Gianni Nuti

Le briciole di Pollicino

Fotografia e Didattica tra scuola ed extrascuola

il mestiere della pedagogia

FrancoAngeli

Il mestiere della pedagogia

Collana diretta da Massimo Baldacci

La collana *"Il mestiere della pedagogia"* si rivolge agli insegnanti e a quanti operano nei settori dell'educazione e della formazione e cercano lumi e ipotesi di lavoro per la propria pratica professionale.

Il presupposto della collana è il seguente: il mestiere della pedagogia consiste nel mettere a punto idee e modelli metodologici per affrontare i *problemi* delle pratiche educative, a partire da quelli della scuola e dell'insegnamento.

Per fare il proprio mestiere la pedagogia non si deve confinare in uno spazio teorico puramente astratto, né in una pratica meramente empirica. Deve invece assumere come proprio dominio i *problemi educativi* nella loro *concretezza storico-sociale*, e vedere la teoria come uno strumento per la loro comprensione e la loro soluzione. La pedagogia, cioè, assolve il proprio compito se diventa il "lume" in grado di rischiarare i cammini della prassi educativa.

La collana presenta perciò volumi tematizzati sui *problemi dell'educazione*, ed è articolata in due versanti.

Il primo versante è dedicato alle *ricerche educative*, e accoglie volumi nei quali è prevalente l'aspetto dell'analisi interpretativa di una data problematica formativa, ma il cui apporto è comunque gravido di implicazioni per la pratica.

Il secondo versante è dedicato ai *paradigmi educativi*, e presenta volumi che privilegiano un taglio teorico e metodologico, volto al tempo stesso ad interpretare criticamente le questioni e a definire modelli d'intervento e ipotesi operative (non ricette) da sperimentare nella pratica.

Nella collana, sono particolarmente prese in esame le problematiche inerenti alla formazione scolastica: la conoscenza e la relazione, l'apprendimento e i vissuti emozionali, il curricolo e l'organizzazione scolastica, i saperi e le strategie didattiche ecc. Ma anche le questioni formative extrascolastiche concernenti l'educazione permanente, il sistema formativo, le agenzie formative del territorio ecc.

Il mestiere della pedagogia

Comitato scientifico

René Barioni, *Haute École Pedagogique, Losanna*
Luciana Bellatalla, *Università di Ferrara*
Fabio Bocci, *Università Roma Tre*
Franco Cambi, *Università di Firenze*
Enzo Catarsi, *Università di Firenze*
Giorgio Chiosso, *Università di Torino*
Enza Colicchi, *Università di Messina*
Michele Corsi, *Università di Macerata*
Mercedes Cuevaz López, *Universidad de Granada*
Francisco Diaz Rosas, *Universidad de Granada*
Liliana Dozza, *Università di Bolzano*
Massimiliano Fiorucci, *Università Roma Tre*
Franco Frabboni, *Università di Bologna*
Eliana Fraeunfelder, *Università di Napoli*
Patrizia Gaspari, *Università di Urbino*
Giovanni Genovesi, *Università di Ferrara*
Cosimo Laneve, *Università di Bari*
Isabella Loiodice, *Università di Foggia*
Umberto Margiotta, *Università di Venezia*
Carlo Marini, *Università di Urbino*
Berta Martini, *Università di Urbino*
Franco Nanetti, *Università di Urbino*
Riccardo Pagano, *Università di Bari*
Franca Pinto Minerva, *Università di Foggia*
Mario Rizzardi, *Università di Urbino*
Pier Giuseppe Rossi, *Università di Macerata*
Roberto Sani, *Università di Macerata*
Vincenzo Saracino, *Seconda Università di Napoli*
Giuseppe Spadafora, *Università della Calabria*
Francesco Susi, *Università Roma Tre*
Giuseppe Trebisacce, *Università della Calabria*
Simonetta Ulivieri, *Università di Firenze*
Angela Maria Volpicella, *Università di Bari*
Miguel Zabalza, *Universidad de Santiago de Compostela*

Ogni volume è sottoposto a referaggio a "doppio cieco".
Il Comitato scientifico svolge anche le funzioni di Comitato dei referee.

Gianni Nuti

Le briciole di Pollicino

Fotografia e Didattica tra scuola ed extrascuola

il mestiere della pedagogia

FrancoAngeli

Volume realizzato con il contributo dell'Università della Valle d'Aosta – Université de la Vallée d'Aoste.

