

LAURA ROSSI

## IL GESTO FOTOGRAFICO IN ÈRA PANDEMICA. ALCUNE OSSERVAZIONI SEMIOTICO-PRAGMATICHE

**Abstract.** With this study we want to consider the breadth of the photographic act as central to the understanding of an image. This direction brings news for the cognitive analysis of the object and, at the same time, supports a continuous and procedural approach to the gesture; an act that undoubtedly relates continuously to the external environment and which, taking up the words of Henry Cartier-Bresson, is ultimately a look at the world. To support this continuous and relational vision of the gesture, also in contrast with the semiotic theories activated in the 1980s, the social psychology studies of George Herbert Mead are inserted here and the centrality of the experiential theme of John Dewey's pragmatic theory that is completed by the semiotic studies of Charles Sanders Peirce. In such a speculative space, then, Giovanni Maddalena's philosophy of gesture remains as a synthesis for a reconsideration of photographic practice, conceived as a gesture. In the context of the pandemic, therefore, photographic action appears to originate a new humanism, even cultural, which does not contradict that semiotic-pragmatic thread that man is always related to the environment and is formed and interacts with it.

**Keywords.** Semiotics, Pragmatism, Philosophy of gesture, Photography, Pandemic.



### *Introduzione*

In questo studio desidero concentrare l'analisi sulla forza dirimente della pratica fotografica, o meglio, del gesto fotografico, come forma extra-linguistica di consuetudine giornaliera; il periodo pandemico, infatti, affrontato attraverso tale strumento, può assumere contorni meno scontati, o addirittura creare una nuova visione del mezzo fotografico come strumento di crescita pratica e fenomenologica<sup>1</sup>. Non tratterò, qui, i temi della verità e del realismo che spesso hanno influenzato gli studi sulla fotografia, né dal punto di vista sociale – come controllo – né nell'accezione ontologica o metodologico-interpretativa. Attraverso la visione gestuale della pratica fotografica, infatti, si può superare la doppia definizione dello scatto fotografico inteso sia come mezzo esclusivo di riproduzione del reale – o come impronta lasciata su una superficie sensibile dall'oggetto che rappresenta – e sia come strumento di espressione,

... permettendo di comprendere, attraverso la decodificazione dei segni iconici, i diversi significati della realtà circostante grazie all'attivazione delle nostre rappresentazioni psichiche le quali fanno in modo che possano arrivarci differenti messaggi anche attraverso un'immagine visiva<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Le immagini dell'articolo sono state scaricate da Google rispettando i diritti di utilizzo con licenza *creative commons*.

<sup>2</sup> G. D'AMBROSIO, *La fotografia: l'arte come forma di interazione*, «Cambio», VI, 2016, 11, pp. 77-86: 78.

Non verrà affrontato lo spazio della rappresentazione legato all'immagine, bensì si centerà il tema della pratica fotografica inserita nel mondo vissuto e collegata ad una possibile socialità relazionale. Tuttavia, proprio quest'ultima in periodo pandemico è stata fortemente limitata; il percorso, quindi, si snoderà tra il pratico ed il teorico, con l'intenzione di salvaguardare una possibile inter-culturalità, nonostante le restrizioni patite.

L'approccio filosofico che viene sviluppato in questo studio considera due piani interconnessi: quello semiotico e quello pragmatico<sup>3</sup>. Quest'ultimo, legato alla riflessione di John Dewey e George Herbert Mead, risulta complementare per un'analisi che non sarà incentrata sul tema del giudizio estetico, medium troppo spesso usato nelle analisi sull'immagine. Il ragionamento qui proposto rende centrale il gesto fotografico come azione positiva, essendo divenuto esso stesso complementare alla creazione di rimbalzi culturali condivisi a livello mondiale in quest'epoca di pandemia. Gesto fotografico che diviene un mezzo che non solo registra azioni e/o oggetti, ma li traduce in esperienze di vita. Tale accezione gestuale trova il suo fondamento nelle riflessioni semiotiche di Giovanni Maddalena e rimanda all'approccio di Charles Sanders Peirce come attivatore della centralità della continuità e dell'azione nel percorso della conoscenza umana.

L'atto fotografico, così, genera una predisposizione consapevole verso direzioni processuali attive, non solo teoriche, ma pratiche. Nel periodo pandemico, in particolare, quest'atto ha registrato la solitudine, il silenzio e il disorientamento, che hanno attraversato quotidianamente la nostra vita. Certamente il ruolo della comunicazione, fin dall'inizio di questo periodo pandemico, è stato nodale; sia dal punto di vista grafico sia da quello linguistico essa ha decisamente accompagnato i fatti quotidiani in ogni parte del mondo. Per riportare esempi di immagini che hanno superato i

<sup>3</sup> Per una lettura sul pragmatismo si consigliano: C. SINI, *Il pragmatismo americano*, Bari, Laterza, 1972; R.M. CALCATERRA, *Il pragmatismo americano*, Bari, Laterza, 1992; R. RORTY, *Conseguenze del pragmatismo* (1982), trad. it. di F. Elefante, Milano, Feltrinelli, 1986. Per una lettura sulla semiotica di Ch.S. Peirce si rimanda a: *Writings of Charles Sanders Peirce*, Indianapolis-Bloomington, Indiana University Press, voll. 1-6, 1981-2000; *Scritti scelti*, a c. di G. Maddalena, Torino, Utet, 2005.

confini territoriali, ricordo quelle di Papa Francesco in profonda solitudine in piazza San Pietro<sup>4</sup>, le piazze e le città deserte, senza dimenticare quelle che hanno riprodotto la complessa quotidianità del personale sanitario, le difficoltà degli anziani e dei ragazzi: registrazioni dei momenti di desolazione che hanno caratterizzato il periodo in questione a livello mondiale.

