

Il/la sottoscritto/a

NOME ..... COGNOME.....

LUOGO E DATA DI NASCITA .....

INDIRIZZO .....

CAP ..... CITTA' ..... PROV ..... STATO.....

TELEFONO ABITAZIONE ..... ALTRI RECAPITI TEL .....

E.MAIL ..... TITOLO DI STUDIO .....

CONSEGUITO PRESSO .....

CHIEDE:

di essere ammesso al Corso Accademico 2010 – 2011 dell'Accademia Internazionale per le Arti e le Scienze dell'Immagine

Allega alla presente:

- Modulo di Ammissione e relativo questionario allegato
- 4 fotografie formato tessera
- fotocopia di un documento di identità
- fotocopia del titolo di studio di licenza superiore o autocertificazione attestante il conseguimento del titolo di licenza superiore

---

***N.B: La quota d'iscrizione (di € 3.500,00 per il primo anno di corso) per l'A. A. 2010/2011 è gratuita vista la temporanea inagibilità della sede dell'Accademia dell'Immagine e la difficile situazione determinatasi nel territorio aquilano dopo il sisma del 6 aprile 2009.***

---

LUOGO E DATA

FIRMA

.....

.....

## QUESTIONARIO

1) Indica il tuo grado di preparazione per quanto riguarda la Lingua Inglese

] nullo     ] scolastico     ] buono     ] notevole

\* Compila il seguente TEST di INGLESE.

### TEST INGLESE

1) Do you know these words?

Link the words in order to make contrasts.

Adult	sophisticated
rich	economical
generous	poor
materialistic	quality
primitive	sensible
trashy	in order
nourishing	child
ridiculous	spiritual
faulty	junk food

2) Choose the correct answer. Only one answer is correct.

Example:            A) The bird are in the sky    B) A bird's in a sky  
                         C) The bird in a sky        D) The bird's in the sky

1 Jane and Tom.....the door.

A) are walking at                    B) walk at                    C) walks to                    D) are walking to

2 Charles and I.....

A) am here                    B) we are here                    C) are here                    D) we here

3 Tom's.....street.

A) in the                    B) at the                    C) into the                    D) under

4 How many girls are there in the room?

A) There are any                    B) There's one                    C) A girl                    D) There two

5 Liz is looking at.....

A) Them                    B) They                    C) There                    D) Their

6 Who's that girl? .....

A) He's Elizabeth                    B) Her name Sarah                    C) She's a good girl                    D) It's Anne

7 Where's the dog? .....

A) He's under chair                    B) There's on a table                    C) It's near the window                    D) Its here

8 Is John tall? .....

- A) Yes, he's                      B) No, he'sn't                      C) No, his not                      D) Yes, he is

9 What's his name? .....

- A) It John                      B) It's John                      C) John it's the name                      D) Its John

10 What's her father doing? .....

- A) Her working in the garden                      B) Working in the garden                      C) Is working in the garden  
D) She is working in the garden

**2) Indica il tuo grado di preparazione per quanto riguarda l'Informatica**

- ] nullo                       ] scolastico                       ] buono                       ] notevole

1. Se utilizzi un computer indica quale e che caratteristiche possiede.

---

---

2. Se utilizzi abitualmente Internet indica per che scopo.

---

---

3. Hai una email personale?  ] si                       ] no

4. Hai un sito Internet personale?  ] si                       ] no

5. Se usi programmi per la grafica indica quali. \_\_\_\_\_

6. Se usi programmi per gestire/archiviare le fotografie indica quali.

---

7. Se usi programmi di montaggio video indica quali.

---







- 6) Leggi attentamente i due contributi di Roman Polanski ed Edgar Morin, riportati di seguito. Sintetizza i concetti essenziali ed esprimi brevemente le tue riflessioni.

“Roman Polanski”, in Maestri del Cinema – Regia (Atlante, Italia, 2003)

"Per me il primo passo quando si dirige un film, è mettere insieme la sceneggiatura. Come si fa costruire un edificio - costruire, non so, un grattacielo - se non si ha in mano la planimetria? Bisogna aver chiaro qual è il proprio progetto, non solo in fase di pre-produzione, ma anche in qualche misura mentre si scrive; si deve sapere quali sono i limiti del mezzo che abbiamo a disposizione. Realizzare un film è una questione anche molto tecnica, non come dipingere o come comporre musica. Bisogna decidere per lo meno quale sarà la sua forma complessiva - se il film sarà una pellicola a colori o in bianco e nero, di quali tecnici vi sarà bisogno, quale sarà la durata del film, quale il suo stile. Tutto ciò comporta una serie di decisioni di tipo tecnico, anche in fase di sceneggiatura.

