

L'impiego della fotografia e del disegno nei libri di testo per la didattica delle lingue

Ho avuto recentemente occasione di effettuare una ricerca fra gli alunni di un Istituto tecnico commerciale della Provincia di Viterbo, volta ad accertare quale fosse il gusto dei giovani d'oggi in tema di letture, e sono rimasta sorpresa nel constatare l'importanza che ancor oggi riveste il fotoromanzo.

I ragazzi in questione hanno un'età dai 14 ai 17 anni e il loro primo incontro con i fumetti in genere risale alle scuole elementari (verso i sette anni); essi sono stati le loro prime letture. Giornaletti come «Topolino», l'«Intrepido» e il «Monello» sono letti sia dai ragazzi che dalle ragazze; i ragazzi leggono anche giornaletti «avventurosi» come (a grande maggioranza) ZAGOR e TEX. Verso i dodici anni, la loro attenzione si sposta verso giornaletti come «Isabella», «Jacula», ecc., mentre è in regresso il fumetto **nero** (Satanik), con l'unica eccezione di «Diabolik», che ancora «regge». Piace anche il filone spia-comico (Alan Ford).

Per le ragazze, oltre ai citati «Monello» e «Intrepido» (manca per la verità una stampa appositamente concepita per le adolescenti, ad eccezione di una rivista cattolica, «Primavera») e ad altri albi a fumetti lanciati di recente («Lancio-story», «Skorpio», «Ragazza-In», ecc.) di genere più o meno giallo-rosa, il fotoromanzo è la lettura prevalente.

Bisogna precisare che i ragazzi da me intervistati vivono in una zona ad economia prevalentemente agricola e che la maggior parte di essi proviene da centri della provincia e da famiglia contadina o artigiana: falegnami, manovali, piccoli commercianti. Pochi gli operai, data la scarsità di industrie nella zona, assenti i professionisti, i cui figli si indirizzano prevalentemente verso il Liceo scientifico o classico.

I fotoromanzi (che anche i ragazzi mostrano di gradire, anche se non li acquistano) sono letti da tutte le ragazze da me intervistate: essi costituiscono una specie di «promozione» alla condizione adulta, ma vengono letti anche più in là; sono seguiti, collezionati, scambiati attivamente.

Incuriosita da questo plebiscito (solo una ragazza mi ha detto di non leggerli mai perché li trova «noiosi e inutili»), ho allargato la mia indagine anche al di fuori della scuola e mi sono resa conto del successo che questo tipo

di stampa incontra presso le donne di ogni età, specie in un certo ambiente piccolo-borghese, operaio, contadino.

Spesso il fotoromanzo è il solo tipo di periodico che entra nelle case, perché tutta la famiglia ne fruisce; solo il padre o i figli maggiori (ma non sempre) leggono giornali sportivi e quotidiani.

Ancor oggi, quindi, il fotoromanzo ha un suo pubblico, anzi è fra i generi di «letteratura popolare» più seguiti. Il mercato del fotoromanzo è floridissimo e le pubblicazioni del genere abbonano, sia come testate autonome, sia inserite in periodici a grande tiratura, come «Grand Hôtel» e la «Famiglia Cristiana» che ha pubblicato, tra l'altro, in versione fotoromanzo «Padri e Figli» di Turgeniev.

Per i lettori più smalizati, che forse non hanno mai letto un fotoromanzo in vita loro, ricorderemo che si tratta di un genere sostanzialmente affine al fumetto, che del fumetto riprende le strisce e l'impaginazione, nonché la «bolla» (graficamente resa in modo diverso), ricorrendo però, anziché a disegni, a fotografie.

Non mancano perciò i «divi» che spesso sono presi a prestito dal cinema o dalla canzone: Mike Bongiorno in passato, Jonhny Dorelli oggi. Ma più spesso sono attori specializzati in questo tipo di lavoro, come l'idolo delle ragazze, Franco Gasparri (successivamente approdato al cinema grazie a successi fotoromanzeschi, ma con esito deludente per le sue «fans»). Si noti che il divismo concerne più gli attori che le attrici, in considerazione della prevalenza dell'elemento femminile fra il pubblico. (1).

