



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

Doctorado en Pensamiento Filosófico Contemporáneo

Filosofía del gesto:  
fenomenología del acto fotográfico, 1930-1950

Doctoranda: Laura Rossi

Director: Prof. Anacleto Ferrer Más

Director: Prof. Giovanni Maddalena

Solicitud Depósito: Septiembre, 2020

# Filosofía del gesto: fenomenología del acto fotográfico, 1930-1950.

## Índice

<i>Abstract</i> (english version).	Pág. 6
<i>Resumen.</i>	Pág. 10
<i>Introducción, metodología y estructura.</i>	Pág. 29

## **Capitolo Primo**, Il concetto di gesto secondo George Herbert Mead.

- 1.1 Introduzione alla teoria dell'atto di George H. Mead:  
lineamenti per uno studio sociale. Pg. 49
- 1.1a La visione sociale di George H. Mead e di Sigmund Freud  
tra funzionalismo e psicologia sociale: un confronto ragionato. Pg. 59
- 1.2 Fasi dell'atto sociale: verso una teoria del gesto.  
La teoria di G. H. Mead come superamento del parallelismo psico-fisiologico  
di Wilhelm Wundt. Pg. 68
- 1.3 Emozione, espressione, variabilità: l'influenza di Charles Darwin  
per una possibile teoria del gesto. Pg. 76
- 1.4 *Emergence* come caratteristica della teoria dell'atto?  
Una proposta pragmatica. Pg. 85
- 1.4a *Relevance*; il gesto fotografico come atto di comunicazione.  
Una proposta complementare all'analisi di G.H. Mead Pg. 89
- 1.5 Il gesto fotografico come rilevanza sociale.  
Il caso di Francisco Boix. Pg. 95

## **Capitolo Secondo**, L'approccio semiotico alla fotografia. Il percorso intellettuale di Charles Sanders Peirce.

- 2.1 Personalità e ambiente di Charles Sanders Peirce:  
influenze, credenze, riflessi. Pg. 105
- 2.1a *The Metaphysical Club*: energia culturale americana.  
Il percorso intellettuale di Charles Sanders Peirce. Pg. 110
- 2.1b C.S. Peirce: il filosofo e la teoria. Pg. 118
- 2.2 La teoria dei segni di Charles Sanders Peirce: semiotica di relazione.  
Dal realismo alla fenomenologia. Pg. 123
- 2.2a I cambiamenti degli anni Ottanta:  
logica delle relazioni e fenomenologia. Pg. 130
- 2.2b L'interpretazione specifica della fotografia all'interno  
della teoria dei segni. Pg. 139
- 2.3 La Fotografia Composita. Il segno fotografico tra teoria della scienza  
e pratica filosofica. Pg. 145

## Capitolo Terzo, Dalla parte della fotografia.

- 3.1 *Index and Trace*: complementi semiotici per un dibattito culturale.  
Da Roland Barthes a Jean-Marie Schaeffer. Pg. 153
- 3.1a L'immagine, il realismo, il fotografo come strumento d'analisi  
extra semiotica. Per una visione differente del segno fotografico. Pg. 169
- 3.2 Ripensare la fotografia come gesto: la svolta pragmatica  
come strumento d'analisi. Il (possibile) superamento dell'*indexicality*. Pg. 183
- 3.2a Il valore del gesto completo. Processualità, riconoscimento, *cognitio*.Pg. 192
- 3.3 Il gesto fotografico di Tina Modotti: pratica fenomenologica  
tra continuità e identità. Pg. 201
- 3.4 Gesto e creatività; la pratica fotografica come istinto razionale  
e processo creativo? Pg. 215
- 3.4a Gesto e creatività.  
La pratica fotografica tra libertà e istinto razionale. Pg. 223

## Capitolo Quarto, Verso una grammatica del gesto.

- 4.1 Arte e fotografia.  
Quando l'arte incontra (e si scontra) con la fotografia. Un approccio storico. Pg. 229
- 4.1a Arte e fotografia, la grammatica del gesto. Quando l'arte incontra  
(e si scontra) con la fotografia. Un approccio storico. Pg. 237
- 4.2 Sull'onda dell'Informale. Revisione di un'idea: una proposta inclusiva  
tra arte e fotografia. Pg. 250
- 4.3 Il gesto e lo sguardo fotografico: quando l'*action painting* incontra  
(e si scontra) con l'*habit* fotografico.  
Il caso di Jackson Pollock e Hans Namuth. Pg. 259
- 4.3 a Il gesto e lo sguardo fotografico.  
Riflessioni di sintesi. Pg. 264
- 4.4 A proposito dell'*habit* peirciano: una proposta alternativa e inclusiva  
per il gesto fotografico. Pg. 268
- 4.5 La visione gestuale come strumento risolutivo della dicotomia  
regola-caso in arte. Elementi conclusivi per una grammatica del gesto. Pg. 273



**Capitolo Quinto**, L'era della riproducibilità tecnica: dalla fotografia al gesto fotografico.

- 5.1 Introduzione a Walter Benjamin, testimone della modernità europea.  
Le origini della *Little History of Photography*, come eredità culturale della Repubblica di Weimar. Pg. 280
- 5.1 a Introduzione a Walter Benjamin testimone della modernità europea. Pg. 293
- 5.2 *Little History of Photography*.  
Concetti fondanti per una teoria dei media. Pg. 300
- 5.3 Il passaggio moderno verso l'atto fotografico.  
Gli scritti di Walter Benjamin della maturità. Pg. 308
- 5.4 Walter Benjamin e la singolarità della fotografia.  
L'osservatore, la relazione Io-Altro, la modernità.  
Un confronto ragionato con Roland Barthes. Pg. 317
- 5.5 La sfida alla modernità: il gesto fotografico di Alexander Rodchenko e Berenice Abbott. Pg. 327

**Capitolo Sesto**, Per una filosofia del gesto fotografico: l'esperienza come elemento non marginale. L'analisi di John Dewey.

- 6.1 Introduzione alla filosofia di John Dewey.  
Elementi culturali della modernità negli Stati Uniti d'America, 1930-1950. Pg. 339
- 6.2 Verso l'esperienza estetica. L'educazione come pratica.  
Alcune riflessioni. Pg. 354
- 6.2 a Verso l'esperienza estetica. Quando l'antropologia incontra l'arte. Pg. 363
- 6.2 b Teoria e pratica nell'esperienza dell'arte.  
Le origini di *Art as Experience*. Pg. 374
- 6.3 *Art as Experience*: dimensione estetica ed esperienza non marginale.  
Relazione e continuità; significato e sperimentazione. Pg. 385
- 6.4 Il gesto fotografico: l'esperienza come emozione ed educazione allo sguardo. L'esempio di Lewis Hine e Dorothea Lange. Pg. 393

<i>Conclusiones</i>	Pág. 406
<i>Referencias Bibliográficas</i>	Pág. 420
<i>Apéndice, Texto</i>	Pág. 443
<i>Apéndice, Imágenes fotográficas</i>	Pág. 461

## *Abstract* (English Version)

### **Philosophy of the gesture: phenomenology of the photographic act, 1930-1950.**

This research is based on the semiotic-pragmatic analysis of the photographic gesture. Following this logic, the gestural process takes on central importance, criticizing the assumption that the image must have a dominant function in the photographic action. In this way, properties and categories that would otherwise be considered almost marginal are now seen as pivotal. For this reason, a grammar of the photographic gesture is constructed throughout the investigation in an attempt to formulate a common reading space to decipher it as a continuous and procedural action.

The philosophical path is inspired by the theory of George H. Mead centered on gesture as a key social element in the construction of the *Self* and the *Other*: this relationship is fundamental for the collective realization which also finds its original principle in the relationship with the environment. The gesture, serving as a medium, becomes the starting point to focus on the emergency and relevance of the act as two founding properties for the establishment of a possible collective memory. The photographic meaning of these can be found in the work of photographer Francisco Boix who, being interned in Mauthausen, becomes a decisive witness by delivering evidence of the Holocaust to history. The photographic logic here is based on the desire to leave the community of the future a practical relevance, based on the emergency experienced. The man-environment bond, which is the originating space of the active relationship between the *Self* and the *Other*, thus, represents a key peculiarity in the formulation of a gestural theory of the American philosopher.

The purely procedural determination of gesture theory, however, becomes evident through the semiotic and phenomenological analysis of the philosopher Charles Sanders Peirce. In particular, it is highlighted that the resumption of his semiotic investigation - in the intuitions on photography at the end of the seventies

of the twentieth century, where the analysis of *indexicality* was central - was partial with respect to the complexity and generality of Peirce's theoretical direction. The theme of *indexicality* remains, however, fundamental for speculative directions aimed at considering the centrality of the object in the artistic space in contemporary art.

For this reason, the characteristics of the major artistic movements belonging to the *Avant-garde*, which, in the early decades of the twentieth century, reformulated the approach and reading of art, are addressed. The continuous theoretical connection between philosophy and art supports the understanding of the non-marginal innovations, including cultural ones, that have occurred in that span of time: in this way, the path towards the artistic independence of photography has been built, moving forward from the initial relegation to a secondary position, above all with respect to pictorial art, that photography had been subject to, both for technical and theoretical reasons.

In this comparison with semiotics it is noted, mainly, that contemporary studies are not based on a complete understanding of Peircian logic, but actually on the centrality of the *index*, seen as the only main element relevant. This category, within the original theoretical background, is located between the *icon* and the *symbol* and has a non-static, but dynamic and continuous relationship with both of them. Accentuating this statute gives birth to a new reading of the entire Peircian logic and not only of a singular categorical aspect; the result that emerges is a rethinking of photography, now considered as a process and not only as a final image. Thus, a new centrality of the human side and of the relationship with the environment are the backdrop to semiotic-pragmaticist meanings such as habits, experience, consideration of time and space, the relationship with the public.

A particular study, which completes the previous assumptions, is dedicated to the theme of the meaning of the gesture. This fundamental aspect is addressed by considering not only the issue of creativity, but also the constant theme of the

subject-world relationship for the construction of identity<sup>1</sup>. Therefore, the process of formation of the gesture is analyzed in terms of variation in the construction of the final meaning; this requires thinking about the creative gestural process also in terms of change, or error. In this context, the synthetic meaning appears as the final landing place for a dynamic and variable development.

The theme of meaning is then related to the possibility of creating a habit of experience. The latter experiential perspective is, in particular, clarified through John Dewey's theory. The analysis process develops on the one hand considering the formation and maturation of the aesthetic thought of the philosopher - always maintaining that guiding thread between the man and the cultural context - on the other, specifically, examining how much the centrality experience and aesthetic experience both act as directional space for the completion of the photographic gesture. In other words, experiential meaning is assumed as a non-marginal part for a completion of the grammar of the gesture. For this reason, focus is made on the intertwining between experiential habit and formation of the photographic gesture, both from the point of view of the author-photographer and from the perceiver, who, to understand the true direction of the photographic gesture, must have an adequate training and education to the eye, which he can form only and precisely in that context. Through the analysis of Dewey's theory, the aspect of instrumental experience is highlighted for an approach to photography<sup>2</sup> that respects the pragmatic and phenomenological characteristics already found in Peirce.

Another central aspect, within an analysis of photography in the period of the transition to modernity, is certainly represented by the approach to the technique and reproducibility of the image. For this section of investigation, some cultural parameters were first highlighted by focusing on adjacent themes between photography and painting and, subsequently, also divergent aspects between them; the creation of different speculative directions and practices have had an attractive

---

1 As for the photographic example, the interesting experience of the photographer Tina Modotti is outlined.

2 As for the examples of photographic activity, Lewis Hine and Dorothea Lange era considered.

pole of considerable intensity in the theme of technology. In this context, the congruence of Walter Benjamin's media theory becomes dominant. What is considered central, for a theory on the photographic gesture, is the creation of a human space that can relate to the dangers of dependence on technology; in fact, this spatiality could offset the negative and absolute assumption of the technique itself.

Following this speculative direction, once again, the semiotic and phenomenological approach helps in the belief that strengthening a strong relational continuity with the environment can safeguard a central position of the human side with respect to the dangers of a high dominance of technology. This aspect remains essential in the approach to contemporary photography, because it is experienced as the result of advanced technology; in practice, *discretion* in photographic action appears secondary. In fact, it is sufficient to reflect on the temporality in the photographic act which, while in modernity<sup>3</sup> was an essential element for the creation of an image, today instead, it is an automated feature. The concrete danger is, therefore, the marginalization of human contribution in the photographic gestural sense.

The direction of this study, on the other hand, supports the conviction that, by adopting a semiotic-phenomenological approach, it is possible to offer a central role to the photographic action by re-evaluating the author, his link with the object and the environment and the figure of the perceiver. Not only theoretically, but also in the practical development, this remains as a complementary reading within directions, often too tied to rendering the central image without an understanding of the gestural meaning, which could be the harbinger of new speculative directions not only in relations with the art, but with culture in general.

**Key words:** Gesture, phenomenology, pragmatism, photography, G. H. Mead, C. Sanders Peirce, Walter Benjamin, John Dewey.

---

<sup>3</sup> Concerning the relationships with modernity and in particular the vision of the changing society, photographers Berenice Abbott and Alexander Rodchenko were considered.

## Resumen

En el primer capítulo, titulado *El concepto de gesto según George Herbert Mead*, el análisis se centra principalmente en el tema del gesto según los estudios de Mead que, ya a principios del siglo XX, había desarrollado intuiciones pragmáticas al respecto mezclando los enfoques psicológico, sociológico y filosófico, aplicando, por tanto, un análisis poliédrico. La influencia de la teoría de Wilhelm Wundt se toma en cuenta y se juzga superada de acuerdo con una consideración crítica del propio Mead dando, por consiguiente, una acepción singular a la cuestión. En este capítulo se quiere poner de relieve no solo la influencia darwiniana en lo que concierne a la caracterización social del pensamiento meadiano, sino también una posible influencia del pensamiento de Sigmund Freud quien, en las primeras décadas del siglo XX, introdujo la innovación del psicoanálisis. En general se sigue poniendo el acento en algunas intuiciones centradas de forma detallada y sólida en el tema del acto.

La aportación de carácter social de Mead, además, no ha de escindirse de un cotejo con las teorías evolucionistas emprendidas por Charles Darwin, si bien con las debidas diferencias. En efecto, el claro cariz darwiniano de la teoría social de Mead se constata de modo evidente en conceptos tales como el de evolución y el de variación continua; en este apartado “darwiniano” el objetivo no está solo centrado en brindar una visión general del estudioso inglés, sino en ofrecer un prisma de la teoría darwiniana de las emociones como integrante de una posible teoría del gesto; además se pretende establecer qué características son comunes a los dos estudiosos, Mead y Darwin, y si pueden resultar relevantes para constituir una teoría del gesto fotográfico. Obviamente este análisis experimental debe considerarse transtemporal y profenomenológico.

El capítulo prosigue con la comparación y la conexión entre los conceptos de *relevance* y *emergence*, de acuerdo con las teorías de D. Sperber y D. Wilson, por una parte, y de Mead, por la otra; todo esto lleva a abrir la investigación en una dirección propositiva de naturaleza cada vez más marcadamente social. De este modo, el capítulo primero se concluye habiendo considerado el acto como acto social incluido en una acepción singular y no exclusiva, sino experiencial y dinámica. La constitución del individuo dentro de la relación entre gestos abre a un

análisis sociológico y pragmático no fragmentado y guiado por el individuo en la acepción ya no orgánica, sino humana del término. El núcleo teórico de la filosofía del acto viene a constituir una base privilegiada para la consideración de una intencionalidad procesal del gesto.

Como ejemplo de la intencionalidad del gesto del fotógrafo, o sea como acto socialmente relevante, se ha tenido en cuenta la obra de Francisco Boix, quien fue testigo del horror del campo de exterminio de Mauthausen desde 1941 hasta su liberación. En este sentido su acto, *emergente* y *relevante*, constituye un elemento fundamental para una memoria *social* y *comunitaria*. Es más, estas propiedades, dentro del acto, han de considerarse partes principales de la experiencia de lo humano; de este modo el vínculo entre el hombre y el ambiente, también a través del gesto fotográfico, permanece claramente conectado a un punto de vista de tipo pragmatista.

El segundo capítulo, titulado *Enfoque semiótico de la fotografía. Itinerario intelectual de Charles Sanders Peirce*, se centra en la teoría semiótica de Charles Sanders Peirce. El capítulo se abre ahondando, a través del análisis biográfico del filósofo, en el ambiente cultural de los Estados Unidos de América en el período que va de la segunda mitad del siglo XIX hasta la muerte del filósofo, en 1914. Esta perspectiva, de tipo histórico-cultural, refleja un ambiente en evidente evolución y no menoscaba la significativa importancia de la aportación del filósofo a la cultura estadounidense.

Básicamente centrado en la teoría semiótica peirciana, este capítulo se propone destacar la teoría de los signos como nueva investigación teórico-práctica. La evidencia puesta en el tema de la *indexicality* y de las relaciones de copresencia e interdependencia entre los signos de acuerdo con una lógica de *continuity*, hacen que la semiótica de Peirce interactúe con el concepto de fotografía como proceso gestual y no solo como producto. Después, un análisis definido del tema semiótico-indicial se interconectará con la singular interpretación de finales de los años setenta del siglo XX (capítulo tercero) aplicada a las investigaciones acerca de la fotografía y la imagen.

El planteamiento que aquí nos interesa y que resulta esencial es que la teoría de los signos, según Peirce, es un sistema procesal en el que se basan el conocimiento, la lógica, la fenomenología y la ética. El conocimiento, para el filósofo norteamericano, es un conjunto de datos observables y fenoménicos, de manera



que cuando conocemos, a través de un argumento o un término, nuestra mente ha llevado a cabo un proceso cuyos instrumentos son la semejanza (*Icon*), la correlación entre objetos (*Index*) y las interpretaciones generales (*Symbols*). Con esta construcción comienza el análisis semiótico de Peirce.

Se puede intuir, por consiguiente, que si la semiótica también se puede emplear como herramienta de comprensión del gesto fotográfico, resulta fundamental en su peculiaridad de *continuity*, de acción-relación ante un recorrido epistémico. Poner de relieve el tema de la relación y la continuidad dirige la investigación a una coherente lógica pragmatista con arreglo a la cual es oportuno superar los tradicionales dualismos de origen cartesiano y kantiano de mente-cuerpo, fenómeno-noúmeno; es más, resulta oportuno superarlos o trascenderlos proponiendo una clase de fenomenología asentada justamente en la unidad.

El itinerario de estudio que comprende a Peirce y que se refiere estrictamente a la fotografía prosigue en la propuesta de análisis peirciano de la *fotografía compuesta*. Categoría coherente con la técnica fotográfica de finales del siglo XIX, la *fotografía compuesta* es afrontada por el filósofo estadounidense con el objeto de aclarar su encuadre científico, en un análisis que generalmente no es tomado en consideración por enfoques filosófico-fenomenológicos, bien anclados en la visión estrictamente indicial.

El tema de la *fotografía compuesta* por una parte deja bien claro el ambiente intelectual y cultural en torno al tema fotográfico de la época, y por la otra implica al filósofo en el establecimiento de nuevas metáforas para un nuevo análisis del acto fotográfico como exploración del proceso de conocimiento y de la facultad de juicio. En general, la intuición de la metáfora de la fotografía compuesta es instrumental a la generación de una lógica de acción: muchos instantes producen ideas y comportamientos, un *habit* comportamental. Y además, se convierte en el medio peirciano para afirmar que podemos crear percepciones compuestas para después llegar a la percepción general. Además, otro punto crucial considerado es que la fase cognitiva se entrecruza con la experiencia empírica; en particular se remarca que para Peirce no existe el contenido de una idea que sea una intuición *a priori* y este razonamiento se inscribe en la tradición peirciana anticartesiana. En síntesis, para Peirce las ideas tienen que estar ligadas a la experiencia en un proceso continuo, no como resultado de esquemas preestablecidos.

En este sentido se reafirma la concepción pragmática según la cual la conexión con la experiencia tiene lugar a través de la continuidad; en otras palabras, nosotros experimentamos una generalidad real, no imaginaria ni apriorística gracias a la continuidad. El razonamiento que aquí se expone, por tanto, lleva a considerar el gesto fotográfico como mediación (semiótica) continua entre el hombre y el mundo, pero también como condición de interpretación de la realidad: para expresarlo en términos peircianos, lleva a una conclusión percibida en sus generalidades.

En el capítulo tercero, titulado *Del lado de la fotografía*, el análisis se concentra en un aspecto particular de la semiótica peirciana: el *index*. El objetivo es poner de manifiesto cómo el legado de parte de la semiótica, a finales de los años setenta del siglo XX, ha contribuido a crear diversas ópticas con respecto a la realidad fotográfica que, a fin de cuentas, carecen de una visión semiótica completa. A pesar de respetar las varias intuiciones, están faltas de una aportación realmente peirciana. Dichas ópticas han suscitado numerosas críticas y/o desarrollos teóricos de notable interés: la fotografía como medium, la *indexicality* como signo fuertemente ligado al mundo físico, al *haber estado* en aquel lugar, la existencia y la realidad, la reproducibilidad de un tiempo pasado a través de la tecnología, la imagen como huella. En síntesis, estos son los conceptos principales de la recuperación (parcial) semiótica peirciana. Precisamente el acento puesto en la *indexicality*, es decir, la relación con el objeto y la relación entre producto/imagen fotográfica y público observador establece una visión semiótica parcial, porque falta un enfoque (completo) al proceso y a la relación procesal-gestual del acto fotográfico. Hay que añadir, asimismo, que, según enseña Peirce, la realidad triádica no tiene sentido si se considera solo uno de los factores categoriales: entender la interdependencia y la copresencia de los signos (*Icon*, *Index* y *Symbol*) constituye un instrumento de investigación con el que alcanzar una comprensión fenomenológica y semiótica de la fotografía como gesto.

Las aportaciones de los mayores teóricos de finales de los años setenta del siglo XX se proponen aquí en sus especificidades más interesantes. Se ha pretendido, en efecto, ofrecer una visión general de los análisis más significativos acerca de la fotografía, para compartir un espacio común de teorías críticas. Así por ejemplo en Roland Barthes son peculiares el concepto de fotografía como mensaje codificado y los elementos de *punctum* y *studium*, que efectivamente

abren las perspectivas del estudio a orientaciones semióticas. Por otro lado están las intuiciones de Philippe Dubois, que al aproximarse al concepto de fotografía entendiéndola como acción, no establece, en realidad, una visión verdaderamente semiótica. Las principales teorías a continuación se ven completadas por la crítica de Jean-Marie Schaeffer con respecto a los análisis de Henri van Lier y Wilem Flüsser. La imagen fotográfica, o su existencia, aparece vinculada fundamentalmente a la percepción de la misma haciendo demasiado peculiar (quizás) la fase receptiva. El objetivo del tercer capítulo es devolver equilibrio a la trayectoria fotográfica volviendo a presentar una orientación semiótica activa. La intención precisamente es equilibrar la teoría del gesto con los enfoques teóricos parciales en relación con el análisis semiótico peirciano que, coherentemente con el tema fotográfico, cobró matices científicos y fenomenológicos dentro de un marco de razonamiento filosófico. El enfoque con respecto a la fotografía, en este capítulo, se abre en una dirección peculiar y conectada con el arte; en lo sucesivo esta relación siempre se considerará crucial en el desarrollo de la investigación. No es secundario remarcar que la historia de la fotografía está indisolublemente ligada al arte y en ciertos aspectos también a la filosofía.

El tercer capítulo prosigue con el análisis de la *Philosophy of Gesture* de Giovanni Maddalena, quien, asumiendo como nuclear la semiótica peirciana de los Existential Graphs, propone el elemento del gesto completo como un proceso resolutivo y sintético. Un gesto, por consiguiente, es una acción que se convierte en un razonar sintético cuando se reconoce su identidad a través del cambio, cuando de una sensación de vaguedad se pasa a una generalidad a través de una determinación; además la «equal blending of kind of signs» es un factor determinante en términos semióticos porque se debe expresar un equilibrio de relación fenomenológica (*Firstness, Secondness, Thirdness*) y semiótica (*Icon, Index e Symbol*); por tanto el gesto completo tiene entre sus elementos básicos tanto aspectos fenomenológicos como semióticos. Los demás gestos no presentan dicha completitud semiótica. Son incompletos y, como tales, constituyen instrumentos de conocimiento limitados, que no conducen a una total aprehensión de la realidad. Estos otros gestos, por tanto, operan una síntesis, sí, pero a un nivel inferior. El resultado práctico es que el gesto tendrá un poder de comunicación o de comprensión limitado; así, por ejemplo, puede perder la propiedad de generalidad y no “transportar” en sí mismo un significado. En definitiva, elementos débiles de

las categorías semióticas y fenomenológicas ya analizadas generan expresiones gestuales de escaso o nulo significado. Dicha lógica se basa asimismo en otro aspecto ampliamente debatido en esta tesis: el tema de la continuidad, elemento siempre presente en un análisis del gesto pragmático y semiótico. La *continuity* se convierte de este modo en un factor presente y esencial para la formación, la gestión y la dirección del gesto además de ser una característica del pensamiento pragmático que se completa con la determinación finalista. Repensar la fotografía como gesto y acción en un contexto de continuidad e identidad, refuerza y recomprende un enfoque semiótico que en las décadas pasadas había sido activado solo parcialmente como metodología semiótica.

El capítulo, a continuación, trata la experiencia fotográfica de Tina Modotti como ejemplo de continuidad entre el ambiente y la vida, definiendo su exigencia de búsqueda de la identidad personal. Dicho estudio se orienta hacia la recomprender, por una parte, de su facultad de expresión en la continuidad y complementariedad entre el objeto/sujeto de la imagen y, por la otra, del significado profundo que emerge de la misma, concepción esta que básicamente la induce a la búsqueda de una síntesis entre la vida y el arte. Descrita en términos de visión semiótico-fenomenológica, la actividad de Modotti se nos muestra como una *conexión existencial* que se produce entre signos externos y emociones interiores, como una especie de proceso y de intercambio continuo con el mundo que genera conocimiento.

Los últimos párrafos del capítulo se concentran en el tema de la práctica fotográfica como instinto racional y proceso creativo. Una vez más se afronta a Peirce, sobre todo en la acepción del *musement*<sup>4</sup>, como ocupación de la mente que se activa durante la meditación acerca de la belleza, de la armonía de los universos, en otras palabras, lo que Peirce define “puro juego”, o sea, una naturaleza perceptiva. El interesante punto de vista que Peirce nos brinda es el concepto de instinto racional, que, precisamente, equilibra el “puro juego”. Lo prueba el hecho de que el instinto, en el *neglected argument* tiene la función de paso de la plausibilidad a la creencia, haciendo de este modo que la distancia entre la teoría y la práctica resulte menos absoluta. El salto fenomenológico del filósofo norteamericano que sigue esta trayectoria lógica está claro: la contemplación (que

---

<sup>4</sup> El término *musement* en español se puede traducir como *regocijo*.

tiene lugar con el *musement*) no es una facultad que “paraliza” sino que, muy al contrario, es la suma, el conjunto, de teoría y práctica que halla en el instinto una acepción distinta y válida. La raíz instintiva de la razón puede desempeñar un papel importante en la concepción de la práctica fotográfica entendida como gesto; en efecto, puede formular una hipótesis para explicar ciertos fenómenos, entre ellos, la temática de la “decisión libre” que constituye un aspecto en absoluto secundario. Un paso teórico subsiguiente se funda en la hipótesis de que el instinto racional está conectado con el proceso de la creatividad. Aquí se retoma la tesis de Maddalena, según la cual un gesto completo ha de ser innovador, tiene que repensar o repropone elementos de manera diferente: crear significa «to perform a determinate action» en el sentido de que en esta situación performativa nosotros alcanzamos una determinación a través de nuestra acción; dicha determinación “creativa” ha de estar conectada con un objetivo intencionado (*purposeful*). En otras palabras, un gesto creativo está comprendido en la lógica de un gesto completo si la creatividad se define determinada, es decir, vinculada a un objetivo. Además, de acuerdo con Maddalena, cuando se afronta el término de la acción creativa, esta no se origina a partir de la nada (*ex nihilo*) sino que repropone y reperforma conceptos o ideas y materiales (ya sedimentados en la experiencia). Esta dirección teórica está en sintonía con la orientación de la filosofía pragmatista.

Otro aspecto sensible de la creatividad es la implicación de la renovación de nuestros horizontes estéticos: es una herramienta de cambio, tanto para el autor como para el observador-destinatario. En consecuencia la creatividad hace que emerja una actividad de cambio de perspectiva y, en último término, de experiencia. Considerar la creatividad como acción innovadora de un gesto (completo) tiene el valor de recomponer y resemantizar el concepto de huella, el hecho de *haber estado ahí*, de barthesiana memoria; en efecto, la huella, y por tanto la teoría indicial, permanece estrechamente ligada al objeto-imagen, mientras si se introduce una fenomenología de la creatividad<sup>5</sup>, la acción del gesto cobra una peculiaridad lateralmente distinta. Así pues, el “poder” de la creatividad de ser portadora de innovación, de reformulación semántica (también del arte), de estar vinculada a la experiencia, se muestra casi como un movimiento sin síntesis final, es decir, como un movimiento infinito de reperformance, de reactuación.

---

<sup>5</sup> Fenomenología de la creatividad: aquí se entiende el acto fenoménico creativo estrechamente ligado a la forma-objeto y no solo a una teórica formulación de la innovación.

El capítulo cuarto, *Hacia una gramática del gesto*, está estructurado para trazar un recorrido que se pueda compartir como clave de interpretación del acto y el acto fotográfico. Dicho recorrido evidenciará algunas circunstancias histórico-artísticas básicas que constituyen un terreno favorable para delinear una trayectoria de orden filosófico, circunstancias sin las cuales este estudio resultaría parcial y abstracto.

Se tiene en cuenta un enfoque de la cultura figurativa, útil para considerar la fotografía como gesto: se trata de observar las dos caras de una misma medalla, único camino para poder obtener una aceptación inclusiva, precisamente, filosófica y visual. Por este motivo se propone una digresión histórico-artística<sup>6</sup> que hace referencia a las tensiones entre la pintura y la fotografía a finales del siglo XIX y principios del XX, a la influencia de varias corrientes artísticas sobre la práctica fotográfica y a cómo esta última ha logrado reforzar su rol. La *inquiétude* de la práctica fotográfica, históricamente, se asoma al siglo XX con un doble legado: por un lado es considerada espejo de la realidad, por el otro es vivida como medio experimental; sin embargo, la voluntad de, substancialmente, no considerarla parte de la familia del arte, obligaba a los primeros fotógrafos profesionales a buscar rutas alternativas para dignificarla como forma de arte.

Para la formación de una práctica fotográfica moderna serán cruciales las vanguardias artísticas, que representan la rotura con la tradición artística convencional y que le abrirán horizontes prácticos justamente a la fotografía, que se orientará hacia una forma teórica de independencia. El desarrollo del capítulo se concentrará en los movimientos artísticos y en los artistas que, con sus obras y teorías, provocaron una resemantización del arte, poniendo el objeto en el centro de su actividad; el ejemplo de la obra *Fountain* de Marcel Duchamp resume este nuevo esfuerzo identitario. No hace solo eso, pero también lo hace la actividad teórico-práctica de Man Ray, cuando corrobora que la experimentación tiene que formar parte de este enfoque crítico e innovador con respecto a la tradición. Sobre todo estos dos artistas usan la fotografía para ampliar la significación del objeto, entendido como *object trouvé*; así, la práctica fotográfica entra en conexión con el arte de manera preponderante, porque está en relación con el objeto y su significación.

---

<sup>6</sup> Notas de historia del arte para profundizar en la cuestión ilustrando la influencia artística sobre la práctica fotográfica y viceversa.

En este capítulo, prácticamente, se centra la atención en intuir la fuerza antiacadémica de los movimientos de vanguardia (como el dadaísmo y el surrealismo) y en no olvidar que el mensaje (artístico) no tiene un valor estético ni de gusto. En último lugar en el orden discursivo pero no en el de importancia, se observa que en el origen del gesto fotográfico hay un autor animado por una intención artística y que, por lo tanto, la identidad del autor y su rol tienen un indiscutible valor en el gesto.

Así, los factores que se juzgan cardinales para la constitución de una gramática del gesto –objeto, autor, significado e intencionalidad– se completan con el experimentalismo, que a su vez resulta ser el *alter ego* de la creatividad. En la práctica fotográfica de la segunda década del siglo XX, en efecto, el experimentalismo era concebido como agregación de materiales más allá del objeto para remarcar el propio objeto, y como lectura estilística de elementos secundarios y ajenos.

Otro factor analizado en el capítulo es el vínculo (acuerdo-desacuerdo) entre la fotografía y la pintura, tanto es así que en la fotografía de las primeras décadas del siglo XX se advierte claramente la confluencia de dos “almas”: una conceptual, derivada del *ready-made*, y la otra ligada a lo formal, lo visual o lo pseudopictórico. Se refrenda que –este es el eje de la temática del desarrollo de la fotografía en las primeras décadas del siglo XX– el pictorialismo histórico etiqueta una producción fotográfica substancialmente semejante a la pintura impresionista o tardoimpresionista. Esta dinámica, más específicamente, versaba asimismo sobre la necesidad de hallar lo que en una obra resulta fundamental para que se le reconozca el status de obra de arte. Se trata de un tema “sufrido” de la práctica fotográfica, que en la segunda década del siglo XX a menudo se encontraba en una posición de subordinación con respecto a la pintura. El ejemplo práctico (en el

ámbito del neopictorialismo)<sup>7</sup> viene dado por los itinerarios<sup>8</sup> de estudio del encuadre, el equilibrio tonal y la sintaxis compositiva, que acercan la práctica fotográfica a la lógica del cuadro.

El capítulo prosigue en su trayectoria lógica con la demostración de que el acto fotográfico, entendido como gesto, en el arte tiene una expresión directa y complementaria, es decir, el gesto informal del artista Jackson Pollock. El ejemplo práctico es el contacto que se dio entre el artista y el fotógrafo Hans Namuth, y por consiguiente la asunción interconectada entre el gesto y la mirada fotográfica; el objetivo es encontrar complementariedades entre las dos asunciones sin establecer divergencia alguna entre la fotografía y la pintura. A partir de esta experiencia se origina la premisa de una plataforma compartible de categorías como la acción y la continuidad dentro de prácticas artísticas que superficialmente aparecen diferentes. También se ha bebido de la fuente de inspiración de la intuición de Rosalind Krauss<sup>9</sup> acerca de la práctica fotográfica aérea de Namuth para reformular ese gesto preciso como acto cognitivo que concierne, justamente, el goteo o *dripping* de Pollock. Se sigue corroborando que los gestos de los dos artistas tienen una dirección construida y organizada de acuerdo con reglas dictadas por la experiencia y el uso de materiales, en el caso de Pollock, y por la “mirada fotográfica” entendida como originadora del gesto fotográfico, en el caso de Namuth. La parte filosófica, aquí, interviene con la asunción del concepto de *habit* según la formulación peirciana, que se interconecta en la construcción de la experiencia. *Habit* en el sentido de hábito de acción y no de rutina que gravaría en sentido negativo con respecto a la acción creativa en el campo del arte; además, *habit* como *readiness to act*, o sea, como pronta predisposición a la acción causada por la reiteración de un hábito. En este sentido se perfila una visión procesal del gesto y del gesto en el arte, tanto es

---

<sup>7</sup> El neopictorialismo se desarrolla tanto en Europa como en América entre los años 1910 y 1930. Fueron artistas-fotógrafos de esta corriente: en los Estados Unidos, Alfred Stieglitz, Paul Strand (1890-1976), Edward Steichen (1879-1973) y Edward Weston (1886-1958); en Europa, Clarence White (1871-1925), Albert Renger Patzsch (1897-1966) y André Kertész (1894-1985). En Europa la escuela Bauhaus, templo de divulgación de teorías y técnicas modernistas, ejerció una notable influencia. En los Estados Unidos, de forma análoga, las revistas “291” y “Camera Work” se mostraron muy activas en la difusión de los principios neopictorialistas; también hay que recordar a los fotógrafos que fundaron el Grupo f/64: Imogen Cunningham (1883-1976), Dorothea Lange (1895-1965) y Ansel Adams (1902-1984).

<sup>8</sup> Véanse los capítulos Paul Strand, *Il movente artistico in fotografia* y *Vedere in modo fotografico* de N. Lyons, en la antología crítica *Fotografi sulla fotografia*, Agorà, Turín, 1990. Walter Guadagnini, *Una storia della fotografia del XX e del XXI secolo*, Zanichelli, Bolonia, 2010

<sup>9</sup> Rosalind Krauss, *Le Photographique*, Edition Macula, Paris, 1990



así que la formulación semiótica del acto basada en la continuidad y la interconexión entre elementos se convierte en un enunciado teórico cardinal.

La relación continua entre autor-objeto-destinatario se ve salvaguardada en el marco de una posible gramática del gesto que, a su vez, tiene características semiótico-pragmáticas. En el capítulo quinto esta gramática se verá completada por el estudio de Walter Benjamin acerca de la técnica en la era de la reproducibilidad y en el capítulo sexto por el tema de la experiencia, definido por la teoría de John Dewey.

El capítulo quinto, titulado *La era de la reproducibilidad técnica: de la fotografía al gesto fotográfico*, afronta el pensamiento de Walter Benjamin en referencia al tema de la fotografía. En el anterior capítulo se ha delineado hasta qué punto los movimientos artísticos de la vanguardia han subvertido el tema de la representación tradicional. La primera parte del capítulo quinto está dedicada a la figura de Benjamin en particular y a describir cómo su formación y su experiencia se ven claramente ligadas a un espacio cultural, cuyo embrión está implantado en la cultura de la República de Weimar. La búsqueda de estos orígenes abre nuevos ámbitos de interpretación en la teoría acerca de la fotografía de Benjamin y, sobre todo, permite comprender hasta qué punto su experiencia de vida *cultural* ha influenciado en el recorrido atinente a la teoría sobre los medios. En general, el amplio contexto cultural que hace de fondo de los ensayos de Benjamin sobre los medios se relaciona con la técnica fotográfica que, a pesar de que fue inventada casi un siglo antes, en la segunda década del siglo XX se impone como un factor capaz de incidir en la cultura en su conjunto. Se refrenda, en este itinerario de investigación, cómo el ámbito cultural weimariano, los varios viajes por Europa y Rusia, y los numerosos debates con intelectuales y artistas de los años veinte influyeron sistemáticamente en la producción ensayística del filósofo.

De la focalización de la sensibilidad del filósofo hacia la innovación y el descubrimiento de lo nuevo en general, se infiere que desafiando a parte de la cultura europea de la época, Benjamin contribuyó sin duda a su transformación intelectual: por este motivo aquí es definido como testigo de la modernidad europea.

En la visión de una transformación de la sociedad y de la metrópolis la práctica fotográfica (la obra *Passagenwerk* documenta su desarrollo teórico) actúa como un testigo efectivo. Se trata de una actividad “nueva” que si por un lado le presta un servicio a la percepción aumentando la capacidad visual (y de

comprensión), por el otro es un corredor (*passage*) contemporáneo que lleva al desequilibrio y a desencadenar creencias hasta entonces asumidas como originadoras de la propia percepción. La práctica fotográfica se convierte en un pasadizo de tránsito a un momento de rotura, en una representación de la historia o del *haber estado*, según la expresión de Barthes.

Llegados a este punto el análisis de *Little History of Photography*<sup>10</sup> resulta fundamental, si bien complementado con algunos ensayos como el precedente *Novità sui fiori*<sup>11</sup> (1928), el posterior *Letter from Paris 2*<sup>12</sup> (1936) y el famoso *Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility*<sup>13</sup>.

El punto de partida del análisis – en *Little History* – es la convicción de que la fotografía por fin se había hecho interpretable gracias a su posición de protagonismo en una época en la que el arte tradicional había entrado en crisis a causa de la afirmación de formas de representación basadas en la reproducibilidad técnica de lo visible y de lo acústico; básicamente, la técnica había ensanchado los límites de la representación y por tanto, a la postre, de la percepción. La evolución de la fotografía se convierte, para el filósofo, en un procedimiento a un tiempo técnico, cultural y antropológico que determina una transformación de las formas de la percepción sensorial, una vez más, piezas interconectadas con los novedosos movimientos culturales de las vanguardias artísticas de los años veinte.

El capítulo prosigue con las temáticas principales acometidas en la obra *Little History*<sup>14</sup>. Aquí vale la pena aludir al período de la reproducibilidad –o sea, a la tercera fase de la historia de la fotografía– que se caracteriza por la pérdida del *aura*, así como por el nacimiento del rol del fotógrafo como oficio. Sin embargo, tales intuiciones se alinean con la crisis social difusa en la que se halla presente un tipo de creatividad que se emplea como un fetiche: «The creative in photography is

---

<sup>10</sup> Walter Benjamin, *Little History of Photography* (1931) en *Selected Writings* (S.W.), vols. I-IV, vol. II, págs. 507-528, tr. R. Livingstone and Others, Ed. M.W Jenings, H. Eiland and G. Smith, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1999.

<sup>11</sup> W. Benjamin, *News about Flowers*, (1928) in S.W.II, op. cit., pp. 155-157. Tr. It. *Aura e Choc, Novità sui fiori*, pp. 221-224

<sup>12</sup> W. Benjamin, *Letter from Paris 2*, en S.W.,III, págs. 236-248.

<sup>13</sup> W. Benjamin, *Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility*, en S.W, IV, op. cit., págs. 251-283.

<sup>14</sup> Para mayor brevedad aquí se ofrece una nota: historia de la técnica fotográfica - de los daguerrotipos a las instantáneas - historia de los usos sociales de la fotografía - los primeros retratos para álbumes familiares en las revistas ilustradas - relación entre historia de los medios ópticos e historia de la percepción - de la imagen aureolada al declive del aura - la comparación entre la fotografía y la pintura, consideración de las principales tendencias fotográficas que se desarrollan a lo largo de los años veinte y crítica acerca de la producción de sus principales exponentes.

its capitulation to fashion. *The world is beautiful, that is its watchword*»<sup>15</sup>. La interesante intuición de Benjamin sobre el tema de la creatividad como producto de la moda – por estar ligada a la vendibilidad de un producto – se muestra extremadamente coherente: no se trata de confiar el conocimiento a una imagen, sino a la comercialización de un producto.

Benjamin, básicamente, atribuye a la fotografía –es decir, a la imagen– un enorme poder de comunicación dentro de una sociedad peligrosamente en crisis; crisis que transforma en funcionalidad incluso un medium como la fotografía: vendibilidad, por tanto, y no conocimiento. En un panorama tan impersonal, sin embargo, Benjamin al final del ensayo desea introducir en su análisis un aspecto positivo: la autenticidad de la fotografía, que resulta posible gracias a la eficacia de los pies de foto. En esencia, nos indica Benjamin, recobrar el equilibrio adecuado entre el espectador y la imagen se puede lograr gracias a la literarización (*literarization*) de esta última, restableciendo de este modo las relaciones de vida entre ambos.

Benjamin nos señala, pues, que en un espacio de vida social crítico, el valor verdadero y auténtico de una imagen se encuentra presente solo si las relaciones entre esta y el espectador (*viewer*) están libres del peligro de la función, de la comercialización, de la vendibilidad (de un objeto). La responsabilidad del fotógrafo no debe ser relegada a un segundo plano, porque según el filósofo, aquel tiene que saber leer sus propias imágenes. Todo esto, traducido en términos cotidianos, significa que existe la necesidad de una educación a la imagen. El factor que tiene que hacer de un producto fotográfico la imagen de la excelencia no es el impacto que provoca, sino el significado que debe aflorar en todos sus componentes.

La novedad de los análisis de Benjamin resulta patente: ya no se trata de manejar la fotografía en tensión con el arte pictórico, sino de tratarla como un medium moderno y activo, presente en la vida de todos. La autonomía de la fotografía, según se afronta en este ensayo, con respecto a un prisma científico o peculiarmente artístico, otorga importancia tanto a la figura del observador en su condición de elemento clave como a una embrionaria fenomenología de la fotografía. Precisamente para acentuar la relación entre el observador y el papel del sujeto, se ha profundizado en el análisis comparativo entre el pensamiento de

---

<sup>15</sup> W. Benjamin, *L.H.*, op. cit., pág. 526.

Benjamin y el de Barthes<sup>16</sup> acerca del concepto de singularidad de la fotografía: la relación Yo-El Otro, es decir, la re-producción de la imagen que genera un cambio de pertinencia con respecto a una pintura, en este caso como espejo del Sí.

De este análisis se infiere que, evidentemente, ya no se trata de considerar el medio como portador de valores mágicos, ni de valorizar el binomio indicial sujeto-objeto, como ya se ha podido establecer más arriba en este texto, sino que se trata de reconsiderar el medio fotográfico dentro de un proceso gestual que detecte con certeza tanto el *ha estado*, definido por Barthes, como el momento mecánico de reproducción capaz de llevar el arte a las masas, expuesto por Benjamin. En definitiva el gesto fotográfico representa un desafío del mundo moderno y de la contemporaneidad.

La parte final del capítulo está dedicada a la comprensión del gesto fotográfico de Berenice Abbott y Alexander Rodchenko. La mirada dirigida a la realidad que se intuye en los trabajos de estos fotógrafos es el resultado tanto de experiencias personales como también de una conciencia técnica. Sobre todo lo que se advierte es su aportación a una sociedad en pleno cambio. Por una parte, con Rodchenko, se dibuja un escenario experimental y de energía creativa que alimentó la cultura artística de la vanguardia rusa; por otra, en la aportación de Abbott – cuyo conocimiento y divulgación de la obra de Eugène Atget sin duda fue estimulante para Benjamin – se detecta su convicción de que la foto ha reemplazado a la palabra como medio de comunicación. El medio fotográfico es esencial para fijar el momento – el *hic et nunc* – y la vida real, pero también es testigo del tiempo considerado como un elemento orientado al futuro y no necesariamente ligado al pasado: aventurando una expresión, un *tiempo histórico futurible*. Esta visión completa el concepto de historia de Benjamin en su acepción ligada a la fotografía o, mejor, a la cultura de los medios de comunicación social.

Abbott está impregnada de aquel pragmatismo que en los años treinta del siglo XX ocupaba un lugar primordial como filosofía de vida sociopolítica del país; así pues, el tema de la visión del futuro, la conexión con elementos vitales del ambiente y para el ambiente, el perseguir la imagen entendida como momento activo que participa en el cambio de la sociedad son premisas de la investigación

---

<sup>16</sup> En este punto se ha juzgado interesante poner en relación, sin ignorar las debidas diferencias teóricas, a estos pensadores que, en definitiva, substancialmente han alentado un cambio de cultura, involucrando el estudio del enfoque a lo fotográfico.

pragmática que la fotógrafa ejecuta y en las cuales cree ciegamente. Abbott se zambulle en lo cotidiano – considerando esta acepción de capital importancia también para Rodchenko – encuadrando la ciudad que está cambiando, especialmente con vistas desde lo alto de los rascacielos en construcción.

Un aspecto que resulta crucial para la figura del fotógrafo moderno, pues, es la conciencia o, mejor, la responsabilidad de fijar el momento *decisivo* para que permanezca comprendido en el proceso gestual fotográfico. Este gesto –se puede afirmar sin temor a equivocarse– forma parte fundamental del acto fotográfico en sí mismo. Ambos fotógrafos se revelan conscientes de ser testigos de su tiempo y sobre todo de la fase moderna e innovadora de la fotografía. Este recorrido se activa considerando asimismo el medium fotográfico como capital para el conocimiento y para la divulgación de la modernidad, casi como si marcara el comienzo de una *fotografía pública*, es decir social, dirigida a un futuro dinámico, y no solamente fundada en la memoria histórico-personal. Esta apertura de horizontes a lo “público” no contrasta con la idea de que el acto fotográfico es imprescindible para el sentido de la imagen final, o sea, no contrasta con el hecho de que el autor le da una dirección al significado de esa imagen. Para concluir, en la experiencia fotográfica de Abbott y Rodchenko la técnica es, por un lado, una herramienta válida –que sin embargo no debe oprimir su libertad de expresión – y, por el otro, es su mensaje objetivado en la imagen.

El capítulo sexto tiene como temas centrales la experiencia y la experiencia estética según la teoría de John Dewey. Se titula *Una filosofía del gesto fotográfico: la experiencia como elemento no marginal. El análisis de John Dewey*. Como en los capítulos anteriores, también en este caso se presenta una introducción descriptiva de los elementos histórico-culturales que circunscriben el ambiente de la modernidad estadounidense, con vínculos y diferencias con respecto a la europea. El origen del itinerario del razonamiento reside en la convicción, pragmatista, de que el ser humano vive y se relaciona con el ambiente y es influenciado por el mismo. Además el tema de la experiencia se halla en el núcleo de una posible gramática del gesto fotográfico.

Esta introducción va seguida, antes del análisis de dos obras fundamentales de la estética deweyana – *Experience and Nature* (1925)<sup>17</sup> y *Art as Experience*

---

<sup>17</sup> John Dewey, *Experience and Nature* (1925), George Allen & Unwin Ltd., Londres 1929. *Art as Experience*, (1934), Penguin Group Inc., Nueva York, 2005.

(1934) –, de una detallada consideración sobre la incidencia de la teoría deweyana en las políticas federales referentes al desarrollo de un arte genuinamente estadounidense. Se alude al *Federal Art Project (F.A.P.)* que, substancialmente impregnado del pragmatismo deweyano, sin duda alentó la difusión del arte norteamericano y la *democratización* de las artes a partir de los años treinta del siglo XX<sup>18</sup>. En esta trayectoria se analizan trabazones teórico- filosóficas con experiencias prácticas, que dan origen al texto fundador de la estética deweyana: *Art as Experience*. Además, con la intención de perfilar el camino de maduración *estética* recorrido por el filósofo, se trata sobre su amistad con Albert C. Barnes, al que dedicó la obra de 1934. Dicha amistad alentó y formó un pensamiento estético de cuño pragmatista que se vio completado, asimismo, gracias a contactos académicos como el que mantuvo con el antropólogo Franz Boas, fundador de la antropología moderna. En un ambiente tan inspirador, se trazan trayectorias comunes e interconectadas con la cultura norteamericana, incluida la artística, delineadas entre los años 1920 y 1950.

Desde el punto de vista de la relación entre el ser humano y el ambiente y su conexión con el arte, se desarrolla el enfoque de la educación (y de la educación de la mirada) como instrumento vital para postular, justamente, la complementariedad entre el sujeto y el mundo. En el planteamiento de esta investigación dicha complementariedad resulta cardinal para una definición exhaustiva tanto del rol del fotógrafo ínsito en la sociedad como del proceso de la experiencia, absolutamente inclusiva en una óptica de la teoría gestual.

Siguiendo las intuiciones deweyanas sobre el tema de la experiencia, por tanto, esta, en su devenir, forma: se trata de un proceso continuo y variable, que caracteriza la vida de todo ser humano. Además, la experiencia es esencial para un enfoque a la educación de la mirada que resulta básica para la comprensión del gesto en el arte, sobre todo en las producciones contemporáneas con el objeto de crear un conocimiento cultural, un *cultural knowing*, compartido. Así pues, el paso de un enfoque gestual a la formación de la cultura se produce de modo directo, aunando acción y teoría.

---

<sup>18</sup> En particular el *F.A.P.* se desarrolló entre los años 1934 y 1941 (durante la presidencia de F. Delano Roosevelt). Contribuyó a alentar un conocimiento difuso del arte americano que después prosiguió, por su propia iniciativa, en las décadas sucesivas. En este estudio, sin embargo, se identifica a Peggy Guggenheim como mecenas que (al principio) abrió su colección privada a artistas estrictamente europeos, divergiendo, de este modo, de la política gubernamental proamericana.

En la parte conclusiva del capítulo se ha tratado el aspecto social de la dinámica gestual que, para un fotógrafo, no es marginal. Por este motivo se han analizado las obras y las intenciones de dos fotógrafos estadounidenses: Lewis Hine y Dorothea Lange. La decisión de considerar el trabajo de estos artistas se justifica por el hecho de que ambos se vieron involucrados en el proyecto federal de la *Work Projects Administration* (perteneciente al *Federal Art Project*) instituido por el gobierno Roosevelt, pero no solo por eso sino también porque fueron testigos de una realidad norteamericana en pleno cambio y porque aportaron una aguda visión de la modernidad que acercaba el pueblo a la que bien se puede denominar una *cultura a través de la mirada*. Este objetivo, relevante en una investigación de tipo pragmatista, no excluye un encuadre procesal y activo del gesto fotográfico más ampliamente considerado, gesto que tiene el valor de conectar autor-*perceiver* y cultura en sentido inclusivo.

El elemento que enriquece el análisis de su práctica gestual es la propuesta de que el gesto fotográfico permite una nueva experiencia a través de la imagen; pero el razonamiento no se agota de manera tan simple. En efecto, siguiendo el análisis de Dewey, es el momento subsiguiente al *ordinario* e inmediato, o sea el momento reflexivo y de calidad, el que le aporta una variación a la experiencia, enriqueciéndola. No es por tanto únicamente la imagen la que se convierte en un elemento básico, sino el proceso gestual que lleva dentro de sí una dinámica de cambio, es decir, la realización o *fulfillment* y la experiencia estética. No cabe duda de que la fotografía se puede considerar como un testimonio, pero resulta igualmente esencial comprender los elementos del proceso que causan *una* experiencia. Además, la óptica de interés social de estos fotógrafos hace de contrapeso frente a las teorías que juzgan el acto fotográfico como predatorio<sup>19</sup>.

En general, la práctica fotográfica dotada de una fuerte caracterización social, principalmente en el siglo XX, debe considerarse testimonio histórico y portavoz de la complejidad humana. En particular, la producción de dichos fotógrafos estimula en el *perceiver* una intensa experiencia emotiva; siguiendo la teoría de Dewey, la expresión y la emoción subyacente se convierten en una dimensión estética de la experiencia tanto para quien fotografía como para quien observa, o sea el *perceiver*.

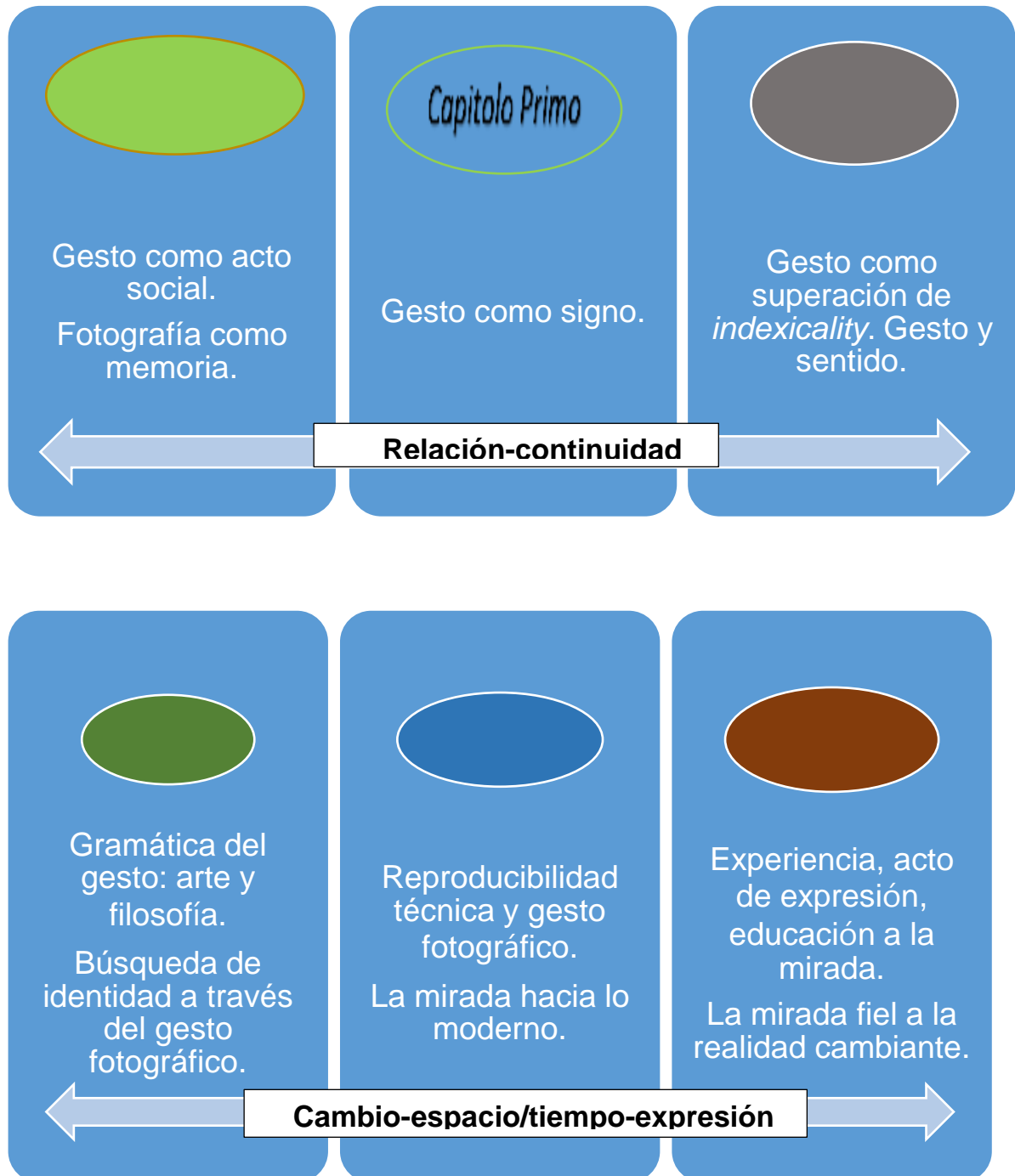
---

<sup>19</sup> La referencia, en particular, aquí alude a la teoría de Susan Sontag y Wilhem Flüßer.

En conclusión, la práctica fotográfica no se podría pensar sin el concurso del elemento experiencial, no tanto para construir un producto sometido a una valoración de gusto, sino para conectar al ser humano con el ambiente e incrementar sus cualidades en la vida cotidiana. Siguiendo esta orientación en el análisis, la visión y la comprensión de la imagen recibirían de la misma una maduración práctica. Por esta razón, secundando esta perspectiva pragmatista, el gesto fotográfico se convierte en una práctica fenomenológico-semiótica, por contribuir a la conexión entre el ser humano y el ambiente.



Para terminar, se propone un esquema sumamente sintético de la integración entre gesto y práctica fotográfica con elementos que han caracterizado transversalmente toda la investigación.



## Introducción

La estructura metodológica de esta labor se desarrolla en un sentido que va de lo general a lo particular, de lo ideal a lo concreto, para llegar al final a la coincidencia entre la forma del trabajo de estudio y su contenido, pues la fotografía se analizará justamente como determinación de lo general y vago en lo particular. Así, tomando como punto de partida un cuadro más general y abstracto, en el análisis han confluído tanto elementos históricos y culturales, que definen el ámbito de la investigación, como, más en detalle, elementos propios de la especulación filosófica sobre el tema del gesto. Una estructura de esta naturaleza sienta sus bases sobre múltiples planos de investigación –como por ejemplo el arte y la historia contemporánea, sin descuidar cuestiones de sociología y antropología– que se entrelazan continuamente sugiriendo ideas y trazando líneas de análisis. A partir de un estudio histórico y filosófico, de este modo, se ha desarrollado una visión teórica y práctica de la fotografía entendida como gesto, alejándose de tal manera de los enfoques más frecuentes, a menudo basados únicamente en el examen de la imagen.

El período considerado va de 1930 a 1950. En dicho período, en efecto, la historia de la fotografía se convierte en un reflejo consciente de los diversos cambios que se estaban produciendo en el ámbito cultural europeo y extraeuropeo. Ese intervalo temporal se estima de importancia fundamental tanto por la construcción de la autonomía de la fotografía con respecto al arte como por la contribución en el avance hacia la modernidad que dicho medio ha ofrecido. El proceso de maduración no ha sido lineal, pero las relaciones con la cultura *tout court* no pueden por menos que ponerse de relieve.

La investigación se ha desarrollado a través del auxilio del servicio bibliotecario de la Universitat de València, en especial de la Biblioteca d'Humanitats Joan Reglà. En lo que concierne al estudio de la fotografía y del arte contemporáneo la biblioteca del Institut Valencià d'Art Modern y el Museo Bombas Gens Centre d'Art, ambos en Valencia, han sido relevantes para las fuentes bibliográficas. Este último museo en 2017 organizó una interesante exposición fotográfica de Bleda y Rosa, titulada *Campos de batalla*, que me sugirió la importancia de la transmisión de la memoria particularmente centrada en el territorio. Por lo que respecta al

ámbito de la memoria, ha sido de crucial importancia el documental de Llorenç Soler titulado *Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno* (YouTube). Indispensable, en referencia a la investigación sobre la fotografía de 1930 a 1950 en el ámbito italiano, ha sido el *Centro studi e archivio della comunicazione* de la Universidad de Parma ([info@csacparma.it](mailto:info@csacparma.it)), en especial por la actividad experimental del fotógrafo Nino Migliori. La visita al Museo nacional de las artes del siglo XXI de Roma (Maxxi) sirvió para conseguir el acceso a un archivo fotográfico de especial entidad, que se tradujo, para mí, en un verdadero laboratorio de investigación. Esa misma experiencia se me brindó de septiembre a diciembre de 2018 en el University College de Londres; el acceso directo a los motores de búsqueda fue básico para ganar tiempo en la propia búsqueda, que abrió dentro de mí un vasto espacio de curiosidad e inclusión cultural.

