

Introduzione

L'Accademia Ligustica, pur appartenendo al ristretto gruppo delle più antiche accademie italiane, a causa della tradizionale riservatezza genovese o forse per l'ignavia delle sue precedenti gestioni, venne inserita nel circuito formativo nazionale solo all'inizio degli anni Ottanta del Novecento. Grazie alla tenace e originale attività del nuovo direttore Gianfranco Bruno, l'Istituto ottenne il legale riconoscimento ministeriale dei corsi e ordinò la sua importante collezione, aprendo al pubblico il Museo dell'Accademia. Nel 1985 vinse il pubblico concorso per l'ottenimento della cattedra di Teoria e metodo dei mass media.

Sotto l'influsso della ricerca sociologica del dopoguerra, che ebbe grande rilevanza negli anni Sessanta, la disciplina che mi accingevo a insegnare era intesa come l'analisi più o meno scientifica della cultura e della società di massa attraverso le sue strutture e i suoi attori, vale a dire lo sfondo e l'ambiente culturale nel quale si sarebbe inserito il neodiplomato nello svolgimento della propria attività. Uno studio quindi esclusivamente teorico, sulle cause e sugli effetti delle comunicazioni di massa sulla società. Una formazione importante per la cultura generale dello studente, ma anche una struttura concettuale che rischiava di perdersi in un'astrazione inefficace, trascurando lo specifico settore formativo, l'attualità della ricerca, le modificazioni della società e i loro progressi.

La tecnologia legata alle immagini, infatti, benché ancora in una fase transitoria, non creava più solamente strutture unidirezionali di comunicazione da studiare e comprendere, bensì nuovi strumenti linguistici di produzione con i quali generare forme inedite di comunicazione ed espressione. La televisione era giunta alla sua maturità pre-numerica, la videoregistrazione stava uscendo dalla fase pionieristica, la videoarte, nella ricerca di sé, era ancora adolescente, mentre la neonata digitalizzazione si affermava prima con la numerizzazione sonora e, qualche anno dopo, con il personal computer, un'informatizzazione destinata a modificare radicalmente la produzione e l'elaborazione delle immagini in movimento. La democratizzazione consumistica della tecnologia permise a questi nuovi strumenti di creazione dell'immagine di non essere più esclusivo monopolio dei centri produttivi e distributivi del potere, ma di entrare, con estrema facilità, anche nella disponibilità dell'artista, dello studente, del singolo individuo. Era l'alba di una nuova dimensione della comunicazione e dell'espressione individuale.

Benché l'arte e la ricerca tecnologica abbiano da sempre intessuto rapporti vitali, la politica culturale italiana, che non ha mai brillato né per intuizione né tantomeno per lungimiranza, non comprese il cambiamento radicale in atto e ritenne più che sufficiente l'inserimento di una disciplina sociale nella tradizionale pedagogia artistica. L'insegnamento, di conseguenza, non venne aggiornato. Lo studio e l'apprendimento della narrazione spazio-temporale multimediale, nella sua considerazione artistica ed espressiva, semplicemente non vennero presi in esame. Mentre il cinema poteva accedervi occasionalmente attraverso lo studio storico, il video (1), nella sua fase di sviluppo adolescenziale, ne rimaneva escluso, poiché ancora considerato una mera tecnica elettronica. La televisione, come linguaggio espressivo, salvo qualche raro e illustre studio teorico (2), non veniva nemmeno presa in considerazione, al pari del fax o del Videotel.

A dimostrazione dell'interesse e dell'attenzione riservati a questo settore culturale, va ricordato che la figura dell'autore che realizzava opere attraverso strumenti elettronici non era prevista né dalla legislazione nazionale né, di conseguenza, dalla Società Italiana Autori ed Editori, rimanendo una classificazione esclusivamente interna alle aziende Rai o Mediaset. In poche parole, non solo non esisteva una riconosciuta dimensione artistica, ma non era nemmeno previsto un ambito professionale nazionale.