Il ruolo dell'immagine e del suo significato è qui indiscutibilmente ovvio, ma cosa può succedere se si focalizza l'attenzione sull'azione che origina l'immagine stessa? Quali le proprietà che la definiscono? E, soprattutto, che significato dare al gesto fotografico in era pandemica? In definitiva, queste riflessioni vogliono rappresentare un percorso ragionato sulla centralità del gesto fotografico nel periodo pandemico.

### *I. Il gesto fotografico. Elementi semiotici.*

La ricerca legata all'atto della registrazione che trovo interessante, è quella di focalizzare il processo che produce l'immagine, in altre parole il gesto che qui si intende fotografico. Più in generale, sia il gesto<sup>5</sup> che l'immagine sono parte imprescindibile dell'atto comunicativo; infatti, noi possiamo comunicare per immagini, ma anche attraverso o con il supporto della gestualità. Il gesto, comunemente, viene considerato come un movimento del corpo con il quale si esprime un pensiero, un sentimento o un desiderio, a volte anche in senso involontario, e che spesso si accompagna alla parola per renderla più espressiva. Assimilare il gesto e la gestualità all'azione non è fuorviante, soprattutto se si rivolge l'attenzione ad un approccio semiotico-pragmatico riconducibile proprio all'azione.

Più dettagliatamente, seguendo l'intuizione di Giovanni Maddalena<sup>6</sup>, un'azione un atto può essere considerato gesto quando porta ad un significato<sup>7</sup>. La caratteristica di una tale affermazione

<sup>4</sup> Benedizione *Urbi et Orbi*, Roma, aprile 2020.

<sup>5</sup> Dal latino *gestus -us*, der. di *gerĕre*: compiere.

<sup>6</sup> G. MADDALENA, *The Philosophy of Gesture: Completing Pragmatists' Incomplete Revolution*, Montreal & Kingston, Mc Gill-Queen's University Press, 2015.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 69-70: «Gesture is any performed act with a beginning and an end that carries on a meaning, from gero = I bear, I carry on».

è nella comprensione dell'apporto gestuale all'interno di un concetto spazio-temporale, con una tensione all'azione che conduce ad un significato; inoltre il soggetto principale dell'azione diventa il protagonista responsabile della stessa, che viene portata avanti, condotta – *to carry on* – presumendo la presenza di un'origine attiva e continua. Azione e dinamicità, quindi, caratterizzano un contesto non solo teorico bensì fenomenologico e di natura pragmatica. Infatti, secondo tale assunzione filosofica, il termine di un atto, o di un pensiero o della conoscenza in genere, non viene inteso come chiusura definitiva; anzi, il tema della continuità e del cambiamento divengono parte essenziale e premessa della nostra esperienza di vita quotidiana. In questo senso la definizione del gesto primariamente considerata deve essere ri-compresa in un *continuum* d'azione. In tale visione la pratica fotografica viene, così, compresa come un'azione di carattere sociale<sup>8</sup>, in quanto possiede quella particolare proprietà di connettere la mente, il cuore ed il mondo che osserva, creando delle relazioni continue e non univoche. Si crea, quindi, uno spazio argomentativo molto più vasto rispetto a riflessioni esclusive sull'immagine; è proprio il percorso attivo che, partendo dal fotografo – l'intenzione propositiva – attraverso il legame con l'ambiente e le sue influenze, produce l'immagine<sup>9</sup>. Una seconda osservazione, che risulta interessante, è che la pratica e la teoria divengono parti della stessa costruzione tematica: un atto ha una rilevanza sociale. Per questo motivo, proprio le immagini divulgate nel periodo pandemico hanno avuto una rilevanza sociale in senso generale e non limitativa; esse potevano figurare come un linguaggio universalmente riconosciuto. Quindi, la ricezione dell'atto fotografico non ha seguito caratterizzazioni per-

<sup>8</sup> In epoca contemporanea, la questione sulla fotografia come presenza ed evidenza "invasiva e pervasiva", è stata affrontata da S. SONTAG, *On Photography*, London, Penguin Books, 1977; G. FREUND, *The World in my Camera*, New York, Dial Press, 1974. Per una più generale teoria della fotografia, si rimanda a *Filosofia della fotografia*, a c. di M. Guerri e F. Parisi, Milano, Raffaello Cortina editore, 2013.

<sup>9</sup> J.M. SCHAEFFER, *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico* (1987), trad. it. di M. Andreani e R. Signorini, Bologna, Clueb, 2006. In sostanza, qui, viene analizzato il procedimento fotografico dando centralità anche alla ricezione dell'immagine e non solo all'immagine stessa; in questo approccio la macchina fotografica è un dispositivo e nulla più.

sonalistiche, bensì ha tradotto e fissato emozioni, gesti e consuetudini d'emergenza che, purtroppo, hanno segnato il mondo intero. Tuttavia, la pratica fotografica, intesa come accezione sociale, necessita di un approfondimento proprio nell'intento di chiarire e, in un certo modo anche salvaguardare, i meccanismi di relazione uomo-ambiente e di crescita culturale personale. Per questo motivo, a questo punto dell'analisi, la comprensione del gesto con rilevanza sociale può essere esplicitata attraverso le analisi di George Herbert Mead, fondatore della psicologia sociale. Tale filosofo, con assunti pragmatici già alle porte del Novecento, assumeva la relazione con l'ambiente come centrale nello studio dell'atto:

The individual act is seen within a social act, and whose object as defined by the act is a social object. I mean by a social object one that answers to all parts of the complex act, though these parts are found in the conduct of different individuals<sup>10</sup>.