Copyright © 2012 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.

A mio fratello Claudio,
che trasformò il ripostiglio
in una camera oscura

Indice

Premessa pag. 9

Parte prima

1. La civiltà dell'immagine: quasi due secoli di storia » 15

2. Le ragioni del fotografare » 25

3. Il linguaggio fotografico » 41
1. Uno studio del segno fotografico » 41
2. Le tecniche della composizione fotografica » 46
2.1. Elementi base dell'immagine » 47
2.2. I temi » 49
2.3. I colori » 51
2.4. La regola dei terzi, la sezione aurea » 55
2.5. Punti di vista » 57
2.6. I processi produttivi » 58

4. La fotografia, la didattica, l'educazione » 60
1. Principi pedagogici » 60
1.1. Nativi digitali » 60
1.2. Educazione allo sguardo consapevole » 61
1.3. Il gioco e l'estetica » 62
1.4. Contemplare, meditare, conoscere » 63
2. Buone pratiche: alcuni esempi » 64

Parte seconda

1. Lo studio di caso	pag.	73
1. Fondamenti pedagogico-didattici	»	73
2. I precedenti	»	82
3. Il metodo, gli strumenti	»	88
2. I risultati	»	101
1. L'analisi dei dati	»	101
2. I limiti dello studio	»	128
3. Le prospettive	»	129
3. Le ricadute per la didattica	»	130
Conclusioni	»	134
Bibliografia	»	137

Ringraziamenti

Devo la realizzazione di questo volume a Maria Giovanna Bonvicini e Stefania Ugolin.

Sono grato ai bambini, al corpo insegnanti e ai dirigenti della Scuola Primaria Don Bosco di Aosta.

Grazie a Teresa Grange Sergi.

Premessa

Il presente non è mai il nostro scopo: il passato e il presente sono i nostri mezzi; soltanto l'avvenire è il nostro scopo. Per questo, non viviamo mai, ma speriamo di vivere; e, disponendoci sempre a essere felici, è inevitabile che non lo diverremo giammai. (Blaise Pascal)[1]

Dopo due secoli di società dell'immagine, nella scuola italiana s'impara a leggere e ad analizzare i testi dei libri, ma le illustrazioni, che pure sono numerose, no. Queste, sebbene rivestano uno scopo illustrativo complementare al messaggio grafico-verbale e raramente abbiano valore estetico oltre che documentario, sono prevalentemente percepite come delle interruzioni gradevoli che segmentano la lettura e ne facilitano la sintesi, talvolta contribuiscono con maggiore immediatezza a chiarire i concetti espressi a parole poco prima o accanto: pochi però si peritano di offrire ai ragazzi chiavi di comprensione e di approfondimento sull'oggetto/foto in modo qualificato, proficuo e trasferibile, tale da arricchire la visione di uno spaccato di realtà attraverso una pluralità di linguaggi. Nell'educazione artistica o nella storia dell'arte raramente si fa cenno alla fotografia, se mai è affrontata da singoli insegnanti appassionati che coltivano, in modo informale, questo linguaggio. La scuola per ragioni storiche, socio-culturali e persino etnografiche oppone una resistenza cronica rispetto all'innovazione[2], ma l'informatica ha un potere accrescitivo delle facoltà umane tale da risultare superiore anche alle più coriacee barriere antisfondamento. Utilizzare un personal computer significa sempre di più seguire un iter gnoseologico ed ermeneutico mediato, nel quale le stimolazioni sono multiformi e multisensoriali, coinvolgono vista, udito e tatto (ma presto anche olfatto e gusto saranno inclusi) che captano ed elaborano, in modo coerente o disconfermandosi reciprocamente, in parallelo o secondo forme dinamiche di

1. Pascal B. (1994), *Pensieri e altri scritti*, a cura di G. Auletta, Mondadori, Milano, p. 180.

2. Cavalli A., Argentin G. (a cura di) (2010), *Gli insegnanti italiani: come cambia il modo di fare scuola. Terza indagine dell'Istituto IARD sulle condizioni di vita e di lavoro della scuola italiana*, Il Mulino, Bologna, in particolare il saggio di Bonica L., Sappa V., "Le metodologie didattiche"; Cros F. (1997), *L'innovazione a scuola: forza e illusione*, Armando, Roma.