A me, giovane docente e giovane ricercatore, tutto ciò appariva incomprensibile. Sebbene il progetto fosse ancora vago, ritenevo indispensabile, in un istituto superiore di istruzione artistica, uno studio approfondito dei media audiovisivi, capace di articolare un'analisi tecnica, linguistica ed estetica che trovasse nell'operatività pratica la propria completezza pedagogica. Rispetto alla concezione ministeriale, pertanto, l'assunto andava completamente ribaltato, ampliato e diversificato. Era necessario innanzitutto studiare lo strumento, la sua storia, le sue caratteristiche costitutive e compositive; quindi il linguaggio, i suoi elementi semantici e sintattici, per individuarne e comprenderne le articolazioni e le forme espressive.

L'impegno non era banale, perché equivaleva ad avviare una ricerca quasi da zero. La prima difficoltà consisteva nel reperire informazioni, la cui disponibilità era ben lontana da quella cui oggi siamo abituati. A causa della concorrenza tra le aziende produttrici, i dati tecnici divulgati erano limitati e spesso generici; altrettanto

complesso era trovare riscontri relativi a eventi o a progressioni di eventi non ancora divulgati o storicizzati. Particolarmente ardua risultava l'analisi linguistica ed estetica, distratta e confusa da antichi fantasmi retorici. A partire dall'invenzione del primo linguaggio espressivo articolato attraverso una mediazione strumentale, la fotografia, si è insinuato e radicato un preconconcetto che, a mio avviso, nonostante il trascorrere degli anni, non è ancora stato affrontato adeguatamente e che oggi verrebbe definito negazionista. Un preconconcetto che ha cercato in ogni modo di ignorare o schernire l'artisticità delle immagini realizzate attraverso strumenti tecnico-meccanici. Un'acritica ostilità che ha creato e continua a creare non poca confusione e difficoltà operative spesso incomprensibili.

Non va dimenticato che le poche e disorganiche teorie allora disponibili, fornite da una bibliografia estremamente ridotta, si concentravano essenzialmente sulle caratteristiche ergonomiche superficiali dello strumento, facendo derivare le qualità artistiche dall'utilizzo poetico che ne facevano i pochi artisti attivi all'epoca (3). Si era lontani da una precisa analisi linguistica degli strumenti, dalle caratteristiche del loro utilizzo, dalla considerazione del loro spazio di fruizione e dalla discriminazione delle loro forme espressive. La frequente inesperienza operativa della maggior parte dei critici, l'inadeguatezza delle fonti di riferimento e la sottovalutazione di alcuni aspetti determinanti non contribuivano certo a diradare le nebbie.

Mi convinsi quindi che fosse necessario personalizzare la ricerca, tralasciando la babele del momento, per concentrare l'attenzione sullo strumento e sulle sue qualità. Per le sue doti di reperibilità, semplicità, economicità e novità individuai nel video il mezzo prioritario di ricerca, sul quale mettere in pratica la possibilità di imparare audiovisivamente a leggere, grazie al suo ampio e differenziato utilizzo, e di imparare audiovisivamente a scrivere, ricercando una qualità che fosse innanzitutto, e quantomeno, professionale, per tendere, attraverso l'approfondimento, lo sviluppo e la crescita, a una possibile, plausibile, coerente e consapevole espressività artistica. In considerazione delle limitate disponibilità finanziarie dell'Istituto, salvo rare opportunità, al cinema e alla televisione mi sarei dedicato in profondità solo in ambito teorico.

Con questo programma iniziai la strutturazione del corso, la cui validità ritengo sia stata poi confermata dalle numerose discipline afferenti all'audiovisivo introdotte con le successive, recenti ma tardive riforme. Accanto all'indispensabile studio teorico dell'analisi della comunicazione di massa, dei suoi strumenti e dei suoi attori, il corso prevedeva un approfondimento storico, tecnico, tecnologico, linguistico ed espressivo sui principali audiovisivi apparsi nella storia dell'espressione e della comunicazione umana: il cinema, padre di tutti gli audiovisivi; la televisione, egocentrica rappresentante degli strumenti di trasmissione diretta delle informazioni; e, infine, il video, loro disconosciuto erede tecnogenetico.