Non sono molto bravo a scrivere; scrivo perché devo farlo, ma non mi piace, e non lo faccio neanche granché bene. Tuttavia devo prender parte alla stesura del copione, perché questo mi aiuta a disciplinare la mia idea del film in preparazione. Sono persuaso che il regista debba avere in mente un suo modello di film, fin da prima di arrivare sul set. Le riprese sono semplicemente l'esecuzione di questo progetto. Sono moltissime le persone dotate di ricca fantasia, ma solo pochi sono in grado di dare una rappresentazione concreta delle loro idee, così che anche gli altri possano partecipare al loro mondo fantastico. Il talento del regista consiste, appunto, nel saper condividere il proprio immaginario con il pubblico.

Dedico molta cura al lavoro di preparazione. Non compilo uno storyboard dato che lo trovo troppo costrittivo. Una volta lo facevo per i cortometraggi perché era il modo più semplice per arrivare a un copione decente; ho frequentato una scuola d'arte, e sono molto più bravo a disegnare che a scrivere. Ma quando ho iniziato a lavorare al mio primo lungometraggio *Il coltello nell'acqua*, mi sono accorto che lo storyboard mi stava portando in una direzione sbagliata. Quando si arriva sul set si ha a che fare con la realtà, che non corrisponde necessariamente al modo in cui la si è rappresentata nello storyboard e nella propria immaginazione. Ricorro allo storyboard solo quando devo comunicare determinate idee a un ampio gruppo di persone, per esempio per scene imponenti e complesse, o quando una ripresa richiede degli effetti speciali. Con gli effetti speciali non si può improvvisare. Si devono discutere con i tecnici tutti i minimi particolari, bisogna che loro sappiano esattamente quale sarà l'angolo di ripresa, e così via. Ma per una scena d'amore, o di lotta, è meglio lasciare che gli attori facciano una serie di prove sul set e vedere il risultato che ottengono; dopo di che, filmarlo.

Sul set cerco di essere spontaneo, anche se l'importante, per me, è aderire il più possibile al modello già presente nella mia immaginazione. L'incontro con la realtà ci costringe a modificare i nostri schemi originari, anzi: vi si sovrappone in modo tale che alla fine avremo scordato quasi del tutto il nostro progetto iniziale. Devo continuamente sforzarmi, allora, di ricordare in che modo avevo immaginato una certa scena, in che modo la vedevo. Forse gli attori non sono proprio come i personaggi che avevo immaginato. Anche quando si scrive tenendo presente un attore ben determinato, quello stesso attore, sul set, sarà sempre una persona leggermente diversa. Mi accorgo chiaramente di quando sto perfezionando la mia idea iniziale, e di quando invece la sto tradendo. Più un film è sobrio e trattenuto, come *"La morte e la fanciulla"*, più è facile restare fedeli al proprio modello mentale, *"La nona porta"* invece è risultato abbastanza diverso rispetto alla mia idea originaria, per vari motivi, Mi ero immaginato un protagonista piuttosto lontano dall'interpretazione che ne ha dato Johnny Depp. Volevo che fosse un po' più esuberante. Il protagonista attraversa tutta una serie di vicende attorniato da personaggi secondari decisamente pittoreschi, e me l'ero immaginato vitale quanto gli altri. Invece Johnny lo ha impersonato secondo uno stile, come dire,