integrazione, notizie e fenomeni, permettendo alla mente di elaborare delle rappresentazioni utili a muoversi nello spazio e nel tempo secondo una dialettica tensivo-distensiva tendente all'omeostasi. Infatti, è di certo riduttivistico e illusorio pensare che l'informatica possa riprodurre perfettamente i processi mentali umani trasformando tutta la realtà in algoritmi e formule matematiche: non integra pensiero logico e analogico, è lineare e non reticolare, non sintetizza visione d'insieme e dettaglio secondo un principio di coerenza sistemica unica e originale e neppure esercita intuito, non attiva consonanze emozionali e le variabili indeterminate che suscita[3]. Tuttavia le informazioni sono fatte di suoni, immagini e parole che frantumano la realtà, la sintetizzano secondo giochi di polisemie interconnesse e codici da decifrare: la mente si deve attrezzare.

In particolare, l'iconismo ha un ruolo fondamentale: i simbolismi orientano navigazioni, ispirano e conducono procedure, accompagnano verso il raggiungimento di obiettivi di scoperta e di riorganizzazione dei saperi. Per comprendere e ricomporre messaggi plurimi come quelli nei quali siamo immersi non basta dunque padroneggiare il linguaggio verbale, ma anche quelli non verbali, in particolare i linguaggi visivi e la comunicazione figurativa fotografica. Nella scuola primaria di secondo grado càpita sempre più frequentemente che la macchina fotografica digitale, grazie all'economicità e alla praticità d'uso che la caratterizza, sia adottata in contesti di apprendimento soprattutto di didattica laboratoriale.

Questo volume raccoglie i frutti di uno studio di caso effettuato tra il 2010 e il 2012 sulla lettura della realtà attraverso il filtro della fotografia durante esperienze scolastiche *outdoor*. L'obiettivo principale è quello di confermare il valore dell'immagine come strumento d'interpretazione delle esperienze didattiche e, in generale, di rappresentazione selettiva della propria weltanschaung. Segnatamente, si è condotta un'analisi longitudinale e comparata tra le fotografie prodotte da bambini di età compresa tra i 10 e gli 11 anni durante le gite scolastiche per evidenziare linee evolutive nel circoscrivere dati immaginali, oggetti e composizioni e una comparativa con quelle dei loro insegnanti impegnati nella stessa attività. I risultati confermano come il potere dell'immagine sia complementare a quello della parola e rafforzato da una società particolarmente orientata verso il culto della rappresentazione immaginifica e traslata della vita reale.

Questo elemento può diventare un'efficace antenna per intercettare stili cognitivi, sensibilità e profili intellettuali che tutti gli attori presenti, in un contesto di insegnamento-apprendimento, alimentano vicendevolmen-

3. Sacchetti A., Sacchetti L. (1996), *La democrazia degli erranti e la coerenza eco-biologica*, Guaraldi, Rimini.

te favorendo una crescita complessiva di consapevolezza e di realizzazione di sé.

In particolare, si evidenziano le differenze di stile, di scelta del soggetto e di serializzazione tra i prodotti degli adulti e quelli dei bambini e delle bambine.

Interessa capire, nell'atto del fare, quali siano le dinamiche psicologiche e sociali che in un contesto come quello della didattica integrativa si attivano ispirando una scelta iconica, una composizione, un soggetto antropico piuttosto che naturalistico, valutandone la frequenza, le eventuali modalità di reiterazione, al contrario l'unicità.

Parte prima

1. La civiltà dell'immagine: quasi due secoli di storia

Ogni scoperta è il risultato di un'alchimia tra desideri ultimi e bisogni ancestrali, una catena d'intuizioni, una stratificazione di trovate e arnesi costruiti, abbandonati e poi ripresi a distanza di anni, a volte di secoli e una necessità impellente ed economicamente – *sensu latu* – vantaggiosa, che la consacra definitivamente e ne favorisce la diffusione nel mondo.

Per quello che riguarda la fotografia, tutto nasce dalla volontà di catturare la luce – quell'energia che permette la visione e la padronanza delle cose e delle persone – e di fermare il tempo, con una mescolanza di nostalgia, disincanto e *hybris* che caratterizza ogni tentativo di arrestare il divenire e procrastinare l'istante della fine.