En Londres, siguiendo un curso en la Photographer's Gallery (*Sensing Image*, de octubre a diciembre de 2018), descubrí el valor de la experimentación de la mirada fotográfica, pasando de una fase teórica centrada en el estudio del pensamiento de Susan Sontag a la practicidad del gesto fotográfico. Ese camino de aprendizaje me convenció más todavía de que la comprensión de la fotografía estriba en el análisis del gesto. Con el fin de penetrar a fondo en el entendimiento de la importancia de un *iter* de maduración fotográfica, me moví para concertar una entrevista con el fotógrafo italiano Nino Migliori, que actualmente cuenta más de noventa años y que ha representado una fuente "histórica" llena de interés e inspiradora de fecundas intuiciones para mi investigación. Es por ello que el acceso a la Fondazione Migliori ([FondazioneNinoMigliori.org](http://FondazioneNinoMigliori.org)) ha sido decisivo para aprehender hasta qué punto es importante la experimentación para la comprensión del gesto fotográfico.

La lista de los lugares de documentación, que se suma a la de la investigación bibliográfica más clásica acerca de las labores de los autores que se encontrarán en este trabajo, permite entender cómo el continuo intercambio entre teoría y práctica, cuyos confines – según se quiere postular aquí – se disuelven, ha sido el hilo conductor de todo el recorrido del estudio. Esto confirma la dirección de una labor de examen centrada en la fenomenología y en las intuiciones básicas del pragmatismo, que ha hecho de la superación del dualismo entre lo teórico y lo práctico uno de sus argumentos cardinales.

Téngase en cuenta, como nota técnica, que las citas se han reproducido en su lengua original.

### Estructura de la tesis

La tesis se ha redactado conformada en seis capítulos de los que el primero, el tercero, el quinto y el sexto terminan con ejemplos prácticos de fotógrafos que completan y atestiguan con su experiencia el enfoque del tema tratado en el capítulo. Los capítulos segundo y tercero, aun incluyendo especificidades históricas y artísticas, son relevantes para descifrar elementos de teoría filosófica que prestan apoyo al conjunto de la investigación. En general se puede observar la existencia de un hilo conductor transversal a toda la tesis que se despliega en conceptos como *relación y continuidad, cambio y proceso*, teniendo siempre al ser humano y su conexión con el ambiente en una posición axial en torno a la cual hacer rotar la propia investigación.

El primer capítulo, titulado *El concepto de gesto según George Herbert Mead*, está dedicado a la teoría del filósofo estadounidense, que defendía que el lenguaje, como expresión del gesto, se convierte en un elemento social emergente que resulta ser relevante como acto comunicativo indispensable en la vida comunitaria. Capital en la teoría meadiana es el rechazo de la contraposición entre gesto y acción: el gesto, en efecto, es lo que surge en continuidad con la acción, del mismo modo que el lenguaje se halla en continuidad con el gesto. Por ello, remarca Mead, existen gestos que comunican algo sin la necesidad de contar con fuentes verbales. Esta línea teórica “continuista” constituye el fundamento primordial de este estudio.

La teoría de Mead acerca del acto –sin duda influida por una realidad cultural en evolución, como la de Chicago a principios del siglo XX– se centra en la preeminencia de la socialidad dentro de la que emerge el individuo-organismo. De este modo, la teoría de Mead reproduce en un plano epistemológico el proceso de la evolución, colmando de hecho un cierto vacío existente entre el impulso y la racionalidad. La lógica que guía el pensamiento del filósofo norteamericano es la de detectar en la naturaleza de la mente y en la dependencia de la conducta individual del ambiente social, la posible construcción de una experiencia reflexiva interior, es decir, la autoconciencia. La dimensión interesante, también a la vista de

una concordancia con una teoría del gesto fotográfico, es que son la experiencia y la capacidad *expansiva* intrínseca a la socialidad del ser humano las que ponen en relación el *Sí* con el mundo exterior, esto es, el *Other*. Esta asunción en términos sociales es fundamental para captar una raíz funcional del acto humano: el gesto crea, imita, comunica, dirige, forma, experimenta. La socialidad, en efecto, se encuentra en el origen de la formación de un *I* y *Me* que interactúan con la comunidad, que se forman y cambian en relación con la misma. Mead pone de relieve claramente la imposibilidad de una ajenidad ontológica entre individuo y ambiente, y subraya que precisamente en esta circunstancia continua y dinámica el acto humano cobra un significado como acto social (*socially rooted*).

Esta visión se completará en el capítulo sexto a través del tema de la experiencia interpretado de acuerdo con la teoría de John Dewey. Este ahondamiento será, a su vez, uno de los elementos principales de la proposición de la fotografía como gesto. En este sentido debe leerse asimismo la lógica estructural de la trayectoria trazada por la tesis que, partiendo del gesto como acto social, concluye con la exploración del gesto conscientemente insertado y experimentado en el mundo y en la actividad humana, como se infiere de la teoría del propio Dewey.

En el capítulo primero también se presta una especial atención al tema de la *emergencia* como elemento del acto social. El concepto de *emergence* está conectado con la formación del *Sí*, el cual *emerge*, justamente, en la experiencia social: a través de la asunción del rol ajeno, el individuo reacciona ante *Sí* como ante los demás. *Emergence* es un proceso, por así decirlo, fenomenológico que contribuye racionalmente a hacer consciente al individuo. En el ámbito de la práctica fotográfica la emergencia – entendida como formación del *Sí* del autor – es completada por el tema de la *relevance*, intuición de Dan Sperber y Deirdre Wilson. Ambos conceptos, *emergence* y *relevance*, se convierten en elementos básicos para la formulación de una teoría del gesto; el primero como formativo del individuo, el segundo como ámbito dinámico del acto mismo. Así es, un gesto puede ser relevante o irrelevante y esto influencia la práctica selectiva del propio gesto.

Tal teoría, dentro de una lógica de práctica fotográfica, se afronta en la parte final del primer capítulo en términos de *construcción* de la memoria. La decisión de convertir el gesto fotográfico en relevante, *socially rooted*, funcional a la formación de la memoria colectiva, responde a la exigencia de seguir situando en una posición

central la dirección social captada por Mead. Se ha considerado el tema de la *memoria* relacionándolo con la cuestión de la Shoah, porque habitualmente la práctica fotográfica es *pensada* en este ámbito historiográfico como herramienta de *shock*, como instrumento de la conmoción causada por la imagen. En sintonía con lo que se propone este estudio, en cambio, la memoria que se crea con el gesto fotográfico puede recuperar una función tradicional dejando un legado histórico a las sociedades futuras. Una memoria que *emerge* de los procesos sociales, y que, por tanto, *construye* sin *permanecer* solamente como efecto de la destrucción y de la anulación; en el terreno práctico, el objetivo no es otro que otorgarle una función social a la relevancia del gesto fotográfico. El ejemplo considerado para captar conjuntamente los temas de la *emergencia* y de la relevancia en el gesto es la labor de Francisco Boix – internado en Mauthausen – cuyo *acto fotográfico de emergencia* construye una memoria social relevante.

El capítulo segundo, titulado *Enfoque semiótico de la fotografía. Itinerario intelectual de Charles Sanders Peirce*, está estructurado en torno a la teoría de los signos del filósofo norteamericano. Más en detalle – tras haber analizado la biografía de Peirce –, inmersa en un ambiente cultural en pleno desarrollo y orientado a la modernidad, se trata la teoría semiótica del filósofo. El conocimiento, como el pensador estadounidense afirma, es un conjunto de datos observables y fenoménicos que interpretamos como “signo”; así, cuando conocemos, a través de un argumento o un término, nuestra mente ha llevado a cabo un largo proceso cuyos instrumentos son la semejanza (*Icon*), la correlación entre objetos (*Index*) y las interpretaciones generales (*Symbols*). La decisión de afrontar la investigación semiótica tomando a Peirce como punto de arranque tiene un doble objetivo: por una parte confutar con un preciso enfoque las varias líneas *casi semióticas* que desde finales de los años setenta del siglo XX le han conferido al *Index* – por tanto, a la relación con el objeto – un excesivo protagonismo teórico; por otra parte dejar bien patente que un fuerte impulso de este estudio procede de la intuición de orden semiótico de la *philosophy of gesture* de Giovanni Maddalena.

La teoría semiótica de Peirce – después de haber sido tratada desde un punto de vista teórico e histórico – evidencia la relación de copresencia e interdependencia de los propios signos, ateniéndose a una lógica de *continuidad* que resulta fundamental también en una visión de la práctica fotográfica como proceso. De este modo la semiótica, en su planteamiento de acción-relación entre

signos, se convierte en una herramienta de comprensión del gesto fotográfico. Lo que puede ser interesante del análisis semiótico de Peirce para construir una teoría del gesto fotográfico es sin duda la acepción de la continuidad característica de la teoría de los signos, que envuelve asimismo la experiencia y establece la mediación en los campos del conocimiento; gracias a esta lógica, por tanto, queda a salvo la relación entre socialidad e individuo y entre mundo y persona. ¿Cómo no pensar, llegados a este punto, una lógica semiótica que salvaguarde la idea social y epistémica expresada por Mead? Un gesto que, en su proceder, relacione al autor con el objeto y con la imagen final; un gesto que se convierte en un proceso no solo de conocimiento, sino que se ejecuta también gracias a una construcción de experiencia, de contacto con el mundo, de relación continua.

Peirce propone con decidida convicción la gran aportación de la semiosis a una ciencia práctica y fenoménica. El arranque de la observación de la experiencia semióticamente connotada, sin embargo, no es sencillo ni constituye un método del que se pueda echar mano sin correr riesgos; en efecto, prosigue Peirce, nuestras creencias y/o prejuicios pueden y deben influenciar lo que observamos y por consiguiente determinar el resultado final. Captar lo que tenemos ante nosotros – tal como puede ocurrir en un acto fotográfico – es una operación compleja e inferencial que incluye nuestras creencias semióticamente organizadas. Peirce nos sugiere que observemos la realidad exterior (“Point by point to nature”) como el punto de arranque indicial, como el motor causal de la observación de los objetos de la percepción, en definitiva del razonamiento, sabiendo perfectamente que las relaciones semióticas complicarán este arranque. Peirce sugiere que precisamente la fotografía instantánea es un ejemplo de índice icónicamente determinado, es decir, la fotografía nos atestigua cómo aparecen los objetos ante nosotros y *crea* una relación con los mismos (por eso es un índice con un icono en su interior). Como afirma Peirce: «A photograph, for example, not only excites an image, has an appearance but, owing to its optical connection with the object, is evidence that appearance corresponds to reality»<sup>20</sup>. La fotografía es un índice que incorpora un icono; la fotografía evidencia que la “appearance corresponds to reality”. Aquí

---

<sup>20</sup> Charles Sanders Peirce, *On Existential Graphs, Euler's Diagrams and Logical Algebra*, en *Collected Papers of C.S. Peirce*, 8 vol., The Belknap Press of Harvard University Press, 1931-1958, 4.447. (En adelante CP.)

Peirce remarca que la acción fotográfica captura el modo en que observamos el mundo y en que tenemos experiencia de la realidad sabiendo bien, sin embargo, que esto no significa una reproducción del correspondentismo antiguo ni de la pretensión positivista de referirse a una única realidad a través de nuestra ciencia. Peirce sabe que la experiencia inicial ya está semióticamente determinada y se desarrollará en signos que al final del recorrido epistemológico ("in the long run") nos darán la realidad y la ideal convergencia de la misma en una verdad. Esta importante intuición no debe pasar desapercibida, pues también le da el equilibrio adecuado y un sentido fenoménico a la investigación acerca de la motivación en la que y por la que un gesto fotográfico se produce: para comprender cómo evolucionará el mundo y no solo para fijar una memoria estática del pasado.

Peirce acomete de forma muy práctica el tema de la fotografía aplicada a la investigación científica; la fotografía compuesta, o sea, un conjunto de instantes sumados – es decir, signos – es útil, en efecto, como metáfora para explicar el funcionamiento de la facultad de juicio. Piénsese en el concepto de idea – sugiere Peirce en *On the Logic of Quantity* de 1896– no como si fuera una fotografía instantánea sino compuesta, esto es, configurada por muchas fotografías. La intuición de la metáfora de la fotografía compuesta es instrumental a la generación de una lógica de la acción: muchos instantes producen ideas y comportamientos, un *habit* comportamental. El paso consiste, en sentido semiótico, partiendo de una investigación científica, en ligar lo humano, el objeto y el *habit* por medio de relaciones e interacciones. La interesante contribución peirciana debe considerarse teniendo presentes varias condiciones. La primera, el avance tecnológico del soporte fotográfico a finales del siglo XIX. La segunda, el hecho de que Peirce estuvo empleado como auxiliar calculista en el Observatorio de Harvard entre 1865 y 1875, por lo que para él la práctica fotográfica era una herramienta de investigación científica habitual. Estudiada y utilizada con fines científicos, la fotografía se convierte en metáfora para afirmar que podemos crear percepciones compuestas para después llegar a la percepción general dentro del itinerario fenomenológico y semiótico; tal asunción se encuentra en sintonía con la arquitectura lógica de la filosofía peirciana y tiene la ventaja de que propicia el entendimiento de la idea de mediación entre el autor y el mundo, entre el sujeto y el ambiente que según Peirce constituye el núcleo de la comprensión lógico-semiótica de la realidad.



El análisis sobre Peirce centra el itinerario del estudio en los fundamentos de la semiótica peirciana para crear una teoría que confrontar con los aspectos semióticos de las críticas sobre la fotografía de otros autores, concentrados en los años setenta del siglo XX.

El capítulo tercero, titulado *A favor de la fotografía*, se centra intensamente en el aspecto semiótico de la indicialidad y en sus diversas interpretaciones, y pone de manifiesto la importancia y el peso de dicho concepto en el enfoque de la práctica fotográfica contemporánea. Precisamente la relación con el objeto – que se traduce en términos de *indexicality* – suscita el interés de estudiosos como Roland Barthes, abriendo perspectivas semióticas específicamente dedicadas a la fotografía. El análisis del capítulo presenta las teorías de los principales estudiosos de cuño semiótico para ofrecer una visión completa y dinámica de las aportaciones de esta naturaleza al estudio del fenómeno fotográfico.

La relación con el objeto y el consiguiente concepto de *trace*, o sea, de impronta como característica física de la práctica fotográfica, se entrelaza asimismo con el desarrollo del arte de los años sesenta del siglo XX; este vínculo con el arte siempre se tendrá en cuenta a lo largo de la trayectoria de toda la tesis. A este propósito, vale la pena citar la visión de Rosalind Krauss que en *Notes on the Index: Seventies Art in America*<sup>21</sup>, sostiene que las experiencias artísticas innovadoras en los Estados Unidos de aquel período (*Performance, Conceptual Art, Body Art*) ya no pertenecen a la tradicional concepción del arte como representación simbólica, sino que se han convertido en una especie de *registro* de presencia física, según una lógica del índice<sup>22</sup>. El arte, así, se convierte en un nuevo aspecto del tema de la representación que abandona definitivamente el de la mimesis. En este sentido la fotografía se transforma en ámbito de experimentación, no solo desde el punto de vista tecnológico, sino también del de la representación, dentro del arte y en la relación con el ambiente.

La referencia continua a Barthes y a su obra *La Chambre claire* delimita un nuevo espacio de interpretación semiótica introduciendo el uso de una nueva terminología; así el *referente* y el *spectator* se convierten en partes de un

---

<sup>21</sup> Rosalind Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, en «October», nºs 3-4, 1977.

<sup>22</sup> Un ejemplo viene dado por los trabajos de Marcel Duchamp y los *ready made* que representan los precedentes de la estrategia artística de los años setenta del siglo XX; básicamente el objeto artístico es entresacado del *continuum* de la realidad.

razonamiento más articulado que ve en la diferencia entre *punctum* y *studium* la base de un nuevo entendimiento de la imagen fotográfica. Esta intuición conduce a estimar al *spectator* como esencial para la comprensión de la imagen: todo esto, por una parte lleva a considerar la imagen fotográfica un lazo con el pasado personal (imagen-memoria), y por la otra a situar en posición de relevancia ese vínculo especial que se genera entre imagen y Sí, es decir, esa íntima relación que caracteriza al aspecto fotográfico como singular y personal. El análisis barthesiano, de este modo, pone de relieve la indicialidad de la fotografía. Sin embargo el acento puesto en la *indexicality*, o sea, la relación entre objeto e imagen, y la relación entre producto-imagen fotográfica y observador público, sigue conformando una visión semiótica solo parcial, pues carece del enfoque del proceso y de la relación procesual-gestual del acto fotográfico. Por ello se hace imprescindible completar el análisis barthesiano con las intuiciones del pragmatismo de Peirce y Mead. Una versión complementaria – que introduce la *indexicality* dentro de una continuidad epistemológica y de una estratificación fenomenológico-semiótica – es la que se encuentra en la filosofía del gesto de Giovanni Maddalena. Esta filosofía, en clave dinámica y basada en los descubrimientos más recientes de la matemática contemporánea, permite aunar las dos tradiciones de pensamiento del siglo XX.

El gesto, considerado en una acepción original y pragmatista, se convierte en un término con el que leer la propia imagen y la práctica fotográfica. La filosofía del gesto se fundamenta en un análisis fenomenológico-semiótico desempeñado por Peirce en el estudio sobre los *Existential Graphs*, la lógica que el filósofo norteamericano elaboró a finales del siglo XX. A través de la exhaustividad de los signos implicada en dicha lógica resulta patente que la *indexicality* no se puede tomar de manera aislada, sino que ha de tratarse de forma dinámica en un conjunto más amplio de signos.

Por este motivo, la propuesta teórica basada en una filosofía del gesto por una parte reenfoca la semiosis completada con su devenir categorial y por la otra sustenta una fenomenología del acto que permanece como mediador entre el hombre y el ambiente. La teoría de Maddalena acerca de la *philosophy of gesture*, retomando las acepciones semióticas de Peirce, evidencia cómo una acción gestual

es capaz de transformar el sentido de vaguedad<sup>23</sup> de un signo – es decir, la experiencia vaga no delimitada todavía entre sujeto y objeto – en la comprensión de un significado general, del que el sujeto mismo forma parte. La acción, en el gesto, es una condición determinante que establece la identidad de dos objetos diferentes dentro del cambio continuo representado por la realidad y por nuestra experiencia de la misma, reconectándose de este modo con el paso de un estado de vaguedad a un estado general mediante un acto singular.

Esta tensión continua del paso de lo universal vago a lo particular, o sea, de un estado de vaguedad a uno determinado y del determinado a uno general, en Peirce representa el proceso del razonamiento que en su proceder ejecuta un cambio. En otras palabras, el gesto es la acción que tiene un comienzo y un final que porta, y al mismo tiempo genera, un significado. En el gesto la comprensión y la comunicación de la realidad se aúnan mientras la transforman. En los grafos peircianos, por lo demás, la lógica acaece mientras se están trazando los propios grafos. La teoría y la práctica, la acción y la contemplación coinciden. En particular, para Maddalena la acción tiene todas las características fenomenológicas y semióticas que permiten el acaecer de este tipo de conocimiento sintético, que adquiere, esto es, algo nuevo de la experiencia; esta acción se denomina *complete gesture*.

Considerado desde este punto de vista, el gesto fotográfico no se realiza únicamente a través de una relación entre objeto fotografiado y autor o *perceiver* (como postulaban los estudios semióticos retomados a finales de los años setenta del siglo XX), sino que el gesto fotográfico precede la distinción entre objeto y fotógrafo captando la experiencia y modificando su identidad. La fotografía, como se decía, no es, pues, solo memoria, sino apertura al futuro. No es una mera descripción de la realidad, sino también su posible modificación. La identidad que la fotografía establece no es estática, sino dinámica.

El tercer capítulo termina con el análisis de las categorías de identidad y continuidad en la obra fotográfica de Tina Modotti caracterizando, de esta manera, fenomenológicamente la parte conclusiva del capítulo. Figura suspendida entre universos tan distintos como el estadounidense y el mexicano, Modotti determina,

---

<sup>23</sup> G. Maddalena, *Peirce*, Ed. La Scuola, Milán, 2015, pág. 85: «Vago per Peirce significa un segno che è oggettivamente indeterminato e richiederebbe un'ulteriore determinazione da parte di chi emette il segno stesso».

con su investigación fotográfica – ligada de forma especial al ambiente mexicano en pleno cambio social y artístico en la segunda mitad de los años veinte–, una verdadera inclusión cultural entendiendo el mundo a través del gesto fotográfico concebido como expresión. Dicha expresión continua vincula su búsqueda identitaria personal con el mundo popular mexicano; las imágenes que la fotógrafa ofrece testimonian un proceso de alto valor humano y de visión de la realidad. Modotti, de personalidad poliédrica, buscaba situaciones específicas que pudieran sintetizar la tensión entre la vida que cambia continuamente y la forma (la imagen) que la fija de modo inmutable. Traduciéndola en términos de visión semiótico-fenomenológica, la actividad de Modotti se muestra como una *conexión existencial* que se produce entre signos exteriores y emociones interiores, es decir, como un proceso de «remisión relacional entre elementos que solo se dan dentro de esas relaciones (entre signos)»<sup>24</sup>. La propuesta de considerar el tema de la identidad de la fotógrafa no como un “problema” existencial, sino como *pars costruens* que se forma y se relaciona con el mundo, lleva a una visión menos problemática de su gesto, que se da en continuidad con la intención de mediar lo exterior (el universo social) con la interioridad personal.

El estudio del capítulo tercero permite comprender que el pensamiento filosófico resulta verdaderamente útil para entender la práctica fotográfica dentro de un ámbito cultural más amplio de comunicación visual. La idea de gesto vincula la reactividad con la idea, más general, de la historia del arte del siglo XX. Por esta razón en los últimos tres capítulos la referencia al arte resulta más marcada.

El cuarto capítulo, titulado *Hacia una gramática del gesto*, atañe justamente al acuerdo-desacuerdo de la fotografía con la práctica de la pintura partiendo del tema de la representación. La fotografía, en las primeras décadas del siglo XX, se consideraba un instrumento de reproducción de lo real que eximía al arte pictórico de la técnica e incluso del tema, aislándola en el campo de lo imaginario. La separación es clara: a la fotografía la función documental, lo concreto, el contenido; a la pintura la exploración de la forma. Dicho de otro modo, el artista puede desempeñar la actividad pictórica incluso sin el concurso del objeto con que se halla en relación directa, sin indicialidad; en el caso de la fotografía, en cambio, ocurre lo

---

<sup>24</sup> Rossella Fabbrichesi, *Come la fenomenologia diventò faneroscopia*, «Bollettino Filosofico 33», Università degli studi di Milano, 2018, páginas 217-225: 221.

contrario y, además, su práctica se ve determinada por la técnica. Estas particulares tensiones en el mundo del arte han contribuido, por un lado, al nacimiento de corrientes pictóricas en el ámbito fotográfico y, por el otro, a la generación de exigencias artísticas diferentes, orientadas a crear un espacio del arte independiente. En general, las vanguardias artísticas se consideran decisivas a partir de los años veinte del siglo pasado en la determinación de los cambios y de las diferentes líneas filosófico-artísticas que han marcado el ámbito fotográfico. Se puede ciertamente imaginar cómo incidieron en la cultura en general las tendencias a la experimentación y a la novedad impulsadas por las vanguardias, como las del Expresionismo con su rechazo a la mimesis, del Cubismo con la fragmentación de la perspectiva, del Futurismo con la repulsa del pasado, del Informalismo con la superación de la forma y del Dadaísmo con la abolición del valor venal de la obra de arte. Las vanguardias representan una voluntad resuelta de no ceñirse a los vínculos formales fundadores de la tradición artística. La práctica fotográfica se vio influida por estas líneas artísticas.

La obra *Fountain* de Marcel Duchamp constituye un ejemplo asombroso de este cambio; la resemantización del objeto, expuesto en un museo, halla su origen significativo en la relación física y directa que se establece entre el objeto y su realidad. Dicha observación recuerda la teoría peirciana indicial, esto es, la existencia de una relación única y necesaria establecida en fotografía entre la imagen y la realidad. Afirmando que la naturaleza resemántica del arte duchampiano tiene una caracterización fotográfica, Rosalind Krauss insiste en la influencia no unívoca entre arte y fotografía. La modulación metodológica de la fotografía como acto que fija y muestra la realidad al mismo tiempo es suficiente para alejarla de cualquier relación con la pintura y es justamente aquí donde se reside la diferencia esencial: en esta doble posibilidad del proceso fotográfico se forma la independencia de la propia pintura. El paso de la fotografía hacia una *maduración conceptual*, además de práctica, se produce gracias a la inspiración infundida por las vanguardias; en el terreno práctico se asiste a una neta influencia delimitada únicamente por la voluntad de experimentar y de abrir nuevos horizontes de conocimiento y de identidad artística.

De ahí que exista un nexo entre esta historia del arte y de la fotografía y de la idea de gesto, como acción abierta al futuro y a la construcción aun cuando esté indicialmente fijada al objeto. El estatuto de la fotografía, aclarado en la relación con

las vanguardias, se enriquece cuando se concibe en términos gestuales y de proceso.

La investigación en este ámbito ha sido poliédrica y multidireccional; la literatura, la filosofía, la música y la ciencia, en las primeras décadas del siglo XX, con su inclusión continua, han creado panoramas culturales increíblemente innovadores. La práctica fotográfica ha reaccionado gestando una relativa independencia constructiva, encaminada a un triple objetivo: documentar –los horrores de la guerra, por ejemplo–, comunicar –fotografía en el campo comercial– y crear imágenes artísticas. En el campo práctico asistimos al nacimiento del gesto fotográfico contemporáneo, es decir, a una *ampliación* de los límites operativos, porque el gesto está estrechamente conectado con los canales sensoriales del artista dentro de una experiencia fenomenológicamente compleja; en efecto, en una visión de esta índole el *medium* fotográfico se utiliza para prestarle sostén a un comportamiento, a una manera de estar en el mundo. Se trata de una *ampliación* de los límites de la acción fotográfica entendida como resignificación de los términos del objeto; un válido ejemplo de ello es la fotografía de una obra de Marcel Duchamp tomada por Man Ray, *Le Violon d'Ingres*, de 1924. Así, la fotografía, con vigor y determinación, entra en contacto con el ámbito artístico, no como elemento secundario sino como práctica independiente y constitutiva de nuevas visiones y proposiciones. El gesto que crea la imagen cobra un protagonismo primordial, de modo que empieza a ser interesante el estudio de la acción y no solo del producto final<sup>25</sup>.

Una vez más, esta maduración gestual, considerada en términos filosóficos, representa el paso de una idea vaga a un gesto resuelto que introduce una visión universal; en definitiva, el gesto fotográfico comunica un significado implícito en la experiencia. En este nuevo camino no hay que olvidar que la figura del fotógrafo – ya desde las primeras décadas del siglo XX– asume una función nueva y más consciente. Aquí se hace referencia sobre todo al concepto de prontitud y predisposición a la acción del fotógrafo, quien responde a esa pregunta tan común basada en el *cómo* y el *por qué* algunos autores sacan fotos únicas e irrepetibles. El análisis filosófico también puede resultar útil en este momento de observación. Si en efecto la práctica fotográfica es reconocida como *habit*, o sea, como gesto,

---

<sup>25</sup> Esta acepción se dará asimismo en el arte con el desarrollo de la *performance*: acción y continuidad de un gesto, inclusión de varios géneros artísticos.

no impide la relación con un acto venidero, antes bien le señala una dirección al comportamiento futuro.

En el capítulo quinto, titulado *La era de la reproducibilidad técnica: de la fotografía al gesto fotográfico*, el binomio técnica-modernidad es asumido – en lo que concierne al aspecto filosófico – a partir del pensamiento de Walter Benjamin, mientras que el planteamiento fotográfico es representado por el gesto de Alexander Rodchenko y Berenice Abbott.

En este estudio se presta una especial atención al período que partiendo de la segunda década del siglo XX – histórica y culturalmente el período de la República de Weimar – llega hasta las obras de mediados de los años treinta, marcadas por los escritos de Benjamin acerca de la fotografía y la comunicación. Una vez más, aquí se examina el pensamiento de Benjamin dentro de su contexto cultural. Un encuentro importante en este sentido es el de Benjamin con los artistas y los intelectuales de las vanguardias; un nombre que destaca de entre tantos es el de Laszlo Moholy-Nagy quien, en varios puntos de esta tesis, es citado como precursor convencido de la modernidad, también en el ámbito fotográfico. No es menos relevante el enfoque con respecto al cine del filósofo alemán conocido a través de los trabajos de Serguéi Eisenstein, en los cuales halla, refiriéndose al tema de la lucha de los oprimidos contra los opresores, el concepto de que a cada época artística le corresponden unas tendencias políticas internas y que ambas están marcadas por las revoluciones técnicas (como es el caso del cine); estas últimas determinan roturas en la historia del arte y en las formas de la experiencia. El cine, según la visión de Benjamin, es un ejemplo de esta rotura en clave antiburguesa y antisacra.

Para el filósofo la intensa gestualidad del actor Charlie Chaplin – hace referencia a la película *The Circus*, de 1928 – constituye asimismo objeto de interés; gestualidad como síntoma de una nueva condición corpórea del hombre moderno: un cuerpo permeado por la tecnología. La oposición por un lado entre cuerpo y sensibilidad humana y, por el otro, entre medios y tecnología nos lleva a detectar una nueva relación entre el cuerpo humano del actor – una *descomposición y recomposición* en los movimientos y en la expresividad – y el público receptor que, según el filósofo, tiene que asistir a la fase ritmada dictada por la cadena de montaje. Así pues, la crítica de Benjamin no sigue tanto el hilo de la *teatralidad* cuanto el de una percepción de tipo *técnico-industrial*. La maduración de un

enfoque de la fotografía se inserta precisamente en el ámbito de la comunicación que involucra distintos medios, que se convierten en el espejo instrumental de la realidad humana, sumida en una modernidad tecnológica. El análisis del filósofo alemán arrancaba de la asunción de que la realidad, con tales medios, se puede percibir y observar de manera diferente a como se hacía en el pasado: una especie de redefinición de la percepción –incluso colectiva– de la realidad. La fotografía es un medio con el que aumentar nuestra capacidad visual, pero también con el que representar un momento histórico; no hay más que pensar en la metáfora que ofrece el concepto del *passage* que representa el mundo, superficial, en tensión dialéctica. De esta manera, la práctica fotográfica fija y testimonia este paso o trance histórico en pleno cambio.

En la obra *Little History of Photography*, publicada en 1931, el enfoque de la fotografía resulta cardinal. Su evolución se convierte, para el filósofo, en un procedimiento a la vez técnico, cultural y antropológico que determina una transformación de las formas de la percepción sensorial, que emergen, una vez más, como elementos interconectados con los desarrollos culturales de las vanguardias artísticas de los años veinte. Benjamin en este sentido completa el itinerario de las vanguardias en lo que atañe a la fotografía y abre la mirada a la toma de conciencia del proceso fotográfico como aumento de conocimiento y síntesis que se halla implícita en la idea de gesto.

El capítulo quinto termina con el enfoque de la fotografía de Alexander Rodchenko y Berenice Abbott, que representan magistralmente la mirada *técnica* hacia el cambio de la modernidad. Con visiones diferentes, ambos son testimonios de un mundo que cambia. Su *habit of action* se dirige sin duda a gestionar un posible testimonio que dejar como legado para el futuro. En sus experiencias la técnica tiene un valor instrumental, no es un dato al que el ser humano haya de subordinarse en un universo estéril: por ello representan la inevitable contribución humana en profunda continuidad con la técnica y su alteración de la percepción, puesta de relieve por Benjamin.

En lo que concierne a la experiencia fotográfica, en el capítulo sexto, titulado *Una filosofía del gesto fotográfico: la experiencia como elemento no marginal. El análisis de John Dewey*, el testimonio se confía a Lewis Hine y Dorothea Lange, ambos fotógrafos estadounidenses, que nos servirán para agregar un último elemento, el del aspecto social, a la consideración de la fotografía como gesto. Su



fotografía es de tipo *documental*. Las fotos de Hine muestran trabajadores no protegidos, con la intención de documentar sus condiciones de vida describiendo un panorama real del desarrollo incontrolado que la industria ha ocasionado en la sociedad estadounidense. Para Hine la práctica fotográfica no se puede escindir del objetivo de provocar una reacción *ética* que comporte mejoras y sea divulgable, para dar dignidad y valor a la masa de los trabajadores. Su propósito, exponer la injusticia de unas condiciones miserables, desde el punto de vista filosófico tiene su origen en una actitud de sentido pragmatista: por una parte conectar al ser humano con el ambiente de acuerdo con principios de equidad y civilización; por la otra suscitar una reacción ética, a ser posible reproducible, dentro de la sociedad. También en este caso el gesto fotográfico se convierte en un medio de investigación social.

Dorothea Lange, animada asimismo por intenciones documentales, ilustra las vicisitudes humanas de parte de la población estadounidense, obligada a migrar por problemas económicos, incluidos jornaleros del campo y desempleados. Su técnica, a menudo focalizada en pequeños detalles y encuadres a corta distancia, se convierte en un auténtico estilo fotográfico, rico y potente emotivamente. Muy concentrada en las emociones – piénsese, por ejemplo, en la serie de fotos titulada *Migrant Mother* –, toda la obra de Lange establece una relación directa entre *perceiver* y objeto-imagen en sentido pragmatista.

El último capítulo, dedicado a la filosofía de John Dewey, parte de una consideración – en particular de la experiencia y de la experiencia estética – que da lugar a una exploración orientada a confirmar cómo el enfoque del gesto se basa en la relación continua y de proceso que vincula al ser humano con el ambiente. No secundariamente, se interpreta de modo instrumental la concepción deweyana de “*una experiencia*” como clave de lectura encaminada a ligar el tema de las emociones a la educación de la mirada en el campo fotográfico. Fundamentalmente lo que aquí se quiere añadir es la respuesta a varias preguntas: ¿Qué ocurre cuando una fotografía nos conmueve? ¿La imagen tiene un gusto estético o es el gesto fotográfico el que procede en una dirección que puede considerarse estética (según la concepción deweyana)? Deliberadamente, hasta este punto del estudio no se han emitido juicios ni se han formulado investigaciones estéticas, precisamente para dejar que predomine la importancia del gesto en clave

epistemológica por encima de la dimensión concreta de la imagen. Ahora se trata de reintroducir la estética como uno de los aspectos de la experiencia.

La trayectoria de maduración de Dewey hacia la estética se afronta aquí arrancando del influjo recibido por mor de la sólida amistad con Albert C. Barnes, de las *influencias* de orden antropológico que se produjeron dentro del círculo universitario de Nueva York y sobre todo a través de los contactos con Fran Boas, antropólogo padre de los estudios modernos en aquel campo. Se trata de un *viaje* al interior de las experiencias vitales del filósofo que he juzgado cruciales para la construcción de *su* ambiente estético.

En Dewey, la aproximación a la estética se produce de forma gradual. En un primer momento el paso capital es el de intuir hasta qué punto el arte puede formar parte de la vida del *human being*. La experiencia en la universidad de Chicago – de 1894 a 1904 –, y concretamente la colaboración con Jane Addams en la Hull House, sienta las bases de su convicción de que el arte y la vida no se deben separar y de que la participación en la actividad creativa puede ofrecer un objetivo de realización personal y social. En la *escuela laboratorio* los estudiantes habían de dar rienda suelta a la creatividad sin el constreñimiento de programas estériles y forzados. En este proceso la utilidad resultaba primordial, precisamente para acentuar esa relación esencial entre el ser humano y el ambiente. La máxima *learning by doing* sintetiza esta línea práctica. Además, no se antojaba interesante proponer un objeto abstractamente “hermoso”; lo resultaba mucho más crear objetos estéticamente agradables y, sobre todo, que pudieran satisfacer necesidades específicas. La escuela, según la teoría deweyana, tiene que *recomponer* la fractura entre cultura y utilidad, entre los saberes teórico y práctico.

Desde el punto de vista de la práctica gestual estas observaciones desplazan la atención no tanto a la visión del producto final, cuanto a la tensión entre creación y utilidad, y esto resulta significativo para formular una consideración más funcional que estética del propio gesto.

Entre los temas presentados en *Art as Experience* – obra publicada en 1934– el del restablecimiento de la continuidad entre las obras de arte y la vida cotidiana es básico para la constitución de una cultura estadounidense que descansa sobre fundamentos pragmatistas. En esta línea se afronta el vínculo teórico con la política de la administración Roosevelt orientada a difundir un arte propagable y ligado al territorio norteamericano. Esta iniciativa, que verá involucrados asimismo a los

fotógrafos estadounidenses Abbott, Hine y Lange, está impregnada por los objetivos teóricos deweyanos. De este modo, sobre todo en los años que van del 1935 hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, en los Estados Unidos de América se asiste al desarrollo de una práctica fotográfica estrechamente ligada al ámbito social y al mismo tiempo funcional a la creación de una cultura – estadounidense – expandible.

Cuando Dewey se aprestaba a completar la obra *Art as Experience*, nudo crucial de la teoría de la experiencia, ya había afirmado – en *Experience and Nature*, de 1925 – que la relevancia dada a las cosas que constituyen la experiencia atañe también a la manera en que estas son experimentadas: la experiencia, por tanto, no se basa en una división entre acto-materia y sujeto-objeto, sino que contiene ambos elementos. Experimentar significa no dejar al margen las emociones, es decir, las dimensiones emotivas, reivindicar y recuperar la dimensión concreta corpórea del organismo que se relaciona con su entorno a través de formas pasivas y activas: una dimensión concreta experiencial, esta, que va más allá de la dimensión subjetiva que el sistema cartesiano había contrapuesto a la datidad natural.

En términos gestuales el enfoque de la estética de Dewey –basado en la idea de que no debe existir distinción entre práctica y teoría– resulta interesante porque establece una diferenciación primordial entre los procedimientos prácticos carentes de inteligencia y no gozables de por sí y los cargados de significado y susceptibles de disfrute. Los términos de esta lógica se convierten en el acto o el producto artístico fruto de una decisión oportuna y de una combinación de posibles elementos. De este modo deja de tener sentido hablar de proporción, de simetría, de equilibrio entre las partes, de orden: lo que caracteriza un gesto artístico es la libertad intrínsecamente organizada en sentido ético que esta permite tras el estímulo inicial. Siguiendo esta intuición el producto del gesto fotográfico no se consideraría en función del grado de belleza percibido sino que sería fruto de un orden y de una organización entre las partes en virtud de su significado.

Con respecto a este término teórico se forma el concepto de *una* experiencia que, según la teoría de Dewey, es un todo: «It is a whole and carries with it its own

individualizing quality and self-sufficiency»<sup>26</sup>. En efecto, es un todo que nos ayuda a centrar la atención en el hecho de que se trata de un conjunto especial que forma parte de un flujo no uniforme y continuo que tiene un comienzo y tiende hacia una conclusión. La experiencia, por tanto, es una trama de situaciones y episodios que se entrecruzan con instantes de pausa, de incertidumbre, así como con momentos positivos que definen *un* camino que avanza de manera continua. En otras palabras, no es solo un soportar, sino también un hacer. Es fundamental, asimismo, comprender que una conclusión no es un momento final, sino una base de cara a una próxima experiencia.

En relación con el tema del gesto, por tanto, resulta relevante aquello que se expresa y el proceso que sirve para manifestarlo. En referencia a la experiencia el gesto fotográfico ha de entenderse en términos de *ritmo, resistencia y significado*. Además, es una herramienta fundamental para ordenar y organizar el material subjetivo, evitando la dicotomía entre materia y forma, así como entre medios y fines, consideraciones en sintonía con la teoría pragmático-semiótica que permea toda la línea especulativa de este estudio.

Así, el gesto fotográfico – entendido en términos de experiencia– evidencia una vez más la peculiaridad de la conexión del ser humano tanto con el ambiente como con el ámbito social que ya desde el primer capítulo se había remarcado al describir el pensamiento meadiano. Dicho de otro modo, el *hacer es un hacer* algo en y con el mundo que abre nuevos horizontes de conocimiento y de mejora de la sociedad. Entender el *hacer* y el *actuar* del arte en esta línea experiencial, nos sugiere Dewey, posibilita el acceso a la estética que reside en la reciprocidad entre factores prácticos, emocionales y cognitivos, que cooperan interactuando los unos con los otros. Esta última función, precisamente, se mantiene concreta dentro del proceso gestual, que de este modo conserva una naturaleza variable pero activa, articulada pero susceptible de ser disfrutada por otros.

En conclusión, el ejemplo del gesto fotográfico en su función de memoria social, de testimonio de lo moderno, de búsqueda de la identidad, de fuente de experimentación y de significado se conecta perfectamente con dicha línea teórica deweyana. Fotografía, por consiguiente, como acción y no solo como imagen.

---

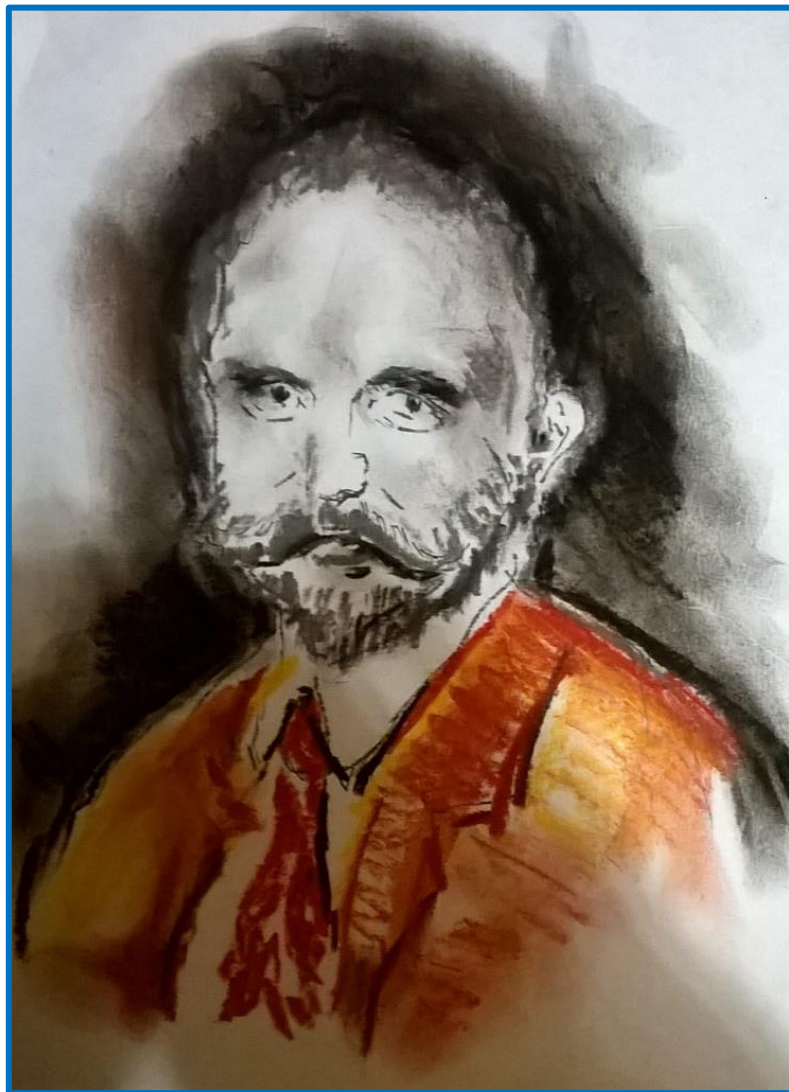
<sup>26</sup> John Dewey, *Art as Experience* (1934), Penguin Group, Nueva York, 2005, página 37. Traducción al italiano, *Arte come esperienza*, a cargo de G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2012, página 61.

## CAPITOLO PRIMO

Il concetto di gesto secondo George Herbert Mead.

*«You don't just take pictures with your camera. They put themselves in the act of photographing all the images seen, the books read, the music listened to, the loved ones»*

Ansel Adams, *The A.A. Gallery*, CA



**George H. Mead, 1863-1931**

(Alberto Cristini. *G.H. Mead*. 2019. Disegno su carta, matita colorata).

## 1.1 Introduzione alla teoria dell'atto di George H. Mead: lineamenti per uno studio sociale.

Nel primo capitolo del presente lavoro la trattazione sarà principalmente focalizzata sul tema del gesto secondo gli studi di George H. Mead che, già all'inizio del XX secolo aveva attivato su una tale argomentazione intuizioni pragmatiche confluite poi in un approccio psico-sociale e filosofico che ha reso l'indagine stessa poliedrica e multiforme. In questo modo l'influenza dell'analisi di Wilhelm Wundt viene attivata ma anche superata tramite una considerazione critica di Mead, la quale ha sviluppato un'accezione singolare alla sua teoresi.

Per quanto riguarda l'impronta sociale del pensiero meadiano, si intenderà porre in rilievo non solo l'influenza darwiniana, bensì anche possibili connessioni e differenze con le intuizioni di Sigmunt Freud che, nei primi decenni del Novecento introdusse la tematica della psicoanalisi come un'innovazione all'interno della cultura del tempo; in generale, l'accento verterà su alcune intuizioni dettagliatamente e solidamente focalizzate sul tema dell'atto.

A tal proposito il confronto e la connessione esistenti tra i concetti di *rilevanza* ed *emergenza*, secondo le teorie rispettivamente di D. Sperber & Wilson e Mead, rappresenteranno una prospettiva che dischiuderà nuove possibilità di indagine. Infine, il presente capitolo si concluderà con un tema che ha il fine di porre in relazione l'uomo e la memoria considerata come risultato di un'interazione sociale (3.1 *Il gesto fotografico come rilevanza sociale. Il caso di Francisco Boix*). A conclusione il capitolo terminerà con un pensiero pratico di stampo pragmatista.

La scelta di iniziare questo percorso dallo studio di George Herbert Mead<sup>27</sup>- considerato il padre dell'interazionismo simbolico in sociologia - ha il suo fondamento sull'analisi della filosofia dell'atto che il filosofo statunitense aveva

---

<sup>27</sup> Riferimenti su George Hebert Mead (1863-1931): Rosa M. Calcaterra, *Pragmatismo: i valori dell'esperienza. Letture di Peirce, James e Mead*, Carocci ed. Roma, 2003. R.M Calcaterra, *Individuality and Sociality in Science: G.H. Mead's Social Realism*, in «Cognitio», 2008,9/1, pp. 27-39. Carlo Sini, *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, Jaka Book, Milano, 1996. Rossella Fabbrichesi, *In comune. Dal proprio corpo al corpo comunitario*, Ed. Mimesis, Milano, 2012. Hans Joas, *G. H. Mead. A contemporary Re-examination of his Thought*, Cambridge MIT Press, 1997

affrontato<sup>28</sup>, già dalla fine del secolo XIX e che avrà una definita teorizzazione con la pubblicazione di *Philosophy of the Act*<sup>29</sup>. Nell'introduzione dell'opera viene rilevato il motivo che ha spinto il pensatore a intraprendere un percorso sull'atto ovvero il rifiuto che la scienza biologica pone sull'azione dell'organismo<sup>30</sup> come risposta meccanica alle sollecitazioni dell'ambiente. Il superamento di tale principio biologico e scientifico, quindi, sta alla base della formulazione meadiana della filosofia dell'atto che si sviluppa con l'intenzione di non porre a contrasto il mondo fisico - cioè il mondo degli oggetti - con l'ambiente psicologico. In pratica, Mead, vuole evitare l'utilizzo di questi due estremi; egli concepisce il processo sociale di interazione degli organismi attraverso una internalizzazione dei gesti che saranno l'origine dello sviluppo di *Mind e Self*.

*Philosophy of the Act* rappresenta il punto di approdo successivo all'analisi di psicologia sociale su cui l'opera pubblicata postuma *Mind Self and Society*<sup>31</sup> è centrata; tuttavia, segnalare la pubblicazione del 1938 è interessante per sottolineare come il tema del sociale analizzato nel dettaglio rappresenti la relazione tra i due poli sopracitati, mondo fisico da una parte e quello psicologico dall'altra. Seguendo questo iter teorico, appare quindi chiaro come il tema della psicologia sociale accompagni le riflessioni dello studioso fino in tarda età. Tuttavia bisogna segnalare che, nonostante Mead abbia pubblicato diversi lavori sulla psicologia sociale, egli non ha mai organizzato la sua produzione; l'opera *Mind Self and Society*, infatti, è il tentativo di raccogliere e presentare un materiale teorico che altrimenti non avrebbe avuto una logica sistematica<sup>32</sup>.

In tali opere – qui ritenute collegate teoricamente - l'accento evoluzionistico-darwinistico e scientifico-sociale sono di rilevanza fondamentale anche perché

---

<sup>28</sup> G. H. Mead, *Suggestions toward a Theory of the Philosophical Disciplines*, in «Philosophical Review», Duke University Press, 1900, vol III, pp. 357-370.

<sup>29</sup> G. H. Mead, *Philosophy of the Act*, ed. Charles W. Morris and John. M. Brewster, Albert M. Dunham, David Miller, University Chicago Press, Chicago, 1938. (Da ora in poi *P.A.*)

<sup>30</sup> Da notare l'uso del termine *organismo*, non uomo né essere sociale. Influenza delle teorie evoluzioniste.

<sup>31</sup> G. H. Mead, *Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*, intr. by C. Morris, ed. University of Chicago Press, Chicago, 1934. (Da ora in poi *M.S.S.*)

<sup>32</sup> Nella prefazione dell'opera, scritta da Charles W. Morris, viene chiaramente espresso l'obiettivo della raccolta del materiale grazie ad alcuni studenti (Alvin Carus/ Robert Page) che raggrupparono e riordinarono, stenografando, le lezioni universitarie del 1927 e 1930.

nell'America di fine XIX secolo, l'impulso a una scienza laica non creazionistica aprì la strada a vivi confronti sul darwinismo allora inteso come "scienza pericolosa"<sup>33</sup>.

Inoltre, per comprendere al meglio il percorso del pensiero del filosofo, è necessario aggiungere alcune osservazioni di carattere storico-filosofico. Ciò su cui si vuole porre l'attenzione sono le influenze di tipo filosofico che hanno permeato l'ambiente intellettuale americano a partire dagli ultimi decenni del secolo Diciannovesimo e che si possono riassumere, anche se a grandi linee, nell'idealismo tedesco filtrato negli Stati Uniti attraverso le opere di Josiah Royce<sup>34</sup>, nelle varie traduzioni delle opere hegeliane e nella già accennata influenza del pensiero evoluzionistico. Ciò che diviene innovativo del pensiero hegeliano e che qui interessa porre in rilievo per quanto riguarda l'ambiente intellettuale americano, è l'importanza del fenomeno del divenire che ben si situa in parallelo con l'evoluzionismo. Un evoluzionismo che in campo scientifico:

«Ha scardinato definitivamente le precedenti concezioni fissiste della natura fondando un impegno dello scienziato a cogliere le cose nel loro divenire e non più a classificarle passivamente entro schemi codificati»<sup>35</sup>.

Questo particolare aspetto, unito alla collaborazione con Royce all'università di Harvard, ha fortemente influenzato il pensiero di Mead. In generale tutto il pragmatismo e la cultura americana sono permeate da una *interpretazione* delle tesi evoluzionistiche della psicologia e della sociologia. Per comprendere la centralità delle risoluzioni generate dalle tesi evoluzionistiche si considera come *svolta* teorica quella che si viene a creare attraverso l'inconciliabilità tra le tesi

---

<sup>33</sup> Anna Maria Nieddu, *George Herbert Mead*, Ed. Gallizzi, Sassari, 1978, p. 17 e nota n. 13. Da ora in poi citato come *G.H.M.* Ad Harvard fu Asa Gray il principale divulgatore delle tesi darwiniane, poi dibattute fortemente da Louis Agassiz. Sul rapporto tra Asa Gray e Darwin si veda, Carlo Sini, *Il Pragmatismo americano*, Laterza, Bari, 1972, pp. 30 e sgg.

<sup>34</sup> Josiah Royce, 1855-1916. Fondatore dell'idealismo americano; si trova alla Harvard University nel 1882 (e ci rimase fino alla morte) quando incontra G.H. Mead. Royce considera il Sé come prodotto di un processo di interazione sociale, tema basilare per Mead. Si veda di Royce, *The Spirit of Modern Philosophy* (1892), Dover Publications Inc., 2015. Si veda anche: David L. Miller, *Josiah Royce and George Herbert Mead on the nature of Self*, in «Transactions of the Charles S. Peirce Society», vol. 11, n. 2, pp.67-89, Indiana university Press, 1975

<sup>35</sup> A. Nieddu, *G. H. M.*, op. cit., p. 18



evoluzionistiche e il dogma teologico<sup>36</sup>; *svolta* che deve essere considerata come l'unione di due punti di vista differenti: quello empirico (gli organismi sono dati nel mondo in rapporto agli oggetti), e parzialmente quello biologico-scientifico, riguardante il concetto secondo cui il mondo che appare all'osservazione è una funzione di impulsi e di espressioni<sup>37</sup>. Partendo da ciò, infatti, Mead cerca di riconciliare entrambi i punti dell'analisi ovvero non vi è più, da una parte, l'organismo inteso come oggetto in un mondo di oggetti e, dall'altra, gli oggetti intesi come passaggi di un'attività organica. La sintesi di questi punti va ricercata non in una tecnica scientifico-strumentale, ma in un contributo alla teoria della mente e della società. Mead infatti, traccia un percorso lungo il quale alcune considerazioni biologiche avevano forzato la psicologia verso il parallellismo<sup>38</sup>, il funzionalismo e il comportamentismo. Secondo il filosofo, di posizione comportamentistica, il centro dello studio è la società non lo studio eminentemente psicologico fondato solo sull'individuo. Il fattore sociale subentra quindi come espressione centrale, ad esempio, nella costruzione della teoria dell'atto e da qui traccia lo sviluppo per un linguaggio *comunicativo*; di particolare interesse per il presente lavoro.

È nel periodo di insegnamento all'università di Chicago (dal 1893, fino alla morte avvenuta nel 1931) che Mead trova un ambiente intellettuale molto stimolante; l'amicizia e la collaborazione con John Dewey<sup>39</sup> e l'esperienza poi della *Chicago School*<sup>40</sup>, fanno di questo intervallo temporale un momento basilare per gli sviluppi intellettuali del filosofo-sociologo.

In aggiunta, è bene segnalare che gli studi meadiani e dei suoi colleghi, hanno sicuramente influenzato istituzioni, eventi e persone della società a loro contemporanea; vi sono alcuni termini ai quali dobbiamo riferirci per determinare questo legame teorico-sociale. *Social Self*, ad esempio è un concetto che si

---

<sup>36</sup> Qui si intende disputa religiosa sui problemi creati dalle teorie sull'evoluzionismo; l'esempio più tangibile è che i rapporti tra Darwin e Asa Gray (1810-1888, botanico statunitense) si incrinarono soprattutto a causa dei risultati delle ricerche di Darwin che furono alla base di *Expression of Emotions in Man and Animals*, John Murray, London, 1872. Per un'edizione più recente, si cita: Dover Publications, Inc, Mineola, New York, 2007. (Da ora i poi *E.E.*)

<sup>37</sup> G. H. Mead, *P. A.*, op. cit, *Introduction*, p. XII

<sup>38</sup> Gli studi di Wilhelm Wundt sulla teoria del parallellismo psico-fisiologico saranno affrontati nel paragrafo 1.2 di questo capitolo.

<sup>39</sup> John Dewey, lo si affronterà nel capitolo VI; qui è bene segnalare che furono amici e colleghi per molto tempo. Si incontrarono per la prima volta all'Università del Michigan nel 1891, poi Mead lo seguì per l'esperienza universitaria a Chicago.

<sup>40</sup> *Chicago School*: fondata nel 1914 affrontò per la prima volta lo studio sistematico della città da un punto di vista sociologico attraverso analisi empiriche della società urbana.

incontrerà comunemente all'interno della teoresi di Mead, da qui *sociality*, e *sociability*, oppure *social consciousness*; significativi sono anche i termini di indagine più politica, come *coordination* e *cooperation*, che avranno nel tempo direzioni ampie e condivise. Questa specie di vocabolario critico è di uso pratico per il filosofo, ma è anche fondamentale per dimostrare come la reciprocità sociale sia una parte naturale del carattere umano<sup>41</sup>.

La città di Chicago tra la fine del Diciannovesimo secolo e il 1930 è testimone dell'incontro di due interessanti fenomeni: un forte processo di sviluppo tecnologico, che comunque interessa generalmente tutto il paese e la formazione di una classe intellettuale molto sensibile alle tematiche sociali nascenti dal possibile sviluppo non controllato. Da qui deriva il legame di molti studiosi e intellettuali con una gestione politica che sfocia in una visione positiva e ottimistica della realtà americana. La città documenta, però, anche squilibri e contraddizioni nella formazione di imperi finanziari e nell'emarginazione di parte della popolazione; Mead vive questo particolare momento storico-sociale all'interno della *Chicago School*<sup>42</sup>. Tra i principali temi che i svilupparono all'interno di questo circolo di intellettuali, ci fu di certo l'assunzione di metodologie qualitative per un'osservazione obiettiva di fenomeni urbani e sociali, ma non solo. Il concetto dell'uomo inserito nel suo *habitat* naturale introdusse la direzione teorica dell'interazione sociale all'interno di realtà anche complesse, come poteva essere l'ambiente di Chicago in evoluzione di quel

---

<sup>41</sup> Andrew Feffer, *Sociability e Social Conflict in George Herbert Mead's Interactionism*, in «Journal of the History of Ideas», University of Pennsylvania Press, 1990, vol. 51, N. 2, pp. 233-254: 235. (Da ora S.S.C. Mead)

<sup>42</sup> Ci si riferisce alla *Chicago School*, come ad un gruppo di sociologi che ebbero il loro punto di aggregazione nella città e università di Chicago dalla fine del secolo XIX fino alla fine degli anni Cinquanta del Novecento. Il loro sistematico e qualitativo modo di analizzare i termini sociali e le loro influenze, aprì una direzione di studio innovativa nell'ambito psico-sociale. Tale gruppo di studiosi, di cui Mead fu uno tra i più attivi, portò a fondare la sociologia come *scienza*. Membri principali del periodo di fondazione: Albion W. Small, 1854-1926: il fondatore del dipartimento, riuscì a definire solide relazioni tra la scuola americana e tedesca di sociologia. Di questo autore si citano: *The Organic Concept of Society*, American Academy of Political and Social Science, Philadelphia, 1895 e *The Meaning of Social Science*, The University of Chicago Press, Chicago, 1910. William I. Thomas, 1863-1947: si concentrò sugli studi di interesse urbano evidenziando alcuni criteri metodologici. Di questo autore si cita: *Source Book for Social Origins; Ethnological Materials, Psychological Standpoint, Classified and Annotated Bibliographies for the Interpretation of Savage Society*, R.G. Badger, Boston, 1909. Robert E. Park, 1864- 1944: sociologo e filosofo, inserì la visione, tra gli studi di problematiche urbane, del benessere sociale, oltre al tema dell'ecologia urbana. Di questo autore si cita: *The City*, The University Chicago Press, Chicago, 1925. Ernest W. Burgess (1886-1966), di questo autore si cita: *Introduction to the Science of Sociology*, The University Chicago Press, Chicago, 1921 e Ellsworth Faris (1874-1953). Di questo autore si cita: C. Questi ultimi autori si occuparono, oltre che di ecologia urbana, anche del tema delle comunità di immigranti, relazionandosi con studi di antropologia.

periodo; in aggiunta, le relazioni umane e sociali all'interno di un contesto urbano vennero considerate come un processo dinamico in continuo mutamento. Altro punto di forza come tematica di studio, fu la proposizione di un *modello ecologico* risultante dalla relazione tra sistema sociale e naturale; infatti, la conoscenza e lo studio della città e della campagna - insieme alla cultura e alla varietà della popolazione - furono le basi per una teoria *circolare* che proponeva l'espansione e interazione continua tra i due ambienti. Rilevanti furono anche gli studi di *enclaves* etniche - risultanti dalla forte immigrazione che Chicago ebbe alla fine del secolo XIX- che formarono gli *slums* concepiti come nicchie di studio. Aree considerate in relazione competitiva col resto della città venivano considerate potenzialmente da riformare come comunità stabili ed efficienti.

In generale, la città diveniva un contenitore di studi dinamici sull'interrelazione tra differenti *sintomi*<sup>43</sup> della modernità, tali comunque da essere risolti per definire un ambiente maggiormente vivibile e socialmente condivisibile.