piatto ed essenziale, in un certo senso privo di umorismo. I primi giorni mi ha lasciato perplesso, ma in seguito ho deciso di lasciare che sviluppasse il personaggio a modo suo. Nel mio modello, l'umorismo emergeva in modo molto più evidente rispetto a quanto accade nel film, dove traspare appena. Nei miei film adotto, all'incirca, quella che era l'idea greca di rappresentazione drammatica. Non so parlarne in termini molto espliciti perché per me è sempre stato qualcosa di istintivo: solo arrivato a un certo punto mi sono reso conto che stavo facendo esattamente ciò che si faceva da migliaia di anni. Pur detestando le dogmatiche divisioni in tre atti tanto care ai manager di Hollywood, che peraltro si definiscono dei creativi, devo però ammettere che in qualche modo esse non sono del tutto prive di senso. La scena de "La nona porta", si svolge a New York. Questo per il primo atto; il secondo comprende gli eventi che portano alla scoperta, da parte del protagonista, della setta di adoratori del demonio. E infine il climax, all'interno del castello. Naturalmente una delle maggiori difficoltà, quando si realizza un film, sta nel fatto che questo si compone di tanti piccoli pezzi, e se il regista si concentra troppo su una singola scelta o ripresa, allora perde contatto con tutto il resto. Secondo me, le due principali difficoltà che un regista si trova ad affrontare sono: a) riuscire a figurarsi il modo in cui ciascun frammento del puzzle si adatterà al resto e b) decidere dove piazzare la telecamera. Quando, guardando un film, a un certo punto proviamo una sensazione di disagio e tutto ci sembra avere un'aria incongrua, è segno che il regista non ha saputo piazzare la telecamera e, in breve, ha filmato la scena dall'angolo sbagliato. E quando invece è il film nel suo complesso a non convincere, questo accade perché i singoli pezzi non risultano ben amalgamati tra loro.

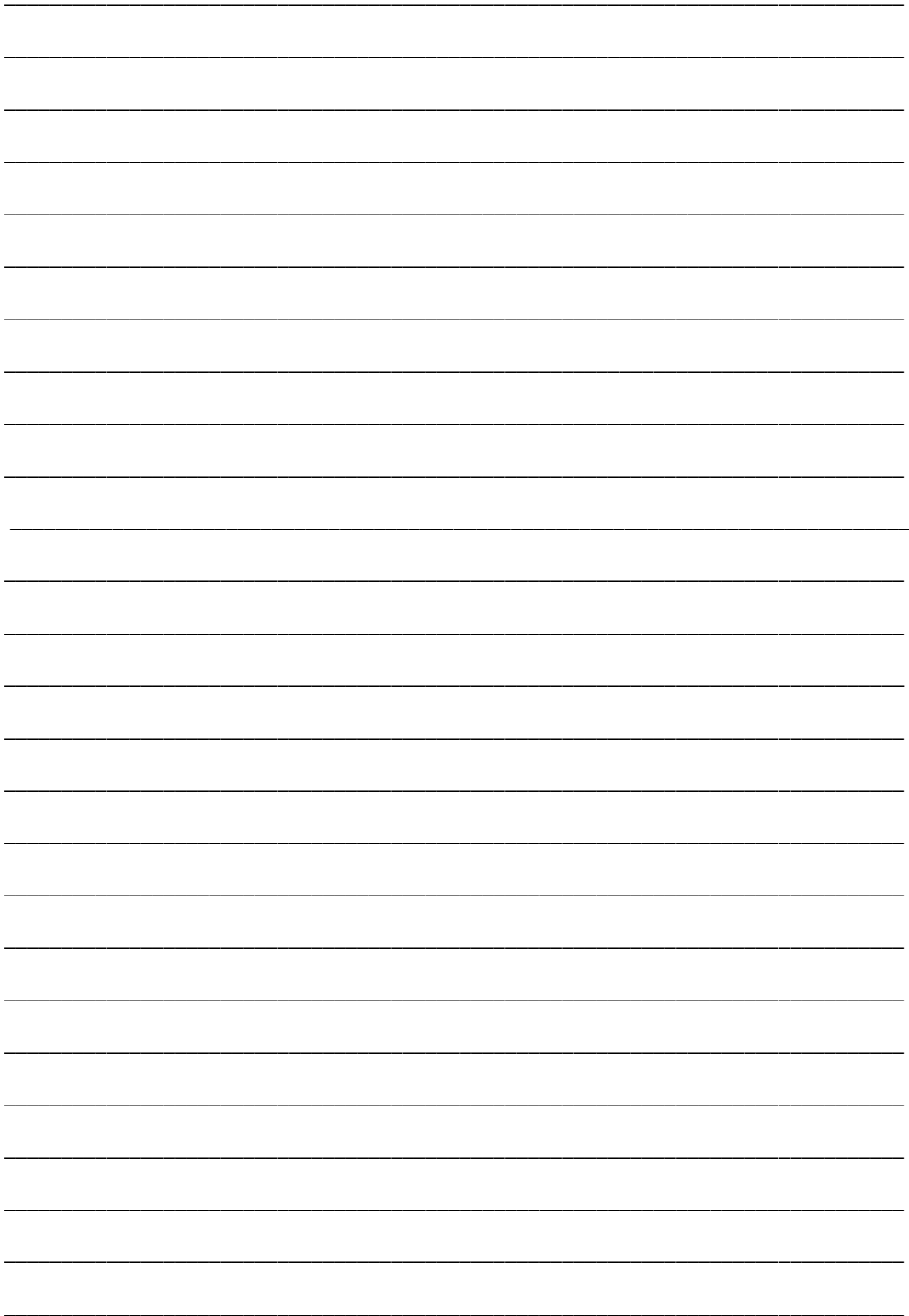
A teatro, un dramma non mancherà mai di coinvolgerci perché sempre dotato di un'evidente continuità. Ed è certo stato provato molte e molte volte, prima di essere rappresentato davanti a noi. In un film, invece, si effettuano soltanto poche prove e poi si girano le varie scene, senza rispettare l'ordine in cui compariranno nel film.