Per fare questo, come spesso capita, si parte dall'opposto: il buio. La camera oscura, albergo nel quale si può costringere la luce a imprimere forme a una superficie "sensibile", ha origini antichissime: Aristotele intuisce il fenomeno osservando un'eclissi solare, Alhazen Ibn Al-Haithamuno, scienziato arabo vissuto a cavallo dell'anno Mille, scopre il fenomeno della immagine esterna che, penetrata in una scatola chiusa attraverso un foro (stenopeico), si proietta capovolta nella parete opposta. Leonardo descrive poi l'oggetto nel *Codex Atlanticus* ma è Giovan Battista Della Porta, nella prima edizione del *Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium* del 1558, a diffonderne la conoscenza. Questi, infatti, ne suggerisce l'uso ai pittori, che possono ritagliare un pezzo di veduta e studiarne, in scala ridotta, le proporzioni, le profondità e le forme. Nella seconda metà del '500 si introduce l'uso di lenti convesse sul foro per rendere nitida l'immagine, prima senza (a cura di Gerolamo Cardano), poi con un diaframma (Daniele Barbaro). L'introduzione alla fine del XVII secolo di uno specchio riflettente posto a 45° nella camera (che diventa reflex) capovolge nuovamente l'immagine e rende effettivamente appetibile da un pittore l'adozione di questo costruttore di sintesi del reale: il Canaletto ne farà infatti buon uso.

Fig. 1 - Nicéphore Niépce, Vista dalla finestra, 1826

Il problema dell'impressione trova una soluzione solo nel primo ventennio del '700, quando lo scienziato tedesco Johann Heinrich Schulze sperimenta la fotosensibilità di alcuni materiali – peraltro già conosciuta in età medievale – combinando carbonato di calcio, acqua ragia, acido nitrico e argento a formare il cloruro d'argento. L'inventore ex rivoluzionario Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) si fa ispirare dalla litografia[1], tecnica nata poco prima, nel 1796, per opera del tedesco Alois Senefelder e dunque decide di spennellare una lamina di rame ricoperta d'argento con del bitume di Giudea (o asfalto siriano)[2] ridotto in polvere, di esporla per alcune ore sul fondo di una camera oscura e poi bagnarla con essenza di lavanda per ripulire la lastra dai frammenti che non hanno ricevuto la luce: in questo modo ottiene il negativo dell'immagine originaria. Il passaggio successivo prevede un'immersione in cristalli di iodio, che formano depositi di ioduro d'argento: eliminando la vernice con l'alcool appare l'immagine fotografica vera e propria (Fig. 1). Il limite di questo procedimento è la mancanza di fissaggio con il quale si dovrebbe arrestare la reazione chimica del materiale fotosensibile alla luce e che determina un progressivo annerimento dell'immagine. Durante una visita a Parigi Niépce conosce Louis Jacques

1. La litografia è una tecnica di riproduzione delle immagini nella quale si utilizza un tipo particolare di pietra che, appositamente levigata, riesce a trattenere un sottile velo d'acqua. Su questa si disegna con una matita grassa (grafismo) idrorepellente, in modo che contrasti con le parti non disegnate (contrografismi) al contrario inumidite. L'inchiostro passato sulla pietra è respinto così dalle parti inumidite e trattenuto dalle parti grasse e di conseguenza al torchio il foglio di carta riceve solo l'inchiostro che si deposita sulle parti disegnate e non sulle altre.

2. Si tratta di un composto di bitume, standolio, argilla ed essenza di trementina, solubile a lavanda e alcool.

Mandé Daguerre (1787-1851), pittore, scenografo e chimico con il quale approfondisce il tema: a lui lascia un testimone ben riposto. Infatti il parigino, grazie a una combinazione tra ioduro d'argento e vapori di mercurio e il successivo bagno nel cloruro di sodio che rende la lastra insensibile alla luce il sale d'argento non esposto, ottiene un'immagine nitida e stabile nel tempo, a condizione che sia conservata sotto vetro (Fig. 2).

Fig. 2 - Louis Jacques Mandé Daguerre, L'Atelier de l'artiste, dagherrotipo, 1837

Questo ulteriore passo verso la fotografia moderna prende il nome di *dagherrotipo*. Come spesso accade nella storia, le invenzioni nascono o sono riconosciute e diffuse per motivi di sicurezza, per proteggere la comunità dai pericoli. Anche nel caso della fotografia, è emblematico che Daguerre, dopo avere invano tentato di vendere azioni a un agente di borsa per monetizzare la sua invenzione senza rivelarne la formula, trovi un inaspettato complice nel Ministro della Polizia. Questi, infatti, viene a conoscenza della nuova tecnica per il tramite del deputato astronomo, scienziato e amante delle arti François Arago, ne intuisce l'utilità che avrebbe potuto rivestire nell'archiviazione segnaletica dei criminali e perciò ne promuove la presentazione e la conseguente consacrazione in due distinte sedute pubbliche presso l'Académie des Sciences e dell'Académie des Beaux Arts il 19 agosto 1839[3].