È attraverso questa interazione tra intellettuali e società che nasce la sociologia americana la quale, intorno al 1920, si struttura in una disciplina regolata da un modello scientifico che deve i suoi capisaldi teorici alla psicologia sociale di Mead. Compiutamente essa propone un individuo sociale e: "Uno schema complessivo della società in cui all'individualismo e liberismo di base si affianca l'esigenza di favorire gli interventi del potere pubblico nei casi di interesse comune, esigenza dettata dalla naturale socialità umana"<sup>44</sup>.

In particolare, l'impegno di Mead, in un tale ambiente sociale e teorico che lo circonda è volto a studiare e fornire gli strumenti per delle soluzioni a situazioni negative. Il punto da sottolineare qui è la partecipazione diretta del filosofo all'interno della realtà sociale di Chicago; il riferimento preciso riguarda l'esperimento di Jane Addams della *Hull House*<sup>45</sup> al quale partecipò insieme all'amico John Dewey e al *City Club*, un comitato nato tra diversi studiosi dell'Università che si proponeva di collaborare con le autorità comunali, per gestire e proporre soluzioni a problemi come quello dei trasporti, delle abitazioni o della sanità pubblica. Questa forte e

---

<sup>43</sup> Il termine *sintomo* va considerato nell'accezione delle tensioni causate dalla criminalità, il tema del benessere inteso come salute del cittadino, come l'educazione scolastica, la cooperazione, la situazione e livello di vita.

<sup>44</sup> A. Nieddu, *G.H.M.*, op. cit., p.27

<sup>45</sup> *Hull House* fondata da Jane Addams nel 1889 insieme a Ellen Gates Starr; oggi si definirebbe come casa di accoglienza per immigrati europei. All'interno venne gestito un programma di educazione anche artistica. Si affronterà nuovamente questo esperimento nel capitolo VI.

pratica esperienza quotidiana alimenta in Mead una particolare sensibilità verso la condizione sociale e il mondo della città considerata come condizione primaria dei mutamenti culturali. Lo sviluppo della teoresi meadiana non si ferma, quindi, ad evidenziare un dato di fatto, bensì è rivolta a trovare una risoluzione pratica tramite strumenti offerti da una metodologia moderna e scientifica.

Quando Mead iniziò ad interessarsi praticamente e teoricamente al *social self*, il suo amico e collega John Dewey aveva già esplorato i termini dell'evoluzione dell'azione umana nella sua teoria dell'*arco riflesso*<sup>46</sup> - *Reflex Arc* - meglio chiarito come critica alla teoria riduttiva stimolo-risposta del comportamento umano. In tale frangente Dewey, caratterizza l'azione come una forma di ricostruzione in cui:

«The agent constantly constitutes an object world (as well as the subjective identity) out of his problematic encounter with his biological and social environment»<sup>47</sup>.

Tale scritto, rivolto ai colleghi dell'Università di Chicago, fu composto solo due anni prima dello sciopero ferroviario nazionale – *Pullman strike*<sup>48</sup> – che, iniziato nei dintorni di Chicago, rappresentò una svolta per il diritto del lavoro americano. In relazione a questo contesto, il filosofo di Burlington voleva dimostrare due cose. La prima era di attestare la posizione secondo cui il razionale è immanente all'esperienza, nel senso che esso emerge dalla lotta per la sopravvivenza trasformandosi in un'azione etica e comportamentale con obiettivi razionali. In altre parole, Dewey era convinto che l'azione umana rimanesse quotidianamente abituale fino all'incontro di un problema all'interno dell'ambiente che avrebbe ostacolato la sua naturale realizzazione; tale interferenza diveniva centrale in un cambio di prospettiva umana. La risposta - *Reflex Arc* - rappresenta così un insieme di razionalità umana e intelligenza, ovvero il razionale è immanente all'impulso.

---

<sup>46</sup> John Dewey, *The Reflex Arc Concept in Psychology*, in «Psychological Review», (1896), in J. Dewey, *The Early Works*, 5 voll., ed Jo Ann Boydston et al., Southern Illinois University Press, Carbondale, Illinois, 1973, Vol. V, pp. 96-109. (Da ora in poi *E.W.*, seguito dal n. del volume e il riferimento della pagina).

<sup>47</sup> A Feffer, *S.S.C. Mead*, op. cit., p. 233-254: 234.

<sup>48</sup> *Pullman Strike*: sciopero ferroviario nazionale (maggio-luglio 1894), iniziato da 4000 lavoratori dell'industria Pullman, a Chicago, per rivendicare una più equa politica salariale.

La seconda convinzione è basata su un concetto di razionalità di tipo cooperativo, una razionalità che emerge da un impulso umano, incentrata più su basi di socialità reciproca piuttosto che di individualità egoista. *Reconstruction, cooperation e reciprocity*, sono basilari per un atteggiamento di tipo psicologico, ma anche sociale e politico, concetti peculiari per i problemi del periodo in questione. La interconnessione, per Dewey, tra la parte psicologica e quella sociale, è diretta ed entrambe devono essere usate per risolvere un conflitto sociale attraverso una loro riconciliazione.

Mead, nel suo sforzo di esplorazione delle evoluzioni conflittuali di tipo sociale, provò come Dewey a dimostrare la natura sociale della condotta umana, attraverso l'utilizzo di termini provenienti dalla psicologia sperimentale. La testimonianza diretta di Mead, già nell'articolo *Social Psychology as Counterpart to Physiological Psychology*<sup>49</sup> del 1909, è fondamentale:

«The important character of social organization of conduct or behavior is a stimulus to another to a certain act, and that this act again becomes a stimulus to the first to a certain reaction, and so on in ceaseless interaction».

È appunto alla socialità dell'atto - riprendendo le intuizioni meadiane - che si rivolge il presente studio.

Cos'è un atto, all'interno della tesi "sociale"? La risposta risiede nel concetto stesso di atto individuale concepito come atto sociale che include la cooperazione di molti individui, così come citato in *Philosophy of the Act*.

«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>50</sup>.

---

<sup>49</sup> G. M. Mead, *Social Psychology as Counterpart to Physiological Psychology*, in «Psychological Bulletin», vol. 6, 1909, ed. Forgotten Books (Classical Reprint Series), London, U.K., 2018, pp. 401-408: 406.

<sup>50</sup> G. H. M., *P.A.*, op. cit., C. W. Morris, *Introduction*, p.VII-LXXIII: IX.

In aggiunta, come scrive Charles W. Morris nell'Introduzione a *Mind Self and Society*, un atto individuale è sempre un atto sociale:

«The individual act is seen within the social act; psychology and sociology are united upon a biological basis; psychology is grounded upon a social behaviourism. It is in these terms that Mead endeavored to carry out a major problem posed by evolutionary conceptions: the problem of how to bridge the gap between impulse and rationality, of showing how certain biological organisms acquire the capacity of self-consciousness, of thinking, of abstract reasoning, of purposive behavior, of moral devotion».<sup>51</sup>

L'atto di un individuo-organismo<sup>52</sup> è una parte di un atto sociale che si inserisce in una visione di processo evolutivistico, colmando di fatto un certo vuoto esistente tra impulso e razionalità. La logica è quella di individuare nella natura della mente e nella dipendenza della condotta individuale dall'ambiente sociale, la possibile costruzione di un'esperienza riflessiva interna, ovvero l'autocoscienza.

Il dubbio che nasce a proposito di questa iniziale impostazione - che finisce col bandire qualsiasi idea cartesiana di autoappercezione intuitiva - è quello di un *singolare* sovrastato da un *plurale* di cui è parte attiva. Come ha ravvisato Nieddu: «Questo punto pare sembra condurre a una sorta di conformismo»<sup>53</sup>, come 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 e l'ambiente, il quale si realizza attraverso la comunicazione, *linguistic communication*, vero perno fondante tra *Mind*, *Self* e *Society*. In accordo con Rossella Fabbrichesi: «Mead interprets the individual psyche as an adaptive result of a founding sociality and sees sociality not as a mere aggregation of many discrete individuals, but as a result of an act able to test the different degrees of

---

<sup>51</sup>G. H. M., *M.S.S.*, op. cit., C. W. Morris, *Introduction*, p. IX-XXXV: XVI

<sup>52</sup>G. H. M., *P.A.*, op. cit., *Introduction*; distinzione tra cosa fisica e organismo: «A physical thing is a spatial volume whose activity at each instant tends to repeat the same state of rest or uniform motion [...] An organism is a physical thing whose activity is a tendency to bring into existence an organism different in quality from the organism which exists at a given moment», p. VII-LXXIII: XXIII.

<sup>53</sup> A.M. Nieddu, G.H. M., op. cit., p. 154

experience»<sup>54</sup>. Il filosofo accentua la concezione secondo cui l'oggetto d'indagine della psicologia non sia la coscienza, ma l'esperienza dell'individuo e la sua capacità di "espansione", mettendo in questo modo in collegamento l'interiore con l'esteriore, il Sé (*Self*) e l'Altro (*Other*), in virtù del fatto che l'organismo umano possieda una naturale disposizione verso gli oggetti del mondo e si forma in contatto con essi.

Un esempio chiarificatore diviene il ruolo del *game*<sup>55</sup> per i bambini: importante strumento per la conoscenza, per il ruolo (sociale) all'interno del gruppo e fonte di atti di relazione e inter-relazione. Il bambino: «Must learn how to assume this *common* role (that is, neither exclusively mine nor yours, but both mine and yours), and not simply the role of the other who confronts me»<sup>56</sup>.

*Game* inteso come atto sociale, di contatto e di sviluppo cognitivo rappresenta una visione moderna che verrà sviluppata anche da Sigmund Freud<sup>57</sup>, in particolare riguardo al gesto infantile - *game* come relazione simbolica con la madre; l'atto - il gesto - quindi, si esplica in primis nello sviluppo e nella formazione individuale e poi nel sociale. L'approccio freudiano si potrebbe inserire come un'evoluzione dello studio della psiche anche in termini di apertura sociale, analizzando propriamente le caratteristiche basilari dell'*Io* e dell'*Es* che si possono evidenziare in una continua dialettica attiva tra i due elementi.

Il prossimo paragrafo si sviluppa verso quest'ultima proposta che, partendo da intuizioni freudiane finirà con il relazionarsi poi con argomentazioni meadiane di psicologia sociale; i tratti distintivi dei due intellettuali, pur differenziandosi in parte nel processo e maggiormente nell'obiettivo, rimangono testimoni di un periodo propizio per gli studi sull'individuo e la comunità e le loro possibili interazioni.

---

<sup>54</sup> Rossella Fabbrichesi, *Gesture, Act, Consciousness. The Social Interpretation of the Self in George Herbert Mead*, Philosophical Readings (online Journal of Philosophy), 7, 2, 2015, pp. 98-118: 99. (Da ora in poi citato come G.A.C.)

<sup>55</sup> Il termine *game* è bene considerarlo come gioco organizzato, come può essere un gioco a squadre; diversamente *play*, è il gioco puro e semplice, un esempio è giocare a dottore, poliziotto, ovvero avere un ruolo.

<sup>56</sup> R. Fabbrichesi, *Ivi*, op. cit., p.113

<sup>57</sup> Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (1921), *Beyond the Pleasure Principle*, Norton, New York, 1959. *Al di là del principio del piacere*, trad. it. A. Durante, ed. Bruno Mondadori, 1995.

## 1.1a La visione sociale di George H. Mead e di Sigmund Freud tra funzionalismo e psicologia sociale: un confronto ragionato.

«We must be the *others* if we want to be *ourselves*».

George H. Mead, *Mind, Self and Society*, 1934

Per approcciarsi alla tematica psicoanalitica di Freud si ritiene necessario partire dall'analisi di alcune sue similarità e differenze rispetto alle caratteristiche del funzionalismo<sup>58</sup>; tale percorso che, inizialmente può apparire laterale, invece ci conduce invece proprio verso una concezione della mente intesa come relazione tra organismo ed ambiente e che tiene ben presente la relazione esistente tra ogni aspetto mentale. Con ciò si intende la percezione, la valutazione e la risposta, che è possibile raggiungere attraverso un'azione partecipativa e di acquisizione di elementi intrapsichici. L'approccio funzionale alla psicologia sociale ci indirizza verso un umano equipaggiato da capacità sensoriali che, lo qualificano, un organismo che, non essendo autosufficiente, deve costantemente essere in interscambio con l'ambiente. Tale analisi si considera fondante non solo come strumento di analisi meadiana, bensì più genericamente rispetto a una teoresi pragmatica comune.

Mead, similamente, attivando tale approccio funzionalista alla mente e riconducendolo al pensiero riflessivo, ha perseguito una direzione strumentale teorica basata sulla relazione tra l'organismo e l'ambiente che rappresenta una istanza speciale della mente, interpretata da: «Self-conscious problem solving»<sup>59</sup>. Il punto nodale del filosofo è quello di opporsi alla visione secondo cui la condotta umana sia determinata solo dall'organismo o dall'ambiente.

---

<sup>58</sup> Guy E. Swanson, *Mead and Freud: their Relevance for Social Psychology*, in «Sociometry», American Sociological Association, 1961, Vol. 24, n. 4, pp.319-339:324 (da ora in poi *M.F. Relevance*): «Functionalism was a psychology well adapted to the requirements of sociologists and social psychologists [...] Moreover, the individualelement, see from the standpoint of the organization or system in which it participated, had meanings as a part of that system, had a role in the system». Sul funzionalismo (in sociologia) si veda: Talcott Parsons, *An Approach to Psychological Theory in Terms of the Theory of Action*, in S. Koch, *Psychology: a Study of a Science. Study I: Conceptual and Systematic*, vol. 3, Mc Graw-Hill Book Co., Inc, New York, 1959, pp. 612-711; *Psychology and Sociology*, in J.Gillin, *For a Science of Social Man*, The Macmillan Co., New York, 1954, pp. 67-101.

<sup>59</sup> Guy E. Swanson, *M.F. Relevance*, op. cit., pp.319-339: 328.



Rimanendo in un'ottica di analisi funzionalista, è necessario sottolineare che nella teoria freudiana, lo psicoanalista descrive il comportamento adattivo dell'organismo partendo dallo stimolo che si forma a partire da prospettive e motivi *causali*. Come Mead e Dewey, egli sottolinea l'importanza della relazione mente-corpo; ciò si esplica da una parte nella credenza che il comportamento sia funzionale alla sopravvivenza dell'organismo, dall'altra che la natura umana proceda tramite il formarsi dell'esperienza all'interno dell'ambiente e dei propri simili.

Ciò che disallinea Freud dai funzionalisti - in particolare da Mead - riguarda il tema della gratificazione, ovvero la libido considerata come una generale propensione ad agire. Il concetto di gratificazione, per Freud, non è una proprietà della mente, anzi: «It refers to the net balance of the organism's profits and losses resulting from his transactions with the environment»<sup>60</sup>. Altro punto non condiviso è che mentre per Mead ciò che pone in relazione mente e atto è anche il tema della conoscenza come: «Alignment of means and ends»<sup>61</sup>, per Freud tale allineamento è sì possibile, ma non assicura la gratificazione; non solo, per il filosofo gli impulsi – per Freud il termine corretto è *pulsione* -, una volta espressi, sono in relazione con gli oggetti con i quali lo scambio di relazione si trasforma in energia, ciò che invece Freud intende spiegare, è il perché alcuni individui riescano ad esprimere pulsioni mentre altri non sono in grado di modificare la loro condotta come risultato della relazione con gli oggetti.

Come si evince il tema della pulsione è centrale per la disamina Freud-funzionalismo; è quindi interessante comprendere come Freud proceda riguardo tale aspetto. In generale, la pulsione viene concepita a *priori* rispetto ad una eventuale influenza per contatto con l'ambiente; inoltre lo psicoanalista tenta di spiegare perché alcune parti del corpo siano più coinvolte di altre nella centralità della gratificazione dell'organismo. Per questo motivo egli descrive alcune relazioni comuni tra la pulsione, le zone erogene e le limitazioni ambientali; tutto ciò è confluito nello sviluppo di una teoria della terapia psicoanalitica, che riguarda la possibile esperienza individuale delle gratificazioni come parte centrale e causale dell'azione individuale. Si può certamente affermare che riguardo al tema del comportamento, lo sviluppo psicoanalitico di Freud si fonda su proprietà differenti

---

<sup>60</sup> G.E Swanson, *M.F. Relevance*, op. cit., 319-339:329.

<sup>61</sup> G.E. Swanson, *Ibidem*, op. cit.

rispetto al punto di vista funzionalista; un esempio è l'influenza sociale la quale agisce nei confronti dell'uomo come una serie di traumi che inducono a discontinue gratificazioni ed espressioni. Inoltre, in termini interattivi, il tema della dipendenza viene elaborato da Freud in centralità dell'oralità come *stage* di sviluppo del carattere<sup>62</sup>. È il caso del bambino che dipende dall'adulto per la sua sopravvivenza e che gradualmente impara a crescere in relazione all'esterno e al sociale.

Nel 1910 con la pubblicazione di *Über Psychoanalyse*, Freud riassume lo studio psicoanalitico formulando le definizioni di *Es*, *Io* e *Super Io* la quale interazione si trova alla base del comportamento e dell'attività cognitivo-percettiva dell'essere umano<sup>63</sup>. Se si vuole presentare una possibile congruenza o influenza di pensiero tra i due studiosi, può forse apparire scontata la somiglianza tra questa accezione e quella meadiana di *Self-Others*. In particolare si rileva in Freud il forte convincimento che la divisione anima - corpo, non sia veritiera tanto da necessitare un suo superamento; tale è il senso che ispira gli studi empirici, come quelli sull'isteria o sui sogni che verranno presentati in cinque conferenze del 1909 alla Clark University in Massachusetts, su invito da parte di Stanley Hall<sup>64</sup>. Tali conferenze sulla psicoanalisi, presentate in lingua tedesca e poi tradotte in inglese, costituiscono il primo scritto divulgativo - appunto *Über Psychoanalyse* - sull'evoluzione complessiva della dottrina psicoanalitica.

Freud affronta la psicoanalisi puntando l'attenzione sulle pulsioni, sul Sé, sul conscio - inconscio e sul loro rapporto, al fine di annullare qualsiasi divisione interna negativa in vista di uno studio sui processi psichici. Nella presentazione alla Clark University Freud cita spesso l'intuizione secondo cui preconscious e inconscio siano parte univoca e non separata della psiche individuale; la critica alla separazione di tali termini deve essere apparsa come una grande innovazione e rivoluzione

---

<sup>62</sup> Sigmund Freud, *On the Transformation of Instincts with Special Reference to Anal Erotism* (1901-1905) in *Collected Papers*, voll.5, vol. 2, Hogarth Press, London, 1948, pp.570: 164-171.

<sup>63</sup> S. Freud, *Über Psychoanalyse*, Franz Deutiche, Leipzig und Wien (1909). *Five Lectures on Psychoanalysis*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Voll, XIV, vol. XI, Hogarth Press, London, 1910. *Cinque Conferenze sulla psicoanalisi L'io e l'Es Compendio di Psicoanalisi*, tr. It. A. Staude (1), C. Musatti (2), R. Colorni (3), Bollati Boringhieri ed., Torino, 2011. Definizioni: *Es*: subconscio istintivo, spinto da pulsioni sessuali; *Io* rappresenta la parte emersa, cosciente; *Super Io* super-coscienza maturata dalla civilizzazione dell'uomo, il codice di comportamento.

<sup>64</sup> Stanley Hall, (1846-1924), pedagogista e psicologo statunitense. Conseguì il dottorato in Psicologia con la supervisione di William James ad Harvard e, tra il 1882 e il 1888 alla Johns Hopkins University come docente di psicologia e pedagogia fondò il primo laboratorio di Psicologia Sperimentale negli Stati Uniti; nel 1887, fondò l'*American Journal of Psychology*. Amico anche di John Dewey.

all'interno degli studi sulla psiche e soprattutto rivela il tentativo di dare una visione univoca della percezione, alla quale lo studioso vuole ricondurre la criticata distinzione fra conscio ed inconscio, infatti:

«The distinction between conscious and unconscious is ultimately a problem of perception, to which it must be answered simply with a yes or no; the act of perception as such tells us nothing about the reason why something is perceived or not perceived»<sup>65</sup>.

Qui Freud ci avverte che l'atto percettivo, da un punto di vista fenomenologico, può non aver riscontro nel caso sia presente una *rimozione*, che può intervenire senza rappresentare un significato preciso per il soggetto umano. Il tema della percezione, quindi, si avvia su un percorso deciso come tensione tra conscio ed inconscio, tematiche fondamentalmente psicologiche, ma che avranno una grande influenza sia nella cultura psico-sociale, che in quella letteraria-artistica della prima metà del secolo Ventesimo.

Proprio per l'analisi sul tema fotografico, il concetto di introspezione, la visione dell'immagine come specchio del sé o il legame con l'inconscio, saranno basilari nello sviluppo di nuove teorie sulla rappresentazione, tra gli anni Venti e Trenta del Ventesimo secolo.

Continuando nella teoria freudiana, la tematica della continuità dialettica tra l'*Io* e l'*Es*<sup>66</sup> - dove il primo termine rappresenta la ragione e l'esperienza, mentre il secondo il regno della volontà e delle pulsioni - verrà ripresa e continuamente aggiornata dallo studioso. L'importanza dell'*Io* freudiano deve essere ricollegata, rispetto allo studio sul gesto, al tema fenomenologico della percezione poichè è esso a registrare gli stimoli che provengono dall'esterno, poi tradotti in pulsioni tra le quali annoveriamo anche il piacere. Questa "finestra" sul mondo che appare come una determinazione attiva del sociale ovvero dell'esperienza, è in sintesi il nostro contatto con l'esterno. Tale analisi, seppur in termini strettamente psicologici rileva che l'*Io* è un "nucleo organizzato"<sup>67</sup>, aperto, dinamico e attivo verso l'esterno che,

---

<sup>65</sup> S. Freud, *Five Lectures on Psychoanalysis*, op. cit., p.105.

<sup>66</sup> L'*Es*, è un pronome tedesco neutro di terza persona che corrisponde al latino *Id*

<sup>67</sup> S. Freud, *Id*, op. cit., p.107

bilanciandosi con l'*Es*, può attivare la percezione; ovviamente, continua Freud, nel caso di anomalie del rapporto si determineranno psicosi e malattie psichiche.

La possibile relazione tra gli studi di Freud e la psicologia sociale di Mead deve essere intesa e sviluppata propriamente considerando, da una parte, la forza relazionale tra l'*Io* e l'*Es* e dall'altra *I - Me* e *Others*<sup>68</sup> meadiani. Riprendendo il pensiero di Mead egli interpreta la psiche: «As an adaptive result of a founding sociality, and sees sociality not as a mere aggregation of many discrete individuals, but as a result of an act able to test the different degrees of experience»<sup>69</sup>, dando maggiormente un'accezione sociale all'*Io* freudiano, combinando così l'ambito psico-sociale con quello filosofico. Nel dettaglio:

«The *I* is in certain sense that with which we do identify ourselves. The getting of it into experience constitutes one of the problems of most of our conscious experience; it is not directly given to experience»<sup>70</sup>.

D'altra parte *Me* rappresenta l'insieme delle attitudini ereditate dalla comunità ed è in relazione con *I*. *Me* è in definitiva l'aspetto convenzionale che l' *I* condivide con il resto del mondo sociale. L'accezione che qui risulta rilevante per uno studio sul gesto è che la singolarità e la soggettività dell'*I* reagisce al *Me*, inteso come sociale: è nel momento reattivo che si genera un cambiamento, una modificazione di quest'ultimo. La relazione tra *I* e *Me*, suggerita da Mead è una risposta di cambiamento:

«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. The *I* creates the *Me*»<sup>71</sup>.

---

<sup>68</sup> G. H. Mead, *The Social Self and The Definition of the Psychological*, in *Selected Writings*, University of Chicago press, Chicago, 1964, pp. 1-416: 25-60

<sup>69</sup> R. Fabbrichesi, G. A. C., op cit., pp. 98-118:100

<sup>70</sup> G. H. Mead, *M.S.S*, op. cit, p.174

<sup>71</sup> R. Fabbrichesi, G.A.C., op. cit., pp. 98-118: 115

Tuttavia, il rapporto costruttivo tra *I* e *Me* non è unilaterale, bensì biunivoco. L'importanza della connessione tra interno ed esterno va considerata come percorso processuale in una costruzione psico-sociale. Mead continua individuando nel *Self* una natura duplice, costituita da *I* e *Me*: non è una "sostanza ma un predicato"<sup>72</sup>. Probabilmente Mead inserisce il termine *Self* per dare maggiore omogeneità ad un percorso che altrimenti potrebbe apparire troppo duale; *Self*, così, rimane come un predicato a doppia faccia completato dall' *I* e *Me*. Tale costruzione ha la sua origine nell'importanza che il filosofo dà al sociale: non esiste *I* senza *Me*, ma neanche senza l'Altro. *Other* che si definisce nell'atto del "taking the role of the other". Il passaggio così definito da Mead verso la costruzione dell'*Other* rimane interno alla definizione del sociale, o meglio, dell'*Io* sociale; quando un gesto evoca in noi la stessa attitudine e risposta negli altri si ha una conversazione simbolica<sup>73</sup>, scrive Mead, e non più un semplice gesto. La comprensione dell'individuale all'interno di un ambiente sociale, è evidente; l'interiorità individuale si forma quando si comunica all'*Other* attraverso il gesto ed è la sua risposta che definisce il confine personale. Un esempio può facilitare la comprensione di questo passaggio meadiano; non è sufficiente che un atto A provochi una reazione - risposta B, ma:

«It must even stimulate itself to give the same answer as B, which, then, will no longer become *mine* or *your* own response, but a response commonly negotiated and publicly participated»<sup>74</sup>

Il significato che qui si rileva sta nell'accezione secondo cui la risposta non è *mia* o solo *tua*, bensì *nostra*. L'attitudine a negoziare una individualità che si attiva nella partecipazione sociale è, quindi, la soluzione del *taking the role of the other*.

Dopo aver puntualizzato la teoria dell'*Io* sociale di Mead, comprendendola all'interno di una soluzione processuale-ambientale, ciò che rimane rilevante è

---

<sup>72</sup> R Fabbrichesi, *Ibidem*, op. cit.

<sup>73</sup> G.H. Mead, *M.S.S.*, op. cit., p. 25: «The gestures thus internalized are significant symbols because they have the same meanings for all individual members of the given society or social group, i.e. they respectively arouse the same attitudes in the individuals making them that they arouse in the individuals responding to them: otherwise the individual could not internalize them or be conscious of them and their meanings.

<sup>74</sup> R. Fabbrichesi, *G.A.C.*, op. cit., pp. 98-118:108

l'osservazione differenziale tra l'*Io* freudiano e quello meadiano. L'*Io* freudiano ha come *environment* l'accezione di conscio e inconscio, e oltre a essere in relazione con l'esterno, è dotato di autonoma esistenza, mentre l'*Io* meadiano è rivolto al sociale, nel senso che attraverso il *Me* si attiva esternamente emergendo come *I* sociale, e questi due elementi interagendo in modo dialettico formano il *Self*. Non è di scarso rilievo che l'*Io* e l'*Es* freudiano siano in un continuo rapporto anche di condizionamento reciproco, similmente all'*I* e *Me* meadiano.

Attraverso un'analisi più attenta si comprende che il filosofo americano non si limita all'accezione sopra indicata, ma vuole andar oltre, intendendo la problematica anche da un altro punto di vista, ovvero: «Mettendo in evidenza quella che si è definita la dialettica tra *Me* intesa come struttura sociale organizzata e l'*I* come creatività individuale»<sup>75</sup>. In entrambi gli studiosi, però, il carattere dinamico e dialettico tra questi due elementi del *Self* si esplica tramite la contrapposizione che, poi, creerà nella risposta l'attitudine del singolo.

Se si desidera riprendere un termine psicoanalitico e valutarlo in termini meadiani, si può affermare che la coscienza in esso diventi la selezione che si attiva dall'ambiente che ci circonda<sup>76</sup>; del resto l'analisi si sviluppa in un ambiente di *community, experience, behaviour*<sup>77</sup> lasciando intendere certamente un'indagine rivolta sia all'impronta psicologica che sociale. Come individua Fabbrichesi, Mead precisa che:

«The proper object of psychology will not be, therefore, consciousness, but the experience of the individual in its relation to the conditions under which experience expands itself [...]. Human agents have a readiness to act or general disposition toward the objects of the world»<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> A. Nieddu, *G. H. M.*, op. cit., p.156; si veda anche nota n 17, p. 156.

<sup>76</sup> G. H. Mead, *M.S.S.*, op cit., nota n 10, p. 180, scrive Mead: «An organism constructs its environment selectively: consciousness often refers to the character of the environment in so far as it is determined or selectively organized by our human organisms and depends on the relationship between the environment and the organism».

<sup>77</sup> *Behaviourism* meadiano è in contrapposizione con l'idea che l'individuo non sia libero o creativo; sostanzialmente Mead, come in genere altri filosofi pragmatisti, è contrario ad ogni determinismo, che presuppone condizioni della vita umana create artificialmente: l'esperienza deve essere osservazione sul campo.

<sup>78</sup> R. Fabbrichesi, *G.A.C*, op. cit., pp. 98-118: 102

Una *general disposition* verso il mondo; il tema propriamente pragmatico viene qui definito grazie alla relazione tra *human agents*. La disposizione all'agire quindi non è più solo tra *organism*<sup>79</sup> e gli oggetti. Ne risulta che il sociale, per Mead, è di rilevanza fondamentale perché se vogliamo essere noi stessi dobbiamo essere *Others*; l'assumere un *common role* è fondante per una logica consapevole e responsabile dell'umano. Tale assunzione è di notevole valore se ci riferisce all'atto e ad una visione etica dello stesso.

Nello specifico ad un atto che, come scrive Fabbrichesi, è in definitiva: «Socially rooted process. It is never exerted singularly, but demands a shared and publicly recognized practice»<sup>80</sup>, cioè una relazione che accentua il processo dall'esterno verso l'interno. Mead asserisce infatti che le *reference relations* sono in natura e non nella mente<sup>81</sup>; ciò ancora una volta rafforza le relazioni e le connessioni tra le parti nell'ambiente le quali giungono a stimolare una risposta e quindi un processo attivo, in ultima analisi un cambiamento.

Con l'opera *Mind, Self and Society* il percorso dell'autonomia del soggetto psicologico mantenendo come fondamentale il rapporto organismo-ambiente, ma con una visione relazionale biunivoca; Mead infatti scrive:

«Social psychology is behavioristic in the sense of starting off with an observable activity to be studied and analyzed scientifically. But it is not behavioristic in the sense of ignoring the inner experience of the individual- the inner hase of that process or activity [...] It simply works from the inside to the outside, so to speak, in its endeavor to determine how experience does arise within the process. The act is the fundamental datum in both social and individual psychology and it has both an inner and an outer phase»<sup>82</sup>.

In questa affermazione si racchiude la definizione della teoria del comportamentismo sociale, la quale rappresenta un decisivo allontanamento da quella di Wilhelm Wundt che verrà analizzata nel prossimo paragrafo dove si approfondirà la fase gestuale così come pensata da Mead in una logica di

---

<sup>79</sup> È interessante porre l'accento sulla variazione di vocaboli: da *organism*, termine di impronta biologica e scientifica, quasi evolucionista, a *human agents* molto più legato al tema dell'esperienza, dell'essere nel mondo.

<sup>80</sup> R. Fabbrichesi, *Ivi*, pp.98-118: 103.

<sup>81</sup> G. H. Mead, *P.A*, op. cit. Introduzione, nota n 27, p. XXX

<sup>82</sup> G. H. Mead, *M.S.S*, op. cit. pp.7-8

*continuum, experience e perception*, dando rilevanza a significative influenze e differenze con gli studi di tipo evoluzionistico e comportamentale ovvero, in particolare Wilhelm Wundt e Charles Darwin (paragrafo 2.1). In tal modo da un lato si affronteranno le influenze evoluzionistiche, dall'altro si determinerà un allontanamento dalle intuizioni di Wilhelm Wundt, per dar luce ad una teoria del gesto che qui si propone come propositiva e innovativa.



## 1.2 Fasi dell'atto sociale: verso una teoria del gesto.

La teoria di G. H. Mead come superamento del parallelismo psico-fisiologico di Wilhelm Wundt.

Per affrontare la teoria del gesto il filosofo americano individua delle fasi che rimangono basilari per un'analisi processuale ed empirica della filosofia sociale. Con tale argomentazione si rilevano alcuni momenti compresi nel gesto fotografico e artistico che accentuano la familiarità con lo studio meadiano.

Mead ci suggerisce che il processo dell'atto sociale è formato da alcuni passaggi: *impulso*, *percezione*, *manipolazione* e fase *consumatoria* che rendono l'atto assimilabile ad un processo più che a momenti singoli ed individuali. La fase *impulsiva*, la prima, riguarda la reazione dell'organismo ad uno stimolo ed è la prima interazione con l'ambiente, del quale l'organismo si rende consapevole. E' una fase per lo più non intenzionale che interagisce con la *percezione* (la seconda fase), grazie alla quale l'organismo seleziona lo stimolo generando uno scarto ideo - senso - motorio. È la terza fase, quella *manipolatoria*, che rimane interessante perché genera la «Formazione di una coscienza percettiva dello stimolo, dando un significato di quell'oggetto»<sup>83</sup>; come definisce Baggio, essa è «Un'esperienza di contatto». Tale fase percettiva distingue l'uomo dall'animale. L'ultima fase, estetica - *consumatoria* risulta come l'apprezzamento dell'oggetto, dell'ambiente o dell'esperienza che l'individuo percepisce. Come si evince l'atto è in stretta relazione con l'attività di percezione che si attiva attraverso le categorie di tempo e spazio<sup>84</sup>. Da porre in rilievo è la concezione secondo cui le fasi di percezione - della quale l'atto è la parte motoria-attiva – sono tra loro legate saldamente; non ci può essere una fase manipolatoria, senza quella della percezione e così via.<sup>85</sup> Certamente la fase manipolatoria, anche e soprattutto seguendo l'analisi di Mead, risulta fondante ma qui si vuole qui porre l'accento sull'importanza della selezione

---

<sup>83</sup> Guido Baggio, *La teoria dell'atto di Mead*, in «Nòema», 9, 2018, pp. 42-59: 46, noema.filosofia.unimi.it, ultima visita 15/01/2019.

<sup>84</sup> In altre parole, l'azione come processo possiede una durata e una direzione della selezione; l'azione, così intesa, viene considerata come un avvicinamento o un allontanamento verso l'oggetto o l'esperienza stessa

<sup>85</sup> G. H. Mead, *P.A.* op. cit; nell'*Introduzione* si accenna al concetto della *reference relation* tra le varie fasi, p. XXIX

(fase della percezione, la seconda in ordine) sia altrettanto peculiare; tanto più se le si accosta il tema della fotografia come atto.

È di comune conoscenza che il fotografo - autore *selezioni*, scelga l'oggetto, l'azione da presentare al mondo, sia nell'atto primario (*scatto*), sia nella fase finale del *printing*, collegata in termini meadiani, alla fase estetica - *consumatoria*. Pertanto, individuare la selezione come parte del momento percettivo, nel campo fotografico fa parte del processo dell'atto stesso. Il termine selezione viene considerato da alcuni fotografi nella sua peculiarità attiva: «Photography is a system of visual *editing* [...]. Like chess, or writing, it is a matter of choosing from among given possibilities, but in the case of photography the number of possibilities is not finite, but infinite»<sup>86</sup>. Si pensi anche al gesto fotografico come appropriazione di una realtà estranea che diviene conoscenza poiché di natura informativa; in tal senso, ricollegandoci al pensiero di Mead attraverso la scelta o l'atto selettivo dell'autore, la fotografia diventa un atto sociale inteso come processo<sup>87</sup>: interazione e rapporto con l'ambiente, scelta percettiva, comunicazione.<sup>88</sup> La fase selettiva del gesto fotografico non è quindi solo la tappa iniziale, ma anche finale del processo, quando cioè l'autore sceglie, o dovrebbe scegliere, in modo responsabile e consapevole ciò che mostrerà poi al mondo. L'affermazione del fotografo Nino Migliori nel presentare la foto "Piazza Maggiore a Bologna" racchiude questo stesso significato:

«La fotografia è narrazione per cui, come un testo letterario, può raccontare tutto. Perché la fotografia è certamente stralcio del reale, ma un reale interpretato, è la verità dell'autore che può denunciare, può evidenziare, può blandire, può inventare, in altre parole ci offre il suo punto di vista. Un esempio. Negli anni Settanta mi trovavo alla finestra di un appartamento che affaccia su Piazza Maggiore (Bologna), si stava svolgendo una manifestazione studentesca che aveva lasciato cartelli, volantini, carte varie, transenne atterrate avanti a San Petronio, perché rincorsi dalla polizia che li stava scacciando e seguendo sulla strada laterale. Nel frattempo, erano arrivati degli spazzini per fare pulizia e dal portale centrale della basilica stavano uscendo persone per addobbare il sagrato perché stava arrivando dal santuario la Madonna di San Luca. Io avevo una Widelux, la macchina fotografica panoramica, feci alcuni scatti e in un fotogramma compariva l'intera scena appena descritta. Se fossi stato un fotoreporter avrei potuto utilizzare quello scatto in modi diversi e raccontare tante diverse vere storie semplicemente tagliandolo. Da una parte avrei potuto dire gli studenti lasciano incivilmente una piazza sporca e impraticabile, oppure la polizia fascista sta attaccando giovani pacifici dimostranti, o ancora

---

<sup>86</sup> Susan Sontag, *On Photography*, (1977), Penguin Classics, London, p. 192. Tr. It, *Sulla fotografia*, E. Capriolo, Giulio Einaudi ed.2004, p.165, frase di John Szarkowski.

<sup>88</sup> La domanda che sorge è: atto fotografico come linguaggio e in che termini? Si considera tale idea come futuro approccio di studio, che potrebbe però, contrastare con la tesi semiotica della fotografia come relazione univoca, ma attiva tra soggetto e oggetto.

l'amministrazione comunale è attiva per tenere la città pulita, e per finire la Curia sta per accogliere la Madonna di San Luca che scende in città. Ognuna era una verità».<sup>89</sup>

In questa accezione, il termine selezione viene legato al senso finale di verità; l'autore, quindi, si sente responsabile nel dare una visione totale, perché *vera* dell'accaduto. La selezione, atto che superficialmente appare solo iniziale del gesto fotografico, si lega indissolubilmente alla percezione finale dell'audience o del pubblico rendendo palese la responsabilità dell'autore nel gesto stesso.

Tornando a Mead, in *Philosophy of the Act* egli approfondisce la fase manipolatoria accentuando il carattere inerte dell'oggetto da percepire constatando al tempo stesso che essa rappresenta la "Resistant phase of an object". Tramite il *resistant character* di un oggetto l'organismo ha una reazione di stimolo alla percezione, ovvero la resistenza dell'organismo fa esperienza dell'oggetto come cosa fisica. Il legame tra oggetto e organismo rappresenta per il filosofo un termine di studio che, già nell'articolo *A Behavioristic Account of the Significant Symbol* del 1922 così affrontava:

«What are termed the natures of objects are in the objects, as are their so-called sensuous qualities, but these natures are not in the objects either as external or internal relations, they are of the very essence of the objects, and become relations only in the thought process. The so-called sensuous qualities exist also in the objects, but only in their relations to the sensitive organisms whose environments they form»<sup>90</sup>.

Quindi *sensuous qualities* e *sensitive organism* hanno un rapporto che si esplica in una logica relazionale interno - esterno. Negli anni, però, come già sottolineato, tale approccio si determina con un atto di resistenza.

Sorge naturale quindi la seguente domanda: qual'è il processo definitivo dell'esperienza percettiva? Si può certamente considerare la *resistant phase* come un completamento della fase manipolatoria, come fosse la seconda faccia della stessa considerazione. Entrambe sono inclusive dell'esperienza, dell'ambiente e

---

<sup>89</sup> Intervista eseguita personalmente nello Studio del fotografo Nino Migliori a Bologna, il 26 Aprile 2018. Testo completo, allegato, 1.2.1. Florence Henr

<sup>90</sup> G. H. Mead, *B.A.*, op. cit., p. 158

della relazione: attributi questi del processo conoscitivo-percettivo, *thought process*. Cogliere la particolare accezione della resistenza come spunto attivo dell'atto porta a realizzare che ci può essere una rilevante conseguenza tra *resistenza* percepita dell'oggetto e creatività, come ad esempio in un gesto artistico.

In tale contesto appare chiara e definita la considerazione, alquanto empirica, del pittore Jackson Pollock che, durante l'atto del dipingere con la tecnica del *pouring*<sup>91</sup>, affermava:

«My painting does not come from the easel. I almost never tend the canvas before painting it [...]. I feel the need for the *resistance* of a hard surface. I am more comfortable on the floor. I feel an integral part of the painting, because in this way I can walk around it, work on the four sides, *be in the picture*.»<sup>92</sup>.

Pollock ci coinvolge all'interno del suo gesto creativo, attraverso la fase primaria della resistenza la quale è in grado di integrare il soggetto nell'oggetto - opera finale: l'essere nel quadro.

Il tema della *resistance* viene compresa attivamente all'interno della fase manipolatoria: essa pone in relazione l'oggetto con l'organismo, creando un'esperienza di contatto che attiva una risposta nel mondo. Nel caso di Pollock la resistenza è collegata al concetto di necessità senza la quale l'artista si sentirebbe troppo esterno al quadro. Questo passaggio, altrimenti pensato come una sollecitazione oggettiva (resistenza) che genera una pulsione soggettiva (il gesto del *pouring*), è interessante nel mondo dell'arte; appare come una risposta che dal gesto - azione porta alla forma. Come nella fase della percezione in cui la selezione diviene fondante, in quella manipolatoria è la *resistance* che rappresenta la forma attiva. Ciò che qui si ritiene di importanza pragmatica è che tali accezioni possono essere considerate in un *continuum* all'interno del gesto. Esse non sono caratteristiche distaccate o frammentarie, bensì inclusive e propositive.

---

<sup>91</sup> *Pouring*, tecnica che comunemente si conosce come *dripping*; letteralmente sgocciolare, scrosciare della vernice.

<sup>92</sup> Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art: a Source Book by Artists and Critics*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1968, p. 546. Si veda anche: Viviana Birolli, a cura di, *La scuola di New York*, «Jackson Pollock», Abscondita, Milano, 2007, p. 58

Riprendendo l'analisi di Mead, l'atto vero e proprio si completa solo con la fase consumatoria, che viene determinata come quella finale: «The consummatory character of the object is the referent of the complete response»<sup>93</sup>, in tale senso la cosa percepita diviene *referent point*; facendo riferimento a termini meadiani la *reference relation* si può definire come relazione cognitiva.

Quindi, nel caso della fotografia, in che modo è possibile interagire con tali accezioni semantiche? Nel capitolo terzo si analizzerà come Roland Barthes, alla fine degli anni Settanta del Novecento, impiegherà il termine del *referente* all'interno della sua visione di origine semiotica. Questo a significare che trasversalmente il concetto del *referre* indagato nella sua accezione psico - sociale, rimane presente nelle intuizioni legate alla percezione, alla relazione organismo - oggetto, in questo caso autore della fotografia e immagine – oggetto stesso.

L'intreccio tra atto - oggetto e significato nel processo percettivo riprende il termine di rilievo sociale *Others* che interagisce col *Self*:

«Signification has two references, one to the thing, indicated, and the other to the response, to the instance and to the meaning or idea. It denotes and connotes. When the symbol is used for the one, it is a name. When it is used for the other, it is a concept [...].If the gesture *simply* indicates the object to another, it has no meaning to the individual who makes it/ unintelligent gesture [...].The response becomes a meaning, when it is indicated by a generalized attitude both to the self and to others»<sup>94</sup>.

Il gesto non ha significato quando *semplicemente* - il corsivo è mio, indica un oggetto; diversamente il *meaning* è legato ad un'attitudine generalizzata verso il *Self* che verso gli *Others*. In questo modo il significato di un gesto è correlato al concetto di comportamento sociale; anche in questo caso, la versione etica e fenomenologica del senso attivo di un atto si lega al rapporto attivo tra i due elementi, *Self* e *Others*, dando all'organismo umano non un'accezione passiva rispetto all'ambiente, ma una relazione mezzo-fine. Questo tratto distintivo non deve essere inteso come il prevalere di una psicologia soggettiva sull'ambiente né viceversa, e nemmeno deve

---

<sup>93</sup> G. H. Mead, *P.A.*, op. cit., Introduction, p. XXIX

<sup>94</sup>G. H. M., Mead, *A Behavioristic Account of the Significant Symbol*, in «The Journal of Philosophy», Columbia University Press, 1922, Vol. 19, n. 6, pp. 157-163:161, 163. Da ora in poi B.A.S.S.

apparire come un *environment* troppo soverchiante; la proposta è, ancora una volta, la relazione continua tra essi.

La particolare visione dell'atto sociale che Mead costruisce, è sicuramente il risultato dell'evidente obiettivo di riformulare e superare la teoria di Wilhelm Wundt<sup>95</sup>; infatti, è nel superamento della teoria del parallelismo psicofisico wundtiana<sup>96</sup>, che Mead riformula il comportamentismo classico pur senza porsi in una posizione autonoma rispetto tale dottrina psicologica.

Secondo la teoria di Wundt i processi mentali e i processi fisici dell'organismo umano sono paralleli: a ciascun cambiamento dei primi corrisponde puntualmente un cambiamento nei secondi. Ciò a cui il filosofo americano si oppone è proprio l'idea dell'unità dell'azione del sistema nervoso centrale: ovvero, il pensiero di Wundt secondo cui tutti gli stimoli che raggiungono il cervello: «Are reflected into all parts of the brain, and yet we do a unitary action»<sup>97</sup>. L'apporto meadiano a tale visione è chiaro: l'approccio alla teoria psicologica dal punto di vista dell'organismo deve inevitabilmente enfatizzare la condotta considerandola dinamica, non statica, e dare la giusta importanza all'esperienza come risultato dell'interazione organismo-ambiente:

«Here we have the organism as acting and determining its environment. It is not simply a set of passive senses played upon by the stimuli that come from without. The organism goes out and determines what it is going to respond to, and organizes that world...such is an approach to what goes on in the central nervous system which comes to the physiologist from the psychologist»<sup>98</sup>.

In questa affermazione alcuni aspetti devono essere puntualizzati: l'importanza, ancora una volta, dell'ambiente, i termini stimolo e organismo derivati dalle teorie fisiologiche, l'idea dell'individuo che organizza *that world* (quindi non un

---

<sup>95</sup> G. H. Mead analizzò gli studi sul parallelismo di W. Wundt, nel periodo di insegnamento a Lipsia, prima di accettare la cattedra all'università di Chicago nel 1893.

<sup>96</sup> Wilhelm Wundt (1832-1920), padre della psicologia sperimentale, definisce come oggetto della psicologia l'esperienza immediata. I suoi campi di indagine si svilupparono in: psicofisiologia dei sensi, attenzione, psicofisica, associazioni mentali. I processi psichici hanno 4 fasi: stimolazione, percezione, appercezione, atto di volontà.

<sup>97</sup> G. H. Mead, *M.S.S.*, op. cit. p. 24

<sup>98</sup> G. H. Mead, *Ivi*, op. cit., p.25

mondo qualsiasi, ma *quel* mondo come risposta allo stimolo stesso). Stimoli differenti creano reazioni diverse; in tal modo Mead non solo riconsidera il fisiologico e lo psicologico, ma la risposta a uno stimolo è ancora una volta la posizione del principio darwiniano sull'evoluzione, ripreso dagli studi sulla psicologia di Spencer: «The influence of environment is exercised over the form, and the adaptation of the form as results from the influences of environment on it»<sup>99</sup>. L'attenzione posta all'ambiente si caratterizza prima di tutto come uno studio sociale non trascendentale: "the action is not contemplation", ma soprattutto: «You cannot set up in the central nervous system a selective principle which can be generally applied throughout»<sup>100</sup>; la mente diventa "osservabile", è un «episodio nell'evoluzione dell'uomo»<sup>101</sup>. In più, contrariamente a Wundt, Mead non presuppone l'esistenza della mente prima del processo sociale dell'esperienza<sup>102</sup>, bensì egli considera l'origine della mente in termini di interazione tra individui all'interno di un processo. Il collegamento col gesto è direttamente compreso in questa logica: la mente nasce - Mead usa il verbo *to arise* - attraverso la comunicazione «By a conversation of gestures»<sup>103</sup> in un processo sociale, che equivale ad affermare il mancato dualismo tra gesto e idea. Tale asserzione potrebbe quindi indicare che, osservando un gesto, si possa rilevare l'idea fondante-originaria? Generalmente, se si prende in considerazione un gesto artistico come ad esempio l'attività di uno scultore, in cui spazialità e soprattutto temporalità sono categorie basilari, il dualismo tra gesto e idea appare escluso: seguendo il processo creativo, l'idea e il gesto hanno un significato nel procedere dell'opera. Tale analisi, applicata al gesto fotografico, appare più complessa; la soluzione non dualistica che si propone, è di esaminare e apprezzare il processo completo dell'atto, così che la fase della *consummation* - in termini meadiani - assurga ad un significato ben preciso, la conoscenza. La *conversation of gestures* diventerebbe un processo all'interno di un mondo di relazioni e interrelazioni, dove l'individuo e l'ambiente non sono contrapposti.

---

<sup>99</sup> G. H. Mead, *Ibidem.*, op. cit., p.25

<sup>100</sup> G.H. Mead, *M.S.S.*, op. cit. p.27

<sup>101</sup> A. Nieddu, *G.H.M.*, op. cit.p.133

<sup>102</sup> G. H. Mead, *M.S.S.*, op. cit. p. 50: «For if, as Wundt does, you presuppose the existence of mind at the start, as explaining or making possible the social process of experience, than the origin of minds and the interactions among minds become mysteries. But if, on the other hand, you regard the social process of experience as prior (in a rudimentary form) to the existence of mind and explain the origin of minds in terms of the interaction among individuals within that process, than not only the origin of minds, but also the interactions among minds cease to be mysterious or miraculous».

<sup>103</sup> G.H. Mead, *M.S.S.*, op. cit. p. 50.

L'atto del gesto è una risposta, quindi un'azione nel tempo ripetibile, un'abitudine; in altri termini, il gesto, è un'apertura verso il mondo<sup>104</sup>; il termine *conversation of gestures* rileva ampiamente tale concetto che ha all'interno un senso pragmatico coerente.

Nel prossimo paragrafo verrà analizzata l'influenza darwiniana sulla teoria sociale di Mead; in particolare si considererà la teoria delle emozioni specificata da Darwin nell'opera *The Expression of Emotions in Man and Animals* del 1872. Le possibili similarità d'analisi vengono affrontate attraverso un percorso generico che parte dall'ambiente intellettuale del XIX secolo, formatosi all'interno dell'indagine evoluzionista.

---

<sup>104</sup> C. Sini, *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, op. cit.



### 1.3 Emozione, espressione, variabilità: l'influenza di Charles Darwin per una possibile teoria del gesto.

In questo paragrafo si intende specificare l'influenza della teoria evoluzionista darwiniana nell'indagine di Mead; tale percorso è situato partendo dalla visione darwiniana esposta nell'opera *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle of Life*, del 1859. Charles Darwin inizia la sua trattazione ricordando due opposte concezioni storiche: il creazionismo e l'evoluzionismo. Come formulato dallo scienziato stesso, queste sono teorie che rispondono a due differenti concezioni del mondo e dell'uomo, ovvero a due diverse filosofie. Nella presente analisi, affrontando già all'inizio l'ambiente culturale in cui si sviluppò il pensiero di Mead, si aveva accennato a questi principi che ora ci si propone di focalizzare.

La concezione tradizionale, in genere, immagina il mondo come frutto della creazione di una mente superiore; lo immagina immutato, così come lo vediamo, era in passato e sarà in futuro, almeno fino a che il creatore, un giorno, non decida di distruggerlo. Tale concetto in biologia prende il nome di fissità o immutabilità della specie indicando una negazione di generazione spontanea. Carlo Linneo (1707-1778) esprime questa convinzione nell'opera *Systema Naturae*, del 1758. Le specie esistenti sono state create da un Ente infinito, grazie ad un disegno perfetto presente nella sua mente. In questo modo, la concezione creazionistica, così, riprende una visione cosmogonica che si accorda col sistema aristotelico-tomistico fondato sull'armonia.

Darwin<sup>105</sup>, però, riconosce a Jean Baptiste Lamarck (1744-1829), l'aver posto l'attenzione sulla probabilità che le variazioni nel mondo organico e inorganico siano dovute a una legge e non ad eventi miracolosi. La teoria lamarckiana si basa sulla convinzione che la variazione degli organismi abbia due cause: l'azione dell'ambiente che produce variazioni anche trasmissibili ereditariamente (ereditarietà dei caratteri acquisiti) e la tendenza al progresso-impulso all'evoluzione

---

<sup>105</sup> Per una trattazione generale dello studio darwiniano si veda Charles Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle of Life*, (1859), John Murray, London, 1959. (Da ora in poi O.S.)

insita in ogni organismo. In generale il tema dell'evoluzione, posto in rilievo da Lamarck, risulta una interpretazione dei fenomeni di adattamento. Quando lo studioso attesta che ogni specie ha ricevuto dall'influenza delle circostanze le abitudini e le modificazioni nelle parti che noi osserviamo, significa proprio generare una teoria evoluzionistica con un carattere interpretativo e non un'analisi storica né tantomeno creazionistica. Darwin, d'altra parte, non nutrì mai una profonda stima nei confronti del naturalista francese, soprattutto a causa della debolezza delle sue teorie riguardo all'azione diretta dell'ambiente sulla variabilità, adattabilità ed ereditarietà dei caratteri.

Il pensiero lamarckiano rimane di grande valore in particolare se relazionato all'epoca in cui fu divulgato; inoltre non si può non rimarcare la novità di una dottrina antitradizionalista che, come si è visto con Linneo, era basata sul fatto che gli organismi vengono creati in modo "perfetto" già adatti all'ambiente in cui vivono; Lamarck, si ribadisce, pone l'ambiente al centro della logica evoluzionista: è l'ambiente che plasma un organismo, animale o umano, non essendo esso un figlio diretto del Creatore. Cade così una gerarchia di investitura divina. Ora si dà maggiore importanza all'organismo in relazione con l'ambiente, all'evoluzione naturale, all'uomo al vertice del pensiero. Per questo studio l'inserimento di un accenno a Lamarck è complementare alla comprensione, pur nelle differenze di approccio, del pensiero di Darwin che qui verrà trattato considerando particolarmente l'opera *The Expression of Emotions in Man and Animals*<sup>106</sup>, del 1872.

L'esperienza di viaggio che Darwin fece tra il 1831 e il 1836, intorno al mondo è sicuramente stata fondamentale per lo studio sistematico e scientifico che portò all'idea dell'importanza sensibile del concetto di evoluzione; essa doveva soprattutto spiegare la successione delle forme e la distribuzione geografica attuale degli organismi. In un secondo momento lo studioso si attivò per chiarire l'importanza dell'adattamento come possibile interpretazione della diversità del carattere. La differenza con le osservazioni di Lamarck (né l'azione dell'ambiente né la volontà degli organismi gli sembrarono sufficienti per spiegare i fenomeni complessi) lo guidò nella separazione dell'evoluzione come fatto storico dalla

---

<sup>106</sup> Charles Darwin, *E.E.*, op. cit. In quest'opera Darwin, difende l'argomento che le espressioni emotive sono il risultato dell'evoluzione e dell'adattamento dell'animale e fungono da mezzo comunicativo.

spiegazione del fenomeno e in generale dalla fallacia delle prove indirette. In aggiunta a ciò, la lettura dell'opera di T. Robert Malthus *An Essay on Principle of Population*<sup>107</sup>, pubblicato nel 1798, suggerì a Darwin il concetto di lotta per l'esistenza e la sopravvivenza, ovvero il concetto di selezione naturale. Tale analisi soddisfaceva le esigenze darwiniane: una teoria scientifica che introduceva solo fenomeni osservabili e almeno misurabili escludendo la volontà o gli impulsi di origine *altra* ed evitando l'idea, per lui semplicistica, dell'azione diretta dell'ambiente sull'organismo. Darwin lavorò su tali intuizioni con un lavoro metodico e preciso, raccogliendo un'innumerabile serie di dati e di osservazioni, dando quindi all'aspetto metodologico e fenomenologico una grande rilevanza.

D'altra parte in *The Expression of Emotions* l'intuizione che integra maggiormente lo studio qui proposto, è il fatto che le espressioni dovute alle emozioni siano adattive ed evolute, ovvero esse evolvono e soprattutto hanno un'importante funzione comunicativa; in tale contesto, l'intuizione è quella di proporre le espressioni emotive come un gesto non verbale, poiché rientrano nella sfera comunicazionale come Mead interpretò il canto degli uccelli<sup>108</sup>. Questo tipo di fenomenologia del gesto vuole allargare la visione del tema non solo ad un portare-prendere-fare (tipico di un gesto pratico), bensì alle *facial emotions* per utilizzare la definizione di Darwin. In tal senso i principi di rilevanza teoretica e pratica, *adaptive* ed *evolutive*, porteranno ad alcuni interessanti temi di studio e di discussione fino ai nostri giorni<sup>109</sup>.

Dello studio di Hursula Hess e Pascal Thibault, è la genesi dell'espressione come comunicazione è l'aspetto che appare la più rilevante per questa analisi, soprattutto nell'ottica del confronto col pensiero meadiano dell'atto; per tale motivo è necessario concentrarsi su tale aspetto.

La lettura dell'opera *The Expression of Emotions* riserva alcune rilevanze di tipo quasi-pragmatico o se si può azzardare, di tipo proto-pragmatico. Hess e

---

<sup>107</sup> T. Robert Malthus, *An Essay on Principle of Population*, (1798), Oxford University Press, Oxford, 1993

<sup>108</sup> G. H. Mead intendeva la voce e quindi il canto come parte fondante della *self-consciousness*; la voce e il canto non è importante solo per me, ma anche per chi ascolta. Non solo il self è il risultato della voce, ma comunica me stesso agli altri, diventando un fenomeno pubblico. Il canto degli uccelli diventa uno sforzo comunicativo con l'intenzione di relazionarsi con l'altro uccello. Anche qui Mead attiva quella particolare visione dell'incorporazione del gesto (vocale) dell'altro come proprio *empowerment*.

<sup>109</sup> In particolare qui mi riferisco all'interessante articolo di Hursula Hess, Pascal Thibault, *Darwin and Emotion Expression*, in «American Psychologist», Anne E. Kazak Ed., American Psychological Ass. Publisher, 2009, vol.64, n.2, pp. 120-128.

Thibault rilevano tre principi darwiniani: «Serviceable habits, antithesis, the direct action of the excited nervous system of the body»<sup>110</sup>. Il primo, *serviceable habits*, rende l'espressione funzionale all'emozione, come per esempio è quando alziamo le sopracciglia per esprimere stupore o per sottolineare con forza un pensiero. Darwin, però, aggiunge un'altra interessante convinzione ovvero che tale funzionalità, nell'umano, sia sbiadita a causa della civilizzazione, diversamente da quanto avviene nel regno animale: il cane mostra i denti in segno di attacco o rabbia (senza remore date dalla società).

Il secondo principio, come riportato da Hess e Thibault: «In the principle of antithesis, Darwin asserted that some expressions look the way they do simply because they are the opposite of a serviceable one», ha il suo significato nel fatto che le espressioni non comunicano solo uno stato d'essere, ma anche caratteristiche proprie della persona; questa precisazione, pone così, in relazione caratteri dell'umano con le espressioni e queste ultime, in definitiva, possono essere ricondotte ad un atto di comunicazione. Quindi espressioni e caratteri umani per Darwin sono in relazione e possono formare un *instinctive habit*, quella che possiamo definire, in ultima analisi, una *attitude*. Il terzo principio viene ricondotto alla diretta influenza del sistema nervoso:

«According to Darwin's third principle, some expressions occur because the nervous system needs to discharge excess excitement. Basing his ideas on the work of Spencer (1860), Darwin gave the example of laughter as a quasi-convulsive movement that discharges an overflow of nervous energy that was induced by either physical or psychological tension»<sup>111</sup>.

L'idea darwiniana è quella di mettere in relazione la mente con il corpo: l'energia che emerge è causata da una tensione sia fisica che psichica. In questo senso il sistema nervoso è al centro di un'intuizione definita da Wundt come "parallellismo"; intuizione che verrà poi criticata da Mead in *Mind, Self Society*. Analizzando le differenti date delle opere e delle analisi (Wundt-Darwin-Mead), si

---

<sup>110</sup> U. Hess, P. Thibault, *Ivi*, op. cit. pp. 120-128:121

<sup>111</sup> U. Hess, P. Thibault, *Ibidem*, op. cit.

comprende quanto lo studio darwiniano fu basilare per gli studi psico-sociali anche durante il XX secolo<sup>112</sup>.