Scrivendo una sceneggiatura, è molto importante tener presente il punto di vista dal quale è narrata la storia. Adottare il punto di vista di un personaggio offre sempre un risultato più efficace, rispetto alla soluzione del narratore onnisciente. Lo stesso vale quando si gira il film. In "Luna di fiele", ad esempio, c'è una scena in cui Peter Coyote viene investito da un'auto.

Dapprima è in taxi insieme a due ragazze, poi una decide di andarsene e, nel tentativo di inseguirla, lui scende dall'auto dal lato della strada ed è investito da un furgone che sopraggiunge da dietro. Lo stuntman, preparata la scena, aveva molte buone idee sul modo in cui riprenderla e sulle angolature più adatte a rendere ben visibile l'impatto. Né il direttore della fotografia si è mostrato da meno. Ma io continuavo a essere convinto che la scena dovesse essere ripresa dall'interno del taxi. La telecamera doveva puntare su Coyote, così che quando lui apre la portiera e scende, bum!, il furgone lo investe. A ogni buon conto piazzammo un paio di telecamere anche all'esterno e provammo a riprendere la scena da angoli diversi. Quando vidi i giornalieri, era evidente che il mio angolo di ripresa era quello giusto: consentiva di calarsi totalmente nelle sensazioni del personaggio. Si tratta di un'esperienza completamente diversa, a seconda che la si osservi dalla strada o dal marciapiede. Se si vede il furgone che va incontro all'attore prima che lui voli sopra al cofano, la cosa non è più tanto inaspettata.

In un film come "Tess", le cose stanno in modo completamente diverso, perché non si accompagna di continuo il protagonista. È una storia di tipo più corale, quindi il regista sa di poterla rappresentare attraverso il proprio punto di vista, in quanto occupa la posizione di narratore. In Rosemary's Baby, invece, colei che narra è Rosemary. Non si capisce con precisione che cosa le stia accadendo, ma la si accompagna e si vivono i vari episodi insieme a lei. Perciò, quando lei è al telefono, non si dovrà spostare la scena all'altro capo del filo per mostrare la persona con cui sta parlando. Naturalmente non sto dicendo nulla di nuovo. Si tratta di regole già adottate da moltissimi registi e scrittori. Rosemary's Baby aveva una speciale ambiguità. Era proprio ciò che mi era piaciuto del romanzo, e nel film ho ulteriormente accentuato questo aspetto. I sospetti di Rosemary potrebbero essere infondati, essere solo frutto della sua fantasia. In effetti non c'è nulla di soprannaturale nel racconto, se si eccettua il racconto in sé. Si vede il diavolo in quello che probabilmente è un suo sogno, e i suoi sogni riguardano anche una congrega di streghe dove lei è





EDGAR MORIN “Apprendere a Vivere” da “LA TESTA BEN FATTA”

Edgar Morin, pensatore poliedrico, è una delle figure più prestigiose della cultura contemporanea. Tra le sue opere tradotte in italiano: *Il paradigma perduto* (Milano 1974, Terra -Patria (Milano 1994) e *I miei demoni* (Roma 1999).