La prima fase di questo programma, dal 1985 alla fine degli anni Novanta, sperimentale e incerta, venne applicata e sviluppata esclusivamente nel corso per il quale avevo vinto la cattedra. Con l'inizio del nuovo secolo, a seguito dell'ultima bizzarra riforma universitaria, nei successivi venti anni mi furono assegnati alcuni corsi afferenti al nuovo settore Linguaggi e tecniche dell'audiovisivo: Digital video, Video editing, Tecniche di montaggio. L'aggiornamento della struttura accademica e l'ampliamento dell'offerta formativa, oltre a confermare le mie concezioni, mi consentirono di approfondire e articolare il progetto con maggiore precisione, grazie a una più ampia definizione dell'oggetto di studio e a un maggior numero di ore a disposizione. Dal punto di vista operativo, inoltre, la travolgente rivoluzione tecnologica in atto, con le sue straordinarie proprietà, modificando radicalmente il precedente rapporto uomo-macchina, mi permise un sensibile aumento, quantitativo e qualitativo, della produzione.

La ricerca: comunicazione ed espressione

Tra tutti gli attributi positivi che la tecnologia porta con sé e che offrono enormi opportunità, vi è anche un grande, terribile inganno: l'illusione che chiunque possa ottenere un ottimo risultato, amatoriale, professionale o artistico, dal momento che è lo strumento, l'utensile, a fare, a realizzare. Un atteggiamento infantile e superficiale, la cui eco si ritrovava anche in contesti insospettabili, che chiude il cerchio con il preconconcetto negazionista prima accennato. Un circolo vizioso pericolosissimo, penoso e uggioso da combattere.

Non è un caso che non mancassero le opere su cui compiere l'analisi; mancava piuttosto l'analisi capace di rendere vane queste deformazioni interpretative. E i risultati, direi, sono sotto gli occhi di tutti. Tra gli errori che, a mio avviso, si sono applicati in modo più classico e ricorrente vi è quello di analizzare nuovi strumenti, nuove

tecniche e nuovi linguaggi attraverso concetti e regole appartenenti a linguaggi tradizionali preesistenti, superficialmente simili ma profondamente diversi. Con il risultato di generare classificazioni analitiche machiavelliche, sofismi psicopolitici, riduzioni settorialistiche.

Se è vero che prima di saper scrivere bisogna saper leggere, come interpretare la vera natura di questi audiovisivi per poterli utilizzare coscientemente, consapevolmente?

È la semplicità di utilizzo e di reperibilità a diversificare i linguaggi? È semplicemente il loro costo o il loro formato? La definizione dell'immagine o il luogo di fruizione? Più specificamente: indipendentemente dall'accessibilità e dalla semplicità di utilizzo, i tre linguaggi audiovisivi superficialmente simili, fondati sulla scomposizione e ricomposizione del movimento attraverso l'articolazione immagine-suono, partono da presupposti analoghi? Sono sovrapponibili e interscambiabili? Consentono risultati indifferenziati?

Gran parte della prima fase di ricerca si è concentrata su tali quesiti.

I temi da affrontare erano innanzitutto la specificità dei linguaggi, così da disporre di una griglia interpretativa; quindi la loro complessità tecnica e tecnologica, per evitare di superficializzarne e banalizzarne l'utilizzo. Il professionista e l'artista devono conoscere il proprio mezzo di espressione in modo profondo e completo: non possono essere passivi, limitati dallo strumento, ma devono al contrario essere radicalmente attivi, convergenti e divergenti al tempo stesso. L'uomo domina e determina lo strumento, non lo strumento l'uomo. Quantomeno deve impegnarsi a farlo, e la formazione è l'ambito in cui imparare.

Per dare corpo a questa concezione, in quello che potrei definire il primo ciclo dell'attività accademica, ho dedicato prioritariamente attenzione alla definizione dei tre linguaggi, sia nella loro denotazione sia nella loro connotazione: individuarne le premesse storiche e sociali, le basi scientifiche, gli elementi tecnici, illustrarne le strutture sintattico-grammaticali, spiegarne le specificità linguistiche. Nella seconda parte del percorso accademico, con l'ampliamento dell'offerta formativa e confortato da una base teorica più definita e consolidata, ho ulteriormente approfondito, sviluppato e concretizzato il rapporto forma-contenuto della comunicazione e dell'espressione, completando in tal modo il progetto pedagogico originario.

Per l'importanza che tale impostazione ha rivestito nella mia attività, in quella degli studenti e, non ultimo, per una corretta comprensione del materiale qui presentato, ritengo opportuno fornire una definizione strutturale, almeno schematica, della natura costitutiva e intima dei linguaggi analizzati, attraverso quelli che potrei definire i loro assunti pseudo-sillogistici.