Dei principi qui presentati della teoria delle emozioni, c'è sicuramente un altro aspetto da considerare valido: secondo Darwin, i movimenti espressivi hanno un'origine ereditaria, ma quando poi sono "acquisiti" e diventano abitudine possono essere espressi consciamente, e quindi gestiti nell'atto della comunicazione. In questo senso, l'abitudine è in relazione alla consapevolezza dell'individuo cosciente. In aggiunta alle osservazioni appena citate, Darwin definisce le espressioni emotive non tanto come segnali culturali, bensì universali e associati ad uno stato emozionale<sup>113</sup>; infatti come sottolineano Hess e Thibault: «A central implication of Darwin's view of emotion expressions was that there should be continuity of expression across species and universality of expressions within humans»<sup>114</sup>. Come già indicato, il metodo di ricerca di Darwin era sistematico; per arrivare a tale conclusione egli inviò dei quesiti - precursori dei nostri attuali tests - in varie parti del mondo a soggetti che dovevano testimoniare e riportare le caratteristiche espressive osservabili nelle interazioni con i nativi del posto. Fenomenologicamente parlando l'osservazione precisa e confutabile rendeva l'*inquiry*, generalmente accettabile; quindi Darwin attraverso essa arrivò a definire una regola di tipo universale, ovvero l'idea che gli stati emotivi si esplichino in espressioni di tipo universale. Tale accezione oggi appare difficile da sostenere, ma accettando il presupposto di una sorta di linguaggio espressivo dove esistono e si bilanciano variazioni "dialettali", allora la presenza di differenze o variabili espressive-emotive possono essere accettate in modo quasi-universale. In questa sede non è oggetto d'interesse specificare eventuali sub-espressioni derivate dalle emozioni, tuttavia la variabilità rimane una caratteristica accertata in analisi

---

<sup>112</sup> Si veda: Fernandez-Dols J. M., Ruiz-Belda, M. A., *Spontaneous facial behavior during intense emotional episodes: Artistic truth and optical truth* in J. A. Russell & J. M. Fernandez-Dols (Eds.), e *The psychology of facial expression*, Cambridge, Cambridge University Press, England, pp. 255-273, 1997. Fridlund, A. J., *Human facial expression: An evolutionary view*, New York Academic Press, 1994.

<sup>113</sup> Per uno studio contemporaneo su tale interpretazione prettamente darwiniana, si veda: Paul Ekman, *Universal and Cultural Differences*, in «*Facial Expressions of Emotions*», Nebraska Symposium on Motivation, University of Nebraska Press, Lincoln 1972, 1971, vol. 19, pp. 207-283 . Paul Ekman & W.V. Friesen, *The Facial Action Coding System: a Technique for the Measurement of Facial Movement*, Palo Alto, Ca, Consulting Psychologists Press, 1978. Carrol Ellis Izard, *Emotions and Facial Expressions: a Perspective from Differential Emotions Theory*, in J.A Russel & J. M Fernàndez eds, «*The Psychology of Facial Expression: Studies in Emotion and Social Interaction*», Cambridge University Press, 1997, pp. 57-77,

<sup>114</sup> U. Hess, P. Thibault, *D. E.E.*, op. cit., pp. 120-128:124

comprehensive dell'espressione legata all'emozione, soprattutto quando diventa comunicazione di messaggi. Infatti Darwin connette strettamente le emozioni al linguaggio: a un animale non possiamo chiedere quale sia la sua emozione (l'esempio che usa Darwin è una particolare smorfia dello scimpanzè che risulta un gesto di sottomissione all'uomo), tuttavia l'uomo osservando un cane, riesce a comprenderne lo stato emotivo grazie al suo comportamento.

Può l'emozione, attraverso l'espressione, essere considerata un gesto? Questa accezione appare, ad una prima valutazione, quasi extra analisi; tuttavia si rileva che, considerando gli studi darwiniani e la definizione dell'espressione come atto comunicativo, il sistema gestuale che ci accompagna giornalmente può dare significato all'emozione stessa<sup>115</sup>. Mead nella sua analisi sul gesto, come rileva Fabbrichesi, non si persuase mai della relazione tra uno stato di coscienza a priori rispetto al gesto emotivo, ovvero l'espressione. Tale nodo teorico lo riscontriamo anche nella critica verso Wundt<sup>116</sup>: il gesto non è dato da un'esteriorizzazione di un processo di pensiero, esso (il gesto), Mead lo identifica il gesto come un *primum*, una fase iniziale. Scrive Fabbrichesi: «The gesture, in its primitive stages, is not a sign of emotion, or of an idea: it is simply a signal that asks for a response»<sup>117</sup>. Quindi e senza possibilità di fraintendimento, Mead evidenzia che il gesto è un'azione di risposta e non una *reflection*, esso è ripetibile e col tempo diventa maggiormente complesso fino a diventare un *habit* (concetto altresì sviluppato già nell'opera del 1872 da Darwin). In Mead il gesto è esperienza, è aprirsi al mondo, è un atto di emergenza sociale; in Darwin, l'espressione emotiva se considerata gesto, rappresenta la risposta evolutiva, variabile e universale, che accompagna da tempi lontani la storia dell'uomo. Scrive Mead in *Mind Self Society*:

---

<sup>115</sup> Esempi di gesti espressivo-emozionali quotidiani: la mano sulla fronte per una dimenticanza, le dita a pinza sul naso per uno odore troppo forte, corruciare la fronte per disappunto

<sup>116</sup> G. H. Mead, *M.S.S.*, op. cit., pp. 49-50: «For if, as Wundt does, you presuppose the existence of mind at the start, as explaining or making possible the social process of experience, than the origin of minds and the interactions among minds become mysteries. But if, on the other hand, you regard the social process of experience as prior (in a rudimentary form) to the existence of mind and explain the origin of minds in terms of the interaction among individuals within that process, than not only the origin of minds, but also the interactions among minds cease to be mysterious or miraculous».

<sup>117</sup> R. Fabbrichesi, *G.A.C.*, op. cit., pp.98-118: 104

«Contrary to Darwin, however, we find no evidence for the prior existence of consciousness as something which brings about behavior on the part of one organism that is of such a sort as to call forth an adjustive response on the part of another organism, without itself being dependent on such behavior. We are rather forced to conclude that consciousness is an emergent from such behavior; that so far from being a precondition of the social act, the social act is a precondition of it. The mechanism of the social act can be traced out without introducing into it the conception of consciousness as a separable element within that act; hence the social act, in its more elementary stages or forms, it is possible without, or apart from, some form of consciousness».<sup>118</sup>

Riportando il testo integrale si evince che è Mead stesso ad individuare la maggiore rilevanza differenziale da Darwin: ovvero il tema della coscienza che si sviluppa col comportamento (*behaviour*) e il fatto che l'atto sociale sia una condizione relazionata a essa e non il contrario. Quando il gesto diventa comunicazione, continua Mead, esso è un apparato simbolico che sostanzialmente fa sorgere un significato; anzi il significato stesso è il modo di apparire di un gesto simbolico. Questo processo avviene in presenza di *Others*, quindi la socialità dell'atto di Mead diventa ancora una volta centrale al suo processo di analisi.

Tra gli atti simbolici Mead annovera il *vocal gesture*: la voce è basilare per me, per chi ascolta, per la socialità in genere; il *Self* è il risultato e l'origine dell'atto vocale, ma ancor di più esso fissa la soggettività e l'intersoggettività. Insomma il gesto vocale<sup>119</sup> comunica e causa relazioni e si definisce come atto sociale: Darwin stesso accentuerebbe tale visione grazie a una corrispondenza tra *Me* e *Others*. Mead a tal proposito cita l'esempio della parola "tavolo": tutti identifichiamo l'oggetto e la sua funzionalità e anche se in differenti linguaggi, l'oggetto resta il medesimo. Lo stesso ragionamento è applicabile alla parola "amore". Mead attiva qui un passaggio tra il gesto vocale e un linguaggio come emergente da risposte concrete della vita reale; anche qui è da sottolineare la caratteristica pratica e fenomenologica dell'analisi meadiana, perfettamente in linea con le logiche fondamentali pragmatiste. Oltre a ciò il carattere universale che il filosofo intende rilevare è ricomposto da elementi simbolici come i gesti vocali; qui si rileva che il concetto (dell'universale) esposto da Darwin - il quale tenta di dare una forza

---

<sup>118</sup> G. H. Mead, *M.S.S.*, op. cit. pp. 17-18

<sup>119</sup> Interessante è tutta l'analisi del cinguettare dell'usignolo, il cui canto rappresenta una prova del Sé che si collega con l'Other. Questa relazione simbolica vocale è la comunicazione. Si veda anche, G.H. Mead, *Movements of Thought in the Nineteenth Century*, Introduction by Merritt H. Moore, University Chicago Press, Chicago, 1936. G.H. Mead, *B.A.S.S.*, op cit., p. 160

sintetica a linguaggi espressivi ed emotivi - è simile al concetto funzionale meadiano; tuttavia la differenza è sita nel fatto che Mead ha una visione strutturale sociale e sociativa, pur condividendo in questo frangente l'importanza dell'*habit*. In più, Mead, non sottostà ai dualismi mente-corpo, fisiologia-psicologia che hanno caratterizzato il pensiero di tutto il Diciannovesimo secolo. Ancora una volta, si vuole porre in evidenza il fatto che Mead abbia definito la coscienza non come un dato originario, ma come conseguenza propriamente dell'evoluzione di gesti e attitudini; con questa analisi il filosofo ha fondato la psicologia sociale che ha realmente contribuito a considerare il *Self* come interagente e prodotto emergente di relazioni con *Others*, in ultima analisi della società. La comunicazione con l'altro diventa struttura essenziale per la crescita del *Me*, considerata in un *continuum* avente momenti anche di lotta (*struggle*), così come è realmente e fenomenologicamente lo svolgersi della vita. Quando Mead assume il fatto che l'organismo determini l'ambiente nella stessa piena misura in cui l'ambiente determina gli organi<sup>120</sup>, da un lato esprime un'esigenza evoluzionistica, di influenza darwiniana, dall'altro una posizione behavioristica.

Molto concentrato sulla relazione esterna e sulle conseguenti influenze e cambiamenti, Mead insiste nel gesto che si esplica come termine di crescita personale-relazionale dell'organismo con la società. Si sa che il termine organismo viene considerato anche da Darwin in relazione con l'ambiente, nei termini di selezione naturale e ciò ha sicuramente influenzato il filosofo americano; esiste, in aggiunta, la convinzione che esista una particolare differenza che dà all'uomo un *quid* in più rispetto ad altri organismi, ovvero la condotta riflessiva. Escludendo qualsiasi accezione metafisica il filosofo sociale: «Ha reso l'uomo in grado di controllare la natura pur essendone un prodotto».<sup>121</sup>

È giusto concludere questo paragrafo con un puntuale riferimento di Mead, che dà la portata essenziale del concetto di esperienza, accentuando così nel gesto la vocazione principale del pubblico vivere e sviluppo sociale: «The internalization in our experience of the external conversation of gestures that we carry on with other individuals in the social process is the essence of thinking»<sup>122</sup>. Questa visione così fluida e processuale (non dimentichiamoci che i gesti si fondano su una logica di

---

<sup>120</sup> G. H. Mead, *M.S.S.*, p.147

<sup>121</sup> A. Nieddu, *G.H.M.*, op. cit., p. 142

<sup>122</sup> G. H. Mead, *M.S.S.*, op. cit., p. 47.



sviluppo a fasi), ci fa interpretare il sociale come una linea orizzontale che interagisce con l'individuo che, non più e non solo organismo biologico, è composto come essere sociale, appunto, in relazione contribuyente con *Others*. Tale intuizione di emergenza (*emergence*), così come affrontata da Mead sarà analizzata nel prossimo paragrafo attivando un confronto col termine rilevanza (*relevance*), secondo la logica che l'atto gestuale possieda queste caratteristiche interne che sinteticamente portano al significato (*meaning*) del gesto stesso.

## 1.4 *Emergence* come caratteristica della teoria dell'atto? Una proposta pragmatica.

Nel paragrafo precedente si è affrontato il rapporto organismo-ambiente che è alla base del processo di conoscenza del soggetto con il mondo degli oggetti che lo circondano - così come rilevato da Mead - completandolo con l'accezione della selezione compiuta dall'uomo nella condotta. In tal maniera la visione per l'uomo è propositiva e direzionale anziché dualistica. Il gesto, la comunicazione, il linguaggio sono termini dell'evoluzione sociale non legata a fattori biologici. È bene riprendere la differenza di pensiero che intercorre tra Mead e Darwin: rispetto a questo studioso, pur considerando il gesto anche espressivo determinante per l'atto comunicativo, egli rifiuta l'interpretazione prettamente individualistica dello stesso; riprende da Wundt, invece, il principio del gesto come originante l'atto sociale. In aggiunta Mead definisce il passaggio da semplice gesto a gesto con significato come l'inizio di una condotta intelligente: «Perché ciò implica che l'uomo sia in grado di interpretare il significato del proprio gestire»<sup>123</sup>.

Si vuole ora analizzare il tema dell'emergenza e se essa sia realmente così centrale all'interno dell'analisi meadiana. Cos'è innanzitutto *emergence*<sup>124</sup>? Tale caratteristica dinamica dell'atto sociale può essere affiancata e completata dal tema della *relevance*. L'intuizione è di trovare un punto in comune di senso pragmatico tra due concetti di natura filosofica che hanno nell'esplicazione sociale la loro forza originante.

Il concetto di *emergence* è connesso alla formazione del Sé che, emerge appunto, nell'esperienza sociale; in *Philosophy of the Act*, Mead definisce la riflessione dell'individuo strettamente collegata con la coscienza di Sé, divenendo in questo modo oggettivo a sé stesso, ovvero attraverso l'assunzione del ruolo altrui, l'individuo, reagisce a Sé come agli altri. La parte di formazione di tale processo

---

<sup>123</sup> A. Nieddu, *G.H.M.*, op. cit., p. 144.

<sup>124</sup> Emergenza: l'atto dell'emergere, in concreto ciò che emerge. In particolare, in botanica: protuberanza della superficie del fusto o delle foglie che può originarsi non solo dall'epidermide, ma anche da tessuti sottostanti. *Emergency*, in inglese, indica un particolare momento critico che implica un intervento. Queste due accezioni sono molto interessanti in tale contesto; la prima, perché richiama studi naturalistici, la seconda si addice maggiormente ad uno studio sociale, comprendente logiche positive e negative (del termine stesso).

sociale viene individuata nel concetto di *emergence*, per il quale possiamo portare come esempio su tutti il linguaggio che comunica. L'*emergence* implica il farsi di un individuo *nel e attraverso* il sociale (*taking-role*) sia con atti positivi che con momenti di negatività. Esso è un processo, per così dire, fenomenologico che contribuisce razionalmente a rendere consapevole l'individuo che: «Assume la capacità di rendere oggettivo a sé stesso e agli altri il proprio pensiero, cioè diviene un Sé»<sup>125</sup>. Lo sviluppo viene così definito come un emergere, dove *Mind* e *Self* sono il risultato di una evoluzione sociale in cui sono connessi; la società, quindi, è concepita come un ambiente naturale di fenomeni emergenti e non il contrario come presupponeva Wundt (si ricorda che la mente, in Wundt, è antecedente al processo sociale).

In accordo con Samuel Strong<sup>126</sup> il tema dell'emergenza è nella relazione soggetto- oggetto che Mead ci presenta dinamicamente compresi nel mondo d'esperienza. Scrive infatti, Strong:

«Such an interpretation raises the question of the process of emergence which implies the problem of what sort of a physical, biological, or cosmological environment arises with the emergence of mind and society. Mead assigns to thinking the potentiality of causing changes in the order of natural events. This does not contradict his assumption that the organism and its environment emerge simultaneously. To explain this point. Mead introduces the concept of the organization of perspectives».<sup>127</sup>

L'emergenza è legata alla simultaneità relazionale organismo-ambiente e inoltre, assume la centralità nella visione del passato collegato al presente, per costruire un futuro. Come si esplica tale processo sociale e temporale? Gli strumenti, per così dire, dell'emergenza sono il *Me* e *Generalized Other* che si organizzano e connettono in una prospettiva comune di crescita (di pensiero e conoscenza). Questa visione fenomenologica e sociale è interessante in quanto pone l'*emergence* in un punto centrale dell'analisi sull'atto: forza propulsiva dinamica e creatrice. La mente dell'individuo, grazie ad essa, si eleva, si distingue, si evolve e si relaziona; diventa una mente creativa di nuove azioni e prospettive

---

<sup>125</sup> A. Nieddu, *Ibidem*, op. cit., p. 144

<sup>126</sup> Samuel Strong, *A Note on George H. Mead's The Philosophy of the Act*, in «American Journal of Sociology», University of Chicago Press, Chicago, 1939, vol. 45, n 1, pp. 71-76. (Da ora in poi *A Note*).

<sup>127</sup> S. Strong, *Ivi*, op. cit., pp. 71-76: 72,73

(come citato da Strong). Ne deriva quindi che l'organizzare prospettive comuni diventa un atto sociale. In questa indagine, Mead, accentua l'anti-dualismo proprio affermando la caratterizzazione sociale come costitutiva del mondo fisico degli oggetti e del mondo mentale, unendo realtà e conoscenza inseriti in uno svolgersi evolutivo. L'intuizione delle prospettive comuni è finalizzata al comportamento dell'individuo ovvero comprende una teoria dei valori che è guida per la condotta intelligente dell'uomo; come si evince, tutto ha una correlazione insita naturale una sorta di cosmogonia generale e creatrice che rifiuta una società immobile e fossilizzata, preordinata e irrevocabile formata da individui non partecipi e non capaci. In tali intuizioni si ravvisano elementi tradizionalmente pragmatici come, l'azione, l'importanza della temporalità futura, la relazione organismo - ambiente. Ancora di più Mead si presenta come un fautore di una teoria sociale indivisibile dall'epistemologia, dalla fenomenologia e dalla psicologia.

Il tema dell'emergenza, così come concepito da Mead in senso sociale, si qualifica come una caratteristica fondativa della crescita dell'individuo nell'ambiente. È di primario interesse rilevare che essa ben si interseca col tema del gesto. La prima accezione da considerare è, come già rilevato, che l'emergenza caratterizza e attiva l'individuo nella dimensione sociale; la seconda è che l'atto dell'individuo è di conseguenza un atto sociale. Apparentemente un riassunto di ciò che è stato finora analizzato è, altresì, il tentativo di completare proprio l'intuizione meadiana dell'emergenza collocandola in una visione fenomenologica e cognitivo-esperienziale che integra ciò che per Mead è il gesto: «The attitudes and early indications of actions of these forms are peculiarly important stimuli, and to extend a Wundtian term may be called *gestures*».<sup>128</sup> E ancora:

«Mind lies in a field of conduct between a specific individual and the environment, in which the individual is able, through the generalized attitude he assumes, to make use of symbolic gestures, i.e., terms, which are significant to all including himself»<sup>129</sup>.

---

<sup>128</sup> G.H. Mead, *B.A.S.S.*, op. cit., p. 159

<sup>129</sup> G. H. Mead, *Ivi*, op. cit., p. 163

Il gesto, quindi, si ricolloca in una visione direzionale di condotta nella connessione individuo-ambiente, dove, è bene sottolineare, il tema dell'emergenza rimane una caratteristica originante. Si pensi all'attività fotografica: il gesto fotografico crea una comunicazione, quindi una connessione tra l'autore, l'oggetto fotografato e il pubblico. Il tema dell'emergenza, in questo particolare caso di gesto, intende creare una relazione tra la mente del fotografo e la visione del pubblico, attraverso l'immagine che comunica un senso<sup>130</sup>.

La domanda che attiva la relazione tra cognizione e gesto è se esso sia o meno un atto di comunicazione; considerando lo studio di Darwin sulle emozioni certamente la connessione viene ricompresa in un senso gestuale - comunicativo; il gesto è una comunicazione non verbale, che può rafforzare un atto linguistico (verbale). Nel prossimo paragrafo, partendo dalla domanda: cosa si comunica? Si intende collegare l'intuizione meadiana dell'emergenza con il termine rilevanza, attivando un approccio trasversale al gesto, generalmente inteso come attività non verbale, sebbene completante quella verbale.

---

<sup>130</sup> Cosa comunica un'immagine sarà un tema discusso più avanti; per anticipare, qui, val la pena di citare la foto come gesto sociale oppure memoria, denuncia e così via.

#### 1.4a *Relevance*; il gesto fotografico come atto di comunicazione. Una proposta complementare all'analisi di G.H. Mead.

Nel paragrafo precedente l'analisi si è concentrata sul tema dell'emergenza come forza generatrice e relazionale tra *I*, *Me* e *Other* per mezzo della quale Mead ha attivato una visione dinamica e relazionale tra individuo e ambiente. Se si considera il gesto come attività comunicazionale e cognitiva, esiste un'altra caratterizzazione, oltre all'emergenza, che potrebbe completare la visione esperienziale di Mead? Il pensatore americano aveva definito il canto degli uccelli come esempio di linguaggio con caratteristiche di emergenza: comunicazione tra pari dove l'*I* e il *Me*, emergenti, si evolvono a contatto con *Other*; in definitiva ciò che io comunico a contatto con un altro pensiero, cambia e varia in un *continuum* sociale e quindi, attraverso il gesto comunicativo, il *Me* può conoscere come *essere sociale*. Ma che cosa si comunica? Questa è una domanda basilare per qualsiasi analisi<sup>131</sup> sulla comunicazione che si distingua in verbale o non verbale, cioè gestuale, e che sia finalizzata alla trasmissione di informazioni, pensieri, idee, credenze, emozioni. Come rilevano Dan Sperber e Deirdre Wilson: «From Aristotle all theories of communication were based on a single model: the *code model*»<sup>132</sup>, ovvero la comunicazione veniva effettuata e analizzata codificando o decodificando i messaggi. L'interessante approdo del pensiero contemporaneo su questa analisi è dato dall'intuizione di Herbert Paul Grice<sup>133</sup> e David Lewis sull' *Inferential Model*, secondo cui la comunicazione è raggiunta producendo e interpretando l'evidenza; la possibilità di combinare i due modelli è stato studiato dalla psicolinguistica negli anni Ottanta e Novanta del Novecento. Il modello inferenziale di Grice si basa sull'assunto che l'informazione è la diretta evidenza dell'intenzione di ciascun comunicatore: «It is inferential in that the audience infers the communicator's intention from evidence provided for this precise purpose»<sup>134</sup>; descrivere la

---

<sup>131</sup> Si veda per i modelli teorici sulla comunicazione: Luigi Anolli (a cura di), *Fondamenti di psicologia della comunicazione*, Il Mulino, 2006. Marco Mizzau, *E tu allora?* Il Mulino, Bologna, 2002.

<sup>132</sup> Dan Sperber e Deirdre Wilson, *Relevance, Communication & Cognition*, Blackwell ed., Oxford UK & Cambridge USA, Second Edition, 1995. (Da ora R.C.C.)

<sup>133</sup> Herbert Paul Grice, *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press, Cambridge, MA., 1989. Si veda anche l'interessante tesi di laurea di Stefania Lombardo, *Le regole implicite del comunicare da Locke ad Habermas*, Università degli studi di Messina, aa.2004-2005; in particolare il capitolo Quinto, *La conversazione come cooperazione-il principio di cooperazione di Grice*, pp. 1-133: 83-88.

<sup>134</sup> D. Sperber & D. Wilson, R.C.C. op. cit. p.6

comunicazione in termini di intenzioni e inferenze sottolinea il fatto che tutti noi siamo sia uditori (*hearers*) che comunicatori (*speakers*). Tale linea a doppio senso è fondamentale per intendere anche il gesto come comunicazione: siamo sia autori di gesti che *audience*. La comunicazione ha successo quando chi ascolta (nel caso di comunicazione verbale) e chi osserva (nel caso di comunicazione non verbale) deduce il concetto, e il tema dell'intenzione non appare come riduttivo del significato, ma è elemento complementare per la corretta cognizione. Attivare un gesto significa rendere pubbliche delle intenzioni, sia come attività verbale che non verbale; tale attività gestuale fa parte di un comportamento, quindi le relazioni che si instaurano sono esperienziali: danno le informazioni riguardo l'intenzione e gli effetti di esse. Grice definisce tale attività come comportamento comunicativo.

Non si vuole qui puntualizzare la teoria griciana, bensì focalizzare il tema della rilevanza, così come viene presentata nell'opera di Sperber e Wilson; nella loro analisi, essa ha una connotazione di completezza nei confronti dello studio sulla comunicazione dettagliatamente verbale. Gli autori non si limitano ad affrontare i modelli di codificazione, decodificazione e inferenziale, bensì li integrano con l'accezione di rilevanza e ostensione.

Il termine rilevanza<sup>135</sup>, viene usato dagli autori come un pratico concetto teoretico, pur appartenendo a un linguaggio comune quotidiano il cui uso e significato rimane variabile per cui la nozione stessa può essere da ostacolo invece che di aiuto; una informazione irrilevante si distingue da quella rilevante, ma è il contesto in cui essa si esplica che è relativo. Se si tiene conto di tale incertezza di ambito, si comprende intuitivamente quanto la rilevanza possa essere arbitrariamente concepita e assunta. Per tale motivo Sperber e Wilson si attivano per descrivere ambiti e condizioni attive per la rilevanza: «An assumption is relevant in a context if and only if it has some contextual effect in that context»<sup>136</sup>, tale assunto ci chiarisce che un atto di comunicazione è rilevante in un contesto quando è connesso con l'effetto provocato. Si comprende immediatamente che tale assunzione è molto generica; cosa succede se, infatti, ci sono elementi che disturbano la comunicazione, o poco chiari che danno all'atto una caratterizzazione di vaghezza o incertezza dell'effetto finale? Connettere un presupposto o un'ipotesi

---

<sup>135</sup> Rilevanza, rilevante: qualcosa che ha rilievo, importanza, considerevole o che è di notevole gravità. Si può definire anche come tratto o elemento con funzione distintiva.

<sup>136</sup> Sperber, Wilson, *R.C.C.*, op. cit., p. 122

a un contesto appare insufficiente, mentre rimane chiarificatrice l'accezione secondo cui la rilevanza rappresenta un concetto di comparazione. Infatti, la definizione precedente verrà così completata: «An Assumption is relevant in a context to the extent that its contextual effects in this context are large», ma anche: «An assumption is relevant in a context to the extent that the effort required to process it in this context is small»<sup>137</sup>. Gli effetti di rilevanza sono qui determinati, da una parte, quando essi in un contesto sono notevoli, dall'altra perché lo sforzo richiesto nel processo è di poca entità. Quindi valutare un'ipotesi di rilevanza significa attivare un processo di bilanciamento tra input e output. In tal senso, la logica degli autori appare processuale e fenomenologica e va attivata in un reale contesto verso una direzione informativa che abbia un senso per l'individuo: «Relevance is a property which need not be represented, in order to be achieved»<sup>138</sup>. Come si evince la proprietà di rilevanza è tale da essere perseguita, non è preesistente; un atto rilevante o un fenomeno rilevante è tale se e quando raggiunge effetti cognitivi che si manifestano in modo reciproco. Il passo seguente, in cui si spiega nel dettaglio il significato di *intention mutually manifest* come *ostensive stimuli*, è rilevare due condizioni di esso: lo stimolo ostensivo<sup>139</sup> deve attrarre l'attenzione del pubblico e in più esso deve focalizzarsi sull'intenzione dello stesso autore. In tal modo gli autori quando affrontano il tema della comunicazione la definiscono ostensivo-inferenziale e anche - in termini di stimolo - come atto primigenio, esso deve attivarsi con le specificazioni appena trattate: attenzione del pubblico e intenzione del comunicatore. Lo stimolo ostensivo deve essere manifesto e rilevante abbastanza per guidare un processo comunicativo ottimale.

Fino a qui si è chiarito come la rilevanza, considerata come stimolo ostensivo, come effetto connesso con l'intenzione del comunicatore e infine come effetto di bilanciamento tra input e output, rimanga un fattore caratterizzante il processo di comunicazione. In secondo luogo, come ho già trattato, l'analisi di Sperber e Wilson è concentrata sulla comunicazione verbale, ma qui l'analisi verrebbe proposta nell'ambito non verbale ovvero gestuale; tutt'altro che inopportuna è la comprensione della rilevanza in questo ambito, se si parte dalla considerazione che

---

<sup>137</sup> Sperber, Wilson, *R.C.C.*, op. cit., p. 125

<sup>138</sup> Sperber, Wilson, *Ivi*, op. cit., p. 132

<sup>139</sup> In logica, l'aggettivo ostensivo, prova la verità di una tesi in modo diretto, senza bisogno di ricorrere a ipotesi indirette o negative



un gesto è comunicazione; esso, infatti, è costituito da un comunicante- autore e si esplica verso un pubblico-audience, similamente al gesto verbale. Altresì è da tenere presente che nella vita quotidiana le comunicazioni verbali sono sostenute da gesti non verbali, pur con differenze personali, ovvero di educazione, temperamento o inclinazione, che non sono oggetto di questo studio. Come ricomprendere la teoria di Sperber e Wilson rispetto al gesto fotografico? Concetti e proprietà come rilevanza, intenzione, *ostensive stimuli* sono costitutivi per una fenomenologia del processo gestuale fotografico? Riprendere la teoria meadiana dell'emergenza, può avere senso (possiede, cioè, contatti logici e significativi) a questo punto dello studio?

In accordo con Sperber e Wilson il principio di rilevanza (o la presunzione di rilevanza) è comunicato attraverso l'atto della comunicazione; altresì è la stessa rilevanza che l'audience dovrebbe comprendere, sempre se e solo se, vi è quella particolare connessione tra autore e audience attraverso una comunicazione ostensiva e inferenziale. Nel particolare caso del gesto fotografico, che ha nell'immagine la forma comunicativa, se esso rende manifesta l'intenzione informativa dell'autore in un ambiente cognitivo reciprocamente condiviso, allora il principio di rilevanza rimane fondante per il gesto stesso. Se poi, come già analizzato nella teoria meadiana, si considera l'emergenza come principio formativo per un atto sociale, reciprocamente condiviso, ecco che i due concetti appaiono complementari e non escludenti l'uno dell'altro. Ovviamente la loro differente origine teorica potrebbe emergere come ostacolo nella costruzione di una logica comune; qui, invece, sottolineare una certa complementarità tra i due principi fa superare l'analisi sulla codificazione e non codificazione del messaggio fotografico, che negli anni Settanta del Novecento, soprattutto, con il semiologo - filologo francese Roland Barthes<sup>140</sup> ha aperto numerose critiche e indagini interessanti.

Accentuare e focalizzare l'approccio al gesto fotografico dal punto di vista comunicativo, pone in secondo piano, se non addirittura rende inutile, quello estetico-artistico; qui, infatti, non è centrale se l'immagine sia bella-distorta-conturbante- indecente, ma ci si concentra sul suo divenire un messaggio attivo dell'autore il quale rende l'immagine stessa come fattore d'emergenza e di rilevanza socio-comunicativa in un ambiente condiviso. Il gesto del fotografo così inteso, non

---

<sup>140</sup> Il tema dell'immagine codificata e non codificata, il realismo dell'immagine e la critica all'indagine semiotica sarà oggetto di analisi nel capitolo Terzo.

richiederebbe un giudizio estetico o di verità assoluta (immagine fedele o infedele): esso deve essere compreso come atto di comunicazione. Questo tipo di approccio, inoltre, è direttamente collegato ad una considerazione esperienziale e non simbolica della fotografia; in tal caso il gesto fotografico appare assimilabile ad un processo dove l'emergenza e la rilevanza potrebbero essere complementari ad esso.

Tuttavia, essi non sono "assoluti", infatti l'incertezza e l'improvvisazione sono i principali nemici di questi principi; la prima perché risulterebbe come un ostacolo al flusso gestuale e in ultima analisi comunicativo, mentre l'improvvisazione comunicativa, potrebbe rendere il gesto non chiaro e non direttamente complementare all'intenzione dell'autore. Incertezza e improvvisazione rimangono come le parti di una stessa essenza casuale. C'è comunque da rilevare che durante un gesto fotografico l'improvvisazione è un principio che spesso diventa rilevante; soprattutto nei tempi passati in cui la tecnologia non si avvaleva delle sofisticazioni digitali, riuscire a catturare l'emergenza e la rilevanza di un oggetto o di un'azione diveniva un atto intenzionale e positivo.

Un pratico esempio di comunicazione fotografica rilevante potrebbe essere lo scatto di una mela su un piatto; l'immagine finale è un oggetto su un piatto, comunicazione diretta e assolutamente riconoscibile. Se, invece, come ha proposto la fotografa Florence Henri<sup>141</sup>, si pongono degli specchi<sup>142</sup>, la mela o l'oggetto vengono moltiplicati senza un riferimento preciso al reale e questo tipo di immagine e comunicazione diventa forma. Nel primo caso la rilevanza si *legge* nell'oggetto, nel secondo esso perde l'identità e rimane forma<sup>143</sup>. Non appare fuori luogo fare un confronto tra questo esempio di gesto fotografico e l'approccio alla comunicazione: la prima foto si *legge* anche attraverso il principio di rilevanza, mentre la seconda, la cui sequenza ripetuta viene definita come "forma", è un tipo di comunicazione dove l'intenzionalità *surreale* dell'autore azzerava qualsiasi rilevanza. Pura forma, comunicazione senza una informazione reciproca (mutuata o mutuabile) tra autore e audience.

---

<sup>141</sup> Questo esperimento è stato realizzato dalla fotografa statunitense Florence Henri (1893-1982), verso il 1930; fu allieva di Moholy-Nagy e Albers. Il suo obiettivo era quello di proporre composizioni con elementi figurativi ridotti al minimo o moltiplicati senza altri oggetti esterni, per rappresentare l'importanza della forma.

<sup>142</sup> Florence Henri, *Composition Abstraite*, foto Allegato 1.4. a.1

<sup>143</sup> Maurizio Fagiolo dell'Arco, a cura di, *Florence Henri. Una riflessione sulla fotografia*, Martano ed. Torino, 1975.

In conclusione, lo scatto fotografico inteso nell'accezione puramente comunicativa, può trovare differenti ostacoli teorico-pratici: ad esempio il rapporto con la tecnologia, con il concetto di rappresentazione e di realtà (o manipolazione di essa), o con l'arte<sup>144</sup>. Tuttavia, la proposta di considerare l'emergenza e la rilevanza come caratteristiche cooperanti all'interno del gesto potrebbe essere uno strumento di indagine informativa propriamente adatta ad esso.

La domanda finale e significativa è: il gesto emergente e rilevante quale differenziazione assume all'interno di una possibile *conversation of gestures*, di meadiana memoria? Per tale motivo, il paragrafo successivo verterà sul gesto fotografico inteso come memoria, focalizzando il tema dell'Olocausto come focus emergente e di rilevanza sociale.

---

<sup>144</sup> Questi sono temi che verranno affrontati nei capitoli seguenti e che completeranno la visione della fotografia considerandola come processo gestuale e non solo come produzione di immagini e relative teorie.

## 1.5 Il gesto fotografico come rilevanza sociale. Il caso di Francisco Boix.

«Instead of truth the reader can find here moments of truth. And only these moments can allow us to articulate this chaos of evil and depravity. These are moments that arise unexpectedly, like oasis in the desert. They are anecdotes, which in their brevity say it all. This happens when men decide to turn the world upside down».

Hanna Arendt, *Responsibility and Judgment* <sup>145</sup>



**Francisco Boix, 1920-1951**  
(Chiara Alecci, *Francisco Boix*, 2020, disegno a matita, su carta)

---

<sup>145</sup> Hanna Arendt, *Responsibility and Judgment*, Schocken Books, New York 2003, p.190.  
(Tr. it. *Responsabilità e giudizio*, Einaudi, Torino, 2004, p. 216).

Il tema dell'emergenza, considerato come elemento o meglio come fenomeno, le cui parti esistono solo a causa della loro interrelazione, può essere analizzato come composto da livelli risultanti dalla continua relazione; lo studio di Mead, quindi, si può evolvere tenendo conto di due livelli di struttura relazionale:

«These phenomena are complex systems in which more complex and differentiated *higher level* structures emerge from the organization and interaction of simpler, *lower level* component parts»<sup>146</sup>.

Secondo questa teoria se due eventi sono identici ad un livello basico (*Lower level*), allora lo sono anche ad un livello più avanzato (*High level*). Tanto è vero che:

«If a collection of lower-level components with a given set of relations causes higher-level property *E* to emerge at time *t*, then on every other occasion when that same collection of components in that same set of relations occurs, *E* will again emerge. Note that this implies that an entity cannot change at a higher level without also changing at the lower levels».<sup>147</sup>

L'obiettivo di una visione non riduzionista - condivisa dal pragmatismo classico - è di trasformare l'interazione in comunicazione e partecipazione. Tuttavia è bene considerare che John Dewey, ad esempio ci affida una teoria non proprio in linea con la versione enfatizzata da Sawyer (*Low and High levels*); infatti - lo si affronterà nell'ultimo capitolo - Dewey formulerà un concetto di esperienza come interazione *human being-environment*, ovvero l'esperienza emerge e si sviluppa dal processo attivo che un agente umano instaura con l'ambiente. Il suo collega e amico Mead, invece, pone l'accento sull'emergenza in termini di *sociality* ed in modo più determinato di Dewey, nota che: «Both the lower level and the higher level entities have causal power; the emergent, higher levels of reality have causal influence on

---

<sup>146</sup> R. Keith Sawyer, *Emergence in Psychology: Lessons from the History of Non-Reductionist Science*, in «Human Development», S. Karger, AG, Basel, 2002, vol. 45, n. 1, pp.1-45: 4. (Da ora in poi *E.P.L*)

<sup>147</sup> R. Keith Sawyer, *Ibidem*, op. cit.

the lower, component levels»<sup>148</sup>. In questa accezione la socialità diviene una proprietà del processo di emergenza in cui i processi stessi emergono simultaneamente a vari livelli di analisi. Ciò che qui è rilevante sono alcune determinazioni: innanzitutto la direzione processuale dell'emergenza che si completa con la particolarità che, a qualsiasi livello di interazionismo essa sia, ciò in cui si risolve è un processo sociale; in aggiunta, sia Mead che Dewey esplorano l'emergente in una accezione empirica: il primo nell'esplorazione sociale e comunitaria, il secondo verso la tematica esperienziale ed ambientale (*Environment*).

Se il tema dell'emergenza è così fondante per un risultato sociale, all'interno del processo gestuale essa mantiene gli stessi elementi sensibili per la costruzione dell'interazionismo? Detto in altro modo e considerando il tema del gesto fotografico, è possibile sostenere sempre un processo di emergenza come risultato dell'interazione che, sviluppandosi tra livelli differenti, per similitudine giunge alla partecipazione sociale, o più in generale, alla socialità?

Secondo questo studio, i livelli strutturali emergenti come fondanti di una e sola tipologia di socialità e/o passibili di influenze reciproche dirette, sono molteplici e non proprio così definiti, come li approccia Mead. Il tema della memoria, assunto come dato emergente all'interno della pratica gestuale, infatti, assume poliedriche direzioni funzionali non riducibili solo ad *high* e *low levels*.

Un esempio ne è il gesto fotografico inteso come una memoria avente una funzione sociale, nel senso di un potere di attivazione di una visione non prettamente individualista bensì compresa in una logica di *sociabilità*. In questa direzione verranno trattati alcuni esempi di fotografie tratte dai campi di sterminio nazisti; la prima testimonianza sarà intorno al libro *Images in spite of all: four Photographs from Auschwitz*<sup>149</sup> di Didi Huberman; per la seconda, si citerà l'esperienza diretta di un fotografo di origine spagnola - Francisco Boix<sup>150</sup> - che per alcuni anni, all'interno di Mauthausen, riuscì a fare e recuperare fotografie e negativi dall'orrore della realtà del campo di sterminio. La sua testimonianza fu nodale sia

---

<sup>148</sup>G.H. Mead *The philosophy of the present*, University of Chicago Press, 1932, p. 69.

<sup>149</sup> Didi Huberman, *Images in spite of all: four Photographs from Auschwitz*, University Chicago Press, Chicago, 2012. (Da ora in poi *I.P.A.*).

<sup>150</sup> Benito Bermejo, *El fotógrafo del horror, la historia de Francisco Boix*, RBA Libros, S.A., Barcelona, 2015; «Como cualquier otro testimonio o documento, estas fotografías nos ayudarán a conocer algo de aquéllos, siempre que las examinemos con espíritu crítico y las confrontemos con el resto de las fuentes», op. cit., p. 9.

durante i processi svoltisi a Norimberga<sup>151</sup> che per quello avvenuto a Dachau<sup>152</sup>. Tali trattazioni porteranno a delle conclusioni che si riallacciano al tema dell'emergenza e della rilevanza, determinando la memoria intesa come via e direzione verso il sociale. Memoria attivata attraverso la pratica fotografica considerata nel suo intero processuale - non solo come immagine -: in tal senso la teoresi di Huberman si carica di nuovi aspetti.

La prima accezione che risulta dal ragionamento dello studioso di cultura visuale è che le immagini tratte dal campo di sterminio, non possono essere classificate secondo direzioni storicistiche dettate dalle teorie di storia dell'arte: esse devono essere *lette* singolarmente e non sottomesse ad un unico statuto. In questo atteggiamento la posizione di chi si approccia ad esse deve caricarsi di pazienza, così determina Huberman e di immaginazione; in tal modo per conoscere e poi ricordare bisogna immaginare. Il punto emergente - nel senso che attrae e si evidenzia - dell'immagine deve provocare nel lettore uno spazio di comprensione visuale in grado di scardinare un tradizionale *centrismo* dell'immagine come prodotto ipertrofico della nostra società. A questo punto, il tema della memoria come elemento attivato dal primo passaggio di *emergenza visiva*<sup>153</sup> è significativo per un risvolto riflessivo intorno ad un evento che in questo caso è la Shoah. Il risultato ultimo è che il gesto fotografico attraverso l'azione della memoria, in senso retroattivo ma anche come eredità rivolta al futuro, si carica di una responsabilità sociale.

Il testo di Huberman è dedicato a quattro fotografie scattate<sup>154</sup> da un prigioniero all'interno del campo di prigionia di Auschwitz, nell'agosto del 1944. Malgrado - *in spite of all* - gli autori delle foto fossero destinati alla morte, malgrado il divieto assoluto di scattare immagini nei lager, malgrado i controlli da parte delle guardie, queste immagini sono giunte fino a noi, a testimoniare il valore di un gesto

---

<sup>151</sup> Processo di Norimberga è il nome comune per indicare due distinti gruppi di processi (dal 20 novembre 1945 al 1 ottobre 1946) ai nazisti coinvolti nella Seconda guerra mondiale e nella Shoah. Il primo fu diretto ai principali criminali di guerra di fronte ad un tribunale militare internazionale; il secondo gruppo di processi, fu per criminali di guerra meno "importanti", detto anche *processo ai dottori*.

<sup>152</sup> Processo di Dachau, organizzato all'interno del lager, dal 15 novembre al 13 dicembre del 1945; vengono decretate 36 condanne a morte su 40 imputati delle SS. Nel maggio del 1965 Dachau diventa un Museo Internazionale.

<sup>153</sup> Questo concetto appare contiguo a quello di Roland Barthes di *punctum* (Si veda capitolo Terzo).

<sup>154</sup> Didi-Huberman, *Images*, op. cit., *Il crematorio V di Auschwitz*, foto allegato 1.5.2 Tali foto sono conservate al Museo di Stato Auschwitz-Birkenau, Oswiecim.

contro il rifiuto di credere alla verità. Immagini, quindi, malgrado tutto: malgrado l'inferno di Auschwitz e i rischi corsi dai detenuti.

Il gesto di fotografare divenne, per pochissimi e anonimi detenuti, parte vitale del rischio di dare una testimonianza umana all'interno di un mondo bestiale; sopravvivenza, o difesa della verità? Disperazione o dignità? Qui non si vuole entrare in un aspetto retorico che, troppo spesso, viene usato, bensì sottolineare elementi che hanno contribuito a dare una forma all'inimmaginabile. Huberman ci lascia anche un'altra riflessione, ovvero che non tutto l'orrore della Shoah può essere contenuto in tali immagini di morte e disperazione; spesso, continua lo studioso, divengono un simulacro, oppure vengono trattate freddamente come documento cancellandone la sostanza stessa. Per superare tale impasse teorica trattare la fotografia pensata come gesto ci aiuta, quindi, a riproporre quella determinata azione processuale che non termina con lo scatto e la definizione di un'immagine, ma ci offre una direzione completa di tutto ciò che contribuisce al risultato finale. A questo punto dell'analisi diventa nodale anche delineare come primaria l'esigenza di memoria che anima quei detenuti ovvero donare verità e spazio a quella realtà: una memoria *della* storia e *nella* storia, si potrebbe decisamente affermare.

Per sapere è necessario immaginare, afferma Huberman; tale visione può essere completata con l'assunto secondo cui la memoria, attraverso un gesto, può divenire sociale quando è condivisa, quando entra a far parte di una comunità. Il timore di quei detenuti di non poter lasciare traccia rappresentabile della degenerazione umana, li ha spinti ad agire per creare tracce di memoria; elementi sopravvissuti di una situazione, diversamente considerata impossibile.

Il desiderio di pensare ad uno scatto in momenti così indecrivibili di un massacro, è stato condiviso anche da un altro testimone di quella tragedia: Francisco Boix<sup>155</sup>, prigioniero a Mauthausen come fotografo del campo<sup>156</sup>, dal

---

<sup>155</sup> Francisco Boix (1920-1951), fotografo spagnolo. Attivo combattente durante la guerra civile spagnola contro Francisco Franco, nel 1939 fuggì in Francia esiliato come tanti repubblicani spagnoli. Nel 1940 fu imprigionato dai tedeschi e deportato al campo di Mauthausen dove riuscì a sopravvivere fino al momento della liberazione, maggio 1945. Rimase al campo ancora alcuni mesi e nel giugno del 1940 si trasferì a Parigi, continuando ad esercitare come fotoreporter. Al campo con lui, lavorarono come fotografi Antonio Garcia Alonso e José Cereceda che vennero intervistati dallo storico Benito Bermejo.

<sup>156</sup> Boix era il prigioniero che aveva l'incarico di fare la fotografia agli sfortunati entranti nel campo, ai cadaveri dei suicidi o di coloro che tentavano di scappare e che, quindi, venivano uccisi dalle guardie; in più aveva la responsabilità di fare dei reportage quando alti ufficiali erano in visita al campo o durante occasioni ben determinate. B. Bermejo, *El fotógrafo*, op. cit., p. 107: «Las



gennaio del 1941 a giugno del 1945 (il campo di Mauthausen fu liberato il 5 maggio del 1945), momento in cui si trasferì a Parigi. Il materiale fotografico, salvato da Boix, si distingue in due tipologie: le immagini archiviate dalle SS e nascoste dal fotografo e da altri prigionieri pochi giorni prima della liberazione e i negativi delle foto identificative fatte da lui stesso ai prigionieri; negativi di cui ne teneva una copia nascosta fuori dal campo, grazie all'aiuto di una famiglia che viveva accanto alla postazione di lavoro forzato, che quotidianamente raggiungeva. Sue sono le immagini anche sviluppate durante i giorni della liberazione del campo e dell'interrogatorio eseguito al comandante dello stesso, Franz Ziereis. La funzione di fotografo del campo, ovviamente, gli salvò la vita e ancor di più la sua testimonianza fu importante durante i due processi avvenuti alla fine della guerra.

Le collezioni di foto da lui raggruppate sono interessanti, perché provengono, appunto, dall'interno del campo<sup>157</sup>, diversamente da quelle effettuate al momento della liberazione da parte di reporter alleati; per ciò hanno un enorme valore testimoniale.

Boix morì a soli trent'anni a Parigi e il suo lascito fotografico si è disperso ed addirittura dimenticato. La confusione nata dalle critiche secondo le quali molte delle foto erano dei fotomontaggi accrebbero la poca considerazione di cui soffrirono; in più, il desiderio di superare i momenti dell'orrore della guerra contribuì alla loro secondarietà<sup>158</sup>.

Il gesto di Boix di salvataggio dei negativi - azione comunque eseguita anche grazie all'aiuto di un gruppo di prigionieri e della esistente solidarietà tra loro - ha una funzione singolare: quella, da una parte, di testimoniare la realtà che è l'essenza basilica della fotografia e dall'altra di non cancellare la specificità della stessa. In un certo senso, attraverso quell'atto di testimonianza, Boix ha rispettato il senso fenomenologico della pratica fotografica: essa non è solo un documento, bensì è un atto di memoria nei confronti della società. Con questa considerazione si vuole oltrepassare il senso ipertrofico di icone dell'orrore e di dare al gesto intero

---

fotografías que se tomaban pueden clasificarse en: retratos de los SS, retratos para identificación, muertes por arma de fuego, suicidios, accidentes, asuntos de naturaleza médica, acocentimientos varios del campo»

<sup>157</sup> Francisco Boix, *Heinrich Himmler a Mauthausen*, foto Allegato 1.5.3. *Prigionieri a Mauthausen*, foto Allegato 1.5.4. *Liberazione del campo di prigionia di Mauthausen*, foto Allegato 1.5.5.

<sup>158</sup> Il libro di Bermejo, quindi rappresenta una grande e profonda volontà non solo di verità, bensì di restituzione di memoria e di onore ad un cittadino spagnolo al quale, per motivi politici, venne tolto qualsiasi documento e cittadinanza alle soglie del 1940.

una funzione centrale, recuperando un senso storico che altrimenti poteva essere reso come inimmaginabile.

Una delle convinzioni di Huberman<sup>159</sup> è che le immagini, soprattutto di una tale esperienza, non possono avere forza di rappresentabilità, ovvero non possono testimoniare ciò che realmente è accaduto; il sistema dei campi di concentramento non è rappresentabile né nell'immagine fotografica, né con un dipinto. Anche gli sforzi di manipolazione effettuati sulle quattro immagini citate da Huberman, per renderle più veritiere o presentabili, rappresentano in definitiva una arbitraria esigenza forzata del rappresentabile. In questo senso qui lo studioso sottolinea la soppressione della fenomenologia fotografica, costituendo perciò un *evento* fotografico.

Contrariamente a questa assunzione, l'esperienza di Boix rappresenta in modo completo un'attenzione responsabile verso la reale *rappresentazione*. In aggiunta, l'esigenza di collegare l'interno del campo con il mondo esterno, assumendo il totale rischio dell'azione, è emergenza e rilevanza al tempo stesso. Seguendo la logica meadiana, questo gesto fotografico, focalizza la sociabilità come elemento supportato dall'azione della memoria, ovvero aggiungendo al prelievo del reale un non trascurabile elemento di collegamento passato-presente-futuro. Non si tratta qui di definire la fotografia come atto documentale, bensì come atto di emergenza e di rilevanza sociale, appunto, attraverso l'azione della memoria che si attiva negli interlocutori del presente e del futuro.

Immergere l'atto fotografico in una direzione volta a salvaguardare la memoria *della e per* la società, appare una soluzione nei confronti, da una parte, delle possibili deviazioni del negazionismo, dall'altra delle critiche verso la fotografia come non-fenomenologia. Il presupposto pragmatico basilare per l'interazionismo, cioè la relazione uomo-ambiente, in questa particolare tipologia di gesto fotografico, non appare di secondaria importanza; il rischio di interrompere la relazione avviene, seguendo la logica fino a qui seguita, quando si recide il filo della memoria. Appare quindi necessario prestare attenzione a preservare il senso fenomenologico dell'atto fotografico per rinvigorire la funzione della memoria come risultato

---

<sup>159</sup> Si veda per tale considerazione François Bédarida, Laurent Gervereau, *La déportation. Le système concentrationnaire nazi*, Musée d'histoire contemporaine, BDIC, Parigi, 1995, p. 8. L.aurent Gervereau, *De l'irreprésentable, La déportation*, inE *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XX siècle*, Le Seuil, Parigi, 2000, pp. 203-219.

dell'emergenza e della rilevanza sociale. In questo senso la definizione di *memoria sociale* appare congrua con la teoresi di Mead, soprattutto se pensata non solo affine al concetto di fase consumatoria di un gesto: memoria come assunzione responsabile e significativa del gesto fotografico; ma anche come prodotto di un atto scaturito da una fase di emergenza.

L'atto fotografico comprendente l'elemento della memoria sociale, attiva la possibile direzione dello studio sulla formazione e sulla conservazione dell'identità del singolo e comunitaria; tale assunto può essere interessante per un altro approfondimento. Qui rimane rilevante segnalare che da un gesto, concepito da un punto di vista sociale, si possono creare differenti spazi di riflessione interconnessi tra loro. Il significato del gesto fotografico, in questo orizzonte di sofferenza e annientamento, non deve essere considerato solo dal punto di vista della verità, bensì dell'azione pratica che si pone così al centro del mondo e della nostra comprensione: «It is through action that we shape our world»<sup>160</sup>.

Per concludere rimane interessante, anche per salvaguardare il senso attivo della memoria – nel senso di riflessione verso il futuro - e della funzione del gesto pratico, ricordare una massima pragmatica che definisce una stretta connessione tra pensiero e azione, del filosofo Charles Sanders Peirce (del quale si tratterà il pensiero dal prossimo capitolo):

«Consider what effects, which might conceivably have practical bearings, we conceive the object of our conception to have. Then our conception of these effects is the whole of our conception of the object»<sup>161</sup>

Il senso finale che qui si vuole accentuare è la centralità di connettere le nostre concezioni con il mondo entro cui noi agiamo, ed è questo l'obiettivo della teoresi di Mead: quello che noi scegliamo di fare è strettamente relazionato con l'ambiente che ci circonda.

---

<sup>160</sup> Cornelis de Waal, *A Pragmatist World View: George Hebert Mead's Philosophy of Act*, Oxford handbooks on line Oxford University Press, 2018, pp. 4-24:6

<sup>161</sup> Charles Sanders Peirce, *The Essential Peirce*, Voll. 1-2, 2, p. 135, ed. Nathan Houser and Christian Kloesel, Indiana University Press, Bloomington, 1998. (Da ora in poi *E.P.*, seguito dal n. vol.)

Se si considera la memoria sociale, così come fino ad ora considerata - ovvero come elemento dell'atto fotografico - essa può caricarsi di un valore fenomenologico e pratico differente dal comune intendimento. Grazie al gesto di fotografi come Francisco Boix, tale concezione viene sicuramente salvaguardata, anche come visione della connessione di generazioni future. Qui si trova centrale un riferimento a Liliana Segre<sup>162</sup>, che, in un'intervista alla Rai radiotelevisione italiana,<sup>163</sup> ha detto:

«Coltivare la memoria è ancora oggi un vaccino prezioso contro l'indifferenza e ci aiuta, in un mondo così pieno di ingiustizie e di sofferenze, a ricordare che ciascuno di noi ha una coscienza e la può usare».

È per difendere questo *usare* la coscienza che il ragionamento di Mead, unito alla pratica di Boix, può essere strumentale per concepire la memoria come *tool* sociale.

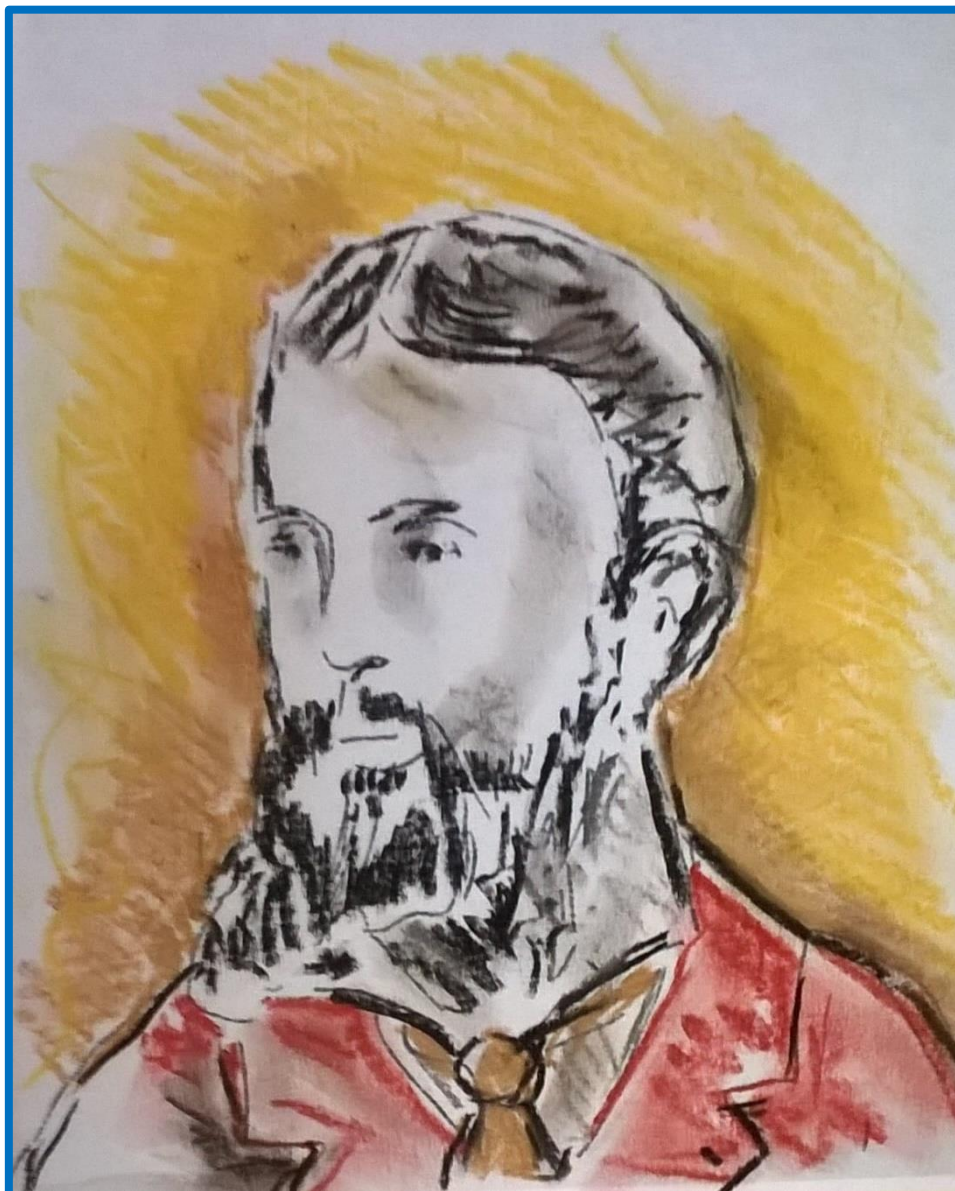
---

<sup>162</sup> Liliana Segre (1930), attivista e politica italiana. Superstite dell'Olocausto e testimone della Shoah italiana, è stata nominata senatrice della Repubblica Italiana nel 2018.

<sup>163</sup> Il riferimento è ad un'intervista registrata in tempo Covid durante la trasmissione *Che Tempo che Fa*, Maggio 2020.

## CAPITOLO SECONDO

L'approccio semiotico alla fotografia. Il percorso intellettuale di Charles Sanders Peirce.



**Charles S. Peirce, 1839-1914**  
(Alberto Cristini, *C.S. Peirce*, 2019; disegno a matita colorata su carta)

## 2.1 Personalità e ambiente di Charles Sanders Peirce: influenze, credenze, riflessi.

«I intend to make a philosophy like that of Aristotle, that is to say, to outline a theory so comprehensive that, for a long time to come, the entire work of human reason, in philosophy of every school and kind, in mathematics, in psychology, in physical science, in history, in sociology, and in whatever other department there may be, shall appear as the filling up of its details»

C.S. Peirce, *A Guess at the Riddle*<sup>164</sup>, 1887

La scelta di affrontare un'analisi biografica di Charles Sanders Peirce<sup>165</sup> - inserendola anche nel contesto culturale statunitense della seconda metà del XIX secolo - è complementare all'esigenza di dare una chiave di lettura ai legami intellettuali e scientifici che formarono l'ambiente universitario americano, senza tralasciare la formazione e la coerenza con la personalità del filosofo. Nei primi due paragrafi pongo in evidenza il rapporto col padre e l'ambiente culturale statunitense che si stava formando grazie a reciproche influenze tra intellettuali; tale ambiente rappresentò per il filosofo una grande opportunità per lo sviluppo del suo impianto teorico, ma d'altra parte si tinse anche di un'accezione negativa e ristretta se posta in relazione al suo modo di vita personale.