Voglio insegnargli a vivere. ROUSSEAU, Emile

Vogliamo essere i poeti della nostra vita, e innanzitutto nelle più piccole cose. NIETZSCHE

Come affermava ottimamente Durkheim, l'oggetto dell'educazione non è dare all'allievo una quantità sempre maggiore di conoscenze, ma è “costruire in lui uno stato interiore profondo, una sorta di polarità dell'anima che l'orienta in un senso definito, non solamente durante l'infanzia, ma per tutta la vita”. ciò significa indicare che imparare a vivere richiede non solo conoscenze, ma la trasformazione, nel proprio essere mentale, della conoscenza acquisita in sapienza e l'incorporazione di questa sapienza per la propria vita. Eliot affermava: “Qual è la conoscenza?”. Si tratta, nell'educazione, di trasformare le informazioni in conoscenza, di trasformare la conoscenza in sapienza, e ciò orientandosi secondo le finalità qui definite.

La scuola di vita e la comprensione umana.

Quando si considerano i termini “cultura umanistica” si deve valutare il termine “cultura” nel suo senso antropologico: una cultura fornisce le conoscenze, i valori, i simboli che orientano e guidano le vite umane. La cultura umanistica è stata, rimane e deve divenire non più per un' élite, ma una preparazione alla vita per tutti.

Letteratura, poesia e cinema devono essere considerati non solamente, né principalmente, come oggetti d'analisi grammaticale, sintattica o semiotica, ma come scuole di vita, e ciò in molteplici sensi.

Scuole della lingua, che rivela tutta la sua qualità e possibilità attraverso le opere di scrittori e poetica della vita, e quindi dell'emozione estetica e dello stupore.

Scuole della scoperta di sé, in cui lo studente può riconoscere la sua vita soggettiva attraverso quella di personaggi di romanzi o di film. Può scoprire la rivelazione delle proprie aspirazioni, problemi, verità, non solo in un libro che espone idee, ma anche, e talvolta più profondamente, in un poema o in un romanzo.

Alcuni libri costituiscono “esperienze di verità”, dando forma e svelandoci una verità ignorata, nascosta, profonda, informe, che portiamo in noi e che ci procura la doppia estasi della scoperta della nostra verità nella scoperta di una verità esterna a noi, che si accoppia alla nostra verità, la incorpora e diviene la nostra verità.

E' spesso caratteristico di queste opere, come *Una stagione all'inferno*, ciò che con parole straordinarie Eraclito dice della Pizia di Delfi: “Non afferma, non nasconde, ma suggerisce”. Com'è bello favorire tali scoperte!

Scuole della complessità umana. Qui riprendiamo ciò che abbiamo indicato nel capitolo precedente, perché la conoscenza della complessità umana fa parte della conoscenza della condizione umana e poiché nello stesso tempo questa conoscenza ci inizia a vivere con esseri e situazioni complesse.

Come si sa dopo Shakespeare e come ha affermato Geneviève Mathis, “una sola opera letteraria cela un infinito culturale che ingloba scienza, storia e religione, etica...”. E' il romanzo che estende il regno del dicibile alla complessità infinita della nostra vita soggettiva, che utilizza l'estrema precisione della parola, l'estrema sottigliezza dell'analisi per tradurre la vita dell'anima e del sentimento. E' nel romanzo o nel film che si riconoscono i momenti di vita dell'amore, i tormenti delle anime straziate e che si scoprono le instabilità profonde dell'identità, come in Dostoevskij, la molteplicità interiore di una stessa persona, come in Proust, e, come in Papà Goriot o in *Guerra e pace*, la trasformazione degli esseri messi di fronte al destino sociale o storico, travolti dal torrente degli eventi che possono fare di noi degli eroi, dei martiri, dei vili, dei carnefici.

E' nel romanzo, nel teatro o nel film che si coglie che *Homo sapiens* è nello stesso tempo

indissolubilmente Homo demens. E' nel romanzo, nel film, nel poema che l'esistenza manifesta la sua miseria e la sua tragica grandezza, con il rischio dello scacco, dell'errore della follia. E' nella morte dei nostri eroi che facciamo le prime esperienze della morte. E' dunque nella letteratura che l'insegnamento sulla condizione umana può prendere forma vivente e attiva per illuminare ciascuno sulla propria vita. Lo studente non ha bisogno di letteratura annacquata, cosiddetta per ragazzi; come ha affermato Yves Bonnefoy: "Questi giovani esseri che dei grandi segni carichi di mistero e di gravità si levano di fronte a loro, essi sanno bene che ben presto dovranno affrontare il mistero e la gravità della vita". Qui il filosofo e lo psicologo dovrebbero confermare che ogni individuo, anche il più chiuso nella più banale delle vite, costituisce in se stesso un cosmo.