Il dubbio che nasce a proposito di questa iniziale impostazione – che finisce col bandire qualsiasi idea cartesiana di autoappercizione intuitiva – è quello di un “singolare” sovrastato da un “plurale” di cui è parte attiva. Come ha ravvisato Annamaria Nieddu, «questo punto sembra condurre a una sorta di conformismo»<sup>11</sup>, come a dire una indifferente generalizzazione dell'individualità, come se la società avesse la funzione di pre-ordinare, o peggio ordinare, la nostra esistenza. Mead si svincola da questo punto cardine della teoresi affrontando il legame tra il Sé (*Self*) e l'ambiente, il quale si realizza attraverso la comunicazione – *linguistic communication*. Il filosofo accentua la concezione secondo cui l'oggetto d'indagine non è la coscienza, ma l'esperienza dell'individuo e la sua capacità di espansione, mettendo in questo modo in collegamento l'interno con l'esterno, il Sé (*Self*) e l'Altro (*Other*), in virtù del fatto che l'organismo umano possiede una naturale disposizione verso gli oggetti del mondo e si forma in contatto con essi. «We must be the others if we want to be ourselves»<sup>12</sup>, scrive Mead. Ciò rafforza la tesi secondo la quale

<sup>10</sup> G.H. MEAD, *Philosophy of the Act*, ed. by Ch.W. Morris et al., Chicago, University of Chicago Press, 1938, p. IX.

<sup>11</sup> A. NIEDDU, *George Herbert Mead*, Sassari, ed. Gallizzi, 1978, p. 154.

<sup>12</sup> G.H. MEAD, *Mind, Self and Society, from the Standpoint of a Social Behaviorist*, Chicago, University of Chicago Press, 1934.

... the individual is not only a member of the community, but reacts to that community and, in the reaction itself, he modifies it: his answer to the "organized attitude" provokes the change, at times radical, of the society, in ways that conduce to the steady reset of the collective environment and of the public forms of life<sup>13</sup>.

Un esempio può facilitare la comprensione di questo passaggio meadiano; non è sufficiente che un atto A provochi una reazione – risposta B – poiché la risposta non è *mia* o solo *tua*, bensì *nostra*. Questa accezione è molto interessante in relazione al tema qui proposto; la pratica fotografica, così, si interseca e prende vitalità proprio dalla relazione con gli altri, *others*; in questo modo l'intenzione del fotografo rimane legata fortemente alla costruzione di una consapevolezza generale e condivisibile. La direzione del gesto si riallaccia, così, al senso e al significato dello stesso, così come proposto da Maddalena. In aggiunta, si può considerare l'azione fotografica come proponente la costruzione di un'etica sociale; infatti, è sufficiente riprendere la visione di Mead, secondo la quale si delinea un *social behaviorism*, un comportamento sociale.

Per meglio precisare questa direzione teorico-pratica, è necessario approfondire in senso semiotico alcuni elementi dell'azione del gesto. In questo modo la combinazione di una visione sociale, seguendo l'analisi di Mead, può essere integrata da inclusioni teoriche semiotiche che generano un senso fenomenologico del gesto valide anche per la pratica fotografica. Val la pena riprendere la teoria di Maddalena<sup>14</sup> che offre una chiara caratterizzazione semiotica verso la costruzione di una filosofia del gesto, suggerendo che la centralità dell'azione gestuale ha la sua origine nella capacità di trasformare il senso di vaghezza di un segno – cioè l'esperienza vaga non ancora divisa tra soggetto e oggetto – nella comprensione di un significato. Focalizzare il passaggio da uno stato di indeterminatezza ad uno generale attraverso una determinazione, continua Maddalena, è stata una caratterizzazione teorica di Charles

<sup>13</sup> R. FABBRICHESI, *Gesture, Act, Consciousness. The Social Interpretation of the Self in George Herbert Mead*, «Philosophical Readings» 7, 2015, 2, pp. 98-118: p. 115.

<sup>14</sup> G. MADDALENA, *Peirce*, Milano, Ed. La Scuola, 2015, p. 85: «Vago per Peirce significa un segno che è oggettivamente indeterminato e richiederebbe un'ulteriore determinazione da parte di chi emette il segno stesso».

Sanders Peirce<sup>15</sup>. L'azione è quella condizione che conduce, in un processo di cambiamento, lo stato di vaghezza ad uno stato determinato; tale passaggio ci rende partecipi e consapevoli di un cambiamento e della costruzione dell'esperienza. Azione e gesto, così, divengono parti di una stessa medaglia e soprattutto vengono analizzati come pratiche fenomenologiche.