Charles Sanders Peirce nasce nel 1839 a Cambridge, nel Massachusetts da Benjamin e Sara Hunt Mills Peirce. Il padre<sup>166</sup>, un influente e noto professore di matematica alla Harvard University, sarà fondamentale per la formazione e il futuro lavorativo del figlio. Benjamin Peirce, fu uno tra i matematici statunitensi

---

<sup>164</sup> C. Sanders Peirce, *A Guess at the Riddle*, in *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings*, voll.1- 2, ed The Peirce Edition Project, Indiana University Press, 1998,1, pp. 245-279: 247. (Da ora in poi *E.P.* 1)

<sup>165</sup> Per lo studio biografico si veda Joseph Brent, *Charles Sanders Peirce: a Life*, Indiana University Press, 1993 (da ora in poi *Peirce*) e Luis Menand, *The Metaphysical Club*, Farrar, Strauss & Giroux, New York, 2001, (da ora in poi *Met.*).

<sup>166</sup> Benjamin Peirce, Salem 1809 - Cambridge 1880.

maggiormente riconosciuti a livello internazionale; era convinto che la matematica fosse la scienza suprema e accessibile solo a pochi<sup>167</sup>.

«Mathematics is the science which draws necessary conclusions. It deduces from a law all its consequences, and develops them into the suitable form comparison with observation, and thereby measures the strength of the argument from observation in favor of a proposed law or of a proposed form of application of a law»<sup>168</sup>.

La matematica è una scienza che porta a delle conclusioni necessarie, così scriveva Peirce padre. Il figlio elaborò questo concetto tutta la vita, fino ad inserirlo nella gerarchia delle scienze, laddove si capisce che la matematica fornisce alle altre scienze i principi della conoscenza, ma non ha mai a che fare con fatti. Al contrario, altre scienze, come l'epistemologia, si muovono a partire dai fatti, ma seguendo i principi della matematica.<sup>169</sup>

Gli anni di Harvard (dal 1831 fino alla morte) rappresentarono per Peirce padre l'inizio di molte relazioni intellettuali e di contatti con altri scienziati e personalità del mondo scientifico americano. Tali rapporti furono alla base di uno sviluppo significativo dell'intera cultura americana; è sufficiente pensare che molte università vennero fondate nella seconda metà del 1800<sup>170</sup>. Un altro fattore, che portò anche ad aperture verso studi europei, fu la massiccia emigrazione di cittadini e studiosi tedeschi; venne così "importata" la tradizione della filosofia tedesca, in particolare il pensiero di Immanuel Kant e G. W.F. Hegel. Molti tra i docenti di origine tedesca ottennero posizioni di rilievo in sedi universitarie o in posizioni d'élite; ad esempio, il giurista Henry C. Brockmeyer diventò vicegovernatore del Missouri e tradusse la *Wissenschaft der Logik* di Hegel. Fu insieme a lui che William T. Harris, filosofo ed educatore (1835-1909), fondò la *St. Luis Philosophical Society* e, nel 1867, anche il *Journal of Speculative Philosophy*, la prima rivista americana

---

<sup>167</sup> Le sue classi erano formate da pochi e selezionati studenti. A partire dal 1838 introdusse, per le sue classi di matematica, filosofia naturale e astronomia, un rigoroso sistema di selezione che causò non pochi reclami. Tra i suoi allievi si annoverano anche alcuni dei futuri Presidi, dell'Università di Harvard: Thomas Hill (1862-1869), Charles William Eliot (1869-1909), e Lawrence Lowell (1909-1933).

<sup>168</sup> L. Menand, *Ibidem*, op. cit.

<sup>169</sup> Qui Peirce padre si riferisce a studi sulle orbite e sulla legge di gravità che è la base per le spiegazioni e le formulazioni scientifiche.

<sup>170</sup> University of Minnesota, 1851; University of Texas (Austin), 1883; Louisiana State University, 1853; Chicago University, 1890; Boston University, 1869; Stanford University, 1891

dedicata esclusivamente agli studi filosofici con lo scopo di divulgare gli studi hegeliani e l'idealismo tedesco.

Tale fermento e miscuglio di tradizioni fu sicuramente propizio e fondante per una cultura nuova di stampo filosofico<sup>171</sup>, ma anche per il confronto culturale in una nazione che stava entrando nella modernità.

Ritornando a Benjamin Peirce, nel 1849 egli contribuì alla costruzione dell'Osservatorio in Cambridge. Con i suoi amici, Alexander Dallas Bache<sup>172</sup> (sovrintendente alla *United States Coast Survey*<sup>173</sup>-la più antica agenzia scientifica degli Usa) e Louis Agassiz<sup>174</sup>, Peirce controllava, attraverso le loro posizioni istituzionali, lo sviluppo e l'ambiente della scienza americana; insieme crearono, nel 1863, un'organizzazione scientifica nazionale a guisa dell'Accademia francese: la *National Academy of Sciences*, organo federale statunitense (in pieno tempo di guerra civile), di cui Bache divenne il primo presidente. Non è un azzardo attribuire la formazione della mentalità scientifica di Charles al vivace e poliedrico ambiente intellettuale intessuto dalle relazioni paterne.

Il padre capì presto che Charles era un bambino prodigio ed era solito intrattenere con lui discussioni di matematica e materie scientifiche in generale: con un'infanzia di così alto profilo, gli studi universitari ad Harvard si rivelarono "noiosi" (a suo dire), e ciò non giovò alla sua disciplina. Si diplomò nel 1859 con un risultato deludente: 79mo su 90. Non appare banale considerare che il carattere del filosofo, tendente all'ira alimentata dall'uso di oppiacei a scopo curativo, fu il suo peggiore avversario. Così come riporta Menand in *The Metaphysical Club*: «He had a better nature; but he knew, even at twenty, that his personality was his enemy, and his entire adult life was a continual cycle of self-indulgence and self-rebuke»<sup>175</sup>.

Nel 1861, venne assunto come assistente<sup>176</sup> alla *Coast Survey*, grazie all'intervento del padre e quando nel 1867, il padre Benjamin successe a Bache

---

<sup>171</sup> I primi pensatori neohegeliani furono G. S. Morris (che influenzò certamente il pensiero di Dewey) e Josiah Royce, che all'università di Harvard ebbe come studente G. H. Mead. Da come si evince la rete di studiosi e insegnanti-alunni fu veramente propizia per uno sviluppo incrociato del pensiero scientifico-filosofico americano di stampo e origine pragmatista

<sup>172</sup> Alexander Dallas Bache, era pronipote di Benjamin Franklin.

<sup>173</sup> *United States Coast Survey*, fondata da Thomas Jefferson nel 1807; fu polo d'attrazione per scienziati in genere.

<sup>174</sup> Molto importante per tutti gli studi di cosmologia, fu l'amicizia con Luis Agassiz (1807-1873), con il quale fondò la *Lawrence Scientific School*, dove si laureò Charles Peirce, in chimica.

<sup>175</sup> L. Menand, *Met.*, op. cit., pp.159-160

<sup>176</sup> Il suo lavoro si basava su calcoli matematici; lavorò per trent'anni alla *Coast Survey*



come sovrintendente (posizione in cui rimase fino al 1874), divennero stretti collaboratori. Fu il periodo più prolifico per Charles che, nel frattempo, si era sposato con Harriet Melusina Fay. Una nota di Menand appare rilevante, per meglio comprendere la personalità e il legame esistente tra padre e figlio: «His father's stature gave him stature; it also insulated him from the consequences of his temper and his recklessness»<sup>177</sup>; l'importanza del saldo rapporto e la presenza paterna identifica non solo che Charles viveva e svolgeva il suo lavoro in un ambiente protetto, ma anche che la personalità del padre e la sua esperienza furono basilari (ancora una volta) per lo svolgimento della formazione, anche lavorativa, del filosofo almeno fino al 1880, anno della morte del padre.

I primi scritti di carattere filosofico risalgono proprio a questo periodo: nel 1865 tenne le *Harvard Lectures* con lo scritto *The Logic of Science*, l'anno seguente partecipò alla prima serie delle *Lowell Institute Lectures* con *The Logic of Science and Induction and Hypothesis*. La formulazione della *New List of Categories*, presentato alla *American Academy of Arts and Sciences*, alla quale venne eletto nel 1867, rappresenta la prima formulazione dell'analisi semiotica del filosofo. Tra il 1870 e il 1875<sup>178</sup>, numerosi furono i viaggi in Europa per la *Coast Survey* e furono indubbiamente interessanti per i vari confronti con gli studiosi di logica come William Stanley Jevons<sup>179</sup> e De Morgan<sup>180</sup>.

A proposito dei suddetti viaggi, si trovano di considerevole rilevanza gli studi<sup>181</sup> riportati dal gruppo di studiosi dell'Università di Navarra, *Group of Peirce Studies*, concentrati sul periodo "europeo" di Peirce, in particolare gli anni tra il 1870 e il 1883. Nel carteggio preso in considerazione, vengono evidenziate non solo

---

<sup>177</sup> L. Menand, *Met.*, op. cit., pg. 163

<sup>178</sup> Purtroppo, il matrimonio in quegli anni subì una rottura e questo fu l'evento personale più negativo.

<sup>179</sup> William Stanley Jevons (1835-1882), economista e logico britannico, uno tra i fondatori della economia neoclassica e della rivoluzione marginalista insieme a Léon Walras e Carl Menger. Nella sua opera *The Coal Question* del 1865, Jevons asserisce l'importanza iniziale dell'osservazione dei fatti, basandosi su dati numerici. In una sua precedente opera *Pure Logic*, del 1863 aveva trattato lo studio delle relazioni tra logica e matematica partendo dal sistema di Boole; lo stesso Boole poi contestato da Peirce, nei suoi studi di logica con accezioni matematiche (si veda nota n. 92).

<sup>180</sup> Augustus De Morgan (1806-1871), matematico e logico britannico; i suoi studi (teoremi duali) sono relativi alla logica booleiana e stabiliscono relazioni di equivalenza tra la congiunzione logica *or* e *and*. Per primo introdusse il termine "induzione matematica" e formalizzò per primo l'algebra relazionale.

<sup>181</sup> Progetto finanziato dall'università di Navarra e dal Ministero spagnolo di Scienza e Innovazione (2012-2015); in particolare gli studiosi si sono concentrati sulla traduzione delle *lettere europee* di Peirce.

esperienze e sviluppi di tipo teoretico-scientifico, ma anche le relazioni intraprese nella vita quotidiana e soprattutto la visione dell'arte, intesa come la capacità: «To the point of somehow expressing the inexpressible and the capacity to capture firstness and give it form»<sup>182</sup>; in sostanza gli studiosi rilevano che, contrariamente alla visione comune, in quel periodo il filosofo era particolarmente attivo mantenendo contatti con altri scienziati, ma soprattutto che l'impatto con una cultura differente, anche artistica, fu per lui veramente incisiva; tale periodo viene denominato dal gruppo dell'università di Navarra: *cosmopolitan period*. Il senso positivo del concetto di comunità scientifica appare nelle traduzioni dell'epistolario permettendo al gruppo di Navarra di arricchire la visione comune di Peirce non solo come filosofo-scienziato, ma anche come uomo.

A completare questo approccio biografico e intellettuale, soprattutto del periodo tra il 1875 e il 1880, si considera di notevole rilievo dover evidenziare, sia per la formazione del filosofo che per la sua personalità, i contatti e interconnessioni effettuati con i partecipanti del *Metaphysical Club*. Nel prossimo paragrafo si affronteranno dettagliatamente i rapporti e le congruenze intellettuali che si svilupparono all'interno di questa forma associativa di senso culturale e intellettuale, pur continuando a definire le tappe principali del suo percorso intellettuale. L'ambiente culturale americano diviene stimolante e interagente con l'attività intellettuale di Peirce, per tale motivo rilevare alcune connessioni tematiche risulta chiarificatore per il suo percorso filosofico e scientifico.

---

<sup>182</sup> Sara Barrena, Jaime Nubiola, *Translating Charles S. Peirce's Letters: A Creative and Cooperative Experience*. Si veda: [www.unav.es/gep/CorrispondenciaEuropeaCSP.html](http://www.unav.es/gep/CorrispondenciaEuropeaCSP.html)

## 2.1a The *Metaphysical Club*: energia culturale americana. Il percorso intellettuale di Charles Sanders Peirce.

L'influenza intellettuale di questi anni, oltre alla presenza del padre, si esprime anche con la fondazione e partecipazione al *Metaphysical Club*, nato nel 1872 a Cambridge. L'importanza di tali associazioni di intellettuali<sup>183</sup> e professionisti dove fervevano dibattiti culturali, derivava dal fatto che le università statunitensi, ancora *in fieri* nel loro processo di organizzazione, non promuovevano una vera e propria ricerca scientifica, come sarebbe poi successo a partire dalla fine del XIX secolo. Al *Metaphysical Club*, fondato da C. Sanders Peirce, Chauncey Wright (1830-1875) e William James (1842-1910), partecipavano uomini di cultura e professionisti con interessi differenti, e riunendosi in quel circolo presentavano articoli per discutere vivacemente di problemi politici, culturali e sociali. Tali scienziati hanno contribuito a cambiare il modo in cui gli americani pensavano, rinnovando l'atteggiamento verso l'educazione, la democrazia, la libertà e la giustizia, senza escludere la tolleranza. Condividevano, infatti, un' atteggiamento comune verso le idee.

«Peirce's conclusion was that knowledge must therefore be social [...] when he recalled, late in life, how he came to formulate it, he described it was the product of a group; this was the conversation society he formed with W. James, Oliver Wendell Holmes, Nicholas S. John Green, Joseph Warner, John Fiske, Francis Ellingwood Abbott and Chauncey Wright in Cambridge in 1872: the *Metaphysical Club*».<sup>184</sup>

In accordo con Menand, Charles S. Peirce, Nicolas St. John Green (1830-1876) e William James furono tra i primi pensatori moderni degli Stati Uniti. Si ritiene

---

<sup>183</sup> Prima dello scoppio della guerra Civile americana, le società letterarie e filosofiche divulgarono cultura in un momento dove ancora le Università erano poco presenti e soprattutto non si occupavano di materie filosofiche. Esempi di tali società: The *Saturday Club*, i cui partecipanti tra gli altri furono: Benjamin Peirce, Luis Agassiz, Emerson e Hawthorn. Tale Club fu fondato anche a Boston nel 1868, i cui partecipanti furono: il giudice Wendell Holmes, John Gray, John Ropes, Henry Adams, Henry James (fratello di William). *St Louis Philosophical Society*, attiva tra il 1866-1885; *The Radical Club* a Boston, 1876-1880; *The Metaphysical Club* alla Johns Hopkins University, N.Y., 1879-1885; *The Hegel Club* a Boston, 1880-1888.

<sup>184</sup> L. Menand, *Met.*, op. cit., pg 201

altresì necessario citare un'altra fonte storica e filosofica riguardante il *Club: The Real Metaphysical Club*<sup>185</sup> che, definisce, fin dalle pagine dell'Introduzione, il ruolo di almeno altri due intellettuali essenziali per lo sviluppo di una cultura filosofica americana: John Dewey (1859-1952) e William T. Harris, il già citato fondatore del «Journal of Speculative Philosophy», dove questo gruppo di intellettuali pubblicava articoli scientifici. In generale, tutti contribuirono alla diffusione della cultura e alla vita moderna attraverso la convinzione che le idee sono strumenti per capire il mondo in cui si vive: idee sociali e non individuali, non fisse ma adattabili e sottoposte anche a errori. Questi *believes* si insinuarono, tramite scuole, università e organi di informazione, in una società post guerra civile, che si apriva alla modernità e all'industrializzazione. I legami tra questi pensatori, costantemente intersecati, sono interessanti per questo studio proprio per i confronti, influenze e nuovi paradigmi o riflessi sulla cultura stessa. Loro erano certamente consapevoli di essere al centro dell'origine di un nuovo modo di far cultura. Brevi considerazioni sul loro operato culturale, rende più semplice capire l'intersecare di pensieri e sviluppi teoretici.

Chauncey Wright, reputato l'intellettuale di spicco del gruppo, fu studente di Benjamin Peirce ad Harvard e convinto positivista. Mutuò dal positivismo l'assoluta distinzione tra *facts and values*: non bisogna confondere la scienza con la metafisica, i fatti sono di competenza della scienza, i valori della metafisica. Per scienza, Wright intendeva il mondo fenomenico caratterizzato dal cambiamento; da qui derivava la convinzione che la conoscenza è sottoposta a incertezza<sup>186</sup>. L'esempio che solitamente portava come prova è il tempo (atmosferico), come da un suo primo articolo pubblicato nel 1858, *The Winds and the Weather*. La variabilità del tempo può influire, come forza esterna, su piante e animali che altrimenti non avrebbero la forza di sviluppare sé stessi. Certamente questa convinzione, che ha caratteristiche evuzionistiche, è molto vicina a quella di Charles Darwin che nel 1859 pubblicò *The Origin of Species*. Wright asseriva che la vita è incerta come il tempo atmosferico e tale convinzione era una netta critica al pensiero di Herbert

---

<sup>185</sup> Frank X. Ryan, Brian E. Butler, James A. Good, *The Real Metaphysical Club*, Randall E. Auxier and John R. Shook Ed., SUNY Press, 2019. (Da ora in poi: *The Real*).

<sup>186</sup> Questa tematica, trasversale, si ritrova anche nel pensiero di Peirce padre come già trattato

Spencer basato sulla convinzione che l'universo ha un ordine intelligibile. Wright scriveva:

«Everything out of the mind is a product, the result of some processes. Nothing is exempt of change. Worlds are formed and dissipated. Races of organic beings grow up like their constituent individual members and disappear like these. Nothing shows a trace of an immutable nature»<sup>187</sup>.

Da un punto di vista pragmatico tali asserzioni ci conducono al concetto di *continuity* che qui viene mutuato dall'evoluzionismo e a quello di selezione naturale. Da queste asserzioni si capisce la successiva insistenza peirceana dell'affermazione che non esistono credenze fisse (*fixed believes*)<sup>188</sup>. Chauncey fece parte del *Metaphysical Club* a Cambridge, nonostante non gradisse tale tipo di associazionismo; avendo, però legami di conoscenza professionale con tutti i partecipanti fu naturale per lui accedervi e confrontarsi sostenendo le proprie idee.

Le idee di Wright a riguardo della riduzione del mondo a puro fenomeno furono contrastate da William James, il quale definì la teoria di Wright *nulliverse*; James intendeva così disapprovare la *moral neutrality* di Wright. Contrariamente a Chauncey, James fermamente scommetteva «On the behavior of the universe in its contact with us»<sup>189</sup> e quindi si poneva, pur all'interno di un pensiero attivo e non deterministico, in una posizione che rifletteva la credenza che l'essere umano è un agente dinamico e interattivo nel mondo.

Un altro partecipante membro del *Club* fu Nicolas St. John Green, che fu introdotto nel gruppo grazie alla sua conoscenza con Wright sin dai tempi di Harvard. Green apparteneva ad una famiglia di politici<sup>190</sup>, fu professore di diritto ad

---

<sup>187</sup> L. Menand, *Met.*, op. cit. p. 211

<sup>188</sup> Si vedrà come anche per Peirce non esistano credenze fisse, ma sempre in continua variazione.

<sup>189</sup> L. Menand, *Ivi*, pg.217

<sup>190</sup> Il padre di Nicolas Green, il reverendo James Green, fu sindaco di Cambridge e la madre, sorella di un membro del Congresso. Green stesso era un giurista (da qui si evince la particolare eterogeneità dei partecipanti al Club.).

Harvard<sup>191</sup> e scrisse diversi articoli sull' *American Law Review*<sup>192</sup> condivisi positivamente sia da Holmes che Charles Peirce. Il legame tra la critica di Green e la condivisione di Peirce fu sul tema della catena di causalità. L'origine della critica greeniana al positivismo di Spencer era focalizzata sul *legal formalism*, cioè la credenza che i concetti legali siano riferibili solo a qualcosa di immutabile e determinato. Assolutamente in disaccordo con tale formalismo, Green postulava l'assunzione che ogni evento ha una molteplice interdipendenza di cause e in questo era sostenuto da Wright. Scriveva Green:

«So many different causes, can we find for it. The true, the entire, cause is none of these separate causes taken singly, but all of them taken together. There is no chain of causation consisting of determinate links ranged in order of proximity to the effect [...]. The same cause and effect which would be considered proximate in one class of actions, the attendant circumstances being unchanged, would be considered remote in others».<sup>193</sup>

In questa asserzione due cose sono da sottolineare, perché compatibili col pensiero di Charles Peirce; la prima è il concetto di negazione di legami determinati nel processo di *chain causation*, ovvero un rifiuto del determinismo; la seconda prende in considerazione che le circostanze di un'azione (qui si suppone l'azione legale), siano remote in un'altra azione<sup>194</sup>; egli assumeva, come originaria, l'idea che le cause non siano identiche e che la somiglianza non sia un'identità: due stelle, due rane o due molecole di gas, asseriva Green, non sono esattamente identiche: «Things are unique, before they are alike». Da questa logica si può ben comprendere come il punto focale dei suoi interventi al *Metaphysical Club* sia stato

---

<sup>191</sup> Nel 1873 Green lasciò Harvard proprio perché disgustato dal formalismo che dominava in quel periodo nel dipartimento di legge. Si trasferì alla Scuola di Legge dell'Università di Boston; nel 1876 morì dopo l'assunzione di una overdose di laudano, a soli 46 anni.

<sup>192</sup> Si citano come esempio di articoli: *Proximate and Remote Cause* in «*American Law Review*», Little Brown & Company, Boston, 1870, vol. 4, pp. 201, 203-204 e 210-216 e *The Maxim that a Man is Presumed to Intend the Natural Consequences of His Acts*, in «*Criminal Law Reports*», Hurd and Houghton, N.Y., 1875, vol. 2, pp. 244-246. Per i testi si veda: testo, allegato 2.1a.1. Insieme ad Holmes collaborò per approfondire il tema delle giustificazioni nelle deliberazioni giuridiche, formulando la "prediction theory" per dare maggior consistenza giuridica alle conseguenze future piuttosto che dare importanza ad atti legislativi passati. Come si evince il tema delle azioni future è un *leit motiv* di pensatori pragmatisti.

<sup>193</sup> L. Menand, *Met.*, op. cit., p. 224.

<sup>194</sup> L. Menand, *Ibidem*: «Green was not suggesting that the term is empty of truth value. He was arguing that its truth value is a function of its usefulness in sorting out the facts in the case of hand, very much as Darwin had argued the term *species* doesn't refer to anything in nature, but is nevertheless a useful way of lumping organism together».

l'evidenziare che la conoscenza non è un modo passivo di osservare il mondo, ma un significato attivo di fare del mondo ciò che noi vorremmo che fosse; tale assunzione di *preparazione all'azione* dell'uomo fu condivisa da Peirce<sup>195</sup> nei suoi scritti riguardanti il tema dell'azione e ricompresi nella teoria semiotica.

Il Club nacque nell'estate del 1872 - Charles lavorava come assistente<sup>196</sup> nell'ufficio di Washington della *Coast Survey* - mentre Wright, nello stesso periodo, andò in Europa per quattro mesi e Holmes si sposò. In tal modo si comprende come gli appuntamenti degli associati divennero saltuari; infatti l'ultima riunione fu nel novembre del 1875, anno che coincise tra l'altro con la morte di Wright. Si concluse così la prima fase del *Club* a Cambridge<sup>197</sup>, che dal 1876 al 1879 riaprì il suo proficuo obiettivo culturale grazie ad intellettuali di formazione hegeliana che iniziarono ad incontrarsi a casa di James, nel dicembre del 1876. Aggiungo anche che tale visione "fasica" del *Club* ha la sua origine nel fatto che la prima fu caratterizzata da indagini di tipo pragmatico ed empirico, la seconda, invece, viene definita "idealista" nel già citato *The Real Metaphysical Club*<sup>198</sup>. Tra i più rilevanti membri di questa nuova fase, occorre citare Thomas Davidson (1840-1900), James Elias Cabot, Harvard University (1821-1903) George Holmes Howison, Massachusetts Institute of Technology (1834-1916), George Herbert Palmer (1842-1933), Granville Stanley Hall<sup>199</sup> (1846-1924) che fu allievo di James.

Nella prima fase Peirce introdusse il termine pragmatismo ripreso dalla *Kritic der reinen Verkunft*<sup>200</sup> di Immanuel Kant che aveva studiato negli anni giovanili. Scrive Peirce in un ricordo:

---

<sup>195</sup> Charles. S. Peirce, *What Pragmatism Is*, in *E. P.2*, op. cit., pp. 331-345.

<sup>196</sup> A Washington lo studio di Peirce si concentrò sul progetto del *pendulum*; per tale ricerca e relative conferenze lo scienziato viaggiò sia nell'Est degli Stati Uniti che in Europa.

<sup>197</sup> F.X. Ryan, Brian E. Butler, James A. Good, *The Real*, Introduction, op. cit. La seconda fase viene individuata tra il 1876 ed il 1879.

<sup>198</sup> *Id.*, Introduction, pg. XIX

<sup>199</sup> G. Stanley Hall si laureò con una tesi dal titolo "The Muscular Perception of Space" e fece il dottorato in psicologia nel 1878; i suoi studi erano concentrati su una soluzione empirista- idealista sul tema: «Must the rational mind supply the relations permitting one's experience of an external world extended in space?»

<sup>200</sup> Immanuel Kant, *Kritic der reinen Verkunft* (1781), Verlag Gmbh, Frankfurt aM, 2020, 823-5. *Critique of Pure Reason*, trad. ingl. Norman Kemp Smith, London McMillan, 1956, 647-8. « [...] Now even in his (physician) own estimation his belief is contingent only; another observer might perhaps come to a sounder conclusion. Such contingent belief, which yet forms the ground for the actual employment of means to certain actions, I entitle pragmatic belief [...]. Thus pragmatic belief always exists in some specific degree, may be large or may be small».

«I drew up a little paper expressing some of the opinions that I had been urging all along under the name of Pragmatism. This paper was received with such unlooked-for kindness, that I was encouraged, some half dozen years later in the *Popular Science Monthly* for November 1877»<sup>201</sup>.

Peirce espresse, infatti, il credo pragmatico in una serie di sei articoli<sup>202</sup>, di cui *How to make our Ideas clear*<sup>203</sup> e *The Fixation of Belief* erano quelli noti al mondo filosofico di allora. La serie degli anni '70 era considerata da Peirce come un tutt'uno; per tale motivo appare fuorviante considerare gli interventi di Peirce al *Club* come embrionali della logica pragmatica matura. In tali scritti Peirce intende contrastare la teoria nominalista che assumeva il credere e la realtà come individuale e irriproducibile. Certamente, insisteva Peirce, il credere è individuale, ma “the aggregate believes” di più menti individuali hanno un'altra importanza. I nominalisti rifiutano l'aspetto sociale della conoscenza o, in termini peirciani, della *cognition*. Peirce individua nel nominalismo la tendenza di una filosofia che focalizza nell'individualità la sua caratteristica principale e originaria. Ancor di più è evidente se si riporta parte dell'articolo pubblicato in «North American Review» del 1871:

«The question whether the genus homo has any existence except as individuals is the question whether there is anything of any more dignity, worth and importance than individual happiness, individual aspirations, individual life. Whether men really have anything in common, so that the community is to be considered as an end in itself [...] is the most fundamental practical question in regard to every public institution the constitution of which we have it in our power to influence»<sup>204</sup>.

Questa convinzione fu una tra le principali che il filosofo tenne in considerazione: l'interesse dell'uomo deve inferire con quello di altri uomini ovvero

---

<sup>201</sup> F.X. Ryan, Brian E. Butler, James A. Good, *The Real*, Introduction, op. cit., pg. XIX

<sup>202</sup> Articoli pubblicati nel biennio 1877-1878, su «The Popular Science Monthly»; titolo degli articoli collettivi: *Illustrations of the Logic of Science*.

<sup>203</sup> C. S. Peirce, *The Fixation of Belief*, in *E. P. 1*, op. cit., pp.109-123. *How to make our Ideas Clear*, in *E.P.1*, op. cit., pp. 124-141. Si veda come commento all'importanza del termine pragmatismo anche G. Maddalena, *Metafisica per assurdo*, Rubettino ed, 2009. (Da ora in poi *Metafisica*). Nel paragrafo “Le cinque fasi del pensiero di Peirce”, pp. 28-33, si intende questo periodo importante per l'elaborazione della massima pragmatica, come parte centrale del metodo scientifico.

<sup>204</sup> C. S. Peirce, Fraser's *The Works of George Berkeley*, 1871, in *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*, Peirce Ed. Project, voll.30, Bloomington: Indiana University Press, 1982, vol. 3, 282-284.



dell'intera comunità e se un singolo uomo comprende solo se stesso, appare al filosofo come del tutto illogico. Interessante per questo percorso all'interno del pensiero pragmatico statunitense, come i concetti focalizzati sull'uomo, la comunità, la conoscenza fossero frutto di logiche interconnesse con studi di più filosofi, studiosi ed esperti della cultura del tempo.

Tornando alla seconda fase del Club, il suo tema dominante fu forse quello messo in luce da Cabot in un suo articolo, *Considerations on the Notion of Space*<sup>205</sup>, pubblicato in «The Journal of Speculative Philosophy» nel 1878, dove conferma il suo credo idealista. La reazione di James portò tutto il gruppo a confrontarsi su interpretazioni di stampo hegeliano per ribilanciare e focalizzare i vari incontri su logiche pragmatiche. Esempi di queste tensioni intellettuali sono l'articolo di James dal titolo *The Spatial Quale*, del gennaio 1879 e la risposta di Cabot *The Spatial Quale: an Answer*, dell'Aprile del 1879, entrambi pubblicati in «The Journal of Speculative Philosophy».

L'importanza dell'apporto di James è rilevante in questa fase del *Club*; in quel periodo egli aveva iniziato a insegnare psicologia all'interno del dipartimento di filosofia e alla fine del 1877 pubblicò *Remarks on Spencer's Definition of Mind as Correspondence* in «The Journal of Speculative Philosophy» che ebbe il suo completamento teorico con la pubblicazione di *The Sentiment of Rationality*. Questi articoli in definitiva rappresentavano un deciso approccio pragmatico allo studio della mente umana. Nel frattempo, James teneva contatti sia con Peirce (che nel 1879 divenne professore di logica a Baltimora) sia con gli intellettuali della Johns Hopkins University a Baltimora di cui divenne lettore nel febbraio del 1878; qui James conobbe Josiah Royce. È bene ricordare che il primo corso di filosofia<sup>206</sup> in questa università fu attivato nel 1877; questa informazione diviene rilevante per una generale condizione dello sviluppo embrionale degli studi filosofici a livello universitario. L'anno 1879 fu l'ultimo per il percorso del *Club*; molti dei partecipanti ebbero incarichi in altre università, allontanandosi dal centro culturale iniziale,

---

<sup>205</sup> James Elliot Cabot, *Some Considerations on the Notion of Space*, in «The Journal of Speculative Philosophy», Knapp & Company Printers, University of California, 1878, vol. 12, pp. 225-236, testo, allegato 2.1 a.2.

<sup>206</sup> Il primo corso di filosofia fu su Arthur Schopenhauer, diretto da Josiah Royce.

oppure andarono a formarsi in Europa dove le teorie hegeliane erano molto condivise, importando così, al rientro negli Stati Uniti, progetti di tipo idealista<sup>207</sup>.

La considerazione che va concessa allo svolgimento culturale attivato dal *Metaphysical Club* non è casuale; anche se terminò la sua fattiva presenza, il dibattito culturale che contribuì a generare (anche nella sua seconda fase idealista) è di importanza fondamentale per la costituzione di un'identità intellettuale americana. I membri del *Club* continuarono a pubblicare anche dopo la fine degli incontri; interessante citare la review di Peirce in «The Nation», nel 1886, del libro di Abott dal titolo *Scientific Theism* del 1885. L'influenza che esercitò il pensiero peirciano in questi anni di riunioni e confronti all'interno del *Club* è riassunto decisamente in un testo di James tratto dalla sua opera *Pragmatism*<sup>208</sup> del 1907 che dà al genio di Peirce il credito di aver originato il pragmatismo e al *Club* l'importanza di averlo diffuso almeno inizialmente:

«A glance at the history of the idea will show you still better what pragmatism means [...]. It was first introduced into philosophy by Mr. Charles Peirce in 1878, in his article entitled *How to Make Our Ideas Clear* where, after pointing out that our beliefs are really rules for action, said that to develop a thought's meaning, we need only determine what conduct it is fitted to produce: that conduct is for us its sole significance [...]. We need only consider what conceivable effects of a practical kind the object may involve. Our conception of these effects is then for us the whole of our conception of the object. This is the principle of Peirce, the principle of pragmatism. [...] By the date, 1898, the times seemed ripe for its reception. On all hands we find the pragmatic movement spoken of. It is evident that the term applies itself conveniently to a number of tendencies that hitherto have lacked a collective name, and that it has *come to stay*»<sup>209</sup>.

Il testo di James appare quasi come una profezia: il pragmatismo diventa per la filosofia, un percorso pratico permanente.

---

<sup>207</sup> Qui mi riferisco soprattutto alla traduzione di Harris della *Logica* di Hegel e alla fondazione di un club per studi hegeliani: *St Louis Hegelians*.

<sup>208</sup> W. James, *Pragmatism, a New Name for Some Old Ways of Thinking*, Longmans Green, New York, 1907, pp. 46-47.

<sup>209</sup> F.X. Ryan, Brian E. Butler, James A. Good, *The Real*, Introduction, op. cit., pg. XXVII

## 2.1 b Charles S. Peirce: il filosofo e la teoria.

«Contrariamente a quanto dicono molte letture della sua vita, Peirce non fu affatto un rappresentante romantico del binomio genio e sregolatezza. [...] Fu sempre estremamente serio e disciplinato qualunque fosse l'oggetto o la persona a cui si dedicava»

G. Maddalena, *Peirce*, 2015<sup>210</sup>

Considerata la ricchezza dell'esperienza del Metaphysical Club, si capirà ora meglio il seguito della biografia intellettuale di Peirce. Il periodo che va dal 1880 alla fine del secolo, da un punto di vista filosofico, vede il pensatore impegnato in temi che fino ad allora non aveva affrontato: «La fondazione della fenomenologia e della logica della matematica, la considerazione realista delle categorie e la decisa intrapresa di una ricerca cosmologico-metafisica»<sup>211</sup>. Dal 1879 Peirce insegna alla Johns Hopkins University<sup>212</sup> dove verrà licenziato nel 1884. La morte del padre ed il divorzio da Melusina furono accadimenti di certo complessi per il filosofo; tuttavia il matrimonio, nel 1883, con Juliette Froissy, compagna presente per il resto della sua vita, gli diede maggior equilibrio, nonostante le diverse stigmatizzazioni causate dal recente divorzio. La sua carriera ebbe dei momenti di difficoltà come per esempio, intorno al 1870, la forte opposizione della *Harvard Corporation* alla sua nomina come membro del dipartimento, nonostante la richiesta di James alla sua candidatura; oppure la chiusura del rapporto di lavoro come Lettore alla Johns Hopkins University per non specificate accuse di immoralità a cui seguirono le accuse dell'*Allison Commission Report* nel 1885 e soprattutto la fine del lavoro che durava da trentacinque anni, alla *United States Coast Survey* nel 1891. In quel periodo Peirce visse dei proventi di pubblicazioni di articoli; di rilevante importanza quelli pubblicati su *The Monist*<sup>213</sup>. Nel primo, *The Architecture of Theories*<sup>214</sup> del 1891, Peirce svolgeva lo sviluppo dell'impianto categoriale in primitività, secondità e terzità, già originariamente presentate in *On the New List of Categories* del 1868

---

<sup>210</sup> Giovanni Maddalena, *Peirce*, Ed. La Scuola, Milano, p.8, 2015

<sup>211</sup> G. Maddalena, *Metafisica*, op. cit., p. 30

<sup>212</sup> Università dove John Dewey fu allievo di Charles Peirce.

<sup>213</sup> C. S. Peirce, *The Monist Metaphysical Series*, in *E.P. 1*, op. cit., pp. 285-371

<sup>214</sup> C. S. Peirce, *The Architectures of Theories*, in *E.P. 1*, op. cit., pp. 285-297

con i nomi di Quality, Relation e Representation. Nel secondo articolo<sup>215</sup>, *The Doctrine of Necessity Examined*, del 1892, Peirce contrastava la teoria di Laplace sull'universo determinato. Per il filosofo americano non esiste un approccio necessarista perché esso non spiegherebbe alcune tra le maggiori caratteristiche dell'universo quali crescita, complessità, coscienza, diversità, l'irregolarità, ma anche la spontaneità e *chance*. Infatti, per risolvere il dualismo mente-corpo, Peirce introduce la dottrina delle casualità (*chance*), differente dal calcolo delle probabilità del suo tempo. Nel terzo, *The Law of the Mind*, Peirce introduceva la teoria della continuità (*synechism*), concentrando la focalizzazione sul tema dell'*habit*.

«Logical analysis applied to mental phenomena shows that there is but one law of mind, namely, that ideas tend to spread continuously and to affect certain others which stand to them in a peculiar relation of affectibility. In this spreading they lose intensity [...] but gain generality and become welded with other ideas»<sup>216</sup>.

L'idea di *continuity*<sup>217</sup> trova la sua origine nel concetto di infinito matematico. Il tema della continuità è lo strumento che il filosofo usa per definire come legge della mente il diffondersi e l'influenzarsi reciproco delle idee<sup>218</sup>. Tuttavia, in questo processo esse perdono di intensità acquistando, però, generalità. «Ideas cannot be connected except by continuity»<sup>219</sup> ha il valore di affermare che l'idea generale attraverso la caratteristica della continuità porta induttivamente all'*habit* come specializzazione della legge della mente: «Habit is that specialisation of the law of the mind whereby a general idea gains the power of exciting reactions [...] it is necessary, also, the it should become suggestible by sensations»<sup>220</sup>.

Il quarto articolo, *Man's Glassy Essence*<sup>221</sup>, era un intervento molto dettagliato sulla teoria molecolare del protoplasma associando le sue proprietà fisiche a tre tipologie dell'azione mentale. Anche in questo caso, il concetto guida

---

<sup>215</sup> Joseph Brent, *Charles Sanders Peirce, A Life*, op. cit. p.208. (Da ora, *Peirce*)

<sup>216</sup> C. S. Peirce, *The Law of Mind*, in *E.P.1*, op. cit., pp. 312-333: 313

<sup>217</sup> C. S. Peirce, *Ivi*, op. cit.: «Cantor defines a continuous series as one which is concatenated and perfect [...]. Nevertheless, it has some serious defects», p. 320.

<sup>218</sup> C. S. Peirce, *Ivi*, op. cit.: «The word idea in the sense of an event in an individual consciousness», pp. 312-333: 313. Tema che verrà sviluppato nel paragrafo seguente, 2.2.

<sup>219</sup> C. S. Peirce, *Ivi*, op. cit., pp.312-333: 327

<sup>220</sup> C. S. Peirce, *Ivi*, op. cit., pp. 312-333 : 328

<sup>221</sup> C. S. Peirce, *Man's Glassy Essence*, in *E.P.1*, op. cit., pp. 334-351.

era quello della continuità- Il quinto, *Evolutionary Love*<sup>222</sup>, rappresentava uno studio sulla teologia o meglio sull'agapismo ovvero la dottrina secondo cui la legge dell'amore, ancora una volta intesa in senso continuista, è operativamente presente nel mondo. Questo tema viene mutuato da tre caratteristiche dell'evoluzione: variazione (Darwin), necessità meccanica (Hegel), evoluzione che mira ad un fine (Lamarck). Quest'ultima, anche se in modo non preciso, viene identificata come l'azione dell'amore, "evolutionary love", che diviene fondamentale per capire un evoluzionismo più profondo di quello darwiniano, secondo Peirce legato al dualismo e al nominalismo.

Dal 1890 al 1905 Peirce scrisse per la rivista *The Nation*<sup>223</sup> circa 230 reviews di libri su temi di geodetica, metrologia, sociologia, economia, storia, logica, filosofia, critica letteraria, biologia, psicologia<sup>224</sup>. In questo periodo i Peirce vivevano piuttosto isolati a Milford e quando egli lasciò *The Nation* (1905), terminò anche l'unica fonte di sussistenza.

Tra il 1884 e l'anno della sua morte nonostante le difficoltà economiche, Peirce produsse la maggior parte di scritti non pubblicati che ammontano a circa 80.000 pagine manoscritte; molte trattano di pragmatismo, *common-sensism*, categorie, fenomenologia, estetica, etica e semiotica. Nel 1903, l'amico James lo raccomandò per un incarico all'università di Harvard scrivendo direttamente al Rettore Eliot. La richiesta venne accolta e Peirce tenne due corsi ad Harvard (era dal 1870 che non aveva più avuto un incarico didattico). Sfortunatamente molti uditori non capirono la logica di concetti semiotici<sup>225</sup>, soprattutto perché era fondata su testi ancora non pubblicati. Anche James, sebbene suo amico e sostenitore, si oppose alla pubblicazione del materiale delle *Lectures*.

---

<sup>222</sup> C. S. Peirce, *Evolutionary Love*, in *E.P. 1*, op. cit., pp. 352-371.

<sup>223</sup> L'editore, Wendell Philip Garrison, divenne anche un suo caro amico. In questo periodo tali pubblicazioni furono una decisiva fonte di guadagno per la sua famiglia.

<sup>224</sup> Gli autori che Peirce quindi affrontò furono: William James, Josiah Royce, Andrew Carnegie, Baruch Spinoza, Charles Darwin, Herbert Spencer, George Santayana, John Locke, Gottfried W. Leibniz, Immanuel Kant, George W.F. Hegel, Boezio, Dimitrij I. Mendelejeff.

<sup>225</sup> J. Brent, *Peirce*, op. cit. p. 291: «James was unable to abstract even a semblance of pragmatism as he knew it from the material Peirce presented, which included such confusing concepts as Firstness of Thirdness to mean a vague perception of the general in the particular».

Nell'estate del 1903<sup>226</sup> Peirce si preparò per la terza serie delle *Lowell Lectures* (la prima fu nel 1866), che tenne poi nell'inverno dello stesso anno. Queste furono ben accettate anche da uditori esperti in filosofia (contrariamente a quelle effettuate ad Harvard); in esse presentò *A System of Diagrams for Studying Logical Relations*<sup>227</sup>, ovvero la prima esposizione dei grafi esistenziali; il suo sforzo si concentrò nel divulgare l'idea che relazioni logiche potessero portare a soluzioni di problemi attraverso la logica algebrica; il commento di James fu positivo anche se: «None of us, I fancy, understood all that he said-yet here I stand, making a very similar venture»<sup>228</sup>. Nonostante alcuni momenti di criticità James fu un solido e concreto amico di Peirce, anche da prima dei tempi del *Metaphysical Club*, come lui stesso scrisse già nel 1861 in una lettera inviata alla sua famiglia<sup>229</sup>. Fu molto presente nella vita del filosofo (emotivamente e anche finanziariamente come dimostra il fondo aperto a suo favore, nel 1907) fino alla sua morte avvenuta nel 1910.

La testimonianza di una lettera del giugno del 1907 all'amico James è particolarmente chiarificatrice della condizione psicologica del filosofo: «Nobody understands me; America is no place for such as I am [...]»<sup>230</sup>. Gli aiuti in denaro, dati anche da amici che desideravano rimanere anonimi, ormai erano costanti già dal 1898.

Charles Sanders Peirce, muore a Millford il 19 Aprile del 1914; sua moglie Juliette gli sopravviverà per altri vent'anni vivendo in estrema povertà.

In conclusione, Peirce ebbe una vita sicuramente non facile e fuori dal comune; da una parte amici leali, dall'altra la cecità di eminenti personalità che non compresero il suo indiscutibile genio: fu un uomo difficile di intelligenza unica. Egli credeva in un metodo di pensiero che qualsiasi persona sensibile avrebbe potuto coltivare: un sistema di relazioni che egli definiva essere «Theory so comprehensive

---

<sup>226</sup> La fase intellettuale che comprende i primi anni del Novecento è definita da una completa classificazione delle scienze, sistemazione della semiotica e dal concetto di continuità che coincide con la categoria della possibilità.

<sup>227</sup> C. S. Peirce, *A System of Diagrams for Studying Logical Relations*, C.P. op. cit., rif pp., vol. 4.

<sup>228</sup> J. Brent, *Peirce*, op. cit., p. 293.

<sup>229</sup> W. James, *The Correspondence of William James*, ed. Ignas Skrupselis & Elizabeth M. Berkeley, Charlottesville, University Press of Virginia, 1992, vol. 4, p.43: «There is a son of prof. Benjamin Peirce, who I suspect to be a very smart fellow with a great deal of character, pretty dependent and violent thought».

<sup>230</sup> J. Brent, *Peirce*, op. cit., p. 306.

that, for a long time to come, the entire work of human reason shall appear as the filling up of its details»<sup>231</sup>. Indubbiamente, egli, può essere considerato come un geniale uomo di scienza, capace di innovare qualsiasi campo in cui si applicava; nonostante i periodi economici veramente difficoltosi, la sua mente feconda continuò a produrre pagine di ogni genere di disciplina, oltre alla collaborazione con riviste scientifiche (come già accennato). In accordo col pensiero conclusivo di Brent, Peirce può essere paragonato ai maggiori cartografi o grandi navigatori del XV secolo: creò le “mappe” per la mente, fu un esploratore del pensiero e della conoscenza.

L'unico modo per tratteggiare la personalità e la vita di questo grande pensatore è l'individuazione di punti focali dai quali si attivano differenti percorsi: dal prossimo paragrafo, infatti, l'analisi si concentrerà sulla teoria semiotica, la logica delle relazioni e conseguentemente l'approccio peirciano alla teoria-pratica fotografica. Questo percorso inteso come un procedimento didattico-informativo è utile all'obiettivo di chiarire gli strumenti dell'analisi semiotica peirceani che poi verranno confrontati con gli studi sulla fotografia (sempre di natura semiotica), attivati negli anni Settanta del Novecento.

---

<sup>231</sup> J. Brent, *Ivi*, op. cit., p. 347

## 2.2 La teoria dei segni di Charles Sanders Peirce: semiotica di relazione.

Dal realismo alla fenomenologia.

Questo paragrafo sarà dedicato alla teoria semiotica di Charles S. Peirce: l'analisi dei suoi lavori verrà affrontata da un punto di vista cronologico<sup>232</sup>. Tale metodologia è la risposta al fatto che tutto il corpus di opere del filosofo non è affatto unitario<sup>233</sup> e inoltre la visione e l'assunzione del pensiero peirciano dovrebbe essere considerato come un uno sviluppo teorico continuo. In tal modo si può avere una visione generale, ma riassuntiva del suo percorso.

Nel paragrafo 2.2b si affronteranno visioni filosofiche riguardanti la fotografia, avendo cura di non tralasciare la traccia continua e fondativa della sua ricerca filosofica<sup>234</sup>. L'approccio alla teoria semiotica di Peirce è complementare allo sviluppo di questa ricerca: chiarire aspetti teorici è di peculiare importanza per un confronto determinante con la ripresa di ragionamenti semiotici, abbinati al tema fotografico, ripresi al termine degli anni Settanta del Novecento. Attivare un percorso "propedeutico" basato sulla teoria segnica di Peirce, potrà evidenziare come i concetti di conoscenza, realtà, *continuity*, possono essere degli strumenti caratterizzanti il gesto fotografico. Come già affrontato nella sezione biografica, Peirce fu anche studioso di chimica, ma la pratica filosofica lo interessò molto presto e l'occuparsi di metafisica ed etica divenne per lui un approccio naturale. Partire con il (suo) presupposto che nulla è inconoscibile è interessante perché apre lo sguardo ad una accezione che portò Peirce a considerare la conoscenza come atto di rappresentazione. La domanda sottesa alla prima riflessione concreta e filosofica di Peirce è come la molteplicità dei dati può essere rappresentata unitariamente nella proposizione; l'elemento fondamentale del ragionamento peirciano qui è che non vi può essere conoscenza senza la mediazione di una rappresentazione; tale approccio che darà inizio alla teoria dei segni, è racchiusa nello scritto *On a New*

---

<sup>232</sup> Giovanni Maddalena, *Peirce*, op. cit., 2015

<sup>233</sup> Non esiste una raccolta univoca della produzione peirciana; per le pubblicazioni di articoli si rimanda a riviste scientifiche dell'epoca (alcune già citate precedentemente): *The Journal of Speculative Philosophy*, *The Popular Science Monthly*, *The Monist*, *The Nation*. Manoscritti e voci di enciclopedie come *Century Dictionary* e *Baldwin Dictionary*.

<sup>234</sup> È convinzione che rimarrebbe un percorso parziale se si affrontasse l'approccio alla fotografia senza strumenti fenomenologici ed epistemici generali di questo grande studioso e scienziato.



*List of Categories* pubblicato nel 1868<sup>235</sup>. Il filosofo, partendo dalla critica alle categorie di Kant<sup>236</sup>, arriva ad elaborare un nuovo elenco categoriale come concetto universale. Tale percorso d'analisi è mosso dalla formazione del processo conoscitivo e dall'individuazione degli strumenti, per così dire processuali, attraverso i quali si forma l'idea conclusiva o rappresentazione. Peirce li denomina categorie, usando un termine kantiano. La conoscenza è un insieme di dati osservabili e fenomenici, quindi quando conosciamo, attraverso un argomento o un termine, la nostra mente ha compiuto un processo i cui strumenti sono la somiglianza (*Icon*), la correlazione tra oggetti (*Index*) e le interpretazioni generali (*Symbols*). Inizia, con tale costruzione, l'analisi semiotica di Peirce. La tripartizione dei segni, qui, così si sviluppa:

«It follows that there are three kinds of representations. Those whose relation to their objects is a mere community in some quality and these representations may be termed *Likeness*. Those whose relation to their objects consists in a correspondence in fact and these may be termed *Indices*. Those the ground of whose relation to their objects is an imputed character, which are the same as *general signs* and these may be termed *Symbols*».<sup>237</sup>

La relazione con l'oggetto appare basilare da un punto di vista ontologico ed epistemologico, ovvero ogni ragionamento è relazione e interpretazione dell'oggetto tramite i segni; quindi *Icons* o *Likeness*, *Indications* o *Indices*, *Symbols* or *General Signs*, sono formativi dell'indagine semiotica e conseguentemente di ogni tipo di pensiero e di conoscenza. Questa analisi si fonda anche sulla polemica peirciana contro il razionalismo della filosofia moderna che, nei suoi scritti anti Cartesio<sup>238</sup>, traccia un nuovo sviluppo del pensiero filosofico contemporaneo. Le linee principali di osservazione critica prevedono che le indagini debbano partire dall'esperienza e

---

<sup>235</sup> Proporre qui una pubblicazione giovanile di C. Peirce è congrua in relazione al fatto che la sua intenzione primaria era quella di superare le intuizioni kantiane e soprattutto non riproporre le aporie (esempio, la divisione tra mente e corpo, fenomeno e noumeno) affrontate da Kant stesso.

<sup>236</sup> La lettura di Kant era usuale nei (pochi) circoli culturali statunitensi di quel periodo.

<sup>237</sup> Charles S. Peirce, *On a New List of Categories*, *E. P. 1*, op. cit., p. 7

<sup>238</sup> Gli scritti anticartesiani sono: *On a new List of Categories*, *E.P. 1*, op. cit., pp.1-10, *Questions Concerning Certain Faculties Claimed for Man*, *E.P.1*, op. cit., pp.11-27, *Some Consequencies of Four Incapacities*, *E.P.1*, op. cit., pp. 28-55, *Grounds of Validity of the Laws of Logic*, *E.P.1*, op. cit., pp. 56-82

che il dubbio metodologico cartesiano sia fallace; il dubbio deve essere reale ovvero quello che «sorge quando una nostra aspettativa viene disattesa dai dati della realtà»<sup>239</sup>. La logica di questa costruzione alternativa è molto sottile ed è rivolta a superare approcci classici aprendo una nuova convinzione: ogni ricerca deve partire dalla certezza non dal dubbio, come era invece la convinzione originaria del pensiero cartesiano.

L'impalcatura della teoria dei segni poggia, quindi, 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>240</sup>. La teoria segnica diviene un procedimento di conoscenza, non dimenticando mai la basilare considerazione che prima della categoria fenomenologica della *Secondness* c'è già un incontro con le cose o sensazione, non conosciuto, ma esperito come avviene, per esempio, con la sensazione che ci appartiene prima ancora di esserne coscienti: «Come l'odore che invade inavvertitamente la casa di ciascuno»<sup>241</sup>, o il profumo di caffè che invade il dormiveglia. L'incontro con la realtà e l'aspetto fenomenologico ed esperienziale di questa visione teorica peirciana, è fondativo per esercitare la forte critica a tutte quelle filosofie che accentuano uno scarto tra mente e realtà ovvero al nominalismo<sup>242</sup>. In opposizione Peirce propone la forza triadica della teoria segnica; senza comprendere tale forza processuale è difficile definire e determinare la sua filosofia come strumento conoscitivo. Con lo schema d'analisi di *On a New List* Peirce indulgeva sul fatto che non c'è altra forma di sostanza e di essere se non quella che appare nella rappresentazione; l'esperienza così diventa un nucleo centrale che muove la conoscenza, anzi esse sono un medesimo fenomeno:

---

<sup>239</sup> G. Maddalena, *Metafisica*, op. cit., p. 25

<sup>240</sup> G. Maddalena, *Ivi*, op. cit., p. 16

<sup>241</sup> G. Maddalena, *Ivi*, op. cit., p.27

<sup>242</sup> Sul tema del nominalismo – realismo in relazione con la fotografia, si veda l'interessante approccio di Allan Sekula, nell'articolo *The Body and the Archive*, in Christopher Ball, *Realism and Indexicalities of Photographic Propositions*, Signs and Society, University of Chicago Press, Chicago, vol. 5, 1, 2017, pp. 154-177: 158.

«I pensieri sono parte dell'esperienza tanto quanto i metodi di ragionamento, gli oggetti fisici, le leggi di natura, i concetti generali, le idee. Sarà questa nozione allargata di esperienza che costituirà la base dell'accordo per tutti i pragmatisti classici; William James, John Dewey, G. Hebert Mead»<sup>243</sup>.

Questa accezione di esperienza è significativa per lo studio qui proposto, prima di tutto perché è caratterizzante del pragmatismo classico americano e secondariamente, ma non meno importante, perché il valore dell'esperienza, soprattutto nel gesto fotografico caratterizza un ragionamento peculiare legato anche al valore rappresentativo dell'atto stesso<sup>244</sup>.

Negli scritti giovanili anti-cartesiani, il dissenso di Peirce è ancorato al non riconoscere ogni sistema duale che implica la divisione mente-mondo; oltre al tema esperienziale-fenomenologico legato a quello della conoscenza, risulta interessante formulare la concezione peirciana di continuità, nucleo attivo del pensiero pragmatico. Lo studio del *continuum*, all'interno del dinamismo della conoscenza, divenne poi un concetto centrale nell'analisi del reale; reale è solo il continuo<sup>245</sup>. In *Questions Concerning Certain Faculties Claimed for Man*<sup>246</sup> Peirce definisce la differenza tra cognizione e intuizione, chiarendo che la prima è sempre determinata da una cognizione precedente; quando ciò non accade si è nel campo dell'intuizione, campo che secondo Peirce risulta vuoto a un'analisi attenta. Molte esperienze, continua Peirce, le possiamo scambiare per intuitive ma sono cognitive. La vista, che sembra *intuitivamente* senza interruzioni, è in realtà il prodotto di inferenze che interpretano i dati di un'esperienza percettiva fatta di elementi separati e, addirittura, da un "buco" visivo della retina, che un banale esperimento può scoprire. «Questo accade perché la mente riempie lo spazio mancante inferendo le sue caratteristiche dalle intuizioni precedenti e ipotizza come dovrebbe essere in continuità con ciò che ha visto fino a quel momento»<sup>247</sup>. Peirce pone in rilievo che non esistono intuizioni immediate e che la cognizione è preceduta da un'altra

---

<sup>243</sup> G. Maddalena, *Peirce*, op. cit., p. 21

<sup>244</sup> Tale connessione, esperienza- gesto, verrà analizzato nel capitolo sesto, partendo dall'analisi di J. Dewey nell'opera *Art as Experience*.

<sup>245</sup> Maria Luisi, *Verso un realismo critico: esperienza e soggettività nelle fenomenologie di C. S. Peirce e E. Husserl*, Tesi di Dottorato, Università degli studi di Roma Tre, aa 2007-2008, pp. 1-277: 70. (Da ora in poi *Verso un realismo critico*).

<sup>246</sup> C. S. Peirce, *Questions Concerning Certain Faculties Claimed for Man*, in *E.P.1*, op. cit., pp. 11-27.

<sup>247</sup> M. Luisi, *Verso un realismo critico*, op. cit., 1-277: p. 71.

cognizione in un processo continuo che non ha un punto d'inizio assoluto; in questo senso il filosofo americano si distacca da ogni considerazione aprioristica assoluta, soprattutto accentuando il fatto che il flusso che lega le cognizioni è continuo. Quali sono gli elementi di continuità che rendono reale e fattibile questo elemento fondante la cognizione? In questi scritti giovanili Peirce stabilisce in modo chiaro che il legame tra conoscenza e continuità ha come *medium* lo spazio e il tempo; espresso in altro modo, la conoscenza è un procedimento segnico che, grazie allo spazio e al tempo (fenomeni continui), si realizza in modo continuo. Questa logica processuale viene definita semiosi illimitata, perché vi è un rimando continuo, appunto, non a un momento iniziale definito e assoluto ma a un processo<sup>248</sup>. Scrive Peirce nel 1871, introducendo l'elemento del reale:

«All human thought and opinion contains an arbitrary, accidental element, dependent on the limitations in circumstances, power and bent of the individual; an element of error. But human opinion universally tends in the long run to a definite form, which is the truth. Let any human being have enough information and exert enough thought upon any question, and the result will be that he will arrive at a certain definite conclusion [...]. The final opinion, the, is independent, not indeed of thought in general, but of all that is arbitrary and individual in thought; is quite independent of how you or I, or any number of men think. Everything, therefore, which will be thought to exist in the final opinion is real, and nothing else»<sup>249</sup>.

L'interessante approccio peirciano lega la conoscenza alla continuità e al concetto di reale, che in ultima analisi, si svelerà nel tempo come verità che sarà l'atto finale di questo processo. L'apertura a una visione di futuro, di effetti verificabili dell'indagine, *in the long run*, è tra le caratteristiche principali degli scritti degli anni Settanta; la verità non si dà a priori ma a posteriori. Il processo di indagine può dare credenze certe e non una verità assoluta<sup>250</sup>; questa visione peirciana, definita come fallibilismo, certifica che la verità è raggiungibile, sebbene fallibilisticamente: «La verità è un termine ideale che coinciderebbe con la comunità o con la realtà, se il

---

<sup>248</sup> Si veda come approfondimento sul tema del continuo, Carlo Sini, *Il pragmatismo americano*, Laterza, Bari, 1972, pp. 158-165.

<sup>249</sup> C. S. Peirce, *Fraser's The Works of George Berkeley*, in *E. P. 1*, op. cit., p. 89

<sup>250</sup> L'influenza degli studi paterni sul concetto di errore e fallibilismo, è netta. Si veda, qui, paragrafo 2.1, p. 2.

mondo fosse al termine [...]. Fino a quel momento si avranno credenze, interpretanti che sanno di poter essere riformati»<sup>251</sup>.

Negli anni successivi, e specialmente a partire dalla metà degli anni '80, la concezione del futuro condizionale come termine risolutore della conoscenza avrà alcuni sviluppi determinanti. Proprio con gli articoli pubblicati su *The Monist*<sup>252</sup>, Peirce indaga come spazio e tempo, già definiti continui, possano influire sul formarsi delle idee. La nuova impostazione risente dell'influenza delle ricerche dell'amico William James che nel 1890 aveva pubblicato i *Principles of Psychology*<sup>253</sup>, in particolare riguardo al tema della coscienza, che James metaforicamente aveva definito come un fiume o una corrente. Peirce viene attratto da tale analisi e la adatta alla ricerca sull'indagine di come sia possibile che le idee passate influenzino il presente; ovvero come il tempo, considerato un flusso di istanti separati, una volta trascorso l'istante in cui una certa idea si è formata, dovrebbe dissolversi. Peirce arguisce, di conseguenza, che il passato non è definitivamente passato, ma connesso al presente attraverso una serie di passaggi infinitesimali; la coscienza, cioè, non può intuire l'istante separato dagli altri, ma deve svolgersi/collocarsi lungo un intero intervallo di tempo. Esso diventa essenziale perché al suo interno la coscienza può riprendere (far rivivere) le idee trascorse, ponendole in modo immediato. Quindi si ritorna al tema delle idee che si connettono grazie alla caratteristica naturale del tempo, ovvero la continuità; in altre parole, il tempo è un flusso di attimi che si sovrappongono e si susseguono e, in tal modo, è parte essenziale per lo svolgersi e lo sviluppo delle idee. Tutto il ragionamento indica che l'esperienza del tempo implica l'azione del cambiamento, nulla è fisso o non sovrapponibile<sup>254</sup>. Tale presupposto fenomenico continuo del tempo viene sviluppato con l'approccio matematico<sup>255</sup>, soprattutto grazie all'incontro con gli studi di Cantor sugli infinitesimali che per Peirce furono illuminanti.

