considerazioni sulle opportunità e i limiti dell’utilizzo del cinema nella formazione trovano in quei workshop

³ Una ricostruzione analitica, anche se non esaustiva, delle più significative esperienze e dei casi di progetti formativi basati sul cinema andrebbe tentata ma, naturalmente, non rientra nelle possibilità di questo nostro contributo. Per limitarci a un solo esempio, ci piace ricordare la proiezione de *L’enfant sauvage* di François Truffaut in apertura di un convegno nazionale di AIF della seconda metà degli anni Settanta (lo stesso film è stato riproposto recentemente in una delle edizioni del ForFilmFest).