Considerando quindi la fotografia come pratica gestuale è proprio la caratterizzazione di una modalità processuale e continua a divenire elemento sensibile e dinamico. Tale assunto rende l'ipertrofia dell'immagine meno centrale, favorendo un approccio al gesto più equilibrato. A questo punto, tuttavia, l'analisi appare mancante di una caratteristica che negli approcci fenomenologici conduce a determinazioni più generali e certe. Infatti, la sfida è quella di creare una possibile filosofia del gesto - in questo caso fotografico - basandosi sull'assunto che ci sono azioni che sono pensieri, e che essi, grazie alla loro struttura fenomenologica e semiotica hanno potere di sintesi, cioè di farci conoscere qualcosa di nuovo. Il gesto diventa quindi uno strumento della sintesi conoscitiva. Questo percorso d'analisi offre la possibilità di riprendere accezioni semiotiche di origine peirciana, le cui linee principali di osservazione critica prevedono che le indagini debbano partire dall'esperienza e che il dubbio metodologico cartesiano sia fallace; ogni ricerca deve partire dalla certezza e non dal dubbio, come era invece la convinzione originaria del pensiero cartesiano. Più dettagliatamente l'impalcatura della teoria dei segni peirciana poggia, infatti, da una parte sul rafforzare l'importanza dell'esperienza - da qui il legame diretto con la conoscenza -, dall'altra sulla certezza dell'indagine aperta verso un razionalismo che sollecita la conoscenza di tutta la realtà. La scoperta del segno diviene «Ciò che ci permette di conoscere ciò che è ancora ignoto [...]. Il segno comporta il riferimento a un oggetto e la creazione di interpretanti»<sup>16</sup>. Il passaggio

<sup>15</sup> Seguendo la logica di Peirce in realtà si parla di necessità, contrapposta alla vaghezza; specialmente negli ultimi scritti, come ad esempio *A Neglected Argument for the Reality of God*, (1908), in *The Essential Peirce*, ed. by N. Houser and Ch. Kloesel, Bloomington, Indiana University Press, 1998, vol. 2, pp. 434-450. La logica indica un passaggio delle idee dalla possibilità alla generalità; ciò è legato all'adesione ad un realismo scolastico di tipo scotista. Si veda anche MADDALENA, *Peirce*, cit., pp. 85-86.

<sup>16</sup> G. MADDALENA, *Metafisica per assurdo*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2009, p. 16.

centrale nella teoria di Peirce è che la teoria segnica diviene un procedimento di conoscenza. Continuando a seguire questa traccia d'analisi, Peirce definisce alcune categorie all'interno della teoria segnica che poggiano sulla relazione continua tra *Icon*, *Index* e *Symbol*, ciò che garantisce lo sviluppo del pensiero e dell'azione; in aggiunta, il filosofo americano, traduce tale logica anche nei termini fenomenologici di *Firstness*, *Secondness* e *Thirdness*<sup>17</sup>. Tale processualità relazionale procede considerando la forza generatrice del cambiamento, ovvero che il ragionamento generalmente si attiva per e all'interno di una variazione. Riconoscere, quindi, lo sviluppo dinamico di oggetti e pensieri deve essere considerato come relazione, non immobilità. L'impianto semiotico e fenomenologico fondamentalmente basato sulle relazioni continue dimostra che la seconda categoria – *Index* o *Secondness* – è basilare per veicolare l'ingresso del mondo esterno nelle connessioni tra idee, oggetti e fenomeni dove la relazione e la continuità assicurano il procedere della conoscenza. E ancora, seguendo il ragionamento di Peirce:

There is a dialectic in transforming some aspects of a vague experience that we want to represent into an actual line and then a dialectic to conceive this actuality as an element of a general form of representation of which it constitutes an embodiment<sup>18</sup>.

L'implicazione della dialettica, *phenomenological dialectic*, nel momento del passaggio dalla vaghezza alle azioni concrete non vuole opporre o negare la determinazione all'esperienza iniziale. Anzi, essa diviene fondativa di una possibile costruzione di una nuova esperienza<sup>19</sup> – o forma di rappresentazione – e della conoscenza. In definitiva, attingendo alla tradizione peirciana, viene ad essere centrale la dinamica processuale di un gesto attraverso il

<sup>17</sup> Relazione fenomenologica secondo le intuizioni di C.S. Peirce. *Firstness*: vaghe idee o sentimenti, *feeling*; *Secondness*: connessione fisica con gli oggetti; presenza di un oggetto che può essere esperito; *Thirdness*: abito d'azione; atto finale della conoscenza. Relazione semiotica tra segni, secondo Peirce. *Icon*: forma dell'oggetto; *Index*: riferimento all'oggetto o persona; *Symbol*: rappresentazione.

<sup>18</sup> MADDALENA, *The Philosophy of Gesture*, cit., p. 92.

<sup>19</sup> Per approfondire il tema della semiosi infinita, si legga: T.L. SHORT, *Semeiosis and Intentionality*, «Transactions of the Charles S. Peirce Society», XVII, 1981, 3, pp. 197-223.

cambiamento e la determinazione, il tutto considerando ciò come conoscenza. Quando si attiva questo equilibrato dinamismo relazionale si forma un gesto completo, proprio come sostiene Maddalena<sup>20</sup>; in aggiunta, anche nella pratica fotografica si rimanda ad una determinazione di possibili combinazioni gestuali che hanno nel significato il senso ultimo del loro agire.