---

<sup>251</sup> G. Maddalea, *Peirce*, op. cit., p. 32

<sup>252</sup> Qui ci si riferisce precisamente a *The Law of the Mind* del 1892, *E.P.1*, op. cit. pp.312-333

<sup>253</sup> William James, *Principles of Psychology*, Dover, New York (1895), *Principi di psicologia*, tr. It a cura di G. C. Ferrari, Società ed. Libreria, Milano, 1901. In particolare si vedano i capp. IX-X dei *Principles*.

<sup>254</sup> Si veda in *The Law of the Mind* il paragrafo "Continuity of Ideas", *E.P.1*, pp. 312-333:314-323

<sup>255</sup> G. Maddalena, *La continuità del tempo come modello epistemologico*, intervento tenuto al Convegno Fenomenología y Hermeneutica, Santa Fé, Argentina, 2004, in *Peirce and Cantor on Metaphysical Realism*, «Semiotiche», Annake, Torino, vol.2, n.04, pp. 137-148.

Nel prossimo paragrafo si valuteranno alcune variazioni del pensiero peirciano considerando il tema delle relazioni e la nascita della fenomenologia. Seguendo il filo logico che implica la considerazione della continuità all'interno della conoscenza, si affronterà la rielaborazione del pensiero peirciano che presenterà accezioni e sviluppi differenti.

## 2.2a I cambiamenti degli anni Ottanta: logica delle relazioni e fenomenologia.

Nel paragrafo precedente sono stati evidenziati alcuni strumenti semiotico-pragmatici che sono il nucleo dell'analisi peirciana: il tema della conoscenza che viene affrontato con la determinazione del *continuum* e i percorsi attivati ovvero il concetto di realtà, il legame spazio temporale, la conoscenza come rappresentazione. In *On the New List* si definisce la particolare concezione semiotica del processo di conoscenza, che sarà riformulata nel tempo, ma che conterrà coerentemente un percorso relazionale fondato sulla teoria dei segni. Vale la pena ribadire che il motore originario di tale percorso è la critica al dualismo cartesiano mente-corpo e la volontà del superamento teorico cartesiano.

Nella parte biografica mi sono soffermata sull'importanza delle relazioni tra intellettuali che, in particolare al tempo del *Metaphysical Club*, hanno certamente influenzato la cultura americana da quel momento agli anni a venire; accanto a ciò ho rilevato l'importanza del legame con Peirce padre, grande intellettuale e matematico, che influenzò la formazione e la vita del figlio Charles. Qui vorrei accentuare che, dal momento della morte del padre nel 1880, Peirce figlio inizia un periodo di instabilità personale, ma che in realtà avrà profonde influenze positive: Peirce migliorerà, infatti, anche in estensione il proprio percorso intellettuale. Le sue indagini si ramificano, per ciò si considereranno lo sviluppo matematico-scientifico delle ricerche, la divisione delle Scienze e in particolare la nascita della fenomenologia. Tutto ciò diviene propedeutico per affrontare in modo sostanziale la proposta di una teoria del gesto il cui impianto possa poggiare su caratteristiche semiotiche.

Nel 1884 Peirce<sup>256</sup> viene a contatto con gli scritti di Georg Cantor<sup>257</sup>, matematico tedesco e si interessa, nello specifico, allo studio degli infinitesimali; per Cantor lo studio del continuo risiedeva nella coesione e non nella divisibilità degli elementi della serie, la così detta serie perfetta e concatenata<sup>258</sup>. Per un certo periodo Peirce<sup>259</sup> ritenne fosse corretta tale asserzione, poi la abbandonò per una nuova definizione che potesse dare al concetto di continuità la sua vera natura (di entità continua) e soprattutto il ruolo centrale nell'attività di conoscenza. La domanda che sorge è se esiste e qual è la soluzione per spiegare la serie continua.

Si trova di interesse specifico e chiarificatore l'esempio che Peirce ci offre di una superficie metà rossa e metà azzurra: di che colore sarà la linea che separa le due parti?

«La risposta è il rosso o l'azzurro, per esistere affatto, devono essere distesi su una superficie; e il colore della superficie è il colore della superficie nell'immediata vicinanza di un punto. Ora, giacché le parti della superficie nell'immediata vicinanza di un punto ordinario su una linea curva di confine sono metà rosse e metà azzurre, ne segue che il confine è metà rosso e metà azzurro. In maniera analoga, troviamo che è necessario sostenere che la coscienza occupa essenzialmente il tempo; e ciò che è presente allo

---

<sup>256</sup> Alla morte del padre Benjamin, Peirce riordina i suoi scritti matematici che, in aggiunta alla sua formazione personale, lo influenzeranno ulteriormente. Charles Peirce già nel 1865 si era avvicinato alle teorie algebriche in particolare alle analisi di George Boole; su ciò si veda Emily Michael, *A Note on Peirce on Boole's Algebra of Logic*, «Notre Dame Journal of Formal Logic», University of Notre Dame Press, 1979, Vol. XX, n. 3, pp. 636-638. Precisamente nel 1865, in una serie di Lectures, Peirce insiste sulle teorie logico-matematiche di Boole indicandone alcuni punti oscuri come la simbolizzazione dell'universale e le proposizioni condizionali che usano il simbolo = come connessione. In pratica la simbolizzazione non è adeguata per esprimere una relazione logica tra soggetto e predicato di una proposizione universale, tipo tutti gli uomini sono animali,  $m=ma$ . Per Peirce essenziale sarebbe l'introduzione delle relazioni, infatti Peirce verso il 1870, pubblica studi di logica delle relazioni fondate su: simmetria, riflessività, transitività.

<sup>257</sup> Georg Cantor (1845-1918), famoso per la teoria degli insiemi, ovvero che gli insiemi infiniti possono avere diverse grandezze e che sono misurabili e degni di valore scientifico. Ad esempio: l'insieme dei numeri reali ha una grandezza maggiore dell'insieme dei numeri naturali. Il testo di Cantor che Peirce lesse fu *Grundlagen enier allgemeinen Mannigfaltigkeitslehre*

<sup>258</sup> M. Luisi, *Verso un realismo critico*, op. cit., nota 136, p. 76: «Si definisce serie perfetta e concatenata, una serie che mantiene al proprio interno ogni punto che corrisponda a una data descrizione. È concatenata una serie tale se si danno di essa due punti qualsiasi, e una qualsiasi distanza infinita, è possibile procedere dal primo punto al secondo attraverso una successione di punti della serie ognuno dei quali si trova ad una distanza dal punto precedente minore di quella data. È perfetta una serie che contiene ogni punto in modo tale che non vi sia distanza così piccola che questo punto non abbia entro quella distanza un'infinità di punti della serie stessa».

<sup>259</sup> Si veda a proposito, G. Maddalena, *La continuità del tempo*, op. cit.; sia Peirce che Cantor fondarono gli studi matematici sulla certezza dell'unità tra piano logico e reale: la prima fonte della conoscenza deve essere l'esperienza; inoltre si veda Fernando Zalamea, *Peirce's Logic of Continuity A Conceptual and Mathematical Approach*, (Scaricato da Academia.edu, in data Aprile 2019), Ch. 1, *Cantor's Analytical Object*, pp. 1-35:3-7, in tale capitolo Zalamea distingue i concetti differenti di continuità di Cantor e Peirce e Ch.5, *Pragmaticist Continuity*, pp. 104-107: 105-107.



spirito in un istante ordinario, è ciò che è presente durante il momento in cui quell'istante ricorre. In questo modo il presente è metà passato e metà nel venire»<sup>260</sup>.

La linea di confine non sarà mai in senso assoluto di un colore o dell'altro, bensì in parte azzurro e in parte rosso; analogamente lo spazio che separa il passato dal futuro, cioè il presente, non è un istante assoluto, ma uno spazio in cui la coscienza si evolve, si apre comprendendo ciò che è accaduto e ciò che accadrà come aspettativa. Questo particolare ragionamento peirciano si fonda sull'unione di asserzioni matematiche e logica filosofica, dando a tutto lo sviluppo teorico un preciso intento filosofico: la conoscenza nasce dalla mediazione e dalla continuità che nello sviluppo porta alla verità; «se questa coincide con la realtà, allora la realtà in senso pieno è legata al continuo»<sup>261</sup>. La continuità come idea d'importanza primaria viene definita da Peirce come *synechism* e fonda il suo percorso teorico-pratico sull'accezione della continuità che avvolge l'esperienza e sancisce la mediazione nei campi della conoscenza; quindi il rapporto tra individuo e socialità, uomo-mondo è salvo:

«The synechist will not admit that physical and psychical phenomena are entirely distinct, [...], but will insist that all phenomena are of one character, though some are more mental and spontaneous, other more material and regular»<sup>262</sup>.

In questo scritto Peirce definisce il sinechismo una filosofia che crea unità tra fenomeni psichici e fisici eliminando la separazione tra coscienza e natura. Le conseguenze di tale impianto sono chiare: sostituendo al dualismo e ai confini l'unità tra il soggetto e il mondo, Peirce ci offre una teoria cosmologica; tutto è continuo, la realtà è considerata mediazione e ciò rientra a rafforzare la teoria semiotica della conoscenza che ora si avvia ad una fase matura. Gli interrogativi che nascono a questo punto del percorso peirciano sono due, cioè se il sinechismo può rendere conto di tutti gli aspetti della nostra esperienza e in cosa consiste l'oggetto della

---

<sup>260</sup> C. S. Peirce, *Caso, amore e logica*, tr. it. a cura di N. E. M. Abbagnano, Taylor, Torino, 1956, pp.154-155.

<sup>261</sup> M. Luisi, *Verso un realismo critico*, op. cit., p. 79

<sup>262</sup>C. S. Peirce, *Immortality in the Light of Synechism*, in *E.P.2*, op. cit., pp. 1-3:2.

nostra conoscenza (se la conoscenza è un rimando segnico infinito che non ha limite nel passato e nel futuro). Questa tensione in campo semiotico, come osserva Tom Short<sup>263</sup>, porterebbe a scelte assurde: se l'oggetto della nostra conoscenza fosse già interno alla mente, non esisterebbe alcuna novità nel processo di conoscenza, d'altra parte se l'indagine fosse rivolta all'esterno, l'oggetto dovrebbe essere qualcosa di irreali. Lo stesso Peirce, nel 1877, scriveva in *The Fixation of Belief*:

«To satisfy our doubts, therefore, it is necessary that a method should be found by which our beliefs may be determined by nothing human, but by some external permanency- by something upon which our thinking has no effect»<sup>264</sup>.

L'intuizione di Short è che la soluzione a tale dilemma è insita nell'impianto semiotico, ovvero in particolare nella creazione degli indici, perché essi risolvono il rapporto tra generale e individuale (sul piano semiotico). In generale riassumendo: il primo genere di segno è l'icona che si riferisce al suo oggetto; l'indice, invece, è fisicamente connesso al suo oggetto: «Esso racchiude in sé tutta l'azione del mondo esterno che, facendo forza sul soggetto interpretante, lo indirizza alla conoscenza»<sup>265</sup>. Il simbolo è un segno che si riferisce al suo oggetto in virtù di una legge generale che fa in modo che quel segno venga associato all'oggetto corrispondente. Gli indici sono la classe di segni che si pongono in relazione verso l'oggetto, ovvero inseriscono quella logica di relazione che negli studi giovanili non era stata compresa; l'indice non è in grado di produrre cognizioni, ma è essenziale nel processo stesso. Scrive Short, accentuando il tema dell'indice:

«The discovery of the index enabled Peirce to relinquish the thesis that every cognition must be preceded by a cognition, ad infinitum. A cognition combines indices and concepts and, by its indexical component, it may relate either to a prior cognition or other prior sign of its object- or to its object directly»<sup>266</sup>.

---

<sup>263</sup> Tom L. Short, *Peirce's Theory of Signs*, Cambridge University Press, New York, 2007, pp. 36-38.

<sup>264</sup> C. S. Peirce, *The Fixation of Belief*, in *E.P. 1*, pp.109-123: 120

<sup>265</sup> M. Luisi, *Verso un realismo critico*, op. cit., p. 82

<sup>266</sup> T. L. Short, *Peirce's Theory of Signs*, op. cit., p. 48

La semiotica matura di Peirce appare un apparato congruente e vario ed anche chiarificatore del complesso percorso intellettuale attivato dal filosofo: il tema della conoscenza, grazie al rapporto semiotico tra segni, si avvia ad una determinazione categoriale e processuale basata su logiche di relazione. Il mondo interno e il mondo esterno non sono racchiusi entro confini netti e non comunicanti, anzi è grazie al largo campo d'azione dei segni che le sfide di esperienza e conoscenza hanno un loro consapevole sviluppo. Questa relazione importante e fondativa risulta, anche se in modo generico, simile alla teoria della psicologia sociale di Mead: laddove il filosofo puntualizzava l'importanza del *Me* e *Others* e delle continue relazioni fondanti la società. Non si desidera qui, fare forzature tra impianti filosofici differenti<sup>267</sup>, ma la visione congruente e non limitante del processo relazionale sociale da una parte e conoscitivo dall'altra, non appare opposta bensì congruente.

Alla fine dell'Ottocento, precisamente tra il 1898 e il 1903 periodo contrassegnato già da difficoltà economiche e personali, Peirce articola nelle *Cambridge Conferences* e nella serie di conferenze del 1903 (*Harvard e Lowell Lectures*), una vera e propria classificazione delle scienze. Tale esigenza era dovuta all'ampliarsi della sua dottrina e il desiderio di mettere ordine nelle sue ricerche. Segnala per tale organizzazione due criteri<sup>268</sup>: una lettura dall'alto al basso, dove la matematica è la scienza che non necessita di importare criteri da nessun'altra mentre le scienze idioscopiche, fisiche o psichiche – che stanno in basso – hanno bisogno di importare i propri principi. Tale schema, però si può leggere anche nell'altro senso, dal basso verso l'alto: le scienze poste in basso forniscono contenuti a quelle situate più in alto. Peirce attinge l'idea della classificazione dal pensiero positivista e in particolare da Auguste Comte<sup>269</sup>, anche se ne dà un'interpretazione differente.

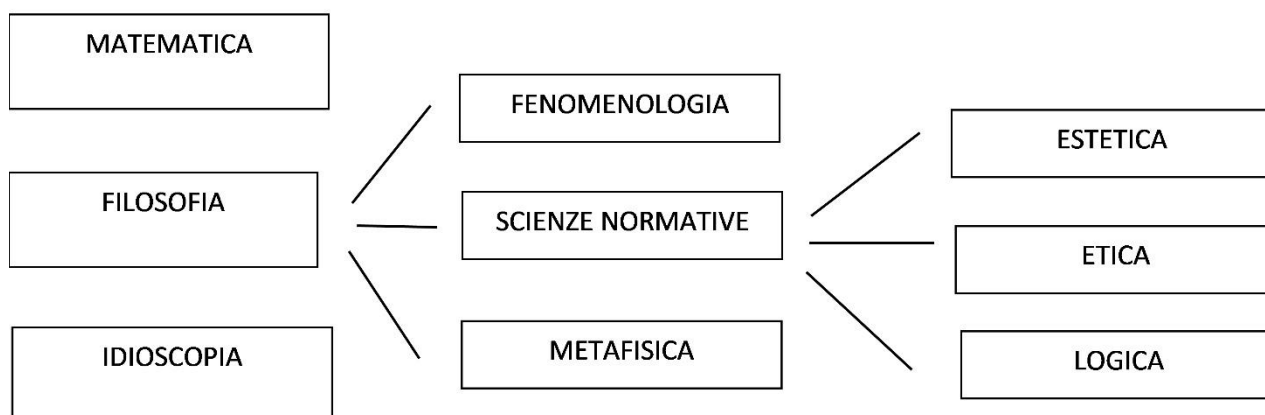
---

<sup>267</sup> Nel capitolo Primo la considerazione meadiana dell'atto, come atto sociale, ha posto in evidenza alcuni fattori dello stesso di relazione e continuità: caratterizzazioni compresenti per la sua realizzazione. Nel pensiero di Charles Sanders Peirce, queste accezioni, divengono presenza costante nella teoria semiotica dei segni e nel rapporto tra essi.

<sup>268</sup> G. Maddalena, *Peirce*, op. cit., pp. 56-57.

<sup>269</sup> Per Auguste Comte le scienze poste ai livelli più alti hanno il compito di fornire i principi a tutte le altre scienze, mentre quelle poste ai livelli più bassi forniscono il contenuto a quelle superiori; in C.S. Peirce, *E.P.2*, op. cit., pp. 258-262.

Segue, lo schema classificatorio.



Per questo studio il tema della fenomenologia è metodologicamente chiarificatore nel senso in cui essa viene considerata dal filosofo, perché è una scienza giovane ma fondante sia per i suoi risultati che per il suo metodo: devono essere certi entrambi per garantire la solidità delle discipline che seguono. Non è un caso che la fenomenologia sia l'area centrale di tutta la filosofia; mentre la matematica ha il vantaggio di avere rigore e nessun rapporto con l'esperienza, la fenomenologia ha "il compito di districare la matassa aggrovigliata di tutto ciò che appare in ogni senso e disporlo in forme distinte", così come scrive dettagliatamente Peirce:

«The first is Phenomenology, or the Doctrine of Categories, whose business is to unravel the tangled skein of all that in any sense appears and wind into distinct forms; or, in other words, to make the ultimate analysis of all experiences the first task to which philosophy has to apply itself»<sup>270</sup>.

La fenomenologia è uno strumento di conoscenza del mondo fenomenico e tende a rintracciare gli elementi sempre presenti nei fenomeni stessi. Peirce mutua

---

<sup>270</sup> C. S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, voll. I-VI, a cura di C. Hartshorn e P. Weiss, Voll. VII-VIII a cura di A. Burks, Harvard University Press, Cambridge, 1931-35, 1958. (Da ora in poi CP, n. volume e n. paragrafo), qui CP, 1.280.

il termine dalla filosofia hegeliana, ma ben presto lo cambia in faneroscopia (*Phaneroscopy*<sup>271</sup>), perché desidera una terminologia libera da associazioni con la tradizione idealista<sup>272</sup>. Nell'accezione che si deriva dalla terminologia prettamente peirciana, la fenomenologia-faneroscopia, denota qualsiasi cosa che giunge davanti alla nostra mente in modo più completo ovvero qualsiasi cosa che sia manifesto, esposto alla luce. La faneroscopia è un modo di osservazione e nelle Harvard Lectures, della primavera del 1903, Peirce scrive:

«Be it understood then, that what we have to do, as students of phenomenology, is simply to open our mentale yes and look well at the phenomenon and say what are the characteristics that are never wanting in it, whether it be the most abstract and general of the conclusions of science»<sup>273</sup>.

Il grande apporto a una scienza pratica e fenomenica, quindi, è fortemente proposto da Peirce; partire dall'osservazione dell'esperienza, però, non è semplice né è un metodo a cui si possa ricorrere senza rischi; infatti, prosegue il filosofo, le nostre credenze e/o i pregiudizi possono influenzare<sup>274</sup> ciò che osserviamo e quindi manipolare il risultato finale. Questa accezione è fondamentale soprattutto per quanto riguarda il tema dell'immagine, tema che interesserà da vicino questo studio sulla fotografia. Cogliere ciò che abbiamo davanti a noi è un'operazione complessa; il rapporto con l'oggetto, quindi, per un fenomenologo assume un rilievo decisivo dove l'educazione della mente può aiutare a cogliere qualsiasi sfumatura. Il rapporto con l'oggetto-immagine verrà affrontato nel prossimo capitolo, grazie alle teorie di indagine semiotica degli anni Settanta del Novecento su cui fondano il loro percorso critico.

---

<sup>271</sup> Deriva dal greco: φανερός; aggettivo che significa apparente e in lingua latina, *fari*, idea di chiarezza.

<sup>272</sup> Il legame con la tradizione hegeliana è piuttosto mutevole per Peirce; da una prima originarietà del vocabolo desunto dalla tradizione hegeliana, segue un altro termine perché il filosofo americano vuole dare un'accezione vasta e non solo riferentesi all'esperienza; si veda C. S. Peirce, *The Maxim of Pragmatism*, p. 143 e *On Phenomenology*, pp. 145-159, in *E.P. 2*, op. cit..

<sup>273</sup> C. S. Peirce, *On Phenomenology*, in *E.P. 2*, op. cit., p. 147. Tr. it. in *Scritti scelti*, a cura di G. Maddalena, UTET, Torino, 2005, pg. 448.

<sup>274</sup> Si noti bene che qui l'accezione è positiva: le credenze/pregiudizi sono presenti e influenzano un'osservazione, quindi generano un comportamento.

Nell'accezione peirciana lo studioso di fenomenologia ha una grande responsabilità considerato che:

«The best effort of a scholar must be not to be influenced by any tradition or authority, nor by any reason that leads one to believe that the facts are in such a manner, nor by any fantasy of any kind; he will have to limit himself to an honest and sincere observation of appearances»<sup>275</sup>.

Una volta che il fenomeno viene distinto avviene la generalizzazione grazie alla quale si possono rintracciare gli elementi sempre presenti in tutti i fenomeni; riprende qui l'interessante nucleo di studio fondato sul tema di come accordare il generale o universale con il singolare. Tale procedimento è l'indagine semiotica le cui categorie diventano i binari, le direzioni per la conoscenza fenomenica; le osservazioni si attivano in un percorso di mediazione grazie alla quale vengono colti i singoli oggetti e attraverso il confronto si attiva una ricerca dei loro tratti comuni (quindi dal singolare all'universale). In sintesi, il risultato di questa generalizzazione è la relazione che si crea tra le diverse categorie: *firstness*, *secondness* e *thirdness*. A questo punto diviene naturale porre il tema categoriale in relazione con l'esperienza.

*Firstness* è il carattere più semplice dell'esperienza, caratterizzata dall'assenza di relazioni, denominata da Peirce come *feeling*; essa non è un concetto vuoto, solo è indeterminato dato che precede ogni distinzione. *Secondness* nasce dallo scontro tra la nostra aspettativa e l'imprevedibilità dell'esperienza; importante intuizione perché «nasce la distinzione tra il soggetto e ciò che non è soggetto»<sup>276</sup>. Tale è un approccio immediato e non c'è un'interpretazione dell'oggetto<sup>277</sup>, vi è uno scontro non un riconoscimento. L'esempio che ci offre il filosofo è riguardo ad uno sforzo muscolare, dove azione e reazione si equivalgono, nonostante vi sia un momento di resistenza<sup>278</sup>.

La *Secondness* è rilevante anche se un soggetto subisce un evento, come per esempio può essere un bagliore improvviso; Peirce con tale categoria vuole

---

<sup>275</sup> C. S. Peirce, *On Phenomenology*, in *E.P.* 2, op. cit., pp. 147-148.

<sup>276</sup> M. Luisi, *Verso un realismo critico*, op. cit., p. 97

<sup>277</sup> Tale concetto è assimilabile esattamente con "l'esser stato" di Roland Barthes, tema che verrà affrontato nel Capitolo Terzo.

<sup>278</sup> C. S. Peirce, *Scritti scelti*, op. cit., p. 452

focalizzare il fatto che esiste un oggetto inserito nel mondo e che l'umano può esperirlo.

La *Thirdness* è l'ultima categoria e rappresenta la mediazione. Una volta che l'evento irrompe nell'esperienza si sperimenta la *Secondness*, ma quando esso si ripete più volte regolarmente, noi riconosciamo la legge che lo governa. Con la *Thirdness* si determina la fase finale della conoscenza e della faneroscopia: attraverso questa categoria «Si spiega la conoscenza autentica e la realtà nel suo significato compiuto»<sup>279</sup>. L'impianto semiotico e categoriale così definito dimostra che la seconda categoria 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.

A questo punto del percorso, dopo aver tracciato le linee guida del percorso filosofico peirciano che dovrebbero apparire come dei *tools* per un'analisi determinante, nel prossimo paragrafo introduco il tema della fotografia così come Peirce lo ha sostenuto e affrontato nell'impianto semiotico categoriale. La ripresa del ragionamento categoriale è necessaria come articolazione matura dell'analisi della percezione o meglio della conoscenza; ancora una volta il tema della continuità e della logica relazionale divengono elementi originanti l'impianto filosofico peirciano.

---

<sup>279</sup> M. Luisi, *Ivi*, op. cit., p. 100

## 2.2 b L'interpretazione specifica della fotografia all'interno della teoria dei segni.

È di interesse per questo studio ribadire che la teoria segnica viene continuamente affrontata e rivisitata dal filosofo. Il percorso verso la maturità intellettuale di Peirce è caratterizzato da una certa complessità di impianto filosofico per cui non è semplice dare un approccio riassuntivo. Per questa ragione si riprende l'approccio alla teoria segnica per introdurre il contributo al tema della fotografia, così come pensato da Peirce; si procederà, poi, in senso cronologico coerentemente all'impianto d'analisi progettato dall'inizio di questo percorso di ricerca.

Nel 1894, nel capitolo *What is a Sign?* dell'opera incompiuta *The Art of Reasoning*, Peirce riprende i concetti delle tre categorie semiotiche: *Icons*, *Indices* e *Symbols*, sono ben definite attraverso l'impiego di alcuni esempi pratici legati alla fotografia che enfatizzano il legame tra semiotica e logica. Tale riferimento diretto introduce, per la prima volta, l'accento alla fotografia istantanea come *Likeness* o *Icon*, che qui interessa come percorso semiotico. Degne di nota le specificazioni del loro uso pratico, che riconducono tale analisi all'ambito fenomenologico della secondness. La fotografia è un'icona che deriva da un fenomeno di resistenza e, in questo senso, comporta anche sempre una traccia indicale. La fotografia è dunque un indice che presenta un'icona o indice puro.

«*Likeness*: photographs, especially instantaneous photographs [...].They are exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, they belong to the second class of signs, those of physical connection (index) [...]. *Indications*: to identify an object [...] a weathercock *indicates* the directions of the wind; a sun-dial or a clock indicates the time of day [...] anything which focuses the attention is an indication. *Symbols*: a symbol cannot indicate any particular thing: it denotes a kind of thing (marriage, give, bird) [...]. In all reasoning we have to use a mixture of *likeness*, *indices* and *symbols*»<sup>280</sup>.

---

<sup>280</sup> C. Sanders Peirce, *What is a Sign?*, E.P. 2, op. cit., pp.4-10: 5-6



In questo luogo, Peirce inoltre, ci suggerisce di osservare la realtà esterna (“Point by point to nature”) come punto di partenza indicale, come motore causale dell’osservazione degli oggetti della percezione, in definitiva del ragionamento. Nel paragrafo precedente avevo individuato, riguardo al tema della fenomenologia, come lo studioso deve approcciarsi alla conoscenza, ovvero primariamente: «Dovrà limitarsi a un’osservazione onesta e sincera delle apparenze»<sup>281</sup>; in questo senso, la fotografia ci “testimonia” come sono gli oggetti che ci appaiono ovvero indici. Successivamente il filosofo fornisce altri esempi in *Of Reasoning in General* del 1895. Indici sono, per esempio, un barometro che indica la pioggia, oppure la stella polare, i pronomi “this and that”: in sostanza si precisa la connessione che si stabilisce tra la mente e l’oggetto. Infatti: «An *index* stands for its object by virtue of a real connection with it, or because it forces the mind to attend to that object»<sup>282</sup>. Il rapporto oggetto-conoscenza è rilevante per rafforzare una concezione di un modello epistemologico non idealizzante; per il filosofo la conoscenza è dinamica, poliedrica, non sottostà a regole rigide né tantomeno aprioristiche. La relazione con ciò che esiste ritorna, anche qui, come tema fondante. Nello scritto *Pragmatism*, del 1907, il filosofo espone nuovamente la teoria segnica trattandola come aspetto basilare per la conoscenza e ciò rappresenta la posizione novecentesca dello studio degli elementi del segno, la così detta grammatica speculativa:

«I am now prepared to risk an attempt at defining a sign, since in scientific inquiry [...] I will say that a sign is anything, of whatsoever mode of being, which mediates between an object and an interpretant; since it is both determined by the object relatively to the interpretant, and determines the interpretant in reference to the object, in such wise as to cause the interpretant to be determined by the object through the mediation of this sign».<sup>283</sup>

In questo breve testo Peirce definisce la necessità fondamentale di un rapporto tra un oggetto e un interpretante; e ancora: «Interpretation is part of the sign itself because immediate, dynamical and final interpretants are those signs that

---

<sup>281</sup> A questo proposito si veda la nota n. 110:

<sup>282</sup> C. S. Peirce, *Of Reasoning in General*, in *E.P.2*, op. cit., p. 14.

<sup>283</sup> C.S. Peirce, *Pragmatism*, *Ivi*, op. cit., p. 410.

permit representamens to foster and finish their representative work»<sup>284</sup>. Questa intuizione definisce che non c'è oggetto, come non c'è interpretante, se non c'è un segno. Tuttavia, a differenza degli articoli degli anni Sessanta, Peirce introduce il senso dell'alterità: un oggetto è altro rispetto al rappresentante, ma viene conosciuto attraverso la sua mediazione. Come sostenuto da Maddalena<sup>285</sup>, ogni cambiamento di relazione in tale processo avviene riconoscendo l'identità di ciascun segno che viene compresa o ricompresa nel segno successivo. In tal modo le tre categorie, che vengono definite *Firstness*, *Secondness* e *Thirdness*, sono compresenti e interdipendenti: la *Secondness* è parte essenziale della *Thirdness* e la *Firstness* è elemento costitutivo sia della *Secondness* che della *Thirdness*. Il percorso dell'analisi segnica e categoriale viene a costituire per il filosofo la base per la fenomenologia, la classificazione delle scienze, il rapporto tra etica ed estetica; le categorie, quindi, divengono dei principi del pensiero costituenti l'universo<sup>286</sup>, una sorta di *The Architecture of Theories*<sup>287</sup>, come espresso dal titolo di un articolo di Peirce del 1891 pubblicato su *The Monist*.

*On Existential Graphs, Euler's Diagrams and Logical Algebra* del 1903<sup>288</sup>, è un testo particolarmente significativo per il percorso d'indagine qui considerato, sia perché fornisce un'ulteriore descrizione della tricotomia *Icons*, *Indices*, e *Symbols*, sia perché la fotografia, attraverso la metafora della fotografia composita, viene citata come segno di carattere iconico e indicale. Il segno iconico è un'immagine immediata così come la mente la percepisce; un esempio di icona, ci suggerisce il filosofo, è un diagramma geometrico. «Un'icona è di inestimabile valore perché consente al suo interprete di studiare quale sarebbe il carattere di un tale oggetto nel caso ne esistesse uno», ma è il segno indice che ci suggerisce un passo interessante in questa logica:

«But very often the nature of the factual connection of the index with its object is such as to excite in consciousness an image of some features of the object and in that way

---

<sup>284</sup> Giovanni Maddalena, *The Philosophy of Gesture: Completing Pragmatists' Incomplete Revolution*, Mc Gill-Queen's University Press, Montreal & Kingston, 2015, p.21

<sup>285</sup>G.Maddalena, *Ivi*, op.cit., p.5

<sup>286</sup> Alcuni riferimenti per tale concetto: Peirce C. S., *One, Two, Three: Kantian Categories*, in *E.P. 1*, pp. 242-244, *A Guess at the Riddle*, in *E.P.1*, op. cit., *The Order of Nature*, in *E.P. 1*, op. cit., pp. 170-185.

<sup>287</sup> C.S. Peirce, *The Architecture of Theories*, in *E.P.1*, op. cit., pp. 296-297.

<sup>288</sup> Qui Peirce è nella fase più matura delle analisi filosofiche.

affords evidence from which positive assurance as to truth of fact may be drawn [...]. A photograph, for example, not only excites an image, has an appearance but, owing to its optical connection with the object, is evidence that appearance corresponds to reality.»<sup>289</sup>

Due aspetti divengono rilevanti in questo passaggio: l'immagine ha un'apparenza, che è il suo aspetto iconico, e ha una corrispondenza a un oggetto, che è l'aspetto indicale. La fotografia è un indice con un'icona incorporata in sé; essa evidenzia "appearance corresponds to reality". Qui Peirce sottolinea che l'azione fotografica cattura il modo in cui noi osserviamo il mondo e in cui abbiamo esperienza della realtà. Questa importante intuizione non deve passare inosservata; essa dà il giusto equilibrio e senso fenomenico anche all'indagine sulla motivazione in cui e per cui un gesto fotografico si attiva. Se lo si considera come originato all'interno dalle relazioni di icona, indice e simbolo, ecco che l'approccio semiotico alla fotografia diviene un processo articolato e dinamico.

L'analisi semiotica applicata alla fotografia, seppur in questo approccio iniziale, diventerebbe singolare perché il gesto fotografico verrebbe considerato come fase processuale, come relazione e *continuum* tra le tre categorie. Infatti, ritornando all'analisi strettamente peirciana, è congruo e chiarificatore anche l'esempio di simbolo: "ogni parola è un simbolo" e come la fotografia è icona e indice, anche un simbolo può avere un'icona e un indice incorporati in sé; il significato di tale concetto si esplica nella presenza di un'identità che viene preservata pur nel cambiamento<sup>290</sup>.

Perché è importante considerare il cambiamento e il riconoscimento in un passaggio di identità? Dal punto di vista dell'analisi sul gesto che qui viene affrontata, la ragione è, brevemente, la seguente: riconoscere un oggetto significa conoscere un'identità che, per la logica semiotica di Peirce, è una forma degenerata di una reale identità, ovvero un'identità  $A=B$ . Si ha così un nuovo tipo di ragionamento sintetico, ossia un ragionamento che aggiunge qualcosa di nuovo a ciò che già sappiamo. In tale contesto il gesto, qui considerato in quanto gesto fotografico, può essere ricompreso come forma di riconoscimento dell'oggetto, attraverso una nuova identità e un processo attivo e semiotico.

---

<sup>289</sup> C. S. Peirce, *On Existential Graphs, Euler's Diagrams and Logical Algebra*, in C.P., op. cit., 4.447.

<sup>290</sup> G. Maddalena, P.G, op. cit., *Recognizing an Identity*, pp.58-62.

Si riprende ora il testo peirciano del 1903<sup>291</sup> dove il filosofo recupera ampiamente l'analisi della relazione segnica coerente con la struttura categoriale in cui i tre tipi di relazione non si escludono a vicenda. L'icona è una parte di un segno più completo, l'indice non ha significato se non ha in sé un frammento iconico; lo stesso per il simbolo, che ha in sé un'icona e un indice e coerentemente con suo percorso logico: «The most perfect of signs are those in which the iconic, indicative and symbolic characters are blended as equally as possible»<sup>292</sup>. La relazione *equal blended* tra icona, indice e simbolo è particolarmente interessante se viene considerata all'interno di uno studio sul gesto, elaborazione della semiotica peirceana che utilizzerò come chiave di lettura per comprendere la fotografia. Tale concetto di perfezione potrebbe essere posto in relazione con l'osservazione secondo cui un gesto si definisce completo quando ha un significato per chi lo compie. È bene tenere presente la definizione data da Maddalena per intendere un gesto:

«Is not just one action among many others. It is the expression of meaning embodied in one person at a singular moment and it tends to become a habit for the person and eventually for the generalized person, the people, or the tradition»<sup>293</sup>.

Questo passo permette l'elaborazione di un'altra importante osservazione: un gesto completo, ovvero con un significato che è caratterizzato anche dalla presenza della continuità e delle relazioni della struttura semiotica, diventa *il* gesto, dove la singolarità del significato non è unicità assoluta, bensì caratteristica sintetica, dinamica e di seguito fondativa-causale per altre forme gestuali. Se vogliamo applicare tale ragionamento al gesto fotografico ovvero se lo consideriamo come *il* gesto e non *un* gesto, allora si devono tenere in considerazione tre elementi: il momento iniziale generato dal fotografo, cioè la sua intenzione o *telos*, la tecnologia e il prodotto finale. Utilizzando il linguaggio semiotico e fenomenologico essi corrispondono alla *Firstness*, *Secondness* e *Thirdness* "equal blended". Come scrive Maddalena<sup>294</sup> ciò non equivale a un quantificare esattamente le

---

<sup>291</sup> C. S. Peirce, *On Existential Graphs, Euler's Diagrams and Logical Algebra*, in *C.P.*, op. cit.

<sup>292</sup> C. S. Peirce, *C.P.*, op. cit., 4.463.

<sup>293</sup> G. Maddalena, *P.G.*, op. cit., p. 72.

<sup>294</sup> G. Maddalena, *Ivi*, op. cit, pp.74-75. Nei Capitoli Terzo/Quarto, si approfondirà la tematica del gesto come risposta alle indagini semiotiche sulla fotografia degli anni Settanta.

caratteristiche di ogni segno, ma piuttosto ad accentuare che la loro “presenza” e relazione nel gesto è fusa *in a dense way*.

In conclusione, il pensiero semiotico di Peirce diviene uno strumento per ricomprendere il gesto fotografico come un processo ovvero un procedimento fenomenologico con alcune indicazioni o segnalazioni di percorso: la relazione e il *continuum*, l'identità e i rapporti, l'oggetto e la conoscenza.

Prima di affrontare il dibattito semiotico sull'indicalità fotografica formatosi alla fine degli anni Settanta del Novecento, ci si occuperà dell'analisi peirciana alla fotografia composita che rimane complementare alla ricerca sul gesto fotografico, inteso come fenomenologia e semiotica.

## 2.3 La Fotografia Composita. Il segno fotografico tra teoria della scienza e pratica filosofica.

«Only photography has been able to divide life into a series of moments; each of which has the value of a whole existence».

Edward Muybridge, *Zoopraxography*, 1893<sup>295</sup>

Nel paragrafo precedente si è rilevato che per Peirce la fotografia ha il carattere di indice con un'icona incorporata, ma anche che, per una concezione gestuale della fotografia, rimane interessante concepire il processo fotografico come relazione tra segni *equal blended*. In questo paragrafo si analizza come la fotografia composita sia, per Peirce, uno strumento di indagine semiotica e scientifica.

Tra il 1865 e il 1875, durante il suo periodo come assistente calcolatore all'Osservatorio di Harvard, Peirce fu coinvolto in una serie di indagini su calcoli astronomici per lo sviluppo<sup>296</sup> di immagini di stelle. In generale Peirce<sup>297</sup> era interessato alla fotografia istantanea (chiamata anche cronofotografia), sia alla fotometria Zöllner<sup>298</sup> e alla fotografia composita.

Dal punto di vista della storia della fotografia è necessario ricordare che, in quel periodo, gli esperimenti di Edward Muybridge<sup>299</sup> ed Etienne-Jules Marey<sup>300</sup> divennero fondamentali per lo sviluppo di obiettivi scientifici della fotografia.

---

<sup>295</sup> Edward Muybridge, *Zoopraxography or the Science of animal locomotion made popular*, The Lakeside Press, Donnelley & Sons Co, Chicago, 1893, p. 45.

<sup>296</sup> La tecnica era quella di sviluppare le immagini su "fogli" di vetro

<sup>297</sup> Alexander Robins, *Peirce and Photography: Art, Semiotics, and Science*, «The Journal of Speculative Philosophy», Penn State University Press, 2014, Vol. 28, n. 1, pp. 1-16.

<sup>298</sup> La fotometria ha il compito di determinare il rapporto di intensità tra due sorgenti luminose. Sulla fotometria si veda l'articolo di Peirce, *Photographic Photometric*, in «Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institute», W.G. Printing Office, 1896, pp.191-196. Qui P. scrive: «Two light sources are in relation to each other in inverse relation to the times they use to produce a certain blackening on the same sensitive film, or to produce equal photographic effects».

<sup>299</sup> Edward Muybridge, 1830-1904, fotografo inglese pioniere della fotografia del movimento. Famoso per aver studiato, tramite una serie di fotogrammi, che durante il galoppo di un cavallo esiste un istante in cui tutte le zampe sono sollevate da terra. Fotografia del 1878: *The Horse in Motion*. Da questo esperimento si evinse che la contemporanea estensione delle zampe, non era affatto possibile.

<sup>300</sup> Etienne-Jules Marey, 1830-1904, fisiologo ed inventore francese. Studioso dei movimenti, ideò strumenti per la loro registrazione: per ciò è considerato un precursore della cinematografia.

Muybridge<sup>301</sup> lavorò a foto di cavalli<sup>302</sup> in movimento: lo scatto fotografico istantaneo rilevò movimenti impercettibili all'occhio umano definendo un'innovativa analisi<sup>303</sup> fotografica sulla locomozione animale. A questa esperienza si affiancò quella nel 1882 del fisiologo francese Étienne-Jules Marey (1830–1904) che, ispirato dai lavori di Muybridge, sviluppò un apparato fotografico capace di scattare 12 immagini al secondo, riuscendo a fotografare un uccello in volo<sup>304</sup> col suo battito d'ali. Peirce, interessato agli sviluppi sulla fotografia, tradusse uno scritto di Marey pubblicato nel 1902, *The History of Chronophotography. By dr. J. Marey, Member of the Institute of France*<sup>305</sup> e nella sezione "Applicazioni scientifiche della cronofotografia", annotò le imperfezioni dei calcoli dello studioso francese. Secondo Peirce, infatti, la macchina fotografica non poteva sostituirsi alla visione umana<sup>306</sup>. Questa posizione, alquanto romantica e con echi baudeleriani<sup>307</sup> sulla meccanicità della fotografia contrapposta alla creatività umana, si scontrava con quella moderna che riteneva l'essere umano in grado di usare e controllare questo mezzo. Non va dimenticato che il filosofo si avvicinò alla fotografia nei primi anni della sua popolarizzazione e della nascita del fattore "sociale" nell'uso della fotografia che da lì in poi avrebbe caratterizzato lo strumento fotografico.

Lo studio peirciano sulla fotografia deve essere considerato come una prima caratterizzazione filosofica in un ambiente decisamente tradizionale e scientifico; non si tratta di rilevare una tesi "avanguardista" all'interno di uno sviluppo semiotico, bensì una forte caratterizzazione filosofica all'interno di una pratica concreta.

---

<sup>301</sup> Phillip Prodger, *Time Stands Still: Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, New York, Oxford University Press, 2003.

<sup>302</sup> E. Muybridge, *The Horse in motion*, 1878, foto, allegato 2.3.1

<sup>303</sup> I risultati, poi, vennero pubblicati sulla rivista *Scientific American*

<sup>304</sup> E. J. Marey, *Chronophotograph of a flying pelican*, 1882, foto, allegato 2.3.2

<sup>305</sup> C. S. Peirce, *P.P.*, in «Annual Report», op. cit., 1902, pp.317-340

<sup>306</sup> Si veda l'interessante articolo di Audi Sissel, *Measuring the Heavens: Charles S. Peirce and Astronomical Photography*, *History of Photography*, 40:1, 49-66, <https://doi.org/10.1080/03087298.2016.1140329>. Scrive Sissel: «The guiding assumption is that approaching photography as a tool, rather than as a sign or representation, offers new inroads into the old problem of photography's revealing powers and its capacity to serve as a means of discovery in science», p. 50.

<sup>307</sup> Philippe Dubois, *L'Acte Photographique*, Editions Labor, Bruxelles, 1983. *L'atto Fotografico*, a cura di B. Valli, Edizioni Quattro Venti, Urbino, 1996, (da ora in poi *A.F.* rif, pag. in lingua francese e poi in italiano). Dubois riporta una testimonianza di Baudelaire: «Je suis convaincu que les progrès mal appliqués à la photographie ont beaucoup contribué, comme toutes les avancées purement matérielles, à l'appauvrissement du gène artistique français [...]. Il est évident que l'industrie, fait irruption dans l'art, devient son ennemi le plus mortel», p.45/51. Si veda anche Charles Baudelaire, *Curiosités Esthétiques* (1868), Garnier, Paris, coll. "Classiques Garnier", 1973.

Affrontando specificamente il lavoro di Peirce<sup>308</sup> all'Osservatorio, esso inizialmente si basò sull'osservazione di fotografie effettuate per studiare l'eclissi solare del 1869, per le quali i tempi di esposizione non erano stati brevi e non produssero risultati ottimali a causa del limite tecnologico degli apparecchi fotografici del tempo<sup>309</sup>. L'importanza filosofica della fotografia definita "istantanea", è rilevante per il filosofo perché egli l'assimilava alla fotografia composita, ovvero a un'aggregazione di istanti, cioè di segni, se lo si vuole tradurre in termini semiotici. Il tema della *composite photograph* è strumentale al filosofo, come metafora, per spiegare il funzionamento della facoltà di giudizio; infatti in *Of Reasoning in General*, del 1895, Peirce scrive: «Suppose, for example, I detect a person with whom I have to deal, in an act of dishonesty. I have in my mind something like a 'composite photograph' of all the persons that I have known and read of that have had that character».<sup>310</sup>

Che cos'è quindi una fotografia composita? Alla fine del XX secolo era una tecnica usata per la definizione e la ricerca dei tratti di un idealtipo, soprattutto in studi di criminologia. La si effettuava rifotografando un certo numero di ritratti sulla stessa lastra. Peirce per compilare la voce *Composite Photograph* del *The Century Dictionary*, prende spunto da un articolo di Francis Galton<sup>311</sup>: «I especially want sets of family photographs, all as nearly as possible of the same size and taken the same attitudes... the attitudes about which there can be no mistakes are: full face, an exact profile, showing the right side of the face, exact three quarters»<sup>312</sup>. Di seguito vengono annotati i tempi di esposizione e il numero di persone della famiglia coinvolte. Il contesto culturale da cui nasce la ricerca di Galton fondata sulla fotografia, è costituito dall'allarme crescente per il problema della devianza sociale

---

<sup>308</sup> Victor F. Lenzen, *Charles Sanders Peirce as Astronomer*, in *Studies in the Philosophy of Charles S. Peirce*, ed. Edward C. Moore, Richard S. Robin, The University of Massachusetts Press, 1964, 33-50.

<sup>309</sup> A. Sissel, *M.H.*, op. cit., p.57; «Peirce also found that the radii of the sun and moon, as given by the photographs, were much too small, owing to achromatism caused by the presence of the corona. Hence, since there seemed to be no way to determine the radii of the sun and moon with sufficient accuracy, Peirce was led to the conclusion that photographs measured in this way».

<sup>310</sup> C. S. Peirce, in *EP2*, op. cit., pp.19-20.

<sup>311</sup> Francis Galton, cugino di Charles Darwin, studiò i fattori ereditari traendo dall'ipotesi darwiniana l'impulso a ricerche sull'ereditarietà. Fondò l'eugenetica. Si veda: [galton.org/books/hereditary-genius/index.html](http://galton.org/books/hereditary-genius/index.html). Qui ci interessa l'idea del ritratto "composito" o immagine "generica" che nasce per individuare il criminale tipo, poi si evolve come strumento per studiare altre razze umane.

<sup>312</sup> Estratto da F. Galton, *Composite Portraits*, in «Nature», Springer-Verlag, Berlin, 1878, vol. 18, 447, pp. 97-100:101.



come fenomeno di degenerazione della vita urbana; quindi, tale studio si pone come ricerca sull'ereditarietà della delinquenza e d'altra parte strumento di studio sulle abilità e intelligenza umane.<sup>313</sup>

Ritornando allo studio di Peirce su *Composite Photograph*<sup>314</sup> infatti si notano alcune aderenze al concetto galtoniano:

«*Composite Photograph*, a single photographic portrait produced from more than one subject. The negatives from the individuals who are to enter into the composite photograph are so made as to show the faces as nearly as possible of the same size and lighting and the same position. These negatives are the printed so as to register together upon the same piece of paper, each being exposed to the light for the same fraction of the full time required for printing. It is believed that by study and comparison of such photographs made from large series of subjects, types of countenance, local, general etc, can be obtained»<sup>315</sup>.

In definitiva a Peirce interessa riportare tale intuito in aderenza allo studio semiotico dei segni; la fotografia composita con il suo aspetto multi-particolare e di composizione viene ad essere il risultato di tante istantanee e in questo essa si può paragonare al formarsi delle idee. Si pensi al concetto di idea, suggerisce Peirce in *On the Logic of Quantity* del 1896, non come a una fotografia istantanea bensì composita, cioè composta da tante fotografie: «The more composite the idea, that is the more it is generalized, the more mighty and thing-like it seems, and the more of the third factor of consciousness there is». E tale cenno troverà dopo due anni nelle *Cambridge Conferences Lectures* il suo sviluppo: *composite photograph* e *composite idea*, definita *general idea*, non è un mero concetto quanto un *habit*, affermerà allora Peirce. In definitiva, il composto di idee è un'idea generale, un abito di idee e azione, un comportamento. L'intuizione della metafora della fotografia composita è strumentale nel generare una logica d'azione: tanti istanti producono idee e comportamenti, un *habit* comportamentale. Il passaggio consiste, in senso semiotico, partendo da una ricerca scientifica, nel legare l'umano, l'oggetto e l'*habit*

---

<sup>313</sup> Differentemente da C. Darwin, secondo il quale la soluzione era di lasciar agire liberamente i criteri di selezione.

<sup>314</sup> W.D. Whitney and B.E Smith, cura di, *The Dictionary and Cyclopeda*, "Composite Photograph", The Century Company, N.Y., 1889-91, Vol.II, p. 1152.

<sup>315</sup> C.S. Peirce., in *E.P.2*, op. cit., p.504.

attraverso relazioni e interazione. Un ultimo riferimento diretto da citare è del 1903, tratto da *On Existential Graphs*:

«An existential graph is a logical graph governed by a system of representation founded upon the idea that the sheet upon which is written, as well as every portion of that sheet, represents one recognized universe, real or fictive, and that every graph drawn on that sheet represents some fact existing in that universe and represents it independently of the representation of another such fact by any other graph written upon another part of the sheet, however, forming one composite graph»<sup>316</sup>.

Peirce usa la fotografia composita per completare la teoria semiotica: il predicato composito si attiva per spiegare il funzionamento di termini generali e idee. La metafora qui usata per i grafi, poi verrà estesa all'etica come sorta di fotografia composita della coscienza.

Un'interessante riflessione su tale intuizione viene ripresa in modo particolare da Christopher Hookway<sup>317</sup> che sottolinea il tema della percezione: «Perhaps we use composite photographs as molds and we know people or types comparing them with a mold that we have already stored»<sup>318</sup>.

Senza addentrarmi troppo nella filosofia kantiana, vorrei però rilevare un possibile confronto tra il concetto di "stampo" come appena accennato e il tema dello schematismo kantiano. Il concetto di schema trascendentale è per Kant il risultato della capacità di immaginazione ovvero, per meglio definirlo: «Un modo universale di procedere della capacità di immaginazione per rappresentare in una figura una pluralità»<sup>319</sup>, quindi l'immaginazione crea per un concetto un modo di presentazione. Lo schema appare come mediano tra oggetti di esperienza e i concetti ed è il mezzo per determinare un senso, anche se vago. Esiste però un fattore che Peirce rifiuterebbe in questa analisi. Se lo schema viene considerato

---

<sup>316</sup> C.S. Peirce, *C.P.*, op. cit., 4.447; si veda anche: Roberto Signorini, *Appunti sulla fotografia nel pensiero di Charles S. Peirce*, 2009, available on line at [www.sisf.eu](http://www.sisf.eu) >sisf> Signorini\_Peirce\_2009, last visited, september 2018.

<sup>317</sup> Christopher Hookway, *A sort of Composite Photograph: Pragmatism, Ideas, and Schematism*, in «Transactions of the Charles S. Peirce Society», Indiana University Press, Indianapolis, vol.38, nn. 1 / 2, 2002, pp.29-45:32.

<sup>318</sup> *Ibidem*, op. cit., p. 29

<sup>319</sup> Guido Baggio, *Lo schematismo trascendentale e il problema della sintesi tra senso, segno e gesto. Un'interpretazione pragmatista*, pp. 83-99:85. (Scaricato da Academia.edu, Aprile 2019).

come una determinazione a priori<sup>320</sup> e presupposta, da un punto di vista pragmatico e semiotico non avrebbe senso perché la costruzione del senso di un segno avviene tramite un processo di relazioni e mediazione. Per tale motivo, la definizione di “stampo” deve essere compresa entro una logica semiotica, piuttosto che rivolgersi all’approccio kantiano.

Ritornando a Peirce, nel 1901 usa ancora la metafora della fotografia composita per descrivere i *perceptual judgments*: «What I call the inkstand is a generalized percept, [...] perhaps I might say a composite photograph of percepts.»<sup>321</sup>. La metafora, quindi, è il mezzo peirciano per affermare che noi possiamo creare dei percetti composti per poi arrivare al percetto generale. Come scrive Ambrosio, riprendendo e completando il percorso di analisi di Hookway: «On the other hand, however, generalized percepts are not just constructions; they are hypothesis that can be somehow tested empirically»<sup>322</sup>. Quindi quando vediamo un oggetto (empiricamente) cosa succede, da un punto di vista percettivo? Inizialmente vi è il riconoscimento di un oggetto; successivamente, tale oggetto deve essere tradotto in un significato; il processo, infine, termina con il giudizio percettivo. Altro punto da rilevare è che la fase cognitiva si intreccia con l’esperienza empirica; in particolare si sottolinea che per Peirce non esiste il contenuto di un’idea che sia un’intuizione *a priori* e questo ragionamento si iscrive nella tradizione peirciana anticartesiana di cui si è parlato all’inizio del capitolo. In accordo con Hookway se un’idea è una fotografia composita allora il suo contenuto può essere rintracciato nelle fotografie di cui è composta. Resta da aggiungere un altro piccolo tassello: cosa fare delle fotografie particolari, unità elementari di quella composita? Superando il tema della metafora della composizione, la fotografia originariamente è costituita da tanti successivi spazi di luce. Sebbene non si possa comparare il singolare scatto fotografico con il giudizio percettivo, rimane interessante l’intuizione che si arriva al generale sempre con il contributo del particolare, in questo caso gli istanti- spazi di luce, attraverso una logica di relazioni che abbiamo già considerato fondamentale in un percorso semiotico. La generalità che entra nei giudizi percettivi è legata all’esperienza, come scrive Peirce in *Pragmatism as the Logic of*

---

<sup>320</sup> G. Baggio, *Ivi*, op. cit., p. 86

<sup>321</sup> C. S. Peirce, *Pearson’s Grammar of Science*, in *E.P.2*, op. cit., p 62.

<sup>322</sup> Chiara Ambrosio, *Composite Photographs and the Quest for Generality: Themes from Peirce and Galton*, «Critical Inquiry», University of Chicago, 2016, n. 42, pp.547-578: 562. (Da ora C.P.Q.)

*Abduction*<sup>323</sup>: l'esperienza produce idee generali e i giudizi percettivi si formano attraverso un processo di inferenza<sup>324</sup>. Come si può intuire la metafora sulla fotografia composita è tutt'altro che superficiale e di poco rilievo filosofico, soprattutto se si considera il processo particolare-generale.

La presentazione della *composite photograph* per il filosofo americano trova la sua origine non solo da un'esperienza pratica, ovvero gli anni di lavoro all'Osservatorio, ma anche da letture galtoniane, come si è già accennato. A tale proposito è bene sottolineare una reale differenza tra i due studiosi: mentre il percorso intellettuale di Galton è rivolto a fare della fotografia composita presentazioni di ideal-tipo, ovvero in termini semiotici, il passaggio da indice a simbolo, l'analisi di Peirce come Ambrosio scrive, è:

«Construed as a genuine form of mediation—mediation conceived in semiotic terms, incorporating the capacity to produce, interpret, and extend the range of our fallible and yet reliable generalizations—photography became for Peirce a conceptual tool for investigating the very strengths of our (equally fallible, and yet still reliable) powers of judgment»<sup>325</sup>

L'argomento della mediazione è interessante, perché contrasta la tentazione di pensare che le idee siano collegate ad uno schematismo rappresentazionale. Infatti riprendendo l'analisi di Hookway: «Composite photograph is a scheme whose representation in the image produces something that can be compared or applied to the sensory experience. Ideas must be linked to experience and not to conceptual schemes»<sup>326</sup>. Come specificato precedentemente, tale è il tema pragmatico secondo il quale il collegamento all'esperienza avviene attraverso la continuità ed è grazie ad essa che noi sperimentiamo una reale generalità, non immaginaria né aprioristica.

---

<sup>323</sup> C. S. Peirce, *Pragmatism as the Logic of Abduction*, in *E. P.2*, op. cit., pp. 226-241: 229.

<sup>324</sup> Inferenza, dal latino *inferre*, portare dentro. Nella logica, l'inferenza, è il processo induttivo o deduttivo attraverso il quale da una proposizione assunta come vera si passa a una seconda proposizione la cui verità è derivata dal contenuto della prima, secondo opportune regole di inferenza.

<sup>325</sup> C. Ambrosio, *C.P.Q.*, op. cit., p. 578

<sup>326</sup> C. Hookway, *A sort of Composite Photograph*, op. cit., pp. 29-45: p. 40. R. Signorini, *A. F.*, op. cit., p. 250.

Il ragionamento qui esposto, quindi, porta a considerare il gesto fotografico come mediazione (semiotica) continua tra l'uomo e il mondo, ma anche come condizione di lettura del reale: per dirla in termini peirciani, ad una conclusione percepita nelle sue generalità.

La riflessione che si propone in questa analisi, è che il medium non sia l'apparecchio fotografico, ma il gesto al di fuori di convenzioni tecniche. In tal modo l'intuizione come quella di Rosalind Krauss, che individua il medium fotografico come un insieme di «Conventions derived from material conditions of a given technical support»<sup>327</sup>, diventa fuorviante; la relazione col supporto tecnico è fondamentale al gesto fotografico, ma il suo uso è strumentale.

La metafora della fotografia composita può essere un efficace mezzo per investigare e ricomprendere le nostre abilità cognitive; inoltre può considerare il gesto fotografico come forma attiva e processuale di singoli atti che, in relazione tra loro, danno come risultato l'immagine. Senza conoscere questi particolari atti-gesti non si può comprendere e dare significato all'immagine stessa. Può la fotografia composita essere la metafora del gesto fotografico? Sì, se la si considera come appena definita, dando al processo fotografico la corretta centralità di tipo orizzontale, ovvero considerando il *continuum* e la relazione istante-segno fondanti del processo fotografico come gesto.

Nel prossimo capitolo l'analisi si concentrerà su un particolare aspetto della semiosi peirciana, ovvero l'*Index*. L'obiettivo sarà quello di evidenziare come l'eredità di parte della semiotica, alla fine degli anni Settanta del Novecento, abbia contribuito a creare diversi approcci verso la realtà fotografica che, in ultima analisi, sono mancanti di una visione semiotica completa; pur rispettando le varie intuizioni, esse sono deficitarie di un apporto realmente peirciano. Il tentativo è quello di bilanciare con una teoria del gesto, proprio quegli approcci teorici parziali rispetto all'analisi semiotica peirciana che, congruente al tema fotografico, assunse sfumature scientifiche e fenomenologiche all'interno di un percorso filosofico.

---

<sup>327</sup> Mary Ann Doane, *The Indexical and the Concept of Medium Specificity*, in «Differences», Duke University Press, USA, 2007, Vol. 18, n. 1, pp. 128-152: 131.

## Capitolo Terzo

### Dalla parte della fotografia

#### 3.1 *Index and Trace*: complementi semiotici per un dibattito culturale. Da Roland Barthes a Jean-Marie Schaeffer.

«Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois: elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement»

Roland Barthes, *La Chambre Claire*, 1980<sup>328</sup>

Le riflessioni del precedente capitolo sono focalizzate sullo sviluppo della teoria semiotica di C. S. Peirce applicata al concetto della fotografia composita. In questo capitolo verrà trattato principalmente il tema dell'*Indexicality*, elemento fondamentale della semiotica peirceana, come centrale nelle teorie critiche di indagine teorica sulla fotografia<sup>329</sup>. Lo sviluppo del capitolo indicherà poi una traccia di lettura su teorie di origine semiotica e non, allo scopo di presentare un quadro teorico generico prima di concentrare il percorso sul tema del gesto come pratica fotografica.

La scelta di iniziare questo capitolo dall'analisi di Roland Barthes è dovuta al fatto che egli affronta tematiche, termini e indicazioni teoriche che rappresentano versanti critici peculiari per studi sulla fotografia. Nel 1981, Barthes<sup>330</sup>, con la pubblicazione di *La Chambre Claire*, ha posto in rilievo, infatti, alcuni concetti chiave per teorie sull'immagine fotografica e sulla *visual communication*. Il sottotitolo dell'opera, *Note sur la photographie*, che sfocia nel vissuto personale dell'autore, definisce l'intento dinamico e riflessivo, ma non si concentra di certo sull'approccio pratico. Una nota interessante da rilevare è che l'autore sceglie di scrivere in prima

---

<sup>328</sup> Roland Barthes, *La Chambre Claire, Note sur la Photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980. (Tr. It R. Guideri, *La Camera chiara. Nota sulla fotografia*, Giulio Einaudi ed., Torino, 2003). Pp.15/6, (da ora in poi C.C., rif. pp. in lingua francese/italiana).