- Scuole della comprensione umana. Nella lettura o nella visione cinematografica, la magia del libro o del film ci fa comprendere ciò che nella vita quotidiana non comprendiamo. Nella vita di tutti i giorni percepiamo gli altri solo in modo esteriore, mentre invece sullo schermo o attraverso le pagine di un libro essi ci appaiono in tutte le loro dimensioni, soggettive e oggettive.

La letteratura è la sola a saper rappresentare e chiarire le situazioni di incomunicabilità, di chiusura in se stessi, di qui pro quo comici o tragici. Il lettore scopre anche le cause dei malintesi e impara a capire gli incompresi. Attraverso la letteratura e il cinema possiamo comprendere che non si deve ridurre un essere a una sola minima parte né alla parte peggiore del suo passato. Allorché nella vita quotidiana ci affrettiamo a qualificare come criminale chi ha commesso un crimine, riducendo tutti gli altri aspetti della sua vita e della sua persona a questo unico tratto, scopriamo nei loro molteplici aspetti i re gangster di Shakespeare e i re gangster dei film gialli. Possiamo vedere in che modo un criminale può trasformarsi e riscattarsi come Jean Valjean e Raskolnikov. Chi, per strada, prova repulsione verso i vagabondi che incontra, simpatizza di tutto cuore, al cinema con il vagabondo Charlot. Allorché nella vita di tutti i giorni siamo quasi indifferenti alle miserie fisiche e morali, nella lettura di un romanzo o nella visione di un film proviamo commiserazione, pietà, bontà.

E infine, possiamo imparare le lezioni fondamentali della vita, la compassione per le sofferenze di tutti gli umiliati, e la comprensione autentica.

Letteratura, poesia, cinema, psicologia, filosofia dovrebbero convergere per divenire scuole di comprensione. L'etica della comprensione umana costituisce senza dubbio un'esigenza chiave dei nostri tempi di incomprensione generalizzata: viviamo in un mondo d'incomprensione tra stranieri, ma anche tra membri di una stessa società, di una stessa famiglia, tra partner di coppia, tra genitori e figli. Viene da chiedersi se le chiavi psico-psicoanalitiche, diffuse in modo dogmatico e riduttivo nella nostra cultura (complesso d'inferiorità, edipo, paranoia, schizofrenia, sadomasochismo ecc.), non aggravino l'incomprensione offrendo un'intelligibilità riduttrice.

Spiegare non basta a comprendere, come ha rivelato Dilthey. Spiegare è utilizzare tutti i mezzi obiettivi di conoscenza, ma che sono insufficienti per comprendere l'essere soggettivo. C'è comprensione umana quando sentiamo e concepiamo gli umani come soggetti; essa ci rende aperti alle loro sofferenze e alle loro gioie; ci permette di riconoscere negli altri gli stessi meccanismi egocentrici di autogiustificazione che sono in noi, così come le retroazioni positive (nel senso cibernetico del termine) che fanno degenerare le più piccole dispute in conflitti implacabili. E' a partire dalla comprensione che si può lottare contro l'odio e l'esclusione. Per affrontare le difficoltà della comprensione umana si richiederebbe il ricorso non a insegnamenti separati, ma a una pedagogia congiunta che raggruppi filosofi, psicologi, storici, scrittori e ciò si coniugherebbe con un'iniziazione alla lucidità.

L'iniziazione alla lucidità.

L'iniziazione alla lucidità è di per se stessa inseparabile da un'iniziazione all'onnipotenza del problema dell'errore.

Si deve insegnare, e ciò fin dalla scuola elementare, che ogni percezione è una traduzione ricostruttiva, operata dal cervello a partire dai terminali sensoriali, e che nessuna conoscenza può fare a meno dell'interpretazione. Così noi possiamo mostrare che si possono avere, a partire da testimonianze contraddittorie sullo stesso evento, per esempio alla vista di un incidente d'auto, percezioni che comportano spesso delle razionalizzazioni allucinatorie. Si possono descrivere casi di percezione imperfetta, dovuti all'abitudine o a una attenzione solo accennata, a disattenzione