Seguendo tali ragionamenti, quindi, l'esempio delle immagini in periodo pandemico non vengono più o solamente assunte come visualizzazione di un momento determinato, bensì ricomprese in un ambiente più vasto di azione e relazione, di determinazione gestuale e di significato, anche in una fase di cambiamento. Sottolineare un approccio all'azione fotografica, piuttosto che rimandare all'immagine in senso assoluto e unico, rinnova la possibilità di nuove significazioni: azione e cambiamento divengono elementi fondativi di nuove sfumature epistemiche.

In aggiunta, considerare la pratica fotografica come gestualità può dirigere l'analisi verso il superamento delle teorie sull'indicabilità della fotografia che ebbero in Roland Barthes il maggiore esponente<sup>21</sup>, alla fine degli anni Settanta del Novecento. La considerazione dell'elemento indicale peirciano che segnala un rapporto singolare di connessione fisica tra l'oggetto e l'osservatore<sup>22</sup>, diviene una parte, non centrale e univoca, bensì mediana, del processo pratico gestuale. L'indicabilità della fotografia, così, viene ricompresa e si completa all'interno di una pratica costruita sulle relazioni e connessioni; altresì, viene superata la visione di unicità che caratterizza la fotografia all'interno delle teorie di natura semiotica del secolo scorso. A tal proposito val la pena accennare all'approccio

<sup>20</sup> MADDALENA, *The Philosophy of Gesture*, cit., p. 71: «For a gesture to be complete it has to be a *general law* (one with a general meaning) that generates replicas (symbols, under a semiotic point of view). Complete gestures (under a phenomenological relations) are physical acts that will involve a reaction».

<sup>21</sup> R. BARTHES, *La camera chiara* (1980), trad. it. di R. Guideri, Torino, Einaudi, 2003. Per uno studio comparativo tra R. Barthes e W. Benjamin si rimanda all'opera: K. YACAVONE, *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografia*, trad. castell. por N. Molines, Barcelona, Alpha Decay, 2017.

<sup>22</sup> R. KRAUSS, *Teoria e storia della fotografia* (1990), trad. it. a c. di E. Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 2000. L'autrice desidera restituire alla fotografia quel significato di rottura che le fu proprio in origine, ribaltando la tendenza dominante che obbligava la fotografia ad una semplice formalità e legame con l'oggetto fotografato.

di Philippe Dubois che, nella sua opera *L'acte Photographique*<sup>23</sup>, offre una visione maggiormente dinamica dell'approccio semiotico di Barthes. Dubois, infatti, pur asserendo l'importanza della sua funzione indicale, dichiara a proposito dell'immagine:

Avrà come effetto quello di implicare pienamente il soggetto stesso nell'esperienza, nel processo fotografico. Così la fotografia diventa inseparabile dall'atto che la fa esistere, dalla sua situazione referenziale<sup>24</sup>.

Il pregio di tale svolta nell'ambito di una semiosi fotografica è quello di aver da una parte segnalato la centralità dell'atto, dall'altra di aver considerato il soggetto come facente parte dell'esperienza fotografica. Azione ed esperienza, così, includono la relazione indicale e la completano. D'altro canto, Dubois considera l'immagine fotografica come legata inscindibilmente al gesto che la fa esistere, avvicinandosi così a quel costrutto teorico-pratico che qui caratterizza l'approccio al gesto fotografico. In aggiunta, si ricorda che una tale logica relativizza il mito della relazione tra fotografia e mimesis, in cui la prima è intesa come lo specchio del reale.

Definendo più approfonditamente la natura centrale della relazione in ambito semiotico, così, si aggiorna e completa l'approccio di tali studiosi che, comunque, hanno offerto nuovi spunti e caratterizzazioni negli studi sull'immagine e sull'arte visiva.

## II. *L'esperienza come elemento costitutivo del gesto e della conoscenza. L'influenza pragmatica.*

Riprendere la teoria di Dubois sull'atto fotografico rappresenta lo spunto per introdurre un altro elemento che all'interno di una logica del gesto rappresenta una centralità pratica: l'esperienza in relazione alla costruzione della conoscenza. In pratica qui si intende specificare che, all'interno della processualità gestuale, vi sono elementi che compongono la fenomenologia della fotografia. Qui il passaggio da un approccio semiotico ad uno fenomenologico

<sup>23</sup> Ph. DUBOIS, *L'atto fotografico* (1983), trad. it. di B. Valli, Urbino, ed Quattroventi, 1996.

<sup>24</sup> Ivi, p. 13.

è evidente; tuttavia vengono mantenute le caratteristiche di relazione continua e di inclusione che si erano già definite essenziali per la semiosi.

Nel procedere del ragionamento, così, non sono di certo secondari né la funzione pratica del fotografo referente né il ruolo del pubblico osservatore, il quale, nell'accezione pragmatica di John Dewey viene definito correttamente *perceiver*. Colui che riceve un messaggio, anche visivo, viene incluso nella fase sintetica di un gesto; ovvero determina, con la sua comprensione, una ulteriore possibile azione-ricomprensione che apre ad una diversa esperienza, o àmbito di azione. In questa probabile infinita serie di pratiche esperienziali di senso pragmatico<sup>25</sup>, si fonda la nostra conoscenza e attitudine all'azione.