<sup>329</sup> In particolare mi riferirò alle critiche degli anni Ottanta del Novecento.

<sup>330</sup> R. Barthes, 1915-1980. Filologo, semiotico strutturalista.

persona, lasciando aperto per il lettore il legame/relazione tra l'autore e il tema fotografico; questo *modus operandi* influenza di certo il fruitore in un senso attivo e partecipe.

Semiotico post-strutturalista, l'autore sicuramente viene influenzato, nelle sue analisi sul tema fotografico e l'immagine, da un periodo artistico molto particolare; volendo solamente riprendere a grandi linee le tematiche principali nei decenni dal 1960 all'inizio degli anni Ottanta si assiste ad una forte esigenza di ricerca interdisciplinare che porta con sé l'obiettivo di scuotere il mondo dell'arte, enfatizzando il ruolo del fruitore. Così, scultura, pittura, poesia, design, fotografia si intersecano: *Video art*, *Body Art*, *Land Art*, fotorealismo sono alcuni dei processi artistici di quel periodo<sup>331</sup>. In particolare la fotografia diventa un chiaro riferimento progettuale, pratico e teorico. Il fotografo che diviene artista e l'uso della tecnologia strumentale per una nuova sperimentazione visiva sono chiara testimonianza della temperie culturale del periodo. È sufficiente citare le sperimentazioni della *Video Art* oppure quelle fotografiche della collezione "Cliché Verres, 1952-1970"<sup>332</sup> del fotografo italiano Nino Migliori<sup>333</sup>; esse rappresentano tracce artistiche che hanno contribuito alla multidisciplinarietà dell'arte contemporanea.

La pubblicazione nel 1977 del saggio di Rosalind Krauss *Notes on the Index*<sup>334</sup>, testimonia proprio questo passaggio: l'autrice sostiene che le esperienze artistiche innovative negli Stati Uniti di quel periodo (*Performance*, *Conceptual Art*, *Body Art*) non appartengono più alla tradizionale concezione dell'arte come rappresentazione simbolica, ma diventano una sorta di registrazione di presenza fisica, secondo una logica dell'indice<sup>335</sup>. Un esempio è dato dai lavori di Marcel Duchamp e dai *ready made*<sup>336</sup> che rappresentano i precedenti per la strategia artistica degli anni Settanta del Novecento; in sostanza l'oggetto artistico viene

---

<sup>331</sup> Land Art: Alberto Burri, *Grande Cretto, Gibellina*, 1985; Body Art: Gina Pane, *Azione sentimentale*, 1973; Arte Povera: Mario Merz, *Object cache-toy*, 1968.

<sup>332</sup> Nino Migliori, *Cliché-verres*, 1955-1958, foto, allegato 3.1.1.

<sup>333</sup> Nino Migliori, 1926. Fotografo italiano che fin dall'inizio della sua carriera, ovvero dal dopoguerra, si concentra su sperimentazioni ed esplorazioni di fotografia formalista realista: soggetti, temi, motivi anche suggeriti da muffe sui muri, macchie etc. Tale ricerca (*Pirogrammi*, *Cliché-verres*, *Ossidazioni*), fa di questo artista dell'immagine un interessante interprete post-Bauhaus. Si veda anche capitolo Quarto, paragrafo 4.2.

<sup>334</sup> Rosalind Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, in «October», MIT Press, Boston, 1977, nn. 3-4.

<sup>335</sup> R. Krauss, *Ivi*, op.cit., p.223.

<sup>336</sup> Nel Capitolo Quarto, nei paragrafi 4.1 e 4.2 verranno affrontate dettagliatamente le influenze e i legami tra l'arte contemporanea e la fotografia. Qui il riferimento è usato per una visione generica di un periodo artistico.

ripreso dal *continuum* della realtà. Per questo motivo, il *ready made* e l'immagine fotografica, per Krauss sono affiliate. L'accento posto dall'autrice è sulla relazione tra opera-processo-ambiente e soprattutto sulla consapevolezza dell'allontanamento dell'arte dalla *mimesis*; in questo quadro, seguendo l'analisi di Krauss, il tema dell'*indexicality* risulta un nuovo tema di rappresentazione, ma anche il motore originario per un ripensamento di tutta l'arte contemporanea<sup>337</sup>.

In un quadro di "decostruzione" dell'arte, la fotografia<sup>338</sup> abbandona la rappresentazione e trova nuovi percorsi spesso sperimentali, ponendosi in un nuovo rapporto con la realtà. Il percorso d'analisi sulla fotografia effettuato da Barthes appare influenzato da un ambiente artistico fondamentalmente focalizzato al superamento della rappresentazione; l'autore "reagisce" a tali sollecitazioni con una proposta basata sul senso dell'immagine relazionata all'oggetto, al rapporto con il fruitore e alla realtà.

«Il paraît qu'en latin la photographie se dirait: *imago lucis opera expressa*; c'est à-dire: image révélée, sortie, montée, exprimée par l'action de la lumière»<sup>339</sup>, scrive Barthes, ma contrariamente a quello che si può pensare questa analisi non è di tipo storico, ovvero non viene considerata la fotografia dagli albori, né come frutto di un espediente tecnico. La fotografia attesta ciò che si vede, un oggetto, una persona, un paesaggio, ciò che è "veramente stato" un passato reale. La differenza con il concetto di "non è più", sottolinea Barthes, delimita, con certezza, l'essere della fotografia e della cosa fotografata. L'autore avvia così un ragionamento sistematico partendo dal fondamento dell'attestazione che può apparire come una logica scontata, ma, allo stesso tempo il suo ribadire apre una segmentazione di strumenti e termini di lettura fotografica non banali. L'occasione dell'uso di una particolare terminologia, per Barthes, ad esempio, è presente nell'indagare la referenza come stato essenziale per la pratica fotografica. Il *referente* fotografico è la cosa necessariamente reale che si trova di fronte all'obiettivo, conferma l'autore.

---

<sup>337</sup> Nel Capitolo Quarto verrà affrontato l'aspetto storico-artistico come completamento del tema sul gesto fotografico.

<sup>338</sup> Susan Sontag, *On Photography*, Penguin Books, London, 1977, p. 52. (Tr. It E. Capriolo, *Sulla fotografia* Giulio Einaudi Editore, Torino, 2004, p. 71). In tale opera, l'autrice collega la fotografia al movimento surrealista per diverse accezioni. Vale la pena ricordare questo punto, proprio per accentuare il carattere dirompente-dissacrante-contestatore della fotografia, all'interno della compagine artistica. «Proclaiming itself fundamentally dissatisfied with reality, Surrealism expresses an alienated position [...]. In the past, dissatisfaction with reality is expressed as an ambition to another world, in modern society it obsessively expresses itself as an ambition to produce *this*». Tale accezione verrà analizzata più approfonditamente nei capitoli quarto e quinto.

<sup>339</sup> R. Barthes, C.C., op. cit., p.127/ p.82



Singolare e appropriato il termine *referente* (dal latino *referre*, riferire), il quale continua a rafforzare il senso di relazione tra l'autore e la foto ovvero con maggiore esattezza *quel* senso di relazione tra *quell'* autore e *quella* foto; insomma una sorta di legame di unicità tra autore-fotografo e oggetto<sup>340</sup>. Seguendo la logica dell'analisi, il ragionamento termina con lo *spectator*: «Cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet ou spectator»<sup>341</sup>. Il tema del passato reale<sup>342</sup> viene riproposto in vari punti del percorso, aprendo un fronte differenziale tra pittura e fotografia, che ha la sua origine nel concetto dello «Ça-a-été» ovvero «l'essere stato». Scrive l'autore: «La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'aver vue [...]. Au contraire de ces imitations, dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe: de réalité et de passéé»<sup>343</sup>. Sottolineare l'importanza del concetto di reale per Barthes è necessario per comprendere il passaggio sul realismo; in un suo scritto del 1961, *Le Message Photographique*<sup>344</sup>, metteva in risalto il fatto che l'immagine fotografica non è il reale, ma l'analogo perfetto (*analogon*)<sup>345</sup>, così da esser definita chiaramente come

---

<sup>340</sup>Kathrin Yacavone, *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography*, Bloomsbury Academic, New York, 2013. Tr. castigliano di Núria Molines, *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*, Alpha Decay, Barcelona, 2017 (In seguito *B.B.S.* seguito da riferimento pagina, prima in inglese poi in castigliano).

<sup>341</sup>R. Barthes, *CC.*, p.121/ p. 78

<sup>342</sup> Riferimento al concetto di reale/vero in Peirce, si veda *How to make our Ideas Clear*, in *E.P.1*, op.cit., pp. 124-141:139: «The opinion which is fated to be ultimately agreed to by all who investigate, is what mean by the truth and the object represented in this opinion is the real. That is the way I would explain the reality».

<sup>343</sup> R. Barthes, *C.C.*, op. cit., p.120/p. 78

<sup>344</sup> R. Barthes, *Le message photographique*, «Communications», Ed. Seuil- La Martinière Group, 1961, in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 5-21.

<sup>345</sup> L'autore dedicò quest'opera a Jean Paul Sartre (Il testo di riferimento è: J.P. Sartre, *The Imaginary: a Phenomenological Psychology of the Imagination*, trans. Jonathan Webber, Routledge, London and New York, 2004), per cui si possono delineare alcuni aspetti generali (inerenti all'opera *La Chambre Claire*) della metodologia esistenzialista, fuorvianti rispetto ad un'analisi prettamente semiotica della fotografia. Da *Imaginary* di Sartre l'autore prende a prestito il termine *analogon*, ovvero: «The image as an equivalent of perception that one animates in imaginary relation to something» (Sartre, *Ivi*, op. cit., p. 18) e a rafforzare il tema dell'immaginazione-malinconia-memoria (si veda il riferimento alla fotografia "Jardin d'Hiver", guardando la quale Barthes ricorda la madre defunta). Secondo Sartre, l'oggetto immaginato è irreali, perché evoca ciò che non esiste più; in aggiunta, la coscienza di ciascuno di noi "modula" attraverso l'esperienza, la cognizione e la percezione dell'oggetto: «The object of an image is never anything more than the consciousness one has of it» (Sartre, *Ivi*, op. cit., p.3). Qui sta la differenza, ma anche la congiunzione con la teoria barthesiana basata sull'accezione che il referente non è una "opzione" reale, ma è necessariamente reale ed inoltre che la fotografia intesa come immagine è frutto di influenze di tipo storico e tecnico ogni fotografia, ci assicura Barthes, è un certificato di presenza. Gli intrecci tra reale ed irreali, memoria e presenza elaborati da questi filosofi divengono aspetti metodologici che non possono non essere distinti, benché siano correlati. La tensione tra esistenza e non-esistenza è centrale nella comprensione dei due approcci; il termine di fenomenologia esistenziale sartriana (Andrew Fisher, *Beyond Barthes*, in «Radical Philosophy», Radical Philosophy Group, U.K., 2005, 148, pp. 19-29: 23-25) deriva proprio dallo sviluppo della sopracitata tensione.

messaggio senza codice. La natura di messaggio della fotografia, però, impone conseguenze alle quali è difficile sottrarsi; infatti il concetto di “non codice” appare paradossale soprattutto se considerato in termini semiotici poiché se c'è un messaggio, a monte esisterà necessariamente un codice che l'ha generato e che permetterà di interpretarlo in fase di ricezione. In accordo con Claudio Marra<sup>346</sup> qui trovo interessante puntualizzare che assumere la logica e la nozione metodologica di messaggio non risulta che paradossale, obbligando Barthes a riproporre formulazioni ossimoriche. In aggiunta l'autore pone in collegamento messaggio con o senza codice alludendo ad una doppia equivalenza: codificazione=cultura e non codificazione=natura. Anche questa affermazione può essere facilmente contestata perché è riduttivo considerare la culturalità solo in presenza di messaggi, escludendo l'accezione pragmatica dell'intervento dell'uomo sull'ambiente, non certo limitabile ai soli processi comunicativi.

La teoria dello studioso, però, proprio su questo punto, si evolve col tempo e vent'anni dopo, ne *La Chambre Claire*, l'aspetto del messaggio senza codice viene ad assumere una sfumatura differente. In risposta ai critici del realismo *tout court*, Barthes scrive:

«Les réalistes, dont je suis, et dont j'étais déjà lorsque j'affirmais que la photographique était une image sans code- même si, c'est évident, des codes viennent en infléchir la lecture-ne prennent pas du tout la photo pour une copie du réel-mais pour une émanation du *réel passé*: une *magie*, non un art»<sup>347</sup>.

Lo scarto da messaggio senza codice<sup>348</sup> a quello appena accennato di presenza di codici, permea la logica del discorso critico sull'immagine fotografica del XX secolo che ha costantemente ripreso il tema della trasformazione del reale per mezzo della fotografia contrapposto alla *mimesis*. Sottolineando che la fotografia è un messaggio codificato ovvero influenzato da tecnologia, estetica, cultura,

---

<sup>346</sup> Claudio Marra, *L'immagine infedele*, Bruno Mondadori ed., Milano, 2006.

<sup>347</sup> R. Barthes, C.C., op. cit., p.138/p. 89

<sup>348</sup> A tal proposito si veda l'intervento di Claudio Marra, *L'immagine infedele*, op. cit., pp.68-73. Qui l'autore insiste molto nella prima fase di Barthes della fotografia come messaggio senza codice: «Fotografia come messaggio continuo [...] non c'è nulla da ricostruire, il soggetto/referente viene riproposto in modo integrale, in forma di *analogon* quindi non c'è necessità di risalire ad esso attraverso un processo particolare di decodificazione».

sociologia, un *simbolo* in termini peirciani, il rafforzamento verso il realismo empirico conferisce al termine fotografico un'accezione influenzata non solo dall'umano, ma anche dall'ambiente in generale. Si potrebbe riassumere che la fotografia non è solo l'atto del click, della pressione sull'otturatore, ma è il risultato anche di codificazioni esterne dirette o indirette; un chiaro esempio della logica semiotica (l'approccio qui è linguistico-strutturalista) ce lo offre l'autore in *Rhétorique de l'Image*<sup>349</sup> riguardo la fotografia commerciale che viene considerata come un segno complesso con tre tipi di messaggi: linguistico-iconico, codificato-iconico, non codificato. Il percorso barthesiano, per riassumere i passaggi teorici sostanziali, passa nei primi anni Sessanta dal concetto di una fotografia come segno autonomo indipendente dal linguaggio ovvero un messaggio senza codice, alla giustapposizione testuale-visuale che connota una dimensione dell'immagine, il cui rischio è quello di occultare il messaggio della realtà. Il passaggio all'importanza della connotazione ha origine nella convinzione dell'autore che la realtà è una costruzione culturale e storica frutto dell'uso del testo, dell'immagine e della loro combinazione; in questo vi sono alcune assonanze con la teoria di Walter Benjamin tema che verrà trattato nel quinto capitolo. Questo particolare aspetto della teoria barthesiana, lungi dall'essere mera sistematizzazione, indica come l'autore non sia mai stato né statico né riluttante a variazioni tematiche durante il suo percorso intellettuale. Ritornando all'indagine barthesiana (rispetto all'opera *Chambre Claire*) e in particolare allo statuto dell'immagine, viene presentato il legame fruitore-immagine fotografica per mezzo di due termini: *punctum* e *studium*. Termini latini che indicano un diverso rapporto con la fotografia: il *punctum*<sup>350</sup> individua ciò che letteralmente colpisce in una fotografia, che "punge", stimola e attrae insieme, in modo impreveduto, non programmato. Essendo la fotografia esibizione del reale, non appare azzardato definire il *punctum* come stupore nei confronti di una sorta di presenza naturale, non codificata; in tal caso c'è «Un'assoluta coincidenza tra il concetto di *punctum* e ciò che in precedenza l'autore indicava il messaggio senza codice ovvero l'*analogon* che si offriva in sostituzione del reale»<sup>351</sup>. Marra individua bene il tema del

---

<sup>349</sup> R. Barthes, *Rhétorique de l'Image*, in «Communications», Ed. Seuil- La Martinière Group, Parigi, 1964, n.4, pp. 40-51.

<sup>350</sup> R. Barthes, C.C., op.cit., Il riferimento è alla fotografia di James van der Zee, *Portrait de famille*, 1926; oppure, alla fotografia di William Klein, «Ce que je vois ce sont les mauvaises dents du petit garçon», *New York, 1954: le quartier italien*, pp. 75-76/pp.44-46. Foto, allegati 3.1. 2/ 3.1.3 (prenderle dal libro)

<sup>351</sup> C. Marra, *L'immagine infedele*, op. cit., p. 165

paradosso sulla regolamentazione della connotazione che appare così nuovamente non conciliabile con l'aspetto non connotato; in questa opera, però, l'autore appare maggiormente legato ad un'analisi emotiva dell'immagine, evade dalle rigidità teoriche e si riconosce in un'impronta fenomenologica e identitaria del mezzo fotografico.

Il concetto di *punctum* viene proposto come una relazione dinamica che mette in moto così *quel* particolare legame tra oggetto fotografato e osservatore ovvero un legame di unicità. Eppure, ci sono molte foto che non provocano emozioni, negative o positive: queste si identificano per Barthes con lo *studium*<sup>352</sup>, inteso come interesse generale, un messaggio connotato. Lo *studium*, contrariamente al *punctum* che prevede un'osservazione attiva e stimolante, è nulla più che sfogliare pigramente una foto dopo l'altra, perché codificate e magari troppo "studiate": «Ce *quelche chose* a fait *tilt*, il ha provoquè en moi un petit ébranlement»<sup>353</sup>. Per l'autore la fotografia è l'insieme di tre pratiche: fare (fotografo, operator) - subire (oggetto fotografato, il referente) - guardare (osservatore). In tutta questa analisi la foto-*punctum*, il fotografo (definito *operator*) e l'osservatore sono legati da una relazione dinamica coesistente, unica, reale. Con la relazione tra soggetto (autore e/o fruitore) e oggetto, Barthes avvia una duplice indagine: da una parte il reale diviene una funzione fenomenologica, dall'altra lo statuto di relazione implica che il realismo venga tradotto in un legame con l'oggetto. Nella *Photographie d'Hiver*, ovvero il ritratto da bambina della madre, l'autore si sofferma ad evidenziare la relazione affettiva tra sé e la madre; una singolarità d'incontro fotografico che si attua grazie alla comunione dell'essere passato (persona che appare nella fotografia), l'immagine rappresentativamente unica e l'esistenza dell'osservatore. Tutto converge in un momento storico preciso costituendo una precisa interrelazione: il *punctum* appare come singolarità e irripetibilità. A questo punto dell'analisi è legittimo domandarsi se e quali siano le affinità con la teoria indicale di Peirce.

Riproporre il tema del realismo appare qui congruo per riprendere ciò che Peirce aveva già evidenziato nel suo scritto *Of Reasoning in General*<sup>354</sup>, nel 1895 e

---

<sup>352</sup> R. Barthes, *Ivi*, op. cit., il riferimento, «Il m'apprend comment s'habillent les Russes», è alla fotografia di W. Klein, *Premier Mai à Moscou*, 1959, pp. 52-53/p. 31. Foto, allegati 3.1.4 (prenderla dal libro)

<sup>353</sup> R. Barthes, *Ivi*, op. cit., p. 81/p.50

<sup>354</sup> C. S. Peirce, *Of Reasoning in General*, *E.P.2*, op. cit., pp. 11-26: 14.

cioè che la fotografia appartenga alla seconda classe dei segni, quella che rappresenta il proprio oggetto per connessione fisica o diretta (come accade tra il dito indice e l'oggetto a cui esso si riferisce). L'implicazione di pensare la fotografia come *Indexicality* porta a considerare la "rassomiglianza al reale senza realismo", come ha ben descritto Ann Douane<sup>355</sup> ovvero che gli oggetti fotografati non appartengono più alla rappresentazione mimetica<sup>356</sup>; la congruenza tra la teoria indicale di Peirce e la visione di Barthes si fonda nella determinazione di una connessione fisica indicale. La fotografia<sup>357</sup> intesa da Peirce come segno, come il segnale di fumo, l'impronta sulla sabbia (traccia), l'ombra (presenza), la cicatrice (marchio di una ferita) trova la sua realizzazione nella connessione fisica. Il passo originale del concetto di rappresentazione ed indicialità della fotografia, in Peirce, è il seguente:

«Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect they belong to the second class of signs, those by physical connection»<sup>358</sup>.

Per completare il termine indicale (rispetto alla fotografia) nella teoria peirciana, trovo di importanza logica e strumentale a questa indagine riproporre anche il testo riguardante la fotografia come indice con icona incorporata; questo passaggio teorico, avvenuto nei primi anni del Novecento, porta a dedurre che la fotografia per il filosofo assuma l'importanza non solo scientifica (come nel caso della fotografia composita) ma anche "didattica". La fotografia diventa un esempio per decifrare la logica processuale teorico-semiotica di Peirce:

---

<sup>355</sup> Mary Ann Doane, *Indexicality: Trace and Sign*, in «Differences», DukeUniversity Press, 2007, vol. 18, n.1, pp. 1-6,

<sup>356</sup> Il termine *mimesi* ha il significato generico di imitazione, riproduzione.

<sup>357</sup> Inizialmente, in verità, Peirce, considerando il tema della rassomiglianza tipico dell'icona (foto concepita come specchio del mondo), aveva affermato che la fotografia era un'icona indicale; in un secondo momento, assume la fotografia come indice.

<sup>358</sup> C.S. Peirce, *What is a Sign?*, *E.P.2*, op. cit. pp.4-10: 5-6.

«[...] An icon has such being as belongs to past experience. It exists only as an image in the mind. An index has the being of present experience. [...] Just as a photograph is an index having an icon incorporated into it, that is, excited in the mind by its force»<sup>359</sup>.

La fotografia è un indice che ha dentro di sé un'icona. Tale definizione permette di capire sia la preminenza dell'aspetto indicale e la drammatica relazione con la realtà che esso instaura, così come aveva messo in luce anche Barthes, sia quel residuo di rassomiglianza con il reale che l'icona garantisce.<sup>360</sup> Dal punto di vista indicale, la fotografia trattiene uno statuto pratico, legato alla realtà del suo oggetto ma non deve sfuggire all'analisi che essa (l'immagine fotografica) è originata dalla luce, altrimenti definita scrittura di luce. Quindi cosa succede se lo statuto indicale si origina come impronta di luce?

La probabile differente accezione dell'immagine fotografica come impronta di luce diviene interessante se compresa come traccia; il riferimento più aderente è alla teoria di Laszlo Moholy-Nagy<sup>361</sup> di molto precedente alle teorie contemporanee sulla fotografia; secondo l'indagine dell'autore - in aderenza alle teorie dell'epoca - la fotografia è il fotogramma iniziale ovvero l'immagine fotochimica ottenuta per deposito di oggetti direttamente sulla carta sensibile, che si espone alla luce e poi si sviluppa. L'effetto è un insieme indistinto di ombre e luci, dove il principio di rassomiglianza decade. Sullo stesso piano sperimentale, vale la pena di ricordare i *rayo-graphs*<sup>362</sup>, gli esperimenti fotografici di luce di Man Ray<sup>363</sup> realizzati nei primi anni Venti del Novecento. Tale procedimento è traccia e impronta di una radice semiotica sottesa anche tra i primi teorici della fotografia contemporanea (mi riferisco a M.Nagy e Man Ray) e induce a pensare che questo percorso d'indagine si sia avviato dai risultati che presero forma dall'intenzione teorica di Peirce. La

---

<sup>359</sup> C. S. Peirce, *On Existential Graphs, Euler's Diagrams and Logical Algebra, Collected Paper (C.P.)*, op. cit., 4.419-421, 4.447-448, 4.463, 4.478.

<sup>360</sup> C. S. Peirce, *Of Reasoning in General, E.P.2*, op. cit., p. 13: «Most icons, if not all, are likeness of their objects. A photograph is an icon, usually conveying a flood of information».

<sup>361</sup> Laszlo Moholy-Nagy, 1895-1946, pittore e fotografo ungherese naturalizzato statunitense, esponente del Bauhaus (introdotto da Walter Gropius), rappresentante d'eccellenza del settore fotografico della stessa. La sua opera *Malerai Fotografie Film*, 1925, Gebr.Mann Verlag, Berlin. *Pittura fotografia film*, a cura di A. Somaini, trad it B. Reichlin, Giulio Einaudi Editore Spa, Torino, 2010. *Pittura Fotografia Film*, l'ottavo volume dei "Libri del Bauhaus", 1925, diventa il primo testo fondamentale della fotografia pubblicato dal Bauhaus.

<sup>362</sup> Man Ray, *Rayographs*, 1922, foto, allegato 3.1.5

<sup>363</sup> Man Ray (Emmanuel Radnitzky), 1890-1976, pittore, fotografo (surrealista) statunitense, legato alla corrente del Dadaismo.

capacità della fotografia di produrre immagini da punti di vista inusuali, di fermare l'istante in movimento<sup>364</sup>, di cogliere da vicino ciò che (affermerà poi Walter Benjamin) “normalmente l'occhio umano non può vedere”, convince Moholy-Nagy ad affermare che non vi siano pregiudizi nella visione ottica, inaugurando il concetto di “verità ottica”<sup>365</sup>. Come si evince da questi approcci alla fotografia l'indicalità e la traccia divengono strumenti d'indagine non banali; la forza strumentale della visione ottica è imprescindibile all'immagine stessa, ma la sfida di questa indagine è quella di spostare il baricentro teorico verso la pratica gestuale della fotografia.

L'assunzione della fotografia come traccia o impronta, così come venne intuita da Peirce assume una differente sfumatura nell'intuizione di Didi Huberman che riprende nella rivista «October» il particolare esempio indicale della foto effettuata da Secondo Pia alla Sacra Sindone a Torino nel 1894. Scrive Huberman:

«[...]The pattern of stains on the shroud of Turin took on a recognizable form. The photographic negative revealed what one had never hoped to see on the shroud it [...] heretofore hidden from view, it reestablished the *aura* of the shroud, investing the object itself with a counterpart to its semiotic status. The holy shroud became the *negative imprint* of the body of Christ, its luminous index miraculously produced and miraculously inverted in the very act of resurrection, henceforth to be conceived of in photographic terms»<sup>366</sup>.

Huberman quindi associa lo status indicale della “figura” all'oggetto che viene rivelata dalla foto nel momento della morte: è una traccia di un'esistenza passata, un indice referenziale, in questo caso legato alla morte ovvero all'assenza<sup>367</sup>. Nell'analisi di Huberman si configura uno stato di “emergenza della figura”, intesa in senso letterale (una figura che emerge). Interessante questo punto di vista, perché appare come un'impronta al contrario, il “negativo” di un reale

---

<sup>364</sup> Il tema dell'istante in movimento porterà Gilles Deleuze nel 1983 a scrivere l'opera *L'image-mouvement. Cinema1*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983. *L'immagine – movimento*, tr. It. Jean P. Manganaro, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2016. *L'image-temps, Cinema2*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985. *L'immagine-tempo*, tr. It. L. Rampello, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2017; ciò a testimoniare come l'eredità di Moholy- Nagy, anche se affrontata in modo differente, è attuale e costruttiva.

<sup>365</sup> Laszlo M. Nagy, *Malerei*, op. cit.; in quest'opera, l'autore, presenta la concezione della fotografia come medium più appropriato, insieme al cinema, per l'esplorazione visiva del mondo esterno.

<sup>366</sup> Didi Huberman, *The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)*, «October», MIT Press, Boston, vol. 29, 1984 pp.63-81:65.

<sup>367</sup> Qui è lecito ricordare, rispetto al tema dell'assenza, che Barthes in *C.C.* considera la fotografia della madre da bimba, proprio come un ricordo-assenza.

passato, un'assenza che prende specificità. Il tema della traccia da Huberman viene appresa come assenza-emergenza del reale; sebbene ciò appaia come un controsenso di termini (la morte, l'assenza come potrebbero emergere?), l'autore esemplifica la logica con l'impronta del sudario mentre Barthes ricorda la madre attraverso il medium fotografico. Per esemplificare l'approccio, entrambe le opzioni appaiono come il doppio versante della stessa tematica, ma, allo stesso tempo, sono in accordo con Peter Geimer che, in *Image as Trace*<sup>368</sup>, afferma che l'impronta è «Bodily impression as footprint in the sand», ovvero un'immagine di sé stessa. La maschera, pur risultante da contatto fisico, in quanto lavoro deliberato differisce dall'impronta per quanto riguarda l'intenzionalità e la produzione.

A questo punto dello studio possiamo tornare a Barthes, il quale, assicurando alcune connessioni di pensiero con il tema indicale di Peirce (nel 1978 viene pubblicata la prima raccolta di scritti semiotici di Peirce in traduzione francese, a cura di Gérard Deledalle, Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil) riporta: «Une photographie dit: *ça, c'est ça, c'est tel!* Mais ne dit rien d'autre [...] la photographie n'est jamais qu'un chant alterné de *voyez, vois, voici*; elle pointe du doigt»<sup>369</sup>. La fotografia addita, assume "questo è così" ovvero - in base al principio indicale - la fotografia *attesta* una testimonianza, l'esistenza di qualcosa/qualcuno. In tal modo viene ripresa una dimensione semiotico-pragmatica peirciana dei principi di connessione fisica, singolarità, designazione e attestazione. A questo fitto rapporto relazionale tra la riflessione di Barthes e quella di Peirce si rifanno le varie critiche all'indagine fotografica che, in senso generale, riportano sempre come obiettivo il prodotto dell'atto fotografico, cioè l'immagine (reale/non reale/ visuale-comunicativa, codificata o non codificata); una sorta di epistemologia estetica che però non tiene conto dell'intero processo fenomenologico dell'atto fotografico che interessa questa indagine. È necessario evidenziare a questo punto che, contrariamente dalla sottolineatura di Barthes, che il legame tra oggetto/indice e segno fotografico, rapporto di corrispondenza, non elude o meglio non è esclusivo rispetto all'icona e al simbolo. Questo per sottolineare che, se si affronta il segno fotografico pensato come fenomenologia del gesto, l'intero processo relazionale semiotico deve essere tenuto presente nella sua completezza come proposto da

---

<sup>368</sup> Peter Geimer, *Image as Trace: Speculations about an Undead Paradigm*, in «Differences», Duke University Press, 18, 1, 2006, pp.7-28:10.

<sup>369</sup>R. Barthes, C.C, op. cit. p.16/pp. 6-7



Philippe Dubois che è tra gli studiosi che hanno dato un significato “evoluto” del pensiero di Barthes. Scrive Dubois, riferendosi all’espressione “piove”:

«Peirce nous dit que l'icône est l'image mentale composite de tous les jours de pluie que le sujet a vécu; l'indice est tout ce pour quoi il insère ce jour particulier à sa place dans son expérience; le symbole est l'acte mentale par lequel il qualifie ce jour de pluie»<sup>370</sup>.

Lo strumento semiotico viene qui innalzato fino a divenire necessario per una fenomenologia del segno fotografico inserito in un contesto maggiormente processuale. Innanzitutto, le tre categorie semiotiche comunicano tra loro sono tra loro per esprimere un messaggio (pioggia); in secondo luogo, ciascuna di esse non è separata, anzi, ognuna si appoggia all'altra, a seconda del messaggio da esprimere. Questa visione di relazione processuale semiotica, sia negli studi di storia della fotografia che nell'approccio semiotico di Barthes, non viene completamente posta in rilievo. Più dettagliatamente: l'indicalità, ovvero l'indice con il suo oggetto (segno fotografico), viene solitamente compresa come relazione di tipo “verticale”, duale, ma se si considera il gesto fotografico partendo da un'analisi semiotica si suggerisce di ricomprendere un approccio-relazione orizzontale, compreso tra icona, indice e simbolo. La fotografia, certamente, non è solo immagine né solo atto di comprensione-ricezione. Ciò significa passare da “è stato lì” ad un “è stato da qui a lì”. L'approccio gestuale alla fotografia non esclude l'importanza dell'immagine, ma ricomprende e sottende all'importanza anche di ciò che è al di qua della “cornice” dell'immagine; ciò significa riprendere e comprendere le varie fasi dell'istante intenzionale- percettivo in un *continuum* relazionale.

Il rischio nel considerare solo il rapporto indicale, senza dimenticare che l'indice non dice nulla sulla natura dell'oggetto, porterebbe anche a evidenziare un'incompletezza della realtà. Sarebbe come tener conto che qualcosa è successo (si veda l'esempio della Sindone), ma escludendone la comprensione del significato. L'unicità della relazione indicale, il dito puntato, la connessione con l'oggetto è, o dovrebbe essere, interessante e fondativa per un ragionamento più

---

<sup>370</sup> Philippe Dubois, *L'Acte Photographique*, Editions Labor, Bruxelles, 1983. *L'atto Fotografico*, a cura di B. Valli, Edizioni Quattro Venti, Urbino, 1996, pp. 61/66. (Da ora in poi A.F. rif, pg. In lingua francese e poi in italiano).

ampio, di senso orizzontale che possa ri-comprendere le categorie fenomenologiche. È necessario ridare forza semiotica al segno fotografico inserito in una visione gestuale-processuale per comprendere come la fotografia faccia accedere alla ricchezza dell'interpretazione.

La particolare analisi del "realismo indicale", teorizzata da Christopher Ball, completa la serie di studi semiotici ispirati da Barthes<sup>371</sup>. L'autore suggerisce una visione "multipla" del concetto di *Indexicality* della fotografia, includendo le categorie peirciane di *Qualia*, *Dicisegn* e *Propositionality*.

«By thinking a multiple ways that photographs are indexical (including categories that of *Qualia*, *Dicentisazion* and *propositionality*) we can better a sense of multiple realism that structure photographic practice from the making images, to their interpretation, to their performative effects»<sup>372</sup>.

Ball presenta questa particolare strategia: moltiplicando le tipologie di indici (artistico, fotografico, letterario, tecnico) e di realismo, suggerisce che la semiotica delle immagini, e in particolare la teoria dei segni peirciana, siano fondanti sia di forme di realismo metafisico che di implicazioni estetiche. L'autore riprende, non casualmente, l'ultima fase speculativa semiotica di Peirce, quella dei Grafi Esistenziali<sup>373</sup> che rappresentano la fase matura del suo pensiero filosofico. Ball definisce *dicentization* il processo, semiotico, «That signs yield what Peirce called *dicisigns* or *dicent interpretants*, is a key factor in the production of interpretations of photography as a truthful depiction»<sup>374</sup>. Una *proposition* in termini peirciani è: «A sign which makes a true claim due to its double involvement - descriptive and denotative – with the same object»<sup>375</sup>. La fotografia, per Peirce, non è una proposizione linguistica ma è un *Dicisegno* ovvero un fattore del processo semiotico: in questo modo viene ricompresa, o meglio, riproposta l'*Indexicality* nel concetto di *Dicisegno* e *Proposition*. Peirce scrive:

---

<sup>371</sup> Cristopher Ball, *Realism and Indexicality of Photographic Propositions*, in «Signs and Society», Semiosis Research Center at Hankuk University of Foreign Studies, vol. 5, n. S1 (Supplement 2017), pp. 154-177.

<sup>372</sup> C. Ball, *Ivi*, op. cit., pp. 154-177: 176

<sup>373</sup> Sui Grafi Esistenziali, si veda C.S. Peirce, *Nomenclature and Divisions of Triadic Relations*, *E.P.2* op. cit., pp. 289-299.

<sup>374</sup> C. Ball, *Ivi*, op. cit., p.154-177: 174

<sup>375</sup> C. Ball, *Ibidem*, op. cit.

Dicent Sinsign is exemplified by a weathercock and its veering and by a photograph. The fact that the latter is known to be the effect of the radiations from the object renders it an Index and highly informative»<sup>376</sup>.

L'autore accentua così il passaggio dalla considerazione del livello iconico dentro l'indicalità della fotografia alla necessaria considerazione della fotografia stessa come dicisegno, ossia come proposizione. Ball usa a tal fine il passaggio dell'immagine come proposizione: «Propositions rendered as pictures, may be insightfully described as moving from the status of an iconic predicate to its encompassment in an indexical sign, specifically a Dicisign»<sup>377</sup>. L'implicazione concettuale semiotica qui effettuata è quella di accentuare il passaggio da un realismo di pratica fotografica, *making images*, verso effetti performativi-interpretativi delle immagini; si sposta, quindi, l'attenzione alla fase finale di decodificazione della fotografia. Similmente Francois Brunet<sup>378</sup> si sofferma sull'aspetto categoriale della fotografia come *Dicisegno*: è la nostra conoscenza della fotografia (*l'arché* di Schaeffer) che permette al *Dicisegno* di comunicare le informazioni dell'oggetto. Per Brunet questa è una fase, o meglio un aspetto del pensiero peirciano definito *indexical-existential*: tale termine pone l'accento ancora sul tema indicale, reale ed empirico.

Correttamente (come nel caso di Schaeffer) l'accento di tipo pragmatico viene posto sulla capacità interpretativa e visuale del ricevente/interpretante<sup>379</sup>, ma se ciò fosse il più importante dei mezzi di analisi l'immagine fotografica, apparirebbe sempre, o troppo spesso, precaria, instabile o persino, incoerente, troppo legata all'*arché* personale ovvero alla nostra conoscenza della fotografia; in altri termini le singole dinamiche di ricezione dipenderebbero da differenti disposizioni personali culturali, ma anche dalla propria esperienza, dando un'accezione di precarietà alla

---

<sup>376</sup>C. S. Peirce, *E.P.2*, op. cit., p. 297

<sup>377</sup> C. Ball, *Ivi*, op. cit., p. 154-177: 175

<sup>378</sup> Francois Brunet, *Visual Semiotic versus Pragmaticism: Peirce and Photography*, in Vincent Colapietro e Olshewsky, 1996, pp.295-329. *Peirce's Doctrine of Signs: Theory, Applications and Connections*, Berlin-New York, Mouton De Gruyter, 1996. F. Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, pp.305-329. F. Brunet, *A better Example is a Photograph*, in *C.S.Peirce Reflection on Signs*, a cura di Kelsey e Stimson, 2008, pp.34-39.

<sup>379</sup> Si tenga presente che questa particolare accezione interpretativa rimane comunque instabile e precaria; non esiste, afferma Schaeffer, la facoltà interpretativa con giudizio assoluto e univoco.

fotografia e all'immagine stessa. In sintonia con tale asserzione, si collega il concetto di *sapere collaterale* di Francois Brunet che in *La photographie dans la reflexion de Peirce*<sup>380</sup> pone l'attenzione sul fatto che sia la comunità degli utilizzatori della fotografia la responsabile della ricezione-verità dell'immagine stessa. In sintesi, Schaeffer, accentua la precarietà di una simile logica finale e Brunet insiste sul fatto che non esiste un criterio assoluto obiettivo sulla norma della rappresentazione dell'immagine, bensì un approccio comunitario, senza rilevare una precarietà finale. In altre parole la giusta lettura di una fotografia presuppone una sorta di contesto culturale, di esperienza comune; tradotto in termini semiotici i segni sarebbero fondativi ed esclusivi del pensiero come processo infinito di interpretazione e comunicazione. Per Brunet, come in Peirce, le fotografie sono segno e integrano il processo con la conoscenza che noi abbiamo del modo di produzione, cioè un sapere pragmatico che ci fa supporre che le fotografie sono delle fotografie. Questo aspetto è peculiare nel contesto della filosofia peirciana che trova nel concetto dell'esperienza comune una valida e fondante origine fenomenologica ed epistemologica. Brunet<sup>381</sup> rileva anche che tale considerazione porta a eludere gli esiti della critica Ottocentesca sulla fotografia; proprio per questo motivo le intuizioni scientifiche e sul medium fotografico presentate da Peirce rappresentano un intervento anticipatore di direzioni e assiomi su temi Novecenteschi. Infatti, riprendendo la teoria indicale come fondamentale per la definizione della presenza dell'oggetto e l'icona come principio di somiglianza, non solo l'intreccio con il tema del realismo (*analogon*) così come ce lo ricorda Barthes è degno di interesse, ma lo è anche con i diversi approcci della semiotica.

Altro aspetto interessante è la considerazione del realismo come tema centrale nell'analisi sulla fotografia; tuttavia è bene puntualizzare che per Barthes reale è *analogon*, mentre Brunet utilizza il concetto di *indexical-existential* che presuppone comunque come fondativo il legame con l'oggetto, dando in questo modo maggiore rilievo all'aspetto esistenziale-empirico. Sull'ultima accezione la

---

<sup>380</sup> Francois Brunet, *La photographie dans la reflexion de Peirce*, in *La naissance de l'idée de photographie*, op. cit., pp.305-309

<sup>381</sup> F. Brunet, *A better Example is a Photograph*, op. cit., pp.34-49; in questo testo l'autore specifica che Peirce ha usato costantemente la fotografia come esempio per la teoria semiotica (es. metafora della fotografia composita) e non come costruzione di una teoria peirciana della fotografia. Il ricorso di Peirce alla coppia icona-indice deve essere considerato all'interno del periodo temporale in cui è stato effettuato, cioè corrispondente con la prima fase della popolarizzazione della fotografia. Per Brunet, quindi, la lettura delle fotografie era disponibile da poco (anni Novanta dell'Ottocento) in termini sociali ed è fondamentale tener conto di tale temporalità.

differenza con Barthes e Dubois è chiara: se si considera la foto come manifestazione ontologica di ciò che attesta (Dubois e Barthes), allora non viene affrontato il termine di significazione come fase finale<sup>382</sup>. Differentemente l'aspetto conclusivo di Brunet è rivolto a proporre la semiotica di Peirce come lettura di un processo ricettivo del segno fotografico, ovvero dell'immagine.

I vari intrecci, a volte segmentati e riduttivi, tra fotografia e proposizione semiotica pongono in rilievo il fatto che non viene effettuato un approccio processuale dinamico tra autore-oggetto-immagine, bensì vengono considerate soltanto relazioni duali tra i termini in questione; in tal senso le coppie divengono autore-oggetto, ovvero il tema dell'indice; immagine-*perceiver*, ovvero tema del significato e decodifica secondo logiche di unicità, singolarità e attestazione. La proposta è, invece, quella di riprendere globalmente l'originaria logica triadica semiotica non affidandosi solamente all'oggettività indicale, perché si precluderebbe in tal modo la specificità relazionale che, nell'ambito del gesto, rimane fondativa. Non è di complessa intuizione che tali relazioni costanti sono fondative dell'atto fotografico; in questo studio, infatti, si intende evidenziare l'attenzione non tanto sul dispositivo o prodotto - immagine, bensì sulla relazione e l'atto. In tal modo quelle peculiari caratterizzazioni semiotiche agiranno come uno spartito per un musicista: saranno nello stesso tempo lettura fondante, originaria e mezzo fattuale.

È necessario aggiungere anche che, come da insegnamento peirciano, la realtà triadica non ha senso se si considera solo uno dei fattori categoriali: comprendere l'interdipendenza e compresenza tra loro è uno strumento di indagine, al fine di una comprensione fenomenologica e semiotica della fotografia come gesto.

Peirce in conclusione ha lasciato in eredità, in maniera inconsapevole, uno sviluppo del segno come arte aprendo così a nuove e articolate aree di ricerca che qui troveranno espressione nella considerazione della fotografia come gesto.

---

<sup>382</sup> Nel prossimo paragrafo, 3.1 a, si affronterà su tale argomento la critica di Schaeffer a Henri Vanlier.

### 3.1a L'immagine, il realismo, il fotografo come strumento d'analisi extra semiotica.

Per una visione differente del segno fotografico.

La forza della tesi indicale offre un terreno complesso e dibattuto di analisi; in questo paragrafo, verranno invece proposte riflessioni differenti dall'approccio semiotico. L'intreccio teorico non è semplice da dipanare: spesso dualismi come tempo-spazio e intenzionalità-esistenza complicano la visione e la lettura generale. Inoltre, se si tiene presente la teoria semiotica come fondativa di una fenomenologia della fotografia, si comprenderà come essa risulti essere stata percepita in modo parziale, in modo da deviare gli esiti dell'analisi stessa.

In sostanza ci si riferisce in sostanza alla critica di Henri Van Lier<sup>383</sup>, che, dibattuta da Jean Marie Schaeffer, ha originato interessanti riflessioni. La teoria di Van Lier si concentra soprattutto attorno al concetto di segno codificato, tralasciando l'accento sul significato dell'immagine; in tal direzione, quindi, l'autore si oppone alla specificità indicale tipica delle teorie semiotiche (legate alla fotografia) di fine Novecento. Il ragionamento ha la sua origine innanzitutto nella distinzione tra indice ed indicatore<sup>384</sup> definendo quest'ultimo come la messa in atto di un'intenzionalità deittica<sup>385</sup>: l'indicatore mostra qualcosa per trasmettere un messaggio. Poiché l'indicatore è intenzionale e convenzionale, ha natura di segno; in tal modo esso finisce per avvicinarsi, in realtà, al concetto di connotazione fotografica di Barthes<sup>386</sup>. Tuttavia, Van Lier, si discosta da Barthes e da ogni

---

<sup>383</sup> Henri Van Lier, *La Rhétorique des Index*, in «Le Cahiers de la Photographie», ed. Contrejour, Paris, 1982, n. 5, pp.13-27. *Le Non-Acte Photographique*, Ivi, op. cit., 1982, n 8, pp.27-36. *Philosophie de la Photographie*, Ivi, op. cit. 1983. Tutti disponibili in sito web: [www.anthropogenie.be](http://www.anthropogenie.be)

<sup>384</sup> Il termine inglese *index* di Peirce, viene tradotto da Schaeffer col francese *indice*. Van Lier, invece, ritiene che l'*index* peirciano abbia il duplice senso di indizio (indice non intenzionale) e di indicatore (indice intenzionale) e quindi lo traduce con *indice* e *index*. Per distinguerli si sarebbe potuto usare i termini di indizio e indice, ma in tal modo si sarebbero equivocati i termini e gli autori. Per cui si è scelto di usare la coppia francese indice/index di Van Lier con l'italiano indice/indicatore. Sul tema dell'Indice, in termini non semiotici, si veda di Henri Van Lier, *Les Impressions Nouvelles*, Leuven University Press, 2006.

<sup>385</sup> Si definiscono deittici (greco *déixis*, indicazione) elementi dell'enunciato "vuoti", ovvero di significato proprio che contribuiscono a collocare l'enunciato in una precisa situazione spazio-temporale: esempio i pronomi personali e dimostrativi, alcuni avverbi di tempo, di luogo.

<sup>386</sup> Si ricorda qui che per Barthes la connotazione fotografica è quell'insieme di procedimenti tecnici e/o iconici che, nel corso della storia della fotografia si sono sedimentati fino a costruire degli stereotipi dal significato più o meno stabile.

influenza semiotica completa, adducendo l'opposizione tra indice ed indicatore<sup>387</sup> che è simile a quella tra segno (solamente convenzionale<sup>388</sup>) e non-segno, appartenendo l'indice a questa ultima categoria. A questo punto si ritiene chiarificatore l'intervento oppositorio di Schaeffer il quale sostiene che il ragionamento di Van Lier sia paradossale, perché egli considera l'indice un non-segno: «Mais d'autre part il n'a d'autre fonction que la reproduction de signes institués, de sorte qu'on ne voit plus très bien comment l'opposer à l'index»<sup>389</sup>. Il successivo passo assunto da Van Lier è la distinzione tra impronta e indice, ovviamente complicando in questo modo tutta l'architettura teorica: da una parte rileva le fotografie-impronta, dall'altra quelle orientanti (un esempio è l'immagine di Winston Churchill, che ha il significato diretto di Primo Ministro), dando una sorta di classificazione di immagini, in base al significato delle stesse.

In accordo con Schaeffer si considera che la difficoltà di questa impostazione è originata dal fatto che Vanlier ritiene che tra il segno ed il suo oggetto possa esistere solamente un legame di significazione; diversamente, si crede che interpretare un segno fotografico non preveda di trovare il suo significato, bensì di riconoscere un oggetto, una situazione o una persona che esso propone, tornando così al tema della percezione-realtà dell'oggetto che rimane centrale in qualsiasi studio sull'immagine fotografica. Il netto dualismo di Vanlier espresso nella coppia segno-significato appare troppo netta e poco usufruibile: si tratta di comprendere il dominio dei segni con il tema della significazione, oppure si è nel mistero dell'impronta, dell'esistenza? Praticamente ed in sintesi l'autore considera l'immagine fotografica un non-segno, perché non è convenzionale; questa divisione, tra "essere segno" ed "essere un segno intenzionale e convenzionale" appare impropria. Come rileva Schaeffer, l'alternativa non è tra segni convenzionali-intenzionali e un'espressività del reale, ma tra segni convenzionali-intenzionali e

---

<sup>387</sup> Van Lier definisce (in sintesi) l'indice né intenzionale né codificato: è il risultato dello svolgersi di un processo chimico-fisico che ha come effetto la formazione dell'impronta.

<sup>388</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire, du Dispositif photographique*, Éditions du Seuil, Paris, 1987, *L'immagine precaria, sul dispositivo fotografico*, trad. it. M. Andreani e R. Signorini, CLUEB, Bologna, 2006. (Da ora *I.P.*, seguito da n. pp. In francese/italiano). Scrive Schaeffer: «L'indice n'est ni intentionnel ni codé: il est le résultat de l'effectuation d'un processus purement physico-chimique aboutissant à la formation de l'eimprunte. Pour Vanlier, un signe ne peut être que conventionnel et intentionnel», op. cit., p.47/52. Schaeffer, per ciò, si oppone alla tesi di Van Lier.

<sup>389</sup> J. M. Schaeffer, *I.P.*, op.cit., p.49/53

segni naturali<sup>390</sup>; l'aggettivo "naturale" si riferisce allo statuto semiotico dei segni indicali; in aggiunta, chiarisce Schaeffer, chi assume gli indici come segni naturali è il ricevente dando, così, all'interno della sua teoria strategica, una particolare evidenziazione al contatto tra, appunto ricevente e segni-immagine<sup>391</sup>. Terminando l'approccio al tema indicale, vale la pena ricordare che l'indicalità fotografica, secondo Peirce, è in relazione all'oggetto ma anche all'interpretante; in relazione al suo oggetto la fotografia è di natura indicale (nelle osservazioni precedenti questa linea d'analisi appare distorta) e in relazione all'interpretante essa funziona come segno di un'esistenza reale. Dunque, per dipanare qualsiasi controversia non semiotica, l'immagine fotografica è un indice non codificato che funziona come segno di esistenza; tuttavia, Schaeffer osserva - contrastando Van Lier e riprendendo Peirce - che la fotografia ha un aspetto iconico e si rivela come indice grazie ad un sapere relativo al funzionamento del dispositivo fotografico da parte di un interpretante (ovvero il sapere dell'*arché*). In aggiunta, egli ben identifica ciò che Van Lier considera come ciò che *esclude* dai suoi tratti necessari le seguenti caratteristiche:

- qualsiasi segno è codificato;
- qualsiasi segno è di natura convenzionale, ovvero il suo unico legame con l'oggetto è quello istituito dalla convenzione;
- relazione tra oggetto e segno.

Il dubbio che sorge, quando si affronta una teoria sulla fotografia dove l'approccio semiotico risulta parziale, è che la definizione di segno e le possibili relazioni tra essi non sia riferibile a identità intrinseche (di natura), bensì a «Relation de fonction»<sup>392</sup>. Probabilmente una certa indeterminatezza nasce dal fatto che la considerazione del segno fotografico ha il suo punto di origine anche dal confronto col segno linguistico ovvero se l'immagine fotografica possa avere maggiore incidenza con il supporto del linguaggio. Qui, in realtà, l'approccio comunicativo rimane marginale nel processo di configurazione di una pratica gestuale fotografica,

---

<sup>390</sup> J. M. Schaeffer, *I. P.*, op. cit.: «La véritable alternative n'est pas celle entre les signes conventionnels-intentionnels et une auto-expressivité du réel, mais entre signes conventionnels-intentionnels et signes naturels, étant entendu que ce dernier qualificatif», p. 51 /54.

<sup>391</sup> Si tratta di confrontarsi con il contesto di un sapere sul mondo e non con quello di uno scambio comunicazionale. In questo senso, la teoria di Schaeffer appare molto più orientata verso un approccio semiotico, rispetto a quella di Van Lier.

<sup>392</sup> J.M. Schaeffer, *I.P.*, op. cit., p.51/55; in italiano, "relazione di funzione".



ma rimane effettiva la possibile confusione tra segno fotografico e segno linguistico (soprattutto nell'ambiente teorico del concetto codificato-convenzionale).

Come si evince, in questa parte del paragrafo, il contrasto sull'indicalità avviene attraverso il dibattito teorico-pratico tra i due studiosi Van Lier e Schaeffer e ciò che si percepisce è una sorta di distorsione sulla natura di segmenti culturali semiotici; la concezione indicale dell'immagine fotografica, in aggiunta a quello appena citato, appare concentrata sulla soluzione e sulla proposta del binomio connotativo-reale. Nella critica alla tesi di Van Lier, infatti, si trova particolarmente puntuale l'intuizione di Schaeffer riguardante il segno fotografico come traccia del reale, giungendo così a fondare tutto il ragionamento sul confronto pittura-immagine fotografica<sup>393</sup>. La domanda principale diviene: la pittura è uno spazio virtuale-ideale? E quindi, al contrario, lo spazio fotografico è traccia di una realtà? Quali conseguenze possono derivare da tali accezioni? Per Schaeffer, il segno di esistenza per uno spazio pittorico si individua solo se il referente è ben tematizzato. Mentre dell'immagine fotografica egli afferma:

«[...] Fonctionne comme renvoi indiciel, même en dehors de toute identification réfèrentielle individualisante. Par contre, l'image picturale ne peut faire référence que si celle-ci est thématisée explicitement. L'image photographique, dès lors que je l'identifie comme telle, fonctionne du même coup comme relation de renvoi, cette relation découlant directement de son statut pragmatique. L'image picturale, par contre, ne peut fonctionner comme relation de renvoi qu'a condition qu'il y ait a la réalisation effective d'une identification réfèrentielle». <sup>394</sup>

La rappresentazione pittorica può essere legata all'immaginario, mentre quella fotografica ha una propria validità, come segno di esistenza, relazionale e reale. Schaeffer, in tal modo, lega il tema dell'esistenza a quello della validità: se la traccia dell'oggetto di cui resta testimonianza fotografica appare verosimile, si ammette il carattere di esistenza. Se, in caso contrario, l'impressore fotografico non è nel proprio orizzonte personale del verosimile, allora si negherà il carattere

---

<sup>393</sup> Interessante questo scarto di Schaeffer, perché per spiegare la teoria fotografica sul concetto di reale, riprende il classico confronto pittura-fotografia.

<sup>394</sup> J.M. Schaeffer, *I.P.*, op. cit., pp. 123-124/ 114.

fotografico dell'immagine<sup>395</sup>. Come si può immaginare, rendere interdipendente il tema della validità con quello dell'esistenza imprime un forte scarto e una certa potenza all'immagine fotografica che si riallaccia al tema del reale e dell'*analogon*. Schaeffer, come ha acutamente osservato nella sua critica a Vanlier, riprende il pensiero di Dubois, il quale, nella lista delle criticità indicali, inserisce il termine esistenza che pericolosamente potrebbe essere interpretato come semplice atto di significazione. In sostanza questi ultimi autori definiscono la foto come muta-sorda, senza commento, riallacciandosi al concetto barthesiano "è stato/sono qui" senza altre sovrastrutture.

La forza significativa dell'immagine<sup>396</sup> ha una preponderanza nella considerazione della pratica fotografica, come se essa (l'immagine) fosse la parte principale del percorso gestuale. In questa logica viene compreso il carattere "costruttore" del significato dell'immagine; a verifica di tale approccio (parzialmente di influenza semiotica) si tiene in evidenza l'opera di Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*<sup>397</sup> che in sintesi puntualizza tre modi di "azione dell'immagine" ovvero una tipologia gestuale che un'immagine può produrre come forma di azione interpretativa<sup>398</sup>. Il primo tipo che analizza Bredekamp è lo schematico (*schematic image act*): qui le immagini si presentano come forma esemplare ovvero come modello da seguire. L'autore propone come esempio i *tableaux vivants*<sup>399</sup> come documentazione visuale di un evento o di un gesto<sup>400</sup>, con l'obiettivo di usare l'immagine come testimonianza di tradizioni, o di momenti celebrativi da tramandare. L'autore definisce queste immagini: *living images*, perché hanno lo

---

<sup>395</sup> J. M. Schaeffer, l'esempio è quello dell'esistenza degli UFO; se personalmente non crediamo all'esistenza di entità extra umane, anche la visione di fotografie o immagini, non ci convinceranno. Rimarrebbe interessante l'approccio alla ricezione dell'immagine, ma per tale aspetto si rimanda al Sesto capitolo, dove si sosterrà la tesi che l'esperienza e l'esperienza estetica agiscono da forza fenomenologica e semiotica contribuendo alla compattezza e direzione dell'atto fotografico.

<sup>396</sup> Gli studi sull'immagine, generalmente, risentono di analisi strutturali sulla figura, materia, luce-ombra, tecnica in genere. Si veda, Guido Bartorelli, *Studi sull'immagine in movimento, dalle Avanguardie a You Tube*, ed CLEUP, Padova, 2015

<sup>397</sup> Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Surkamp Verlag, Berlin, 2010. *Image Acts, A Systematic Approach to Visual Agency*, tr. Ingl. Elizabeth Clegg, Walter De Gruyter, Berlin-Boston, 2018. (Da ora in poi I.A.)

<sup>398</sup> Ana García Varas, *Mudanzas Espacio Temporales, Imagen y Memoria*, progetto di ricerca presentato all'Università di Valencia, Linea de Fuga ed., 2015. Rispetto al tema dell'immagine, si veda della stessa autrice, *Filosofía de la Imagen*, Ed. Universidad de Salamanca, 2011.

<sup>399</sup> *Tableaux Vivants*, letteralmente: quadri viventi, ovvero dipinti che testimoniano un evento storico-religioso da comunicare in forma esplicita e divulgativa.

<sup>400</sup> H. Bredekamp, I.A., op. cit. p. 81; esempio di *tableau vivant*: entrata in Bruxelles, di Giovanna di Castiglia nel 1496. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen SPK, Berlin.

scopo di lasciare al pubblico una impressione “attiva”, secondo lo schema<sup>401</sup> dell'arte classica. Volendo tradurre questa logica in pratica fotografica, le fotografie usate, ad esempio, in musei dedicati alla “memoria” si avvicinano al concetto di *schematic image act*, di Bredekamp.

La seconda forma di immagini che Bredekamp considera è la così definita *replacement* ovvero sostitutiva, nella quale si intercambia<sup>402</sup> l'immagine con l'oggetto. Il caso, nella teologia cristiana, dell'immagine di Cristo o la Sacra Sindone, può essere un valido esempio. Qui si tratta di confrontarsi con una immagine iconica, dove il corpo -l'oggetto e l'immagine di esso hanno la finalità di essere rappresentazioni della storia o della religione. In questo filone rappresentazionale, l'autore fa rientrare anche le immagini di talismani come:

«Esta clase de actos sustitutivos constituiría así mismo la base de utilización de imágenes de ejecuciones y de torturas como talismanes, como armamiento supersticioso de defensa ante posibles represalias por los actos cometidos»<sup>403</sup>.

In questa accezione il legame tra corporalità e azione viene intrinsecamente sostenuta da un'immagine - atto legittimata dall'identificazione con essa. In questo caso la relazione tra immagine e oggetto/soggetto, si può comparare con l'intuizione della traccia come segno indicale.

Il terzo tipo di atto, *intrinsic*, ovvero intrinseco che Bredekamp affronta, è quello che si determina attraverso i mezzi propri dell'immagine: colori, forma, composizione, materialità. Con questa ultima classificazione, l'autore, pone l'attenzione sulla capacità: «Conformadora de las imágenes insistiendo frente a la idea del reflejo, en sus formas de agencia»<sup>404</sup>. La rilevanza di tale osservazione teorica porta l'attenzione specifica su strumenti d'indagine relativi a come si mostra

---

<sup>401</sup> H. Bredekamp, cita lo *schema* come: «A formal criterion, which defined the man to whom it was applied in terms of his perceived worth, in order that this then serve as an example to be followed by those to whom it was presentd. *Schemata* established a standard for appraisal, and thereby also for orientation and imitation, in terms of the particular form of a living figure». *I.A.*, op. cit., p. 77

<sup>402</sup> La traduzione in italiano è dal termine spagnolo *intercambio*; il senso è quello di porre in evidenza una possibile variazione/trasformazione ponendo la relazione, come processo principale, tra due oggetti.