Cinema. Il cinema è un linguaggio che, grazie alla decostruzione e ricostruzione di elementi reali e artificiali, è in grado di creare una realtà filmica attraverso uno sviluppo narrativo atemporale.

Televisione. Nella decostruzione e ricostruzione di elementi reali e artificiali, la televisione è un linguaggio che ha la capacità e la possibilità di mettere in scena la realtà, riprodurre, tradurre, trasporre, attraverso uno sviluppo narrativo esclusivamente e rigorosamente temporale.

Video. Il video, infine, è un linguaggio in grado di mettere in scena la realtà, attraverso la decostruzione e ricostruzione di elementi reali e artificiali, secondo uno sviluppo narrativo atemporale.

In altri termini, il cinema è in grado di creare tempo e spazio, ciò che si può definire una particolare realtà ad altissima definizione, secondo le plurimate parole di Marshall McLuhan (4), e ad alto grado di identificazione psicologica. Il cinema è un linguaggio creatore, generatore di una nuova realtà: la realtà filmica. L'epifania del movimento, lo spazio per il tempo, nell'arte.

La televisione, intesa nella sua forma semanticamente e ontologicamente originaria, dalla sua invenzione all'adozione della videoregistrazione, nei primi trent'anni della sua esistenza, a bassa definizione e ad elevata partecipazione psicologica, è stata concepita e realizzata per non modificare il flusso temporale della realtà che si appresta a riprendere e trasmettere. Si definisce nel trasdurre, tradurre, rappresentare, interpretare e, quasi necessariamente, spettacolarizzare e manipolare, ovvero, con l'espressione francese particolarmente calzante, nel mettre en scène la realtà posta di fronte alle telecamere.

Questa azione di immediata mediazione, da cui deriva la sua grande complessità tecnico-linguistica e sulla quale forse non si è mai intervenuti in modo realmente ingegnoso, avviene attraverso una struttura narrativa unicamente e rigorosamente temporale, nella quale la molteplicità dell'articolazione spaziale interviene a sostenere, corroborare e articolare l'immutabilità del tempo. Nessuna aspirazione creatrice di alterità, dunque, ma piuttosto la visione da molteplici punti di vista dell'attimo presente. Hic et nunc, alla lettera.

Al video, infine, nella sua doppia origine fisica e concettuale, derivata dall'immagine elettronica la prima e dall'atemporalizzazione di natura mnemonica di influenza cinematografica la seconda, non è stato dato né il fisico né l'intenzione di giungere alla creazione di un'alterità. Gli è stata invece concessa la possibilità di sfruttare pienamente la messa in scena della realtà, secondo una struttura narrativa atemporale del tutto simile a quella filmica. Anche in questo caso, le premesse della sua concezione e definizione si rispecchiano perfettamente nella sua natura tecnico-linguistica.

Questa doppia natura, intrinseca alla sua genesi così come al suo ambito di intervento originario, è alla base del curioso atteggiamento dei grandi network di comunicazione che, pur essendo stati all'origine della sua invenzione e pur avendone fatto uso e abuso, ne hanno sempre taciuto e osteggiato l'autonomia espressiva, considerandolo esclusivamente un loro sottoprodotto derivato.

Non si tratta dunque di una semplice definizione, né di una classificazione nozionistica da manuale, ma di una struttura teorico-interpretativa indispensabile alla lettura e alla scrittura attraverso un determinato linguaggio audiovisivo. Utilizzando un parallelo con la tradizione tecnico-artistica, disporre di una struttura esegetica significa, per l'artista, conoscere la differenza tra un disegno, una punta secca, un'acquaforte, una litografia, un olio, un acquerello, una gouache, un affresco, una scenografia, una scultura, un bassorilievo, un'installazione, una performance, e saper scegliere attraverso quale tecnica e quale linguaggio esprimere al meglio un determinato concetto, concretizzare un pensiero, manifestare idee, raccontare storie.