I fotoromanzi, ribattezzati «roman-photo», sono popolarissimi anche in Francia, non fra i giovani, ma fra gli adulti di scarsa cultura. Sono quasi sempre pubblicazioni nostrane, esportate oltralpe in traduzioni affrettate e approssimative che spesso si sono attirati i fulmini dei puristi di lingua francese, evidentemente passate in Francia sulla scia dei nostri emigrati.

61) È recente il matrimonio di una delle più famose dive del fotoromanzo, Claudia Rivelli - sorella della più nota Ornella Muti - con il figlio dell'ex presidente della Repubblica Leone, e conseguente abbandono della sua attività. Quanto a Franco Gasparri è attualmente assente dai «set» per i postumi di un grave incidente. Ma nuovi divi sono in ascesa.



Fig. 1 - Una pagina di fotoromanzo. La giovane coppia con tutti gli ingredienti dell'amore contrastato (divieto dei genitori) e il «cattivo» di turno (prima e seconda foto dell'ultima striscia).

A questo punto, viene spontaneo chiedersi quali siano le caratteristiche di un genere tanto diffuso e perché tante persone ne siano ancora attratte.

Dall'esame di alcuni «testi» fra i più recenti, ho riscontrato che il genere base è quello «rosa», sia pur ravvivato da qualche tocco di «giallo», con lieto fine di rigore, come nelle favole.

L'andamento delle storie è più o meno sempre lo stesso, e può essere ricondotto allo schema narrativo che Propp evidenzia nella fiaba (W.J. PROPP «Morfologia della fiaba», Torino, Einaudi, 1969):

- 1) L'eroe (A) ama l'eroina (B);
- 2) questo amore non può realizzarsi, per la presenza di un ostacolo (C), rappresentato da un rivale e/o da una rivale, e/o da circostanze avverse, quali la differenza di posizione sociale, il divieto dei familiari, ecc.;
- 3) A e B devono superare varie prove opposte da C alla realizzazione del loro amore: malintesi, tranelli, gelosie, mancanza dei requisiti necessari...
- 4) ma, come di dovere, ogni prova è infine superata e l'amore trionfa.

Lo schema classico è quello presentato dal Greimas (A.J. GREIMAS, «Semantica Strutturale». Rizzoli, Milano 1968), con i suoi **attanti** fondamentali. Greimas definisce con questa espressione colui che esercita una determinata azione, che può essere incarnato nelle storie singole da uno o più personaggi equivalenti o **attori**. Ad esempio i (o le) rivali di A o di B figurano tutti sotto un'unica categoria, quella dell'Attante-oppositore.

Questi sono gli Attanti identificati dal Greimas:

- il Soggetto della ricerca (l'eroe);
- il Personaggio cercato;
- l'Oppositore;
- l'Aiutante;
- il Destinatore (colui che elargisce il bene o la ricompensa).

Sull'esempio di Propp, il Greimas articola il racconto in alcune «funzioni» o sequenze principali, secondo uno schema ricorrente (p. 235 op. cit.).

- Allontanamento;
- Divieto;
- Delazione o tranello;
- Danneggiamento;
- Reazione dell'eroe o dell'eroina;
- Lotta;
- Vittoria;
- Ritorno;
- Nozze.

Questa analisi, che A.J. Greimas ha applicato in particolare ai romanzi del Bernanos, vale per ogni tipo di racconto, come pure per il fotoromanzo. In esso possiamo ritrovare gli stessi **attanti** e le stesse funzioni.

Si parte quindi da una situazione che Greimas definisce di **alienazione** (op. cit. pag. 251).