<sup>403</sup> A. Varas, *Mudanzas*, op. cit., p. 68

<sup>404</sup> A. Varas, *Ivi*, op. cit., p. 69

o si struttura un'immagine<sup>405</sup>. Se si prendono in considerazione tali tipologie come forme di interpretazione dell'immagine (soprattutto riferentesi a documenti-testimonianze sul passato o sulla memoria), allora l'elaborazione del passato rappresentato dal documento avviene attraverso la rievocazione dell'esperienza, che viene "oltrepassata" con una riflessione rielaborativa intima e personale (ad esempio di un lutto, di una perdita)<sup>406</sup>. Un tale spunto teorico e pratico, come determina Varas<sup>407</sup> attraverso la tipologia dell'immagine - atto di Bredekamp, innesca un legame tra il soggetto osservatore e l'immagine<sup>408</sup>; questa logica potrebbe essere complementare al concetto di Schaeffer di sapere collaterale come forma di sapere (personale) che porta un significato privato all'immagine stessa. La citata digressione sul tema dell'immagine intesa come rispondente ad un tipo di schema-sostituzione-intrinseca, appare qui logica se pensata come strumento inclusivo di analisi; per meglio chiarire, in questo studio si vogliono intendere tali modelli uniti nell'essere concepite come sforzo di interpretazione dell'immagine, sia pur fotografica. In accordo con Varas è nelle immagini legate alla memoria che l'analisi di Bredekamp trova la sua esplicazione fattuale, estrapolando la memoria

---

<sup>405</sup> Si veda l'interessante opera di André Chastel, *Le gest dans l'art*, Ed. Liana Levi, 2001, tr. It. D. Pinelli, *Il gesto in arte*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 2010. L'autore, nel capitolo "Sémantique de l'index", attiva un'analisi di radice semiologica delle composizioni figurative. In tale prospettiva la forma, il colore, la luce divengono strumenti pratici per l'analisi dell'opera stessa. In particolare attrae l'importanza definita dal gesto di indicare: l'indice puntato che designa; l'esempio di un tale gesto si esplica nel dipinto di Caravaggio *Vocazione di San Matteo*, 1599 (Roma, Chiesa di San Luigi dei Francesi) oppure nell'opera di Nicolas Poussin, *Martirio di sant'Erasmo*, 1628 (Roma, Pinacoteca Vaticana). I gesti creano delle diagonali all'interno dell'opera che attraversano lo spazio pittorico, ma anche psichico della scena, appunto centrata sul gesto indicatore. Le direttrici o linee spaziali sono, traducendole in termini di Bredekamp, di tipo *intrinseco* e non sfuggono alla forza relazionale tra oggetto (in questo caso dipinto) e osservatore esterno. In senso semiotico, la forza intrinseca della lettura raffigurativa può sostenere una relazione indicale. Tale analisi può essere attivata anche per l'immagine fotografica, badando bene, però, al fatto che un significato completo può avvenire considerando tutto il processo gestuale e non solo il rilievo spaziale-indicatore.

<sup>406</sup> A. Varas, *Ivi*, op. cit. pp.70-71; qui l'autrice si riferisce all'opera *Unland* di Doris Salcedo dove lo sforzo artistico della scultrice è concentrato nella trasformazione di oggetti quotidiani in luoghi di trasmissione di memoria. Una serie di scarpe non sono più oggetti, ma attraverso una forma di "sostituzione" secondo la teoria di Bredekamp, incorporano la sofferenza di vittime di abusi o violenze. E' il trasferimento di un'esperienza ciò che si deve trasmettere, non un'attività estetica.

<sup>407</sup> A. Varas, *Ivi*, op. cit., p. 67: «Bredekamp se propone de elaborar una teoría pragmática del significado de las imágenes, analizando el tipo de actos que las mismas producen». Interessante appunto della Varas, con la quale sono parzialmente in accordo; qui mi riferisco al fatto che Bredekamp, pur attingendo ad alcune categorie pragmatiche, come la considerazione dell'atto come elemento cruciale nella significazione dell'immagine, non apporta una completa analisi di tipo, appunto, pragmatico. Rilevante è da considerarsi l'apporto alla seconda tipologia, *replacement*, che conduce al parallelismo con la traccia indicale, ma non si evince una caratterizzazione globale pragmatica e semiotica dell'approccio dell'autore, in questo criterio di selettività tipologica.

<sup>408</sup> Ciò che Bredekamp definisce *empathy*, *I.A.*, op. cit. pp.94-95. Barthes, tale relazione, la considera come *singularità* della fotografia, specialmente per quelle immagini che si relazionano con la memoria dell'osservatore.

stessa da ambiti marginali<sup>409</sup>. Il percorso d'analisi effettuato è un tentativo di elaborazione e rielaborazione della relazione soggetto-oggetto attivata attraverso la considerazione dell'immagine; in termini semiotici si potrebbe azzardare l'esistenza di una evidenza iconico-indicale (specialmente nel secondo criterio tipologico), che non risponderebbe però alla relazione completa tra i tre segni (icona, indice, simbolo) che è alla base del pensiero peirciano.

La conclusione che si evince dalle influenze e dagli intrecci sul fotografico è complessa e non univoca; tal volta il metodo d'analisi appare parziale, soprattutto senza un supporto teorico semiotico profondo che, invece, può contribuire alla costruzione di obiettivi concettuali innovativi. Per meglio chiarire la tendenza a poter sviluppare una direzione alternativa ad uno studio classico, qui ci si riferisce all'importanza che Dubois attribuisce alla prima fase della storia della fotografia, ovvero l'origine dell'impronta sulla piastra sensibile. Questo attimo, informa Dubois, deve essere compreso come un primo e originale momento nel processo fotografico dove l'impronta luminosa diventa la causa originante della fotografia stessa<sup>410</sup>; in questa sede è però interessante rilevare *qualcosa oltre* questo primo e infinitesimale attimo di luce, dove si attua la scelta fotografica e culturale del fotografo. Ora, tracciare, sezionare un processo fotografico dividendolo in momenti puri, originari e singolari, non trova una collocazione fondante, secondo l'approccio semiotico, perché in tal caso l'atto fotografico apparirebbe discontinuo. Infatti, per Dubois, il tema del processo che definisce l'opera fotografica è la trasformazione della luce in attimi discontinui che si fissano sul supporto; seguendo questa logica, l'indice fotografico appare come un oggetto frattale e i grani che compongono la superficie sensibile sono considerati come l'ultima unità minimale della fotografia. L'analisi così intesa sul processo fotografico, però, non chiarisce il tema dell'approccio relazionale tra le varie fasi così come la teoria semiotica suggerirebbe. Scomporre l'atto fotografico in momenti infinitesimali causati dalla luce non ha una rilevanza semiotica; questa considerazione può essere evidenziata anche proponendo la differenza pratica tra il lavoro del pittore sulla tela, sulla quale si depositano i segni/colori pittorici e l'effetto sull'immagine fotografica: i grani sono la materia

---

<sup>409</sup> Qui ci si riferisce al concetto dei Musei sulla memoria (stragi, olocausto etc) e alla volontà di porre in evidenza a tutto il pubblico, attraverso materiali e testimonianze, appunto la memoria di un passato storico.

<sup>410</sup> Il tema dell'importanza della luce è stato affrontato anche da Moholy-Nagy. L'intreccio e le influenze tra le varie teorie sono espressamente presenti, sin dai primi decenni del secolo XX.

stessa dell'immagine, non ne sono il supporto come il colore per il pittore. Occorre notare al proposito la difformità tra il concetto di fotografia composita di Peirce<sup>411</sup> - inserito nella logica di un processo di istanti conseguenti e in connessione tra loro che danno un abito di comportamento - e la pratica fotografica considerata come insieme di atti infinitesimali (come testimoniato dall'analisi di Dubois). Il pensiero teorico peirciano ha nel *continuum* un fondamento di validità sostanziale, quindi pensare alla pratica fotografica come un insieme di istanti infinitesimali diventerebbe un processo d'analisi discontinuo, parziale e certamente non semiotico. Considerato da un altro tipo di approccio, il tema dell'importanza iniziale della luce è spesso ritenuto il vero e proprio messaggio puro, non connotato, simile al concetto del messaggio senza codice di barthesiana memoria.

Come si può facilmente comprendere i vari approcci teorici sulla fotografia, pur partendo da una radice originale semiotica, si allontanano dal tema indicale spostando l'attenzione sull'immagine e la ricezione, oppure sull'influenza che la tecnologia (qui si intende l'apparato fotografico) ha avuto sulla rappresentazione e sul rapporto autore-oggetto fotografato. Un esempio, anche solo brevemente accennato, è la comprensione dell'apparato fotografico come protesi dell'occhio, per il quale il legame con il fotografo diviene molto più essenziale<sup>412</sup>. Questo "umanesimo" del gesto fotografico è chiarificatore di un'emergenza tecnica che si unifica con l'umano, quasi annullandone pericolosamente la volontà. Lo spot pubblicitario del 1976 della Minolta recita: «It is difficult to say at what time the camera is no longer anything other than an extension of yourself [...] You are the device and the device is part of you»<sup>413</sup>. Diversamente, la proposta di riconsiderare l'atto fotografico nella sua interezza diviene peculiare nel contrastare e riequilibrare posizioni nette come quella di Sontag che sostiene:

«Photography has powers that no other image-system has ever enjoyed because, unlike the earlier ones, it is *not* dependent on an image maker [...] its operation is automatic»<sup>414</sup>.

---

<sup>411</sup> Si veda Capitolo Secondo di questa Tesi, paragrafo 2.3.

<sup>412</sup> In tal senso il tema della tecnologia, il suo intervento nell'atto fotografico e la relazione con il fotografo diverrà peculiare nel Quinto capitolo. Questo filone tematico, poi magistralmente sviluppato da Walter Benjamin), ha le sue radici agli albori della storia della fotografia.

<sup>413</sup> S. Sontag, *On Photography*, op. cit., p.186, trad. it. p. 159

<sup>414</sup> S. Sontag, *Ivi*, op. cit., p.158, trad. It.p. 135.

L'autrice chiaramente pone l'accento più sull'intervento meccanico-ottico che sul processo creativo. Nel percorso di questo studio sull'analisi gestuale, invece, ciò che si vuole accentuare è che il fattore di origine dell'immagine fotografica è l'essere umano, in altre parole il fotografo stesso. Certamente il dispositivo tecnologico è un mezzo efficace, ma è l'umano che ristabilisce e mantiene un rapporto tra l'immagine e l'oggetto sia osservando l'immagine come fruitore, sia nell'atto fotografico, come fotografo-autore. Differentemente in Sontag l'approccio - pur non avendo attinenze con la semiotica - rimane uno studio determinante per un'analisi appropriata della fotografia contemporanea<sup>415</sup>. In particolare si desidera puntualizzare il riferimento a due caratterizzazioni teoriche e pratiche dell'autrice: la fotografia considerata come vera espressione e registrazione fedele della realtà (contiguità teorica con Barthes) e la pratica intesa come rivelazione. L'intreccio tra realismo percettivo e alienazione (della realtà), per l'autrice non sono incompatibili:

«To claim that photography must be realistic is not incompatible with opening up an even wider gap between image and reality, in which the mysteriously acquired knowledge (and the enhancement of reality) supplied by photographs presumes a prior alienation from or devaluation of reality»<sup>416</sup>.

Ciò che l'autrice sostiene e che pone in evidenza è che il divario tra immagine e realtà non è incompatibile, perché la conoscenza acquisita e l'intensificazione della realtà che la pratica fotografica espone, presuppongono una alienazione della realtà stessa; tale logica avanza nel senso che il gesto fotografico deve procedere "all'assalto" della realtà che è disponibile ma anche recalcitrante, una sorta di appropriazione non "scontata" del mondo oggettivo. Da questa analisi teorica si vuole ampliare il valore della pratica fotografica come gestualità-ricerca strumentale verso un'osservazione oggettiva del mondo: lo studio di Sontag appare come il punto di partenza per individuare un'oggettività continua, pur attivando un momento di alienazione-spogliazione del reale. Il fotografo, quindi, assume un rilievo

---

<sup>415</sup> Lo studio di Sontag ha la sua origine nell'esigenza di decifrare il moltiplicarsi della presenza dell'immagine come fenomeno contemporaneo; non passa inosservato il sottotitolo "Reality and Images in our Society": temi come il realismo, alienazione, medium fotografico come rivelazione sono fondativi di un pensiero indagatore sullo sviluppo del fotografico.

<sup>416</sup> S. Sontag, *On Photography*, op. cit., p. 121. Trad. it. p.105

importante nel campo della pratica fotografica per bilanciare la misura, spesso, preponderante del termine tecnico o tecnicistico della macchina fotografica.

In tal senso e ritornando specificatamente all'argomento del gesto, appare congrua l'analisi di Vilem Flüsser<sup>417</sup>, nel capitolo *The Photographic Gesture*<sup>418</sup>, nella puntualizzazione del fotografo come cacciatore e l'apparecchio fotografico come *black box* nella quale avverrebbe una "magia tecnologica". La logica dell'autore ha la sua origine nella facoltà dell'uomo di manipolare le categorie fotografiche, spazio-tempo, che sono funzionali alla preda da catturare, ovvero l'oggetto fotografico<sup>419</sup>. L'aspetto più interessante per la nostra analisi è che l'autore indica tali categorie come area di movimento e creazione del gesto fotografico; l'intenzione del fotografo, quindi, la sua libertà creativa e intuitiva rimane una libertà programmata dipendente, in maniera relativa, dal programma dell'apparecchio. In sostanza la *black box* fa ciò che vuole il fotografo, ma d'altra parte egli può pretendere ciò che l'apparecchio è in grado di fare. La relazione fotografo-apparecchio fotografico che si traduce in gesto, continua Flüsser, si fonda anche sulla scelta dell'oggetto da fotografare. Qui interviene un'intuizione interessante dell'autore: il fotografo e il dubbio (esitazione) della ricerca dell'oggetto e la molteplicità delle opportunità - ovvero il maggior numero di punti di vista - inseriscono il concetto di scelta non di tipo qualitativo bensì quantitativo per cui il gesto fotografico è legato al dubbio fenomenologico<sup>420</sup>. Tale analisi risulta peculiare e singolare, poichè il dubbio viene collegato ad una pratica fenomenologica aprendo così la strada alla fenomenologia fondante del gesto fotografico; il fotografo rimane, da una parte, bloccato-guidato dal programma, ma dall'altra, può esercitare la sua libertà attraverso il dubbio, o i dubbi molteplici. Per Flüsser questo agire è comune nell'era postindustriale: un agire fenomenologico e programmato al tempo stesso. L'ultima decisione, o meglio, una delle decisioni

---

<sup>417</sup> La tesi di Flüsser è di origine semiotica, ma di influsso saussuriano; tuttavia si ritiene interessante all'interno del panorama critico delle teorie fotografiche e comunicazionali.

<sup>418</sup> Vilem Flüsser, *Towards a Philosophy of Photography (Für eine Philosophie der Fotografie*, 1983), tr.inglese A. Mathews, Reaktion Books Ltd, London, 2000. *Per una filosofia della fotografia*, trad.it. C. Marazia, Bruno Mondadori, 2006 (da ora in poi *F.P.*). Per una particolare interpretazione del termine *gesto flüsseriano*, applicato all'arte, si veda Cristina Pontes Bonfiglioli, *Fotografia, gesto e encontro estético: a Spiral Jetty pelo olhar de seus visitantes*, «Perspectivas. Arte, tecnologia y mediação», Revista de Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 18, 1, 2015. Per una lettura sul gesto fotografico, in arte contemporanea, si veda John Aäsp, *Shutters Open: the Gesture of Photography*, in «Afterimage», editor Karen van Meenan, Rochester, NY., Sept/Oct. 2013, 41,2.

<sup>419</sup> V. Flüsser, *F.P.*, op. cit., p. 41

<sup>420</sup> V. Flüsser, *Ivi.*, op. cit., p. 46



tra gli atti finali del gesto fotografico, è quella di puntare il dito sul pulsante di scatto. Il passaggio seguente nella logica dell'autore è quello di relativizzare l'atto decisionale che risulta composto, così, da una serie di decisioni distinte<sup>421</sup>; questa multi-intenzionalità che ovviamente influenza la gestualità decisionale del fotografo, rimanda all'incertezza della scelta della selezione fotografica finale: in definitiva, però, tale frammentazione attua un altro scarto dell'analisi quello secondo cui il gesto meccanico-fotografico non si conclude con il dito indice puntato sull'apparecchio.

La visione flüsseriana del gesto fotografico come decisione relativa composta da tanti istanti decisivi appare simile agli studi già menzionati sulla luce che hanno in una logica frattale il proprio fondamento. Ciò che rimane mancante è però una costruzione semiotico-teorica basata sull'importanza della continuità, di stampo peirciano, anziché sulla frammentarietà.

Il concetto conclusivo di Flüsser sul gesto fotografico è che esso è tipicamente post-industriale, ovvero *programmato*. L'autore puntualizza che la sola informazione è la realtà, tralasciando il significato di tale informazione<sup>422</sup>; traspare qui l'angoscia sul risultato, sull'essere assaliti dall'informazione-comunicazione, ponendo l'uomo in una posizione subalterna rispetto alla comunicazione imperante: si tratta quindi di un anti-umanesimo vissuto in un ambiente post-industriale. Ciò che qui è importante sottolineare è che il percorso flüsseriano sul gesto non ne definisce la qualità, la dinamica, l'effettivo valore documentale, né considera la funzione del *perceiver* (la ricezione viene presentata in tutt'altro contesto, non in funzione del gesto) o il significato finale del gesto fotografico. Partendo dalla fase finale dell'analisi - ovvero l'eccesso inteso come assalto della comunicazione - qui si vuole proporre un'interessante sfida ad un possibile atteggiamento di dipendenza negativa, rispetto alla comunicazione-immagine: il ri-appropriarsi dell'importanza gestuale ri-attribuendo una forza costitutiva e responsabile all'umano.

In tale accezione tutta la dinamica del gesto, in questo caso fotografico, dovrebbe essere ri-allocata mantenendo un equilibrio tra l'agire-il fare-osservare in senso, come già accennato, orizzontale e semiotico basandosi su una relazione attiva e positiva. La pratica fotografica, intesa come processo d'azione che ha un

---

<sup>421</sup> Riferimento teorico che si è già affrontato precedentemente con la teoria degli attimi di luce infinitesimali.

<sup>422</sup>V. Flüsser, *F.P.*, op. cit., p. 49.

suo proprio equilibrio tra autore-oggetto fotografato e fruitore, può essere una valida alternativa a teorie che rendono l'umano soggiogato dalla comunicazione come fattore processuale d'influenza<sup>423</sup>. Si pensi all'immagine come comunicazione pervasiva, non solamente tramite i mass media, ma anche attraverso un uso quotidiano della stessa. Tali studi sono concentrati sul dubbio se l'immagine possa essere neutrale oppure se essa eserciti un potere pervasivo<sup>424</sup>.

Appare non di poca rilevanza controbilanciare la teoria di Flüsser relativa alla comunicazione post-industriale che il soggetto subirebbe, presentando i lavori di Eugène Atget<sup>425</sup> come esempio del fare/fotografare come collaborazione tra fotografo e macchina operativa; le sue fotografie di Parigi di inizio Novecento - apparentemente il risultato di uno sguardo distaccato - confermano l'esaltazione e la valorizzazione dell'elemento oggettuale secondario<sup>426</sup>, frutto di uno stile definito documentale. Non è di secondaria importanza che questo stile nasca dalla volontà di un autore che vuole indicare (non è estraneo il tema indicale) proprio quel particolare aspetto del quartiere anonimo e secondario; è nell'intenzione alla marginalità<sup>427</sup> che va riconosciuta l'origine, il grado zero del gesto di Atget: non si tratta di una comunicazione che annienta l'uomo, ma è un atto che pone in primo piano la visione di luoghi e oggetti secondari, nascosti ai più. In questa lettura dell'opera di Atget, ben definita tra senso di svelamento e partecipazione silente alla città, con l'essere umano non soggiogato dall'immagine, scopriamo un autore con una comprensione lirica della strada abbinata alla capacità di osservazione per i segni del tempo sulle cose. Più che riferirsi alla metafora fotografo-cacciatore di flüsseriana origine, Atget appare un autore sensibile che usa la meccanicità dell'apparecchio fotografico come sguardo puntuale e attento.

Terminata l'analisi e le critiche agli approcci semiotici degli anni Settanta, il percorso continua nella proposizione del superamento dell'indicalità completando

---

<sup>423</sup> Si veda a proposito della comunicazione come fattore d'influenza: Stewart R. Clegg, Mark Haugaard, a cura di, *The Sage Handbook of Power*, Sage Publications Ltd, 2009. Antonella dalle Fave, a cura di, *Dimensions of Well Being. Research and Intervention*, Franco Angeli Ed., 2006

<sup>424</sup> Rimane interessante il tema del dubbio che caratterizza il gesto e la metafora fotografo-cacciatore che, qui, vuole essere considerato nel senso positivo dell'attività: il gusto della ricerca e della sfida. Come si evince, nell'analisi di Flüsser non c'è alcuna caratteristica semiotica rimanendo entro la frontiera comunicazionale postindustriale, come il rapporto programma-fotografo.

<sup>425</sup> Eugène Atget, 1857-1927, fotografo francese con esperienza in pittura e disegno. È considerato tra i grandi pittori del Novecento, soprattutto per la particolare visione della città di Parigi: la quotidianità di una metropoli che stava mutando.

<sup>426</sup> Scorci anonimi, strade secondarie, quartieri sconosciuti.

<sup>427</sup> E. Atget, *La Villette*, 1921, foto, allegato 3.1.6

lo statuto della pratica fotografica con il ragionamento del tema sul gesto. In tal modo, diventa un complemento essenziale per un rinnovato concetto del *fare* una fotografia. Nel prossimo paragrafo inizierò il percorso verso la pratica fotografica intesa come gesto, inserendo l'indicalità nel contesto di un ragionamento semiotico più allargato e pervasivo.

## 3.2 Ripensare la fotografia come gesto: la svolta pragmatica come strumento d'analisi.

Il (possibile) superamento dell'*indexicality*.

«S'il y a dans la photographie une force irrésistible, s'il y a quelque chose qui semble être d'une gravité absolue, alors il faut dire qu'avec la photographie il n'est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte que le il a créé»

(P. Dubois, A. P., op. cit., p. 12/17)

Questo studio sulla fotografia intesa come gesto ha il suo punto di origine nell'approccio alla teoria dell'atto di Mead inteso come atto sociale, inserendolo in una visione processuale evolutivista:

«L'esperienza dell'individuo e la sua capacità di "espansione", mette in collegamento l'interno con l'esterno, il Sé e l'Altro (*Other*), in virtù del fatto che l'organismo umano ha una naturale disposizione verso gli oggetti del mondo e si forma in contatto con essi»<sup>428</sup>.

Considerando l'ambito fotografico come mezzo di espressione della socialità, questo enunciato diviene di primaria importanza. A rafforzare questa visione, lo sviluppo della fotografia come comunicazione fondata sull'emergenza e sulla rilevanza può guidare lo studioso a ripensare l'atto fotografico come comunicazione esperienziale<sup>429</sup>. Riprendendo le fila di quanto trattato nel secondo capitolo, il percorso ora continua con l'analisi della fotografia composita di Peirce che presenta da una parte un approccio tecnico-scientifico dell'apparecchio fotografico e dall'altra una metafora strumentale generante una logica d'azione: tanti istanti continui producono idee e comportamenti, un *habit* comportamentale. È infatti il rapporto indicale con l'oggetto, parte della teoria segnica peirciana, che viene ripreso e ricaratterizzato dalle numerose teorie del XX secolo.

---

<sup>428</sup> Si veda Primo Capitolo della Tesi, paragrafo 1.1

<sup>429</sup> Si veda Primo Capitolo della Tesi, paragrafi 2.2a e 2.2b

A questo punto dello studio si ritiene interessante focalizzare in termini filosofici una teoria del gesto che possa presentare una soluzione pratica di sintesi alternativa alle numerose correnti teoriche presentate. Tale analisi, per non correre il rischio di sminuirne il legame con la pratica fenomenologica, non sarà meramente teorica; in questo senso appare più razionale e consono considerare il gesto come un *tool*, uno strumento di una logica. In quest'ottica la diretta conseguenza diviene quella di ripensare ad una fotografia "gestuale" che possa completare la comprensione del processo medesimo senza estromettere intuizioni e spunti della storia della comprensione della fotografia a cui si è fatto cenno nei paragrafi precedenti. Il tentativo è, quindi, quello di dare una nuova e differente visione inclusiva e fenomenologica della pratica fotografica attraverso la nozione di gesto.

La definizione di gesto è fondamentale per sviluppare un'analisi che possa essere di supporto all'obiettivo di svolta gestuale della fotografia. Nel secondo capitolo già avevo accennato a questo tema affrontando alcune intuizioni di Giovanni Maddalena<sup>430</sup> che qui intendo sviluppare, soprattutto mettendole in relazione col tema della creatività che in un processo fotografico diviene una caratteristica fondativa.

Il gesto, si sa, fa parte del linguaggio del corpo, la così denominata comunicazione non verbale<sup>431</sup>; tuttavia la comprensione filosofica del termine, può dare uno spazio ulteriore per considerazioni di tipo fenomenologico e semiotico. Infatti, seguendo l'intuizione di Maddalena, un'azione (un atto) può essere considerato gesto quando "porta" ad un significato<sup>432</sup>. La caratteristica di una tale affermazione<sup>433</sup> è di comprendere l'apporto gestuale all'interno di un concetto

---

<sup>430</sup> Secondo capitolo della Tesi, paragrafo 2.2.

<sup>431</sup> Si intende per comunicazione non verbale quella parte della comunicazione che comprende gli aspetti di uno scambio comunicativo che non riguardano il livello semantico del messaggio, bensì il linguaggio del corpo. Per una visione generale del gesto e tipologia, si veda: Luciano Paccagnella, *Sociologia della comunicazione*, ed. Il Mulino, 2004; Michael Argyle, *Bodily Communication*, Methuen & Co, Ltd, London, 1988.

<sup>432</sup> G. Maddalena, *P.G.*, op. cit., 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»

<sup>433</sup> Adam Kendon, *Gesture visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004. L'autore tratta il gesto come segno nei capitoli 14 e 15, affermando che non c'è una netta separazione tra gesto e segno, inteso in senso semiotico. Tra un segno e il gesto: «Both reveal the semiotic power of the kinesic medium and because the strategies of expression that speakers reach out for when they are relying heavily on gesture in their discourse are the same as the strategies employed by signers», in A. Kendon, *Gesture*, op. cit., reviewed by David P. Wilkins, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p.124. Si veda anche Giovanni Maddalena, *The Philosophy of Gesture*, op. cit., p. 70

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 un'origine attiva e continua. Azione e dinamicità assurgono al ruolo di termini fondativi e caratterizzanti del contesto teorico e pragmatico; per di più tale filosofia, in generale, non considera la fine come chiusura definitiva di un atto, di un pensiero o della conoscenza in genere, anzi in una tale concezione la continuità e il cambiamento divengono parte essenziale della nostra esperienza di vita quotidiana. In questo senso la definizione del gesto primariamente considerata deve essere ri-compresa in un *continuum* d'azione. Fino a qui l'accezione di gesto appare piuttosto generale<sup>434</sup> anche se posta in relazione al *continuum* peirciano, ma in accordo con la tesi di Maddalena<sup>435</sup>, il segmento teorico-pratico rilevante come origine semiotico-fenomenologica di questo studio sul gesto sarà la considerazione del passaggio da un momento – o atto – vago ad uno con significato.

Per tale motivazione è necessario iniziare la comprensione del percorso di Maddalena evidenziando il concetto secondo cui un'azione gestuale è in grado di trasformare il senso di vaghezza<sup>436</sup> di un segno, cioè l'esperienza vaga non ancora divisa tra soggetto e oggetto, nella comprensione di un significato, ossia in un «Habit of action»<sup>437</sup>. Focalizzare il passaggio da uno stato di indeterminatezza ad uno generale attraverso una determinazione, segnala Maddalena, è stata una caratterizzazione teorica di Peirce<sup>438</sup>. L'azione in questo senso è una condizione

---

<sup>434</sup> Seguendo i termini dello studio di Kendon e della sua definizione di gesto, nel capitolo *Gesture and Sign*, egli puntualizza una relazione tra di essi (gesto e segno) individuando un "potere semiotico" tra espressione linguistica e gestualità, simile al sistema teorico sul quale i segni fondano le connessioni in senso semiotico. Non intendo in questo percorso approfondire lo studio di stampo antropologico e sociale di questo studioso, ma ritengo corretto citare il suo accenno agli studi di psicologia sperimentale di Wundt (Kendon cita specificatamente le indagini di Wundt sui segni linguistici germanici come correlazioni tra oggetti, proprietà e azioni; in tal senso si attiva per unire forme gestuali a relazioni concettuali) come anticipatrice della visione della derivazione morfologica del movimento da segni linguistici; ancora una volta gli studi di Wundt divengono basilari per l'approccio ad una teoria del gesto ma il percorso che vorrei identificare come alternativo è quello di Giovanni Maddalena che costruisce un'architettura teorica sul gesto partendo dall'indagine semiotica.

<sup>435</sup> Tale analisi non comprenderà studi di antropologia evolutiva o psicologia sociale, bensì un'indagine prettamente filosofica partendo dagli studi peirciani del segno e in particolare si svilupperà considerando la teoria degli Existencial Graphs ovvero la fase matura di Peirce.

<sup>436</sup> G. Maddalena, *Peirce*, op. cit., pg. 85: «Vago per Peirce significa un segno che è oggettivamente indeterminato e richiederebbe un'ulteriore determinazione da parte di chi emette il segno stesso».

<sup>437</sup> G. Maddalena, *P.G.*, op. cit. 69

<sup>438</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*

determinante che stabilisce l'identità di due oggetti differenti all'interno del cambiamento continuo rappresentato dalla realtà e la nostra esperienza di essa e che si ricollega così al passaggio da uno stato di vaghezza ad uno generale attraverso un atto singolare<sup>439</sup>.

In particolare, tale nozione di gesto emerge in Maddalena dagli studi sugli Existential Graphs (E.G.) di Peirce<sup>440</sup>.

Maddalena, nello specifico, si sofferma sulla tensione speculativa di Peirce rivolta a cercare un nuovo paradigma di ragionamento, *a synthetic turn*, nell'ultima fase della sua riflessione filosofica che si basa sulla teoria dei grafi<sup>441</sup>, per riconsiderare l'universale nel singolare. In questa fase del suo pensiero Peirce affida un ruolo centrale al concetto di continuità, fondamentale per lo sviluppo degli studi pragmatici e semiotici. L'idea sostanziale di questa filosofia del gesto è che ci sono azioni che sono pensieri, come quella di disegnare i grafi esistenziali, e che tali pensieri, 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 ed è caratterizzato da quattro qualità: «Evidence, generalization, perfect continuity, equal blending of icons, indices, and symbols»<sup>442</sup>. In questo senso, l'applicazione di tale teoria alla fotografia accentua l'equilibrio tra icone, indici e simboli e appare una ricomprensione della criticità semiotica delle teorie degli anni Settanta del Novecento così focalizzate sul tema dell'indice; d'altra parte, il ragionamento non può dirsi completo senza il riferimento all'evidenza, alla generalizzazione e alla continuità appena accennate. «Evidence consists in the fact that truth of the conclusion is perceived, in all its generality, and in the generality the how and why of the truth is perceived»<sup>443</sup>. L'evidenza, anche quella dell'immagine

---

(1908), *E.P.2*, op. cit., 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 G. Maddalena, *Peirce*, op. cit. pp. 85-86.

<sup>439</sup> Questo ragionamento è importante considerarlo come modalità –sviluppo/processo e non come un percorso a tratti spezzato e non continuo.

<sup>440</sup> Con gli *Existential Graphs* (E.G.), presentati in versione definitiva alle Lowell Lectures (1903), Peirce intendeva completare e perfezionare la logica delle relazioni (tema della continuità) come architrave per rappresentare la varietà del nostro pensiero. L'intera realtà è un fenomeno variabile così la ricerca peirciana doveva puntare su un'unica azione del fare e capire.

<sup>441</sup> G. Maddalena, *Peirce*, op. cit. pp. 63 e 100-101; «I grafi sono il modo in cui si può rappresentare e far agire in concreto il pensiero umano [...] I Grafi hanno un'ispirazione sintetica – far vedere il pensiero in azione mentre afferra contenuti nuovi e non concettuali- e uno sviluppo analitico»

<sup>442</sup> G. Maddalena, *P.G.*, op. cit., p. 68.

<sup>443</sup> C. S. Peirce, *The new Elements of Mathematics*, edited by C. Eisele, The Hague, Mouton, 1976. *NEM 4*, 317. (*NEM*, seguito dal numero del vol. e pagina),

fotografica, è evidenza di qualcosa di generale, ossia di un significato che nasce certamente da un punto di riferimento indicale, ma che non si esaurisce in esso. L'immagine fotografica è indice, ma è anche icona e simbolo in una prospettiva gestuale. Il che significa che essa è tanto riproduzione di un punto dell'esperienza quanto interpretazione (simbolicità) e creatività (iconicità). Ciò può capitare proprio perché la fotografia è un gesto che unisce tutte queste caratteristiche muovendosi dentro il continuo della realtà che esso stesso (il gesto) ci fa conoscere.

Ciò che a questo punto non si deve tralasciare è il passaggio dalla generalità alla sintesi: solo in questo modo un atto vago può infatti tradursi in atto determinato.

Gli elementi semiotici di questa logica vengono da Peirce ripresentati con gli E.G., nel tentativo di rafforzare l'ipotesi che il nostro pensiero si sviluppa all'interno di un processo continuo, per tal motivo il filosofo ci presenta il passaggio da un diagramma<sup>444</sup> ad un altro attraverso uno schema pratico e strumentale all'analisi.

«Il nostro pensiero funziona diagrammaticamente, ossia attraverso una rappresentazione iconica - un'immagine simile - che si muove secondo un certo ordine di lettura che ne garantisce l'interpretazione simbolica. Inoltre la successione della scrittura dei grafi permette di mostrare la crescita e il mutamento del nostro pensiero»<sup>445</sup>.

Un esempio di diagramma per facilitare la comprensione è il seguente:



<sup>444</sup> G. Maddalena, *Peirce*, op. cit., pg. 101: «I grafi sono una formalizzazione iconica della logica dei relativi. Peirce riesce a rappresentare in diagrammi la logica proposizionale (grafi  $\alpha$ ), del prim'ordine ( $\beta$ ) e modale ( $\gamma$ ). Il risultato è quello della logica formale di tipo simbolico, ma il modo di rappresentazione è più intuitivo»

<sup>445</sup> G. Maddalena, *Ivi*, pg.66



I grafi, in pratica, si presentano come delle linee curve che tagliano il foglio - denominato foglio di asserzione - facendolo divenire uno spazio per rappresentare ciò che in esso avviene; l'esempio sopra riportato mostra che se esiste qualcosa e che se quel qualcosa è una salamandra, allora vive nel fuoco<sup>446</sup>. La linea d'identità, in questo caso, si trova in due aree differenti e serve come quantificatore esistenziale. Si comprende così come i fogli di asserzione fungano da campo di rappresentazione continua del nostro pensiero: uno spazio logico di formazione, sviluppo e cambiamento del nostro pensare. La logica è l'instancabile ricerca del passaggio da un generale a un particolare, da uno stato di vaghezza ad uno di determinazione. Come asserisce Maddalena: «In other words, whenever we reason about something existent, we are also reasoning about something that changes according to a possible model and following general conditions»<sup>447</sup>. Questa accezione, fondamentale per un ragionamento di tipo processuale, sottolinea che l'atto nel cambiamento, ovvero il ragionamento, in genere, si attiva per e all'interno di un cambiamento. Peirce sviluppa la particolare logica dei diagrammi, negli studi della maturità, come mappa di pensiero. Ciò aiuta a focalizzare una logica sintetica, che scopre qualcosa di nuovo all'interno del cambiamento della realtà, come una logica basata non più sull'uguaglianza  $A=A$ <sup>448</sup>, ma come identità  $A=B$ <sup>449</sup>. L'identità diviene un «Revisable development of the dynamic object through changes»<sup>450</sup> ed il suo riconoscimento è importante perché rappresenta l'accettazione dell'identità tra due punti od oggetti. Il riconoscimento, così, diviene parte dell'identità stessa ovvero oggetti e pensiero divengono parte della stessa esperienza. Questo concetto è di natura pragmatica: l'identità tra oggetti deve essere considerata come relazione, non immobile. Il riconoscimento perciò, così come lo approfondisce Maddalena, è un modello che implica dinamicità e dialettica:

---

<sup>446</sup> C. S. Peirce, *C.P.*, op. cit., 4.449, fig. 83.

<sup>447</sup> G. Maddalena, *P.G.*, op. cit., pg 49.

<sup>448</sup> È bene ricordare che il principio di identità per Kant è definito dalle proposizioni "ciò che è, è", principio di verità e il secondo "ciò che non è, non è", verità negativa (*Principi della conoscenza metafisica*, 1755). Per Hegel, invece, il principio di identità deve conservare e superare nello stesso tempo la contraddizione ovvero il principio "dell'identità e della non identità" (Aufhebung).

<sup>449</sup> Si veda Capitolo Secondo di questa Tesi, paragrafo 2.2b

<sup>450</sup> G. Maddalena, *P.G.*, op. cit., pg. 65

«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>451</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. Qui Maddalena vuole rilevare che, se la dialettica hegeliana mira «For the entirety of the concept, my pragmatist proposal aims for the unity of experience and to the verification of the experience itself»<sup>452</sup>. Il termine «Phenomenological dialectic» deve essere inteso in senso meno ristretto che in Hegel; infatti, seguendo le analisi pragmatiste, tale dialettica è uno sviluppo dell'esperienza e non un processo di sviluppo di concetti.

Nei passaggi precedenti si è delineato come Peirce, attraverso le intuizioni degli E.G.-diagrammi, abbia definito il ragionamento come processo dinamico di sintesi che lega il generale al particolare (*Universals into singulars*)<sup>453</sup>, e, al tempo stesso che il cambiamento si lega all'identità attraverso la continuità. Riconoscere l'identità attraverso il cambiamento è il motore dell'indagine di Maddalena per un ragionamento sintetico che, similmente all'intuizione peirciana<sup>454</sup>, si attua attraverso uno strumento fenomenologico-semiotico che Maddalena definisce "gesto"; un gesto, come citato all'inizio del paragrafo, è un atto che porta (*to carry*) un significato. Non tutti i gesti, però, si concludono con un significato ovvero, in termini semiotici, portano a riconoscere un'identità; alcuni sono solo delle reazioni ad uno stimolo. A questo punto, in accordo con Maddalena, il termine di gesto completo<sup>455</sup> può determinare una visione più netta e precisa del termine stesso: «In order to understand syntheticity we have to look a complete gesture, a gesture that respects all characters of E.G.: evidence, generalization, continuity in a Peircian sense and an equal blending of kinds of signs»<sup>456</sup>.

---

<sup>451</sup> G. Maddalena, *Ivi*, op. cit., pg.66

<sup>452</sup> G. Maddalena, *P.G.*, op. cit., pg. 67

<sup>453</sup> G. Maddalena, *Ivi*, op. cit., pg.57: «Universals live in singulars [...] If the generalization is the analytic result of the diagrams, diagrams are the synthetic happening of generals»

<sup>454</sup> Peirce, appunto, identificava nei gesti matematici e grafi uno strumento sintetico ovvero il gesto in generale.

<sup>455</sup> Il termine *complete* potrebbe essere anche essere scambiato col termine *perfect*, ma per evitare considerazioni morali, la scelta di Maddalena è: *complete*.

<sup>456</sup> G. Maddalena, *P.G.*, op. cit., pg. 70.

Un gesto è un'azione che diviene un ragionare sintetico quando se ne riconosce l'identità attraverso il cambiamento, quando da un senso di vaghezza si passa ad una generalità attraverso una determinazione; per di più «Equal blending of kind of signs» è un fattore determinante in termini semiotici perché si deve esprimere un equilibrio di relazione fenomenologica (*firstness*, *secondness*, *thirdness*) e semiotica (*Icon*, *Index* e *Symbol*); quindi il gesto completo ha tra i suoi elementi di base aspetti fenomenologici che semiotici.

Tutti gli altri gesti, che non presentano tale completezza semiotica, sono incompleti e, come tali, sono strumenti di conoscenza limitati, che non conducono ad una totale apprensione della realtà; essi quindi applicano sì una sintesi, ma ad un livello inferiore.

A questo punto ci si chiede se il concetto di gesto completo si possa tradurre nel gesto fotografico. Un tale nodo è essenziale per comprendere e superare le analisi indicali affrontate all'inizio del presente capitolo che hanno avuto sicuramente il pregio di riprendere percorsi semiotici, ma in modo parziale e non determinato e, soprattutto, non risolutivo. Due le accezioni critiche; prima di tutto, se si tiene in considerazione esclusivamente il concetto di *punctum* barthesiano come indice/ indicialità semiotica, la relazione con l'oggetto/mondo fisico e la fotografia stessa appare come muta e statica. Diversamente, se si ritiene la fotografia un gesto completo e la sua comprensione necessitante di una logica processuale (così come appena definito), allora si avrà un completamento delle teorie semiotiche degli anni Settanta del Novecento e, cosa non marginale, si assicurerà una logica di relazione e continuum al gesto fotografico.

Peirce col suo concetto di fotografia come una sequenza di atti (di luce) in relazione continua fra loro, in realtà, è stato un antesignano nel percorso di una filosofia del gesto. L'esigenza, invece, di ritenere che il rapporto indicale con l'oggetto sia lo strumento unico che possa risaltare e rafforzare il legame con il mondo fisico è, a mio parere, parziale da un punto di vista semiotico. Infatti, l'apertura ad un'indagine semiotica applicata alla fotografia dovrebbe avvenire tenendo presente che esiste una relazione continua tra i fenomeni che fondano la fotografia ovvero tra *firstness*, *secondness* e *thirdness* e tra i segni che la mostrano (*Icon*, *Index* e *Symbol*); in aggiunta, come appena specificato, se si tiene presente il percorso degli E.G. dove identità, continuità e sintesi divengono caratteristiche essenziali per il nostro modo di ragionare, ecco che il concetto di gesto completo

diviene un codice di lettura più appropriato, completo e definito. Con questa affermazione non si vuole accusare di insufficienza teorica l'approccio semiotico alla fotografia dei decenni passati, ma si intende completarne l'analisi, con l'intervento di una visione semiotica e fenomenologica più definita.

La funzionalità fenomenologica che attribuisce al gesto fotografico l'accezione di gesto completo appare ora più delineata: il passaggio dalla vaghezza alla generalità deve essere inteso in senso esperienziale-fenomenologico, poiché solo in questo modo il gesto fotografico completo assume una determinazione performativa equilibrata. Aspetti fenomenologici del gesto come «Pure feeling - firstness [...], a physical act that will involve a reaction – secondness and a generality - thirdness»<sup>457</sup> hanno nella relazione la loro caratteristica determinante e fondativa: questa continua connessione, che ancora sottolinea l'aspetto congiunto col fenomeno, suggerisce un equilibrio tra termini semiotici e terreno fenomenologico. Ancora una volta, la considerazione gestuale fotografica può essere ricompresa e attualizzata in uno spazio fenomenologico e semiotico anche partendo dall'analisi di Maddalena che esplicita, per una teoria del gesto, quell'analisi sulla continuità e sul cambiamento fondative del significato.

Nel prossimo paragrafo si approfondirà la possibilità dell'incompletezza di un gesto, con cui si intende una gestualità in opposizione al senso di completezza, cioè con significato sintetico. L'obiettivo è di arrivare ad una specificazione più dettagliata del gesto completo anche attraverso un percorso "inverso".

---

<sup>457</sup> G. Maddalena, *P.G.*, op. cit., pg 71.

### 3.2 a Il valore del gesto completo. Processualità, riconoscimento, *cognitio*.

L'approccio di Peirce sugli E.G., analizzato nel precedente paragrafo, ha suggerito una maggiore precisione e completezza alle analisi semiotiche sulla fotografia degli ultimi decenni del Novecento. Seguendo le intuizioni di Maddalena<sup>458</sup> la definizione di gesto completo ha ulteriormente caratterizzato un nuovo "riconoscimento" al valore della gestualità; in questo paragrafo si intende ampliare tale approccio partendo dalla definizione di un "non-gesto" ovvero un gesto incompleto.

«Incomplete gestures are actions that carry a meaning, and somehow still synthesize, but do not reach the full syntheticity of the identity  $A=B$ , the full expression of a universal in a singular action»<sup>459</sup>.

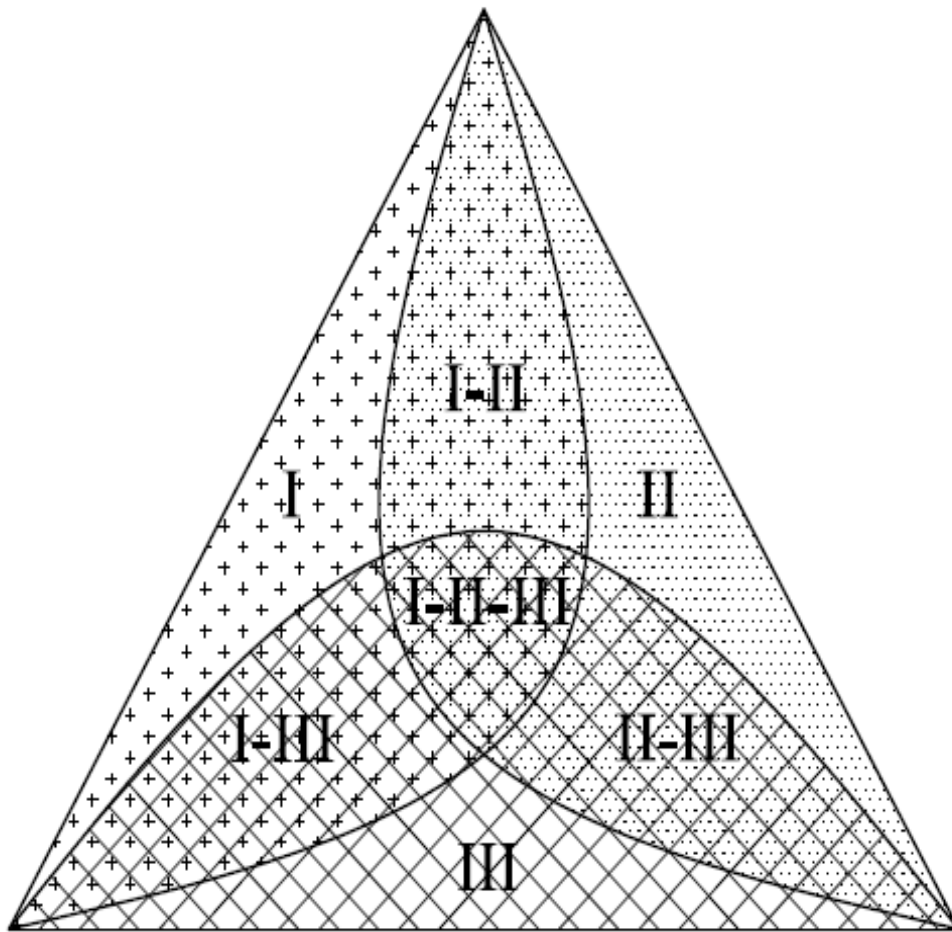
L'importanza di tale assunto sta nel porre in relazione l'azione gestuale col significato, l'espressione della generalità in un atto singolare; quando una parte del gesto non è pienamente realizzata, il suo significato può perdere specificità o rimanere pura possibilità e dunque risultare incompleto. In altre parole, seguendo il concetto di sintesi definito da Maddalena, che prevede l'acquisizione di qualcosa di nuovo che arricchisce il ragionamento stesso, il gesto incompleto raggiunge una sintesi in modo molto debole e non trasforma gli universali in particolari/singolari, oppure non riconosce l'identità attraverso il cambiamento. L'effetto è che il potere comunicativo di tale gesto è limitato, ma non certamente nullo.

Una figura schematica astratta può dare l'immagine di gesti incompleti, che non hanno un ruolo negativo:

---

<sup>458</sup> Si veda sul tema della creatività, G. Maddalena, *Creative Gesture: a Pragmatist View*, «European Journal of Pragmatism and American Philosophy», (open edition Journal), V, 1, 2013, pp.65-76

<sup>459</sup> G. Maddalena, *P.G.*, op. cit. p.74.



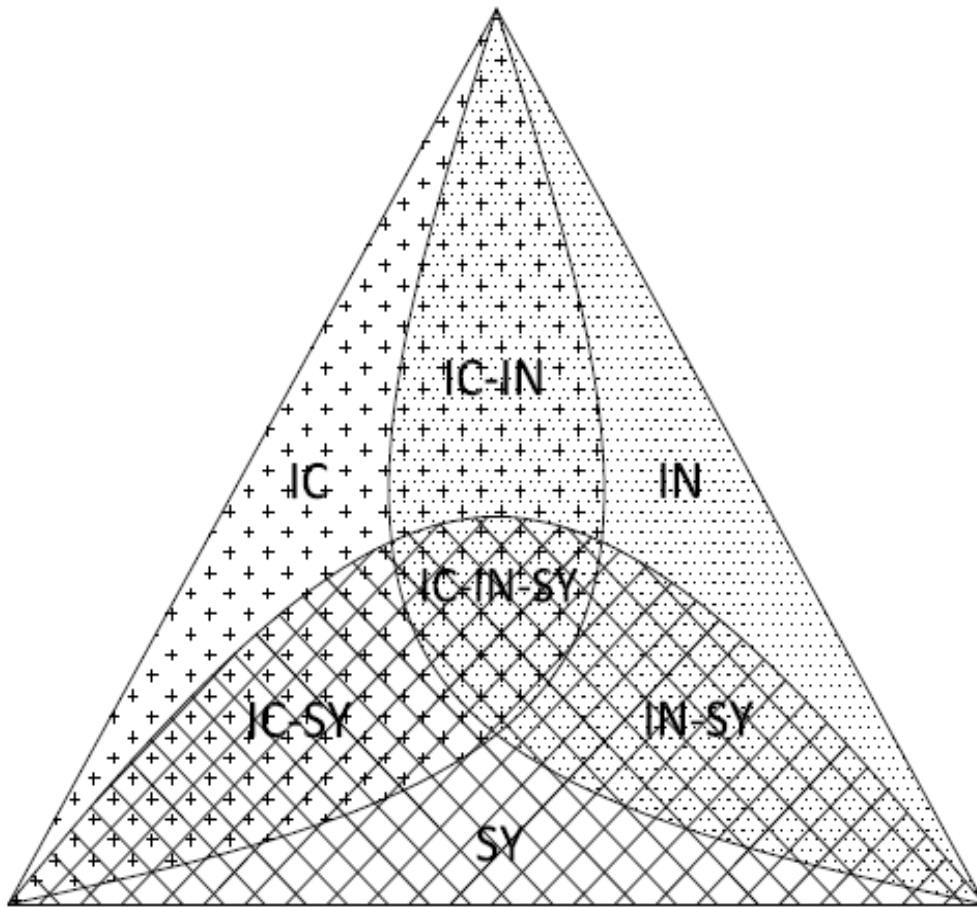
Tale schema ci aiuta a raggruppare e connettere “tipicità gestuali” da un punto di vista fenomenologico: sintesi interessante per evidenziare una generalizzazione. I simboli I, II, III significano *firstness*, *secondness* e *thirdness*, ossia il regno fenomenologico di vaghe idee o sentimenti (I), connessione fisica (II), abito d’azione (III). Se riportiamo queste qualità fenomenologiche ai gesti, solo la presenza di tutte e tre le categorie nel medesimo atto può creare un gesto completo. In caso contrario avremmo una *Ideation* (I), azione che esiste nel regno delle possibilità (come ad esempio i sogni); una *Reaction* (II) azione, per lo più meccanica, di risposta, è un’azione che non apporta nuove idee e si verifica quando *firstness* e *thirdness* sono deboli; una *Abstraction* (III) ha una prevalenza di *thirdness*, cioè con *firstness* e *secondness* deboli; una *Exhibition* (I-II), azione il cui oggetto viene mostrato come singolo punto, ma che non dà origine a un abito di

azione, ad esempio un quadro in un museo, un'introduzione o un'indicazione; è in essere quando la *thirdness* è debole. Inoltre, una *Projection* (I-III), azione che pianifica o modella altre relazioni come ad esempio un progetto; in questo caso la *secondness* è debole. *Schematization* (II-III), azione che immette singoli oggetti entro uno schema senza attivare un'indagine sulla natura o aspetti originari come, ad esempio, durante la guida di un mezzo; qui è la *firstness* ad essere debole per cui il gesto diviene un'abitudine senza alcuna novità, una sorta di ripetizione che non può essere assimilabile ad un gesto completo. *Complete gesture*, quindi, è l'unione delle tre categorie segniche (I-II-III), che nello schema si trovano, non a caso, nella zona centrale. Questo approccio schematico non può riassumere l'intero universo gestuale, ma deve essere inteso come percorso logico-teorico che si può arricchire se si rispetta la classificazione segnica peirciana di icona, indice e simbolo.

Nel processo gestuale che porta ad un significato, le categorie semiotiche possono essere individuate e schematizzate nella figura seguente<sup>460</sup>:

---

<sup>460</sup> G. Maddalena, P.G., op. cit., p. 77



In questo modello IC è l'icona, IN è l'indice e SY è il simbolo. Come icona, *Imagination* (IC) è l'azione in cui l'icona mostra l'oggetto senza l'interpretazione dello stesso (la forma è). *Indication* (IN) è un'azione che rivela una referenza; ad esempio il riferimento ad una persona «Who is nether present nor known to the people we are talking to»<sup>461</sup>, oppure in termini di pratica fotografica il segno indice inteso come traccia. Tramite la *Conceptualization* (SY), invece, noi trasformiamo il pensiero in concetti. Facendo interagire tali categorie semiotiche si formano azioni che hanno un senso nel procedimento di conoscenza; così *Information* (IC-IN) rimane un'azione che assicura la relazione tra forma dell'oggetto e situazione - un esempio sono le notizie date dai mass media – essa, in termini di gesto è la forma più semplice del gesto stesso. *Modeling* (IC-SY), a sua volta, è un'azione che trasmette significato rafforzando la forma d'esperienza; un esempio è un progetto o

<sup>461</sup> G. Maddalena, P.G., op. cit., p.78



la progettazione di un processo o di un'idea. In termini fotografici *modeling* rappresenta l'individuazione di uno spazio-oggetto da inquadrare e trasformare in immagine secondo la propria esperienza. L'unione di IN (*Indication*) ed SY (*Symbol*) genera *repetition*; a questa categoria appartengono azioni stereotipate ovvero «Action that conveys fixed meaning without inquiring the form of the object anymore»<sup>462</sup>. *Repetition*, quindi, rimane un gesto incompleto.

*Complete gesture* si attiva nello spazio interagente di IC-IN-SY, al centro della figura schematica. Quello che interessa focalizzare in questo studio sul gesto, non sono le varietà infinite di gesto, bensì porre l'attenzione sulla possibilità delle composizioni "gestuali" che abbiano nel significato pieno il senso del gesto completo. La possibilità di variazioni rimane una realtà sostenibile e determinata in una logica di gesto completo, ovvero come già definito, salvando l'identità attraverso il cambiamento e trasformando uno stato di vaghezza in determinazione.

Grazie allo studio di Maddalena, il concetto di gesto completo diventa un nuovo strumento utile anche in analisi di tipo pratico, come può essere considerata la conoscenza o l'esercizio fotografico; infatti la pratica fotografica, se concepita come fenomenologia, può essere ricompresa in termini semiotici avendo presente l'intero sviluppo teorico e non solamente il termine indicale. La filosofia del gesto assume connotazioni ed elementi che completano e risolvono dubbi e logiche non interamente sostenibili.

Il riferimento pratico, a questo punto, è rivolto alla proposta barthesiana del *punctum*, dell'*esserci stato* e del rapporto con l'oggetto così da rafforzare l'assunzione dell'indicalità come principale relazione semiotica all'interno della comprensione fotografica. Non è una novità che il tema indicale abbia rifocalizzato l'interesse della relazione oggetto - soggetto in un senso da me definito "verticale" e univoco, esplorando il tema della traccia-impronta<sup>463</sup> e applicando una visione fenomenologica e "parzialmente" semiotica, non affidando al tema del *continuum* la centralità fondamentale per la teoria peirciana e per tutta la filosofia pragmatica. Tale *continuum*, come già affrontato, risulta basilare per le relazioni "orizzontali" tra i segni<sup>464</sup>, per il nostro modo di conoscere e non per ultimo considerando la teoria

---

<sup>462</sup> G. Maddalena, *Ibidem*, op. cit.

<sup>463</sup> Si vedano i primi paragrafi del Capitolo Secondo.

<sup>464</sup> Del resto è sufficiente riprendere la tesi semiotica di Peirce basata sulla relazione tra segno-oggetto- interpretante per concentrare l'attenzione su una dinamica teorico-pratica orizzontale.

del gesto completo, per un impulso verso la sintesi. A sostenere questo percorso semiotico, il concetto di vaghezza, inteso come ragionamento che non riconosce l'identità, rimane il primo passaggio di un percorso logico che può oscillare da questa posizione a un gesto che si realizza in modo più determinato ovvero portando gli universali al di fuori della vaghezza; se ciò non avviene il gesto è incompleto e non ha potere comunicativo o comprensivo (ma ciò non significa che esso sia vano o inutile). Il gesto diviene incompleto quando una parte di esso non è pienamente realizzata e quando il significato non è più determinato ma è una semplice possibilità, perdendo, in tal modo, la specificità che lo completerebbe. Il ragionamento che qui si intende rilevare è che il processo gestuale comprende una continua oscillazione tra vaghezza e generalità, arrivando ad un significato o ad una leggera variazione di esso. Tale considerazione, come ci presenta Maddalena, non considera i gesti incompleti come inutili; il termine appropriato in questo percorso per definire il gesto dovrebbe essere *attività processuale*, con momenti di variazione e specificità che conducono ad un significato, a volte, debole ovvero «Recognize identity through changes, but only in a very weak way»<sup>465</sup>. Il risultato pratico è che il gesto avrà un potere limitato di comunicazione o comprensione, come ad esempio può perdere la proprietà di generalità e non “trasportare” in sé un significato. In definitiva elementi deboli delle categorie semiotiche e fenomenologiche già analizzate, generano espressioni gestuali di poco o nullo significato.

Tale logica si fonda anche su un altro aspetto ampiamente dibattuto in questa tesi: il tema della continuità, elemento sempre presente in un'analisi del gesto pragmatica e semiotica. *Continuity* diventa così un fattore presente ed essenziale per la formazione, gestione e direzione del gesto oltre ad essere una caratteristica del pensiero pragmatico che si completa con la determinazione finalistica. Si intende qui segnalare un elemento specificante (finalistico, appunto) del gesto in generale, che è l'obiettivo o *telos*. Esso è la tendenza: «To generalize that every gesture requires as such for the dynamic of its elements»<sup>466</sup>. Tale approccio, considerato da un versante pragmatico e semiotico, non trova la sua origine in predeterminazione né obbligazione; l'obiettivo ovvero il *telos*, causale per raggiungere un significato, è uno tra gli strumenti di analisi centrale al pragmatismo. Per tali motivi, continuità e

---

<sup>465</sup> G. Maddalena, *P. G.*, op. cit., p. 79.

<sup>466</sup> G. Maddalena, *P.G.*, op. cit., p. 73.

direzione del gesto (obiettivo), se analizzati in relazione divengono fondativi per una fenomenologia del gesto pragmatico-semiotica.

Come si evince da questa logica, in questa sede non si attuano analisi di valore del gesto fotografico né speculazioni estetiche della ricezione dell'immagine: è la pratica fotografica ad essere al centro del ragionamento.

Quindi, anche la famosa intuizione di Roland Barthes riguardante la fotografia come riproduzione di ciò che è esistito una sola volta è corretta, se si fonda nell'immagine l'oggetto e il *telos* della stessa, ma questo studio è fortemente focalizzato sul fatto che è il divenire processuale della pratica fotografica - ovvero il gesto completo - il tema innovativo dell'analisi della pratica fotografica. Con tale riflessione l'oggetto-immagine o il rapporto con esso, non sono più assolutamente centrali. La differente concezione, esposta in questa Tesi, quindi considera i concetti di *punctum* e *studium* come elementi parziali e fondamenti troppo esclusivi della pratica fotografica. In accordo con tale nuova visione, quindi, se una foto *punge*, ovvero ha uno o più elementi che colpiscono in modo diretto l'osservatore, non specifica o rafforza alcun elemento riguardo l'origine e la dinamica della fotografia intesa come gesto; piuttosto rafforza la relazione tra osservatore e oggetto dell'immagine coinvolgendo *feelings* e memoria.

Rileggere *La Chambre Claire* di Barthes con lo strumento di una teoria filosofica del gesto può condurre a nuovi interessanti confronti. Risulta congruente, a questo punto dello studio, ripensare a una fenomenologia della fotografia che parta a sua volta dalle analisi di Barthes; tale è il tema centrale di un articolo di Andrew Fisher<sup>