Negli stessi anni William H. Fox Talbot collauda il *calotipo* (presentato nel '39, ma brevettato nel '41 dell'Ottocento), metodo di riproduzione negativo/positiva su carta, poi perfezionato da John Herschel, che permette di

3. Gilardi A. (2010), *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Bruno Mondadori, Milano.

produrre più copie di un'unica immagine, ma con una qualità della stampa inferiore a quella del dagherrotipo, specie nei dettagli[4].

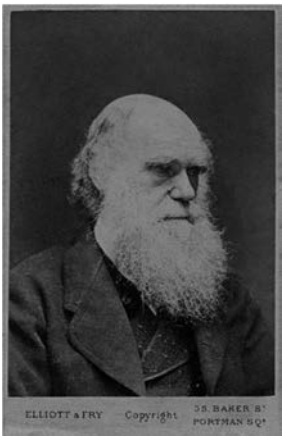

Fig. 3 - Elliott & Fry, Carte de visite Charles Darwin

Questo ha reso la tecnica preferibile per pittori e artisti amanti della vaghezza, delle atmosfere indeterminate e intimistiche. Nella seconda metà dell'800 si scopre il *collodio* (nitrocellulosa in alcool ed etere) che aggiunge alle immagini, impresse su *carta albuminata*[5] o al carbone, contrasto e pulizia. La fotografia inizia la sua diffusione di massa prima tra la borghesia benestante, poi in modo trasversale tra le varie classi, soprattutto negli Stati Uniti. Di conseguenza, nascono le industrie produttrici di apparecchi e lenti come la Zeiss, la Kodak e l'Agfa e si diffondono i generi principali, che ereditano dalla pittura tematiche e funzioni, con alcune differenze. Il ritratto e il paesaggio, i due soggetti più frequentati dai pittori europei dell'epoca, ispirano due applicazioni sulla nuova arte secondo principi di miniaturizzazione e serialità: La *carte de visite*, prodotto commerciale parigino ideato dal fotografo André Adolphe Eugène Disdéri nel 1854, rende il ritratto oltre che fedele, tascabile, dà avvio a una forma di collezionismo che ancora oggi fa la fortuna di aziende come la Panini, mentre le memorie di famiglia trovano casa tra i fogli di grandi album di cuoio (Fig. 3). Analogamente, le vedute più suggestive, con o senza architetture e monumenti, diventano *cartoline illustrate* da offrire ai turisti, sono testimonianze da raccogliere durante i viaggi per condividere con i cari immagini suggestive da luoghi remoti (Fig. 4).

4. Zannier I. (2003), *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Bari.

5. A Dresda una fabbrica lavorava circa 60.000 uova al giorno per produrre carta con queste caratteristiche.

Fig. 4 - Charles Clifford, Royal Opera House, 1853

Contestualmente allo sviluppo della stampa come mezzo di comunicazione di massa, soprattutto nelle grandi metropoli del nord del mondo, si diffonde il *reportage* per immagini: tra i primi quello del 1855 di Roger Fenton dalla guerra di Crimea, combattuta dall'Impero russo contro l'Impero ottomano e i suoi alleati europei. Oltre alla funzione documentaria, questo nuovo strumento si distingue subito per il potere di denuncia che è in grado di esercitare.

Lo comprende bene, tra i tanti, il danese Jacob Riis che, emigrato negli Stati Uniti negli anni '70 dell'Ottocento, conosce la galera, vive di espedienti e trascorre le notti nei quartieri malfamati e nei sobborghi di New York. Qui matura una sensibilità per quel mondo degradato e ingiusto e decide di denunciarlo attraverso la fotografia, utilizzando tra i primi il flash per violare le oscurità dei vicoli e delle miserie. Nel 1873 diventa reporter per il New York Tribune e nel 1877 per la Associated Press e nel 1890 raccoglie le migliori opere in un libro dal titolo eloquente "How the Other Half Lives" (Fig. 5).

Fig. 5 - Jacob Riis, Children sleeping in Mulberry Street (1890)