A e B si amano vs. A e B sono separati per approdare al ricongiungimento di A e B dopo il superamento di una o più prove. Lo schema dialettico è il seguente

ALIENAZIONE VS. CONFLITTO VS. REINTEGRAZIONE

Modello narrativo e **attanti** sono quelli tradizionali delle «storie» di ispirazione popolare, che compaiono nelle forme più antiche, dai miti alle fiabe, fino agli archetipi più recenti dei «feuilletons» ottocenteschi. Li ritroviamo in questa letteratura di evasione e consumo, vero e proprio «romanzo popolare» dei nostri giorni, con qualche ritocco nella forma esteriore (ambientazione, professione dei personaggi, riferimenti a temi d'attualità, come il divorzio, i sequestri, la crisi energetica; altrove sarà la droga o l'ecologia...). Ma non mutano i personaggi principali: la ragazza ingenua ed onesta (anche se la verginità non è più un requisito obbligatorio), che supera ogni avversità proprio con queste doti e come l'Agnès molieriana diventa furba per amore, e il giovane forte, coraggioso e -malgrado ogni apparenza -onesto. Per entrambi c'è il traguardo finale del matrimonio, come nelle favole.

Dopo aver trattato della struttura narrativa, vorrei fare qualche osservazione a proposito dell'aspetto visivo di questo genere di letteratura. Intanto, i personaggi sono caratterizzati sul piano fisionomico, tanto da sembrare vere maschere. Possiamo riconoscere a prima vista il Rivale, la Buona Amica, il Traditore, ecc. La lettura non pone grandi problemi di decodificazione e -pur proponendo situazioni di conflitti o di crisi -offre sempre una soluzione positiva, una presentazione «pulita»: foto ben inquadrata ma asettiche, personaggi di aspetto piacevole ma insignificante.

È significativo il fatto che il disegno abbia ceduto il passo alla fotografia, in questo «romanzo per immagini». Per rifarsi al noto saggio di Marshall Mac Luhan (**Understanding media**, tr. it. **Gli strumenti del comunicare**, Milano, Garzanti 1974, pag. 197) il disegno è un mezzo di comunicazione che fa affidamento sulle capacità del fruitore: questi deve **interpretarlo**, deve instaurarvi una serie di processi sintattici, cioè decifrarlo, decodificarlo. In altre parole, il disegno, specie il disegno del fumetto, ha un carattere altamente partecipazionale e invita a una collaborazione attiva; diremo, per usare l'espressione di Mac Luhan, che il disegno è un mezzo di comunicazione «caldo».

La fotografia è più completa, fornisce dettagli, sfondi, distanze: richiede una minore interpretazione, una minor collaborazione perché non deve essere completata. La fotografia, apparentemente, mostra rapporti **visivi** senza che il fruitore debba introdurre da parte sua una sintassi. Dove il disegno è sintetico, la fotografia è analitica. Parafrasando Genet, Mac Luhan definisce la fotografia (che egli classifica fra i mezzi di comunicazione «freddi») come un «bordello senza mura» per la capacità di consegnare al pubblico dominio esseri umani fatti og-

getto (i divi, le modelle), di creare sogni che possono essere acquistati per denaro, di sostituire le ombre alla realtà.

In particolare, gli interpreti del fotoromanzo hanno visi regolari e piacevoli, ma scarsamente individualizzati, quasi intercambiabili ciascuno nel proprio ruolo (la Brava Ragazza, il Giovane Coraggioso, il Cattivo, la Rivale...), il che rafforza l'impressione di trovarsi di fronte a **maschere** più che a **persone**; ed è significativo il fatto che etimologicamente queste due parole avessero uno stesso referente, per una derivazione dall'uso del teatro classico di coprire il volto degli attori con maschere stereotipate, simboleggianti i vari personaggi o caratteri.

Allo stesso modo, come sono scarsamente significativi dal punto di vista fisico, i personaggi dei fotoromanzi hanno debole risalto dal punto di vista psicologico. Sarebbe difficile immaginare un individuo più «qualunque» dell'eroe-tipo del fotoromanzo.

Mentre, dal Romanticismo in poi, le opere di narrativa popolare si sono sempre focalizzate su individui particolari, «diversi» nel bene come nel male - l'eroe maledetto, la donna fatale - qui sembra vigere il principio dell'**aurea mediocritas**.

È molto facile riconoscersi in questi individui grigi, vuoti, e ciò spiega il successo di queste pubblicazioni: chiunque vi si può ritrovare, sentirsene l'eroe, sapendo che alla fine la vicenda avrà un esito positivo. Le didascalie col loro linguaggio manierato e le vicende prevedibili si accordano con la veste tipografica: fotografie linde, ritoccate, rifinite, senza inquadrature di rilievo; tutto è leggibile, tutto è spiegato, tutto ha lo stesso risalto.