Nel dettaglio, quindi, il gesto fotografico può consapevolmente assurgere a motore propositivo di altre formazioni conoscitive; così gestita, la pratica fotografica non si concentra solo sull'immagine finale, bensì anche sul ruolo del fotografo, sulla direzione della sua creatività e sul significato che viene sintetizzato dal pubblico. Come si evince da questo studio, il percorso si attiva sia in senso semiotico che pragmatico-fenomenologico, riprendendo assunti che si snodano lungo entrambe le direzioni. Sono convinta che tali assunzioni se strumentali all'approccio conoscitivo di una pratica fotografica oggettivantesi nel percorso pandemico, trovano un terreno completante nel concetto di esperienza che ben riassume il senso ed il significato dell'azione stessa.

Ritornando ad un esempio visivo<sup>26</sup>, la sua determinazione esce dal senso di vaghezza anche attraverso la formazione della nostra esperienza di *perceiver*-osservatore. Non è più solo vedere un'immagine ma "fare esperienza" di essa che ci porta ad acquisire un significato dell'azione gestuale fotografica. Se attiviamo questa logica si può ricomprendere un cambiamento nella nostra capacità ricettiva che a sua volta innova e costruisce, appunto, la nostra esperienza comune. L'immagine, determinata come prodotto del mezzo fotografico, è la sintesi di un fare gestuale ed un intendere esperienziale; tuttavia, è nel gesto originario, nell'accezione indicata da Maddalena dove centrale è il significato nella continuità e

<sup>25</sup> Per una lettura della relazione pragmatismo-esperienza: R.M. CALCATERRA, *Pragmatismo: i valori dell'esperienza*, Roma, Carocci editore, 2003.

<sup>26</sup> Si prendano in considerazione le immagini pubblicate.

nel cambiamento, che si evince la forza relazionale di una pratica che rimane agganciata al sociale come sguardo *nel* e *verso* il mondo. L'assunzione secondo cui la pratica fotografica ci connette col mondo e ci fa accedere ad esso, si carica ulteriormente di senso pragmatico allorquando si concepisce l'esperienza umana non come divisione tra atto-materia e soggetto-oggetto – visione già affrontata da Mead con la relazione costruttiva e relazionale *Self-Other*. Ed è proprio tale assunzione relazionale, concepita anche da Dewey in *Experience and Nature*<sup>27</sup>, che ci indirizza verso un'analisi pratica e centrale dell'esperienza, che a sua volta abbiamo determinato come parte attiva della pratica gestuale. Secondo il filosofo americano, esperire non significa marginalizzare le emozioni, ma riscattare e recuperare la concretezza corporea dell'organismo che si relaziona col suo ambiente tramite forme passive ed attive, in altre parole che si muove in un mondo da vivere e col quale relazionarsi. Seguendo la teoria deweyana l'ambito per eccellenza dove si vive tale dimensione relazionale, è il mondo dell'arte. Infatti, col titolo dell'opera *Art as Experience*<sup>28</sup> il filosofo di Burlington, intende segnalare che è in tale veste che l'arte è presenza efficace «e non astratta nel mondo dell'uomo; arte, perché è esperienza in genere nella sua concretizzazione»<sup>29</sup>. Ciò che è rilevante per questo studio è proprio la centralità dell'esperienza intesa come flusso e processo, non quindi considerata come istante vissuto, ma come arco esperienziale articolato e compiuto; ciò sta a significare il decadere della mera soggettività dell'arte e il subentrare di una dinamica operativa a cui l'artista – in questo caso il fotografo – prende parte lavorando il materiale per creare una forma o una struttura fruibile da altri.

In questa ricomprensione dell'arte, Dewey, rigetta il gap incolmabile tra teorico e pratico<sup>30</sup>: i dualismi e le polarizzazioni estreme devono lasciare il campo a un'unitarietà che renda godibile qualsiasi esperienza ed esperienza artistica. Da qui non appare fuori

<sup>27</sup> J. DEWEY, *Esperienza e Natura* (1925), trad. it. di P. Bairati, Milano, Mursia, 1977.

<sup>28</sup> ID., *Arte come esperienza* (1934), trad. it. di G. Matteucci, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2012.

<sup>29</sup> Ivi, p. 15.

<sup>30</sup> Tendenza costante e condivisa da tutti i filosofi pragmatici.

## I castelli di Yale

luogo considerare la pratica fotografica come non sganciata dall'interazione col mondo, anzi essa diviene parte essenziale nella dinamica fenomenologica del gesto fotografico. Ciò significherebbe anche la costruzione di un'esperienza condivisibile e, inoltre, non diventerebbe centrale un giudizio estetico sulla forma<sup>31</sup>, ma l'accettazione di un'esperienza costitutiva di un passaggio estetico godibile, con un contenuto che sia apprezzato o anche patito dall'esperienza stessa. Infatti, secondo Dewey, la configurazione formale dell'esperienza è sia il "fare" che il "subire" della stessa, concetti questi che ne rappresentano i suoi momenti costitutivi.

Ritornando al tema centrale di questa analisi, tale dinamica esperienziale fotografica può attivare nel *perceiver* una visione più completa, non routinaria, bensì relazionale e continua del gesto completo; in tal modo vorrei non solo ribadire come risulti centrale il prodotto finale del godimento o, al contrario, della sofferenza insita in un'immagine, bensì chiarire che l'attività gestuale considerata nel suo procedere senza escludere elementi, è arte in senso deweyano.