Perché non è tutto uguale, né lo è mai stato. E ciò che a un osservatore disattento potrebbe apparire come un bizantinismo assume un valore determinante quando si osservi con attenzione la produzione audiovisiva nazionale e internazionale, passata e presente, e se ne voglia analizzare, comprendere e apprendere la struttura linguistico-espressiva. Un passaggio imprescindibile quando si desideri esprimere la propria poetica, le proprie emozioni, i propri sogni.

Pedagogia e didattica

Un atteggiamento che mi ha sempre lasciato perplesso, e che non ho mai condiviso, diffuso tra gran parte dei docenti di indirizzo e tra coloro ai quali è affidato un insegnamento teorico-pratico, è quello che individua nella trasmutazione diretta, nell'imposizione seducente, nella mimesi della propria tecnica, per non dire della propria poetica, quando esiste, la principale modalità di trasmissione del sapere ai discenti. Ho sempre pensato, e dopo molti anni di insegnamento oggi ne sono convinto, che la visione e l'interpretazione personale del mondo, in una parola la propria poetica, non possano essere trasmesse e che, tantomeno, abbia senso tentare di farlo.

Questa dimensione dell'animo umano può e deve essere stimolata, ampliata, perfezionata, ma non imposta, se non a scapito della sua originalità, della sua autenticità, della sua verità. Quante sterili e inutili copie, anche tecnicamente ben realizzate, abbiamo potuto osservare dei docenti nei corsi di pittura, scultura, scenografia? Troppe. Le tecniche artistiche sono veri e propri linguaggi e, come tali, possiedono una grammatica, una semantica, una sintassi, un'articolazione.

Mutuando dal noto aforisma di Pareyson (5), l'unione originale e autentica, la creazione imprevedibile e inaspettata della perfetta armonia tra forma e contenuto, creare il dire e il modo di dire, è la caratteristica fondamentale che fa di un utilizzatore di linguaggio un artista, un creatore. Tutto il resto, per quanto possa risultare pregevole sotto altri possibili punti di vista, è riproduzione, riproposizione formale. Nei casi peggiori, quando manchino comprensione e interpretazione della poetica altrui, non si ottiene che un vacuo scopiamento, una banale mercificazione, come si è sempre visto e come si può ancora osservare in molte opere della sedicente arte contemporanea.

Per la mia esperienza, nella collocazione e nella condizione pedagogico-sociale delle odierne accademie di belle arti, la finalità, l'obiettivo minimo da conseguire, è sempre stato quello di preparare gli studenti a un preciso, attento e solido atteggiamento professionale. Vale a dire porre i discenti nella condizione di saper articolare con qualità ed elasticità i linguaggi appresi e assimilati, sostenuti da una solida base teorico-culturale, per affrontare le diverse fattispecie richieste dalla società e dal mercato. Quantomeno ottimi professionisti.

Questo non significa rinunciare alla possibilità di individuare soggetti predisposti a un ulteriore e decisivo passo, a una ricerca più profonda e, in fondo, diversa e più complessa. Significa piuttosto, senza ipocrisia, essere consapevoli che artisti ne nascono pochi, grandi artisti pochissimi, grandissimi uno o due in un intero secolo.

Psicologicamente e pedagogicamente, ritengo quindi un grave errore confondere, illudere e talvolta distogliere una vasta platea di giovani promesse da un futuro professionale interessante e proficuo, oggi estremamente diversificato e ricco di possibili collocazioni, indirizzandoli verso una strada inutile e dannosa, estranea alla loro intima natura e funzionale, in larga parte se non esclusivamente, all'incompetente ipocrisia ministeriale e al discutibile ego del docente.

Coerentemente con questa personale concezione della deontologia professionale e delle finalità pedagogiche delle accademie, mi sono sempre guardato dall'utilizzare il mio lavoro personale come immediato valore espressivo di riferimento. Svincolando la mia struttura di pensiero, la mia visione del mondo e le mie scelte estetiche da un atteggiamento mimetico semplice, superficiale e banale, ho invece fatto in modo che, per giungere all'individuazione e alla definizione della propria visione personale, fosse indispensabile per il discente un lavoro di elaborazione, interpretazione e assunzione individualmente mediata delle mie indicazioni e dei miei suggerimenti.

Non adeguare un pensiero a una forma data, ma elaborare un pensiero in rapporto a una forma. Seguendo questa metodologia, come sarà possibile osservare nei numerosi elaborati che compongono questo archivio, ho lasciato totale libertà nella scelta dei contenuti, chiedendo prioritariamente agli studenti di individuare quella specifica forma che, attraverso l'uso e l'articolazione corretta del linguaggio, fosse in grado di esprimerli al meglio. Ciò ha consentito una grande libertà di atteggiamento, manifestatasi in un'ampia differenziazione di generi che, al di là della qualità specifica, inevitabilmente disomogenea, come non potrebbe essere altrimenti data l'inesperienza tecnico-linguistica, permette tuttavia un'analisi sufficientemente precisa delle scelte comunicative ed espressive operate dai loro autori.

Produzione culturale

La qualità e l'importanza di un istituto di alta formazione artistica dovrebbero risiedere non solo nella preparazione culturale, ma anche nella produzione espressiva e professionale, così come il museo non dovrebbe ricoprire esclusivamente un ruolo di conservazione dell'opera d'arte, bensì anche quello di produzione di cultura. Queste attività acquisiscono un valore ulteriore quando le due istituzioni collaborano in modo stretto, come è avvenuto nel corso della storia delle accademie, le più prestigiose delle quali hanno affiancato un importante museo alla scuola di formazione.

L'Accademia Ligustica, grazie alla perspicacia di Gianfranco Bruno e alla lungimiranza di alcuni Presidenti dell'Istituto, inaugurò il Museo dell'Accademia nel 1980, portando all'esposizione il proprio rilevante patrimonio artistico e organizzando una serie di laboratori tecnico-scientifici dedicati alla conservazione, al restauro e alla documentazione dell'opera d'arte. Nel 1985, grazie allo sviluppo dell'attività culturale, nazionale e internazionale, del direttore e dell'Istituto, ebbi l'opportunità di dirigere il Laboratorio video e nuove tecnologie, settore operativo che mi permise di rapportarmi efficacemente con il tessuto socio-culturale locale, nazionale e internazionale (6), organizzando manifestazioni, mostre e, soprattutto, realizzando un numero significativo di programmi audiovisivi, alcuni dei quali ottennero una buona diffusione e un apprezzabile riscontro di pubblico e di critica. Questo materiale costituisce parte integrante del presente archivio ed è classificato e descritto nel settore di pertinenza.

Per quanto attiene al Museo e al Laboratorio, questo duplice ambito di intervento sosteneva e potenziava l'obiettivo della produzione culturale, diffondeva l'attività dell'Istituto, consentiva una verifica pubblica dei risultati, mettendoli a confronto con il mercato della comunicazione professionale e dell'espressione artistica, e favoriva la creazione e il consolidamento di relazioni e scambi. Per quanto riguarda invece i corsi, la contiguità dei due settori permetteva ai discenti di entrare in contatto con contesti professionali, culturali e artistici più ampi e differenziati e, in alcune occasioni, di partecipare direttamente alla realizzazione di un prodotto professionale.

Di particolare importanza erano inoltre gli eventi, soprattutto internazionali, nei quali gli studenti potevano presentare il proprio lavoro e osservare quello altrui. Nel complesso, si trattava di un binomio ad alto potenziale, un ausilio di crescita culturale imprescindibile per ogni istituto di alta formazione artistica che intenda offrire un'elevata qualità pedagogica.

Nonostante ciò, e a fronte del rilievo culturale e dei risultati conseguiti, con mio rammarico ma senza sorpresa, nel 2001 il Laboratorio venne soppresso e con esso la produzione culturale audiovisiva. A tale esito si giunse a seguito di un maldestro sommovimento del potere politico-amministrativo che, in maniera tanto incompetente quanto incomprensibile, riorganizzò l'Istituto, ponendo come *condicio sine qua non* l'incoraggiamento al pensionamento, sostenuto da alcuni e inatteso e disapprovato da altri, di Gianfranco Bruno.

L'archivio

Il corpus dei lavori qui presentati, a mio avviso quantitativamente cospicuo, può essere considerato di particolare interesse anche sotto il profilo qualitativo. La sua natura, per vocazione fortemente disomogenea nei contenuti, rappresenta uno dei suoi principali punti di forza e, probabilmente, da altre prospettive, anche una possibile debolezza.

L'archivio si compone di documentari, animazioni, stop motion, fiction, videoclip, performance, trailer, pubblicità, interviste e, naturalmente, di numerosi elaborati di carattere artistico-espressivo e sperimentale. Trattandosi spesso di prime realizzazioni audiovisive, non tutti questi titoli raggiungono una qualità tale da poter essere presentati al pubblico come opere autonome o pienamente mature. Tuttavia, sotto il profilo dell'analisi storica e sociale, anche i prodotti che non conseguono un livello professionale, né tantomeno artistico, rivestono in molti casi un interesse specifico, sia per ciò che riguarda l'architettura urbana, l'aspetto paesaggistico e l'indagine sociale, sia per la riflessione personale che esprimono.

Inoltre, essi testimoniano in modo significativo lo sviluppo tecnologico intervenuto nell'arco di tempo considerato nei sistemi di trasduzione e di memorizzazione elettronica della realtà fenomenica, processo chiaramente evidenziato dalle apparecchiature utilizzate per la realizzazione dei programmi. Uno sviluppo talmente rapido da determinare una obsolescenza accelerata, naturale e al tempo stesso programmata, degli strumenti, che ha inciso profondamente sul mercato, sulla produzione, sulla diffusione e, ancor più, sulla conservazione dei programmi in formato elettronico.

È proprio questo processo a costituire la causa delle difficoltà di classificazione e descrizione di alcuni lavori molto risalenti nel tempo, per i quali non è stato possibile recuperare le apparecchiature di riproduzione, la cui produzione è stata interrotta da anni, oppure per i quali il nastro, pur conservato in condizioni apparentemente ottimali, non ha mantenuto i requisiti minimi di funzionalità. Come si potrà osservare nelle schede, per questo gruppo di materiali i dati risultano pertanto particolarmente lacunosi.

La classificazione è innanzitutto organizzata in base al settore dell'Istituto che ha prodotto i programmi. La prima macrodivisione distingue il Laboratorio del Museo dai corsi dell'Accademia. Nel primo settore sono raccolti i lavori finalizzati alla documentazione dell'attività culturale del Museo, nonché i programmi realizzati in collaborazione con importanti enti locali, nazionali e internazionali in occasione di eventi rilevanti o di interscambi culturali. Questo materiale, di natura prevalentemente documentaristica, ha ottenuto una significativa diffusione e attenzione pubblica, sia in ambito nazionale sia internazionale.

Oltre alla qualità intrinseca delle opere, anche per l'importanza dell'evento culturale di livello europeo, la prima grande mostra antologica italiana dedicata all'opera di Edvard Munch, il documentario sulla vita e sull'opera dell'artista norvegese ha conosciuto un'ampia circolazione internazionale e alcuni passaggi televisivi nazionali, ottenendo nel 1994 un importante premio nazionale. Completano questa sezione una serie di lavori allo stato grezzo, vale a dire non montati, rimasti nella forma di pura documentazione dell'attività svolta, alcune registrazioni di servizi televisivi dedicati all'attività dell'Istituto e alcuni prodotti derivanti da donazioni o scambi con istituzioni straniere analoghe.

Particolarmente consistente è il settore relativo ai corsi. Esso comprende gli elaborati pratici realizzati dai discenti per il superamento degli esami, i lavori principali a corredo o a sostegno delle tesi di laurea, le produzioni personali sviluppate in relazione ai corsi e gli esercizi didattici a tema. Anche in questa sezione sono presenti numerose realizzazioni non confluite in lavori compiuti, così come molti materiali originali costituiti da riprese grezze e supporti di consumo forniti dall'Istituto ai discenti e utilizzati nel processo di realizzazione dei programmi definitivi.

La classificazione e la legenda

L'archivio è stato classificato e organizzato, secondo il tradizionale sistema schedare, in ordine cronologico crescente. Le schede sono suddivise, come già indicato, in relazione al settore dell'Istituto che le ha realizzate o a quello cui fanno riferimento. Per ciascun elaborato, ove possibile, sono state riportate tutte le informazioni relative agli elementi compositivi: titolo, anno, durata in minuti, produzione, soggetto, sceneggiatura, coordinamento, interpreti, riprese, musica, esecutori, testi, suoni, montaggio, regia, categoria, formato originale, formato digitale, sinossi, descrizione.

Alcuni lavori hanno richiesto l'aggiunta di informazioni specifiche o una maggiore precisione nella categorizzazione degli elementi. Per molti dei lavori più risalenti, a causa dei problemi tecnici già accennati, impossibilità di accedere ai riproduttori dei formati, difficoltà nel trascinamento del nastro, nonché per la mancanza o la perdita di notazioni, le informazioni risultano fortemente carenti e, in alcuni casi, si limitano al solo titolo e all'autore.

Oltre alla descrizione e alla sinossi sintetica, ove necessario e possibile, è stata suggerita una valutazione qualitativa in vista di una eventuale esposizione pubblica. Tale valutazione, ovviamente personale, è espressa mediante asterischi secondo la seguente modalità:

**	rapporto forma-contenuto qualitativamente insufficiente
***	rapporto forma-contenuto formalmente appena sufficiente
****	formalmente appena sufficiente ma dal contenuto interessante
*****	buono
*****	molto buono

Per quanto riguarda il Laboratorio del Museo, oltre ai trentadue titoli originali completi e ai quarantaquattro titoli grezzi, sono archiviati nove brevi documenti televisivi, Rai, Mediaset o televisioni locali, relativi alle manifestazioni organizzate dall'Accademia, e sei programmi di interesse regionale, artistico e sociale, che lascio con piacere in dono all'Istituto per il loro valore testimoniale.

I corsi sono rappresentati da cinquecentonovanta programmi completi, centoventicinque esercizi a tema e trentotto riprese allo stato grezzo. Gli esercizi a tema concretizzano un'esperienza didattica che, come già accennato, mi ha particolarmente interessato negli ultimi anni. Riprendendo una prassi antica, ho fornito un tema, una serie di immagini e una colonna sonora uguale per tutti, in modo che i discenti potessero determinare la struttura del racconto personalizzandone l'articolazione narrativa.

In altri casi, sempre a tema fisso, ho fornito gli elementi caratterizzanti di una forma prestabilita, il *modus operandi* tipico di un regista, nello specifico un giovane autore, Giuseppe Domingo Romano, apprezzato professionista nel campo del documentario e del videoclip, lasciando ai discenti la scelta del taglio interpretativo del contenuto e la conseguente selezione delle immagini e della colonna sonora. Per questo gruppo di lavori vengono indicati esclusivamente il nome del discente, il titolo dell'esercizio e la valutazione.

Complessivamente, l'archivio si compone di circa ottocento titoli, un risultato che considero soddisfacente per me e per i miei trentacinque anni di cattedra. Essi testimoniano le qualità e l'impegno dei loro autori, il sostegno dell'Istituto e la lungimiranza della direzione, ma suggeriscono anche il mio rapporto con la disciplina, con i discenti e con la Ligustica e, in prospettiva, mi auguro possano costituire un interessante materiale di indagine e di informazione su questi complessi anni di fine e inizio secolo.

Genova, maggio 2021

Roberto Verace

(1)

Il termine *video*, nei primi anni della sua storia, sintesi linguistica di *videorecording*, è stato internazionalmente inteso come immagine artistica a bassa definizione non televisiva, assumendo poco alla volta il significato più generale di immagine audiovisiva artistica, ambito nel quale è finito linguisticamente di tutto, dal cinema alla televisione al computer. Una definizione poco scientifica, che ha creato non pochi malintesi.

(2)

Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1964.

(3)

Si vedano, a titolo esemplificativo:

Sirio Luginbühl, Paolo Cardazzo, *Videotapes. Arte, tecnica, storia*, Mastrogiacomo Editore, Padova, 1980;

Vittorio Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano, 1990.

(4)

Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano, 1981.

(5)

Tra gli altri si segnalano: la Regione Liguria, il Comune di Genova, la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici della Liguria, l'Università di Genova, la Regione Lombardia, il Comune di Milano, l'Agip e la NorsAgip; il *Munch Museet* e la *Nasjonalgalleriet* di Oslo, Norvegia; l'École des Beaux-Arts de Toulon, l'École des Beaux-Arts de Lille, l'École Supérieure des Beaux-Arts de Toulouse, Francia; l'École Supérieure des Beaux-Arts di Algeri, Algeria; l'Università di Barcellona, Facoltà di Belle Arti, Spagna.

(6)

Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano, 1988.