L'insieme fornisce dunque una lettura altamente gratificante, ma al tempo stesso pericolosa, poiché offre della realtà una immagine falsata ed asettica, una morale di maniera.

Il fatto stesso che tale genere di letteratura sia così diffuso ha comunque fatto ritenere a molti che sia possibile utilizzare il fotoromanzo per scopi didattici o divulgativi.

Particolarmente interessanti, per noi, sono stati i tentativi di applicazione all'insegnamento delle lingue straniere. Ci sono stati diversi libri di testo, negli ultimi anni, in cui le varie unità didattiche vengono presentate sotto forma di foto-romanzo, cioè con vere e proprie sequenze fotografiche.

Esse ci mostrano alcuni personaggi, spesso ricorrenti, in modo da formare vere e proprie storie nell'arco dell'intero manuale, in diverse situazioni che vengono prima spiegate poi utilizzate per il «réemploi pédagogique» grazie alle foto e alle «bolle» del dialogo.

Già da molto tempo i manuali di lingua straniera si sono avvalsi di illustrazioni, foto, disegni, cartine, eccetera, disposte in vere e proprie sequenze tipo «strip» di giornale a fumetti, come utile completamento ai testi delle lezioni. Dovendo scegliere (a parte ogni considerazione sul valore dei testi veri e propri) fra un manuale con immagini disegnate e uno con immagini fotografiche, è opportuno peraltro fare alcune osservazioni. Ci limiteremo



Fig. 2 - Estratto da un libro di testo per l'insegnamento del francese nelle scuole secondarie. Si noti come l'immagine risulta dispersiva.

quindi a esaminare le caratteristiche della immagine fotografica rispetto al disegno e le possibili utilizzazioni pedagogiche di essa.

Diremo subito che la riproduzione di una o più foto pone maggiori problemi per quanto concerne la riuscita tecnica; se la stampa non è buona, se la qualità della carta non ha determinati requisiti, l'immagine può facilmente riuscire sfocata, i chiaroscuri alterati. Naturalmente parleremo qui di foto in bianco e nero, in quanto un manuale illustrato con foto a colori sarebbe troppo costoso. Il disegno, se è molto stilizzato, non ha bisogno di tanti accorgimenti quanti ne richiede una foto per la riproduzione a stampa. La carta ideale (un po' lucida o patinata come quella dei rotocalchi) è spessa e pesante e i riflessi - se è molto lucida - infastidiscono.

D'altra parte la fotografia sembra preferibile al disegno stesso per una maggiore obbiettività: là dove il disegno stilizza, carica alcuni effetti e ne attenua altri, la fotografia offre a prima vista una corrispondenza globale con l'oggetto, in quanto rappresenta simultaneamente i contorni, i particolari, il contrasto luce-ombra e le differenze prospettiche con l'esattezza meccanica che consente una obbiettiva fedeltà.

Il disegno può facilmente arrivare alla caricatura, alla macchietta; la foto no, a meno che non se ne carichino volontariamente gli effetti.

Inoltre l'insegnamento della lingua straniera è più efficace allorché si riesce a effettuare una specie di «dépaysement» che immerga totalmente nella civiltà del Paese di cui si studia la lingua. E da questo punto di vista una serie di buone foto ambientate in quel paese, con lo sfondo di luoghi e ambienti caratteristici, è molto più efficace e immediata di tante descrizioni e illustrazioni.

Infatti, fra il sistema delle regole fisico-chimiche che sovrintendono alla rappresentazione fotografica e il sistema delle leggi ottiche della riproduzione del reale in base alle quali noi vediamo, sembra ci sia una perfetta corrispondenza, così che la foto dovrebbe consentire un maggior realismo nei limiti del passaggio dalle tre alle due dimensioni. Questo perché le immagini mentali sono - proprio come le foto - riproduzioni del reale. «Sia le immagini mentali che le immagini materializzate, fotografiche per esempio, ci propongono in analogia quella che la nostra comune attitudine a percepire visivamente ci fa per abitudine inquadrare in modo spontaneo. Ma, mentre l'immagine mentale è una riproduzione e al tempo stesso tenta una immagine interiorizzata che lo spirito si dà sotto forma o di ricordi più o meno conformi a una realtà presunta o di fantasia, quindi del tutto interiore... l'immagine fotografica è per definizione una riproduzione esteriorizzata di un oggetto che deve **esserci stato** nella sua globalità, la cui sostantificazione fotografica ci fornisce coscientemente solo un doppio... di ciò che in un luogo o in un altro, accessibile o meno... era comunque presente in un certo luogo e in un certo momento». (RENÉ LINDEKENS «Essai de sémiotique visuelle», Paris, Klincksieck, 1976).

In altre parole, la foto, oltre ad essere una prova che un oggetto è esistito, un fatto è successo, in un certo luogo e in un certo modo, corrisponde talmente alle regole

4 Les photos de vacances

	<p>la s'yn la tabl'</p> <p>Hélène : Là, sur la table.</p>
	<p>ce s'nt te la to</p> <p>Hélène : ce sont tes photos ?</p>
	<p>Oui Regarde</p> <p>Philippe : Oui. Regarde.</p>
	<p>Nous sommes à Nice</p> <p>Philippe : Nous sommes à Nice.</p>
	<p>dans le jardin de Jacques</p> <p>Philippe : dans le jardin de Jacques.</p>

Fig. 3 - Estratto da un libro di testo per l'insegnamento del francese. Si noti la maggior efficacia della presentazione e come il disegno focalizzi immediatamente l'attenzione sui punti essenziali.

prospettiche con le quali ci siamo abituati a identificare le rappresentazioni bidimensionali del reale fin dal Rinascimento, che essa è per noi l'immagine autentica della realtà.

Ma a questo punto dobbiamo far presente che tanta fedeltà ed esattezza sono solo apparenti. Scrive a questo proposito P. Bourdieu («La photographie, un art moyen» Paris, Ed. de Minuit, 1974) che «la fotografia è un sistema convenzionale, che esprime lo spazio secondo le leggi di una prospettiva e i volumi e i colori che si presentano in realtà per mezzo di gradazioni dal nero al bianco. Se la fotografia è considerata una registrazione perfettamente realistica e obbiettiva del mondo visibile, per tale motivo fin dall'origine le sono stati assegnati usi sociali ritenuti realistici e obbiettivi. E, se si è proposta immediatamente con le apparenze di un linguaggio naturale, è innanzitutto perché la selezione che essa opera nel mondo visibile risulta totalmente conforme nella sua logica alla rap-

presentazione del mondo che si è imposta in Europa dalla fine del '400».

In effetti la riproduzione fotografica non è un fatto naturale come sembra, ma più esattamente un fatto culturale, come pure lo è la visione in sé e per sé. Scrive Pierre Francastel («Etudes de sociologie de l'Art» Paris, Denoel, 1970): «Non è esatto che la visione sia il prodotto di una semplice attività fisiologica, ogni rappresentazione è un fatto di cultura» (Tr. It. Rizzoli, Milano, 1976).

La fotografia è realista solo per convenzione, perché siamo abituati a leggerla e a decodificarla secondo regole valide in linea di massima per la nostra civiltà (un selvaggio non «riconosce» le foto), ma essa va comunque interpretata. Bastano variazioni sia pur minime nelle dimensioni, nel contrasto, nell'inquadratura, per portare profonde differenze nella lettura di una foto, per non parlare poi del taglio della foto stessa.

Accese polemiche su recenti fatti di cronaca sono nate proprio dalla diversa strumentalizzazione politica di una foto, letta in modi diversi. Nel suo apparente realismo, la fotografia è dunque di lettura difficile: la **credibilità dell'immagine** (GISELLE FREUND «Fotografia e società» Torino, Einaudi, 1976) è alla base di una massiccia utilizzazione in molti campi, ma la fotografia ritaglia un pezzo di realtà e la spaccia per buona.

La lettura di una foto procede da schemi mentali variabili spesso da persona a persona; mentre sembra dire apertamente ciò che essa è, essa produce invece un senso camuffato, in quanto rimanda a una doppia analogia, fra la foto e la realtà, e fra la foto e l'immagine che noi ci diamo della realtà (R. LINDEKENS, op. cit., p. 62 - 63). Basta vedere, a questo proposito, come i fotografi usino inclinare le immagini rispetto all'inquadratura quando vogliono raggiungere particolari effetti di vivacità, in quanto per noi l'inclinazione (la diagonale) è associata al movimento.

Proprio per quanto diceva il Lindekens sul fatto che la fotografia comporta un **esserci stato** dell'oggetto in un modo, in un tempo e in uno spazio **certi**, la fotografia è più autentica nella resa di una scena, di un ambiente naturale, di una espressione istantanea, in quanto ciò che conta in queste situazioni è la sistemazione accidentale e cronachistica, la qualità superficiale piuttosto che la precisione. Infatti il contorno e il colore sono spesso ambigui e non sono abbastanza semplici per essere compresi a prima vista. Prova ne sia che si fissa una fotografia per astrane la configurazione specifica dei contorni, delle superfici, dei rapporti fra le distanze, essa sembra dileguarsi. (cfr. RUDOLF ARNHEIM, «Arte e percezione visiva» Feltrinelli, Milano, 1971).

Prova ne sia che ancora adesso, sebbene la fotografia abbia raggiunto alti livelli di perfezione tecnica, quando si deve raggiungere una particolare chiarezza per scopi

tecnologici o scientifici (riproduzioni di motori, meccanismi particolari, operazioni chirurgiche, ecc.) si ricorre sempre al disegno, perché lascia da parte i dettagli inutili, proprio come in realtà fanno i nostri occhi. Infatti, quando vediamo, noi non registriamo passivamente, ma operiamo una selezione attiva; **mettiamo a fuoco** le caratteristiche essenziali dell'oggetto, quelle che ci interessano, anche se poi i nostri occhi sono «attrezzati» per vedere tutti i dettagli, anche minimi.

Così, un disegnatore tecnico, proprio come un artista, quando si ripropone di riprodurre un modello in maniera somigliante, non fa che astrarre uno schema che ne riproduce le caratteristiche essenziali: le individua, le interpreta visivamente e le ripresenta.

Tutte queste considerazioni ci hanno portato a concludere che l'uso delle foto in sequenza è poco consigliabile come supporto alle unità didattiche, laddove debba servire ad introdurre nuovi elementi linguistici.

Infatti la complessità della foto e la sua ambiguità rendono di difficile lettura e di incerta interpretazione. Il disegno, invece, per la sua stilizzazione, consente una lettura più diretta e più semplice: l'alunno focalizza immediatamente i punti essenziali dell'immagine e della storia, grazie all'astrazione operata dal disegnatore che seleziona quei particolari che sono parallelamente presentati nelle nuove strutture linguistiche. Per far questo è necessario che il disegnatore operi, naturalmente, a stretto contatto con il linguista e non si limiti a fornire generiche vignette: ma, se questa condizione è rispettata, il collegamento fra immagine e lingua si fa direttamente senza faticosi passaggi di selezione e trascrizione, che fatalmente verrebbero effettuati nella lingua materna.

Altro è il discorso quando la foto è inserita in un testo a completamento del testo stesso, alla fine di una unità didattica, per esempio. Essa permette di riutilizzare le strutture apprese in un discorso già abbastanza completo: si pensi alla ricchezza delle espressioni cui si ricorre per definire i nessi spaziali (a lato... di fronte... sullo sfondo... in primo piano...). Essa inoltre permette, come si è già detto, un prezioso supporto per lo studio della **civilisation** (che procede parallelamente allo studio della lingua), fornendo immagini di luoghi, monumenti e paesi che danno una sensazione di realtà e sono quindi psicologicamente motivanti. Essa testimonia, per rifarci alle osservazioni del Lindekens, che quel paese, quel panorama e quel monumento «sono lì, esistono» ed è quindi psicologicamente motivante. Inoltre dà immagini di vita autentica (usanze, festività, manifestazioni) che si prestano ad una ricca utilizzazione pedagogica nella «classe de conversation». Infatti, per sua stessa natura, la fotografia **racconta**, mentre il disegno **mostra**.

MARIA LUISA POLIDORI