L'insegnamento di Dewey in *Art as Experience*, diviene qui primario: infatti, è rilevante non porre attenzione esclusiva solo alla parte iniziale di un'attività o di un'esperienza, né nella fase finale, definita come *consumatory experience*, perché in tal modo non si interpreterebbe né l'arte né l'esperienza. È l'analisi del processo nella sua interezza che produce e si interconnette con momenti

<sup>31</sup> Qui si intende in relazione all'immagine.

positivi e negativi che costruiscono l'esperienza e che hanno nell'azione gestuale la loro peculiarità fenomenologica e conoscitiva.

In aggiunta, la forza costruttiva del *continuum*, che si è già considerato essenziale nell'analisi semiotica e fenomenologica del gesto, risulta centrale anche per la teoria deweyana proprio perché esso è scandito all'interno della pratica esperienziale.

Il possibile legame tra gesto-esperienza-arte diviene interessante se si affronta il tema della pratica fotografica. La domanda intuitiva primaria è: tali fotografie sono intese come arte? Certamente qui si aprirebbe uno spazio critico molto ampio; tuttavia l'approccio alla fotografia intesa come azione e includente esperienza-relazione e significato<sup>32</sup>, potrebbe dare nuove direzioni speculative. Includere la connessione costante al mondo esterno e appropriarsi del concetto secondo cui l'arte è ovunque e che l'estetica fa parte della nostra vita – Dewey così ci insegna – non riduce la pratica fotografica a un'azione laterale, o peggio ancora sottomessa ad altre arti, bensì diviene elemento attivo nella costruzione consapevole della nostra conoscenza, anche in momenti difficili come quelli pandemici.

Per tale motivo, la funzione esperienziale che si costruisce attraverso le immagini, in tale periodo, può essere intesa come costruttrice di saperi; la funzione della pratica fotografica, così, si tinge di valori sociali. Il gesto fotografico comunica reciprocità, costruisce spazi e consapevolezza.

<sup>32</sup> In Dewey, il significato, è funzione dell'*aisthesis*. Si evidenzia ancora una volta la connessione tra la direzione pragmatica classica e una possibile evoluzione contemporanea del pensiero (pragmatico) con la teoria sul gesto di Maddalena (ci si riferisce all'importanza del significato e della relazione all'interno dell'azione gestuale). Per sviluppi teorici sull'estetica pragmatica: R. SHUSTERMAN, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford, Blackwell, 1992; J. MARGOLIS, *What, After All, Is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 1999.

III. *Conclusion. Social behaviorism e costruzione di rimbalzi culturali.*

In questa logica, il senso e il significato delle immagini diffuse in epoca pandemica assurgono a momenti di esperienza con accentuate connotazioni sociali ed extra territoriali, perché condivise in tutto il mondo. Tale aspetto non deve essere sottovalutato; non si richiede un giudizio di forma, bensì una consapevolezza che ha, nello spazio e nel tempo, una direzione caratteristica, nella composizione di una memoria socialmente rilevante.

Se si osservano le immagini qui pubblicate come esempio, si evidenzia che non ci si sofferma sulla tecnica usata, bensì sul loro valore emotivo-evocativo; la non marginalizzazione dell'emozione, quindi, riflette il senso pragmatico della sua centralità nella costruzione dell'esperienza che si evolve senza divisione tra atto e materia, tra soggetto e oggetto. Attivando la centralità del gesto si intende rinnovare un umanesimo interattivo ed esperienziale che si completa creando una interconnessione tra il significato di un'azione e il sapere; la conseguenza di ciò è la creazione di passaggi e formazioni culturali.

In questo senso, anche lo sviluppo di una memoria pandemica – creata attraverso la pratica fotografica – non impedisce il soffermarsi su temi comuni che generano rimbalzi culturali. Ciò potrebbe significare che un gesto fotografico ha la forza di proporre una visione e significazione compresa universalmente; un'esperienza estetica, così come definita da Dewey, che costruisce un'estetica condivisibile, ovvero una versione comune dell'esperienza estetica. Tale concetto favorisce una comprensione antropologica del gesto e dell'esperienza umana non escludente una continua relazione uomo-ambiente rilevata in tutte le sue sfaccettature positive-negative. In definitiva, viene ricompreso sia l'approccio pragmatico di Dewey che la fenomenologia peirciana includente la forza generatrice dell'azione. In particolare, la relazione uomo-ambiente, viene ad assurgere a una funzione cognitiva<sup>33</sup> all'interno della concezione della fotografia intesa come gesto.

<sup>33</sup> Qui si propone la relazione fenomenologica tra fotografo-oggetto-*perceiv*er che, quando si attiva, si intende di senso cognitivo, cioè produce conoscenza.

Per concludere, la visione gestuale della pratica fotografica rimanda non solo alla centralità del significato, ma prende forza e origina un'esperienza condivisibile che, in tempo pandemico, deve essere rivalutata per non creare unicamente momenti ipertrofici di assoluta negatività e impotenza. Il "fare" esperienza ed esperienza estetica si intreccia, definitivamente, con la nostra storia e memoria umana: socialmente distanti, ma culturalmente vicini.

L'obiettivo di scardinare la centralità dell'immagine – spesso compressa tra il tema della tecnica ed il giudizio estetico – e, quindi, la sollecitazione ad un'educazione al significato del gesto, appare in questa ottica più sensibile; così che il ripercorrere il tema pandemico coglierebbe nuove sfumature di conoscenza generando nuove aperture di consapevolezza. In questa analisi, quindi, risulta interessante proporre il gesto fotografico come costruttore di cultura estetica nel momento in cui avviene la connessione tra esperienza estetica – in senso deweyano – e significato; quando le condizioni, anche se negative, producono esperienza e connettività col mondo – soprattutto in un periodo così costretto da limitazioni della vita quotidiana. L'approccio più comune alla fotografia, quindi, deve essere inteso comprensivo del "gesto completo"<sup>34</sup> che la origina; in tal modo non è solo uno sguardo sul mondo, ma diviene un mezzo di conoscenza e costruzione di esperienza anche estetica.

Si ribadisce, quindi, che la pratica fotografia intesa come atto, salvaguarda la possibile continuità tra uomo ed ambiente, la connessione tra elementi esterni ed interni, cioè la soggettività del fotografo, e la proposizione creativa che è il compromesso organizzato tra l'artista-fotografo ed il contesto che significativamente vive ed esperisce. Tali elementi, che risultano soprattutto funzionali al periodo pandemico, divengono centrali in un'ottica di ricomprendimento della fotografia in generale. I termini azione, connessione, costruzione esperienziale, possono riscattare, ma anche elevare, l'atto fotografico come elemento per una più reale e continua rilevanza fenomenologica; come si è osservato in questo studio, tale direzione speculativa si articola intersecando influenze pragmatiche e semiotiche, creando una sorta di nuova visione con accenti sociali – *social behavior*, ricordando Mead – ma soprattutto,

<sup>34</sup> Il riferimento è alla filosofia del gesto di Maddalena.

## I castelli di Yale

divenendo creatrice di una cultura viva non univoca, ma agita dalle persone: in sostanza, l'atto fotografico è costruttore di rimbalzi culturali rivelatesi evidenti proprio in periodo pandemico. L'azione fotografica si lega, così, al processo cognitivo ed ontologico e non solo alla percezione dell'immagine, entro una appropriazione ricca di nuove consapevolezza.

© 2021 The Author. Open Access published under the terms of the [CC-BY-4.0](#).

## Bibliografia

BARTHES, R., *La camera chiara* (1980), trad. it. di R. Guideri, Torino, Einaudi, 2003.

CALCATERRA, R.M., *Il pragmatismo americano*, Bari, Laterza, 1992.

—, *Pragmatismo e i valori dell'esperienza*, Roma, Carocci editore, 2003.

D'AMBROSIO, G., *La fotografia: l'arte come forma di interazione*, «Cambio», VI, 2016, 11, pp. 77-86.

DEWEY, J., *Esperienza e natura* (1925), trad. it. di P. Bairati, Milano, Mursia editore, 1977.

—, *Arte come esperienza* (1934), trad. it. di G. Matteucci, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2012.

DUBOIS, F., *L'atto fotografico* (1983), tr. It. B. Valli, Urbino, ed. Quattroventi, 1996.

*The Essential Peirce*, Bloomington, Voll. 1-2, ed. Nathan Houser and Christian Kloesel, Indiana University Press, 1998.

FABBRICHESI, R., *Gesture, Act, Consciousness. The Social Interpretation of the Self*, «George Herbert Mead. Philosophical Readings», 7, 2015, 2, pp. 98-118: 115.

*Filosofia della fotografia*, a c. di M. Guerri e F. Parisi, Milano, Raffaello Cortina editore, 2013.

- FREUND, G., *The World in my Camera*, New York, Dial Press, 1974.
- R. KRAUSS, *Teoria e storia della fotografia* (1990), trad. it. a cura di E. Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 2000.
- MEAD, G.H., *Mind, Self and Society, from the Standpoint of a Social Behaviorist*, Chicago, University of Chicago Press, 1934.
- , *Philosophy of the Act*, Chicago, ed. Charles W. Morris et al., University of Chicago Press, 1938.
- MADDALENA, G., *Metafisica per assurdo*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2009.
- , *Peirce*, Milano, Edizioni La Scuola, 2015.
- , *The Philosophy of Gesture: Completing Pragmatists' Incomplete Revolution*, Montreal & Kingston, Mc Gill-Queen's University Press, 2015.
- MARGOLIS, J., *What, After All, Is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 1999.
- NIEDDU, A., *George Herbert Mead*, Sassari, ed. Gallizzi, 1978.
- PEIRCE, C.S., *A Neglected Argument for the Reality of God*, in *The Essential Peirce*, Bloomington, ed. Nathan Houser and Christian Kloesel, Indiana University Press, 1998., vol. 2, pp. 434-450.
- , *Scritti scelti*, a cura di G. Maddalena, Torino, Utet, 2005.
- RORTY, R., *Conseguenze del pragmatismo* (1982), trad. it. di F. Elefante, Milano, Feltrinelli, 1986.
- SHORT, T.L., *Semeiosis and Intentionality*, «Transactions of the Charles S. Peirce Society», XVII, 1981, 3, pp. 197-223.
- SHUSTERMAN, R., *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford, Blackwell, 1992.
- SINI, C., *Il pragmatismo americano*, Bari, Laterza, 1972.
- SONTAG, S., *On Photography*, London, Penguin Books, 1977.
- Writings of Charles Sanders Peirce*, Voll. 1-6, Indianapolis and Bloomington, Indiana University Press, 1981-2000.
- YACAVONE, K., *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*, trad. castell. por N. Molines, Barcelona, Alpha Decay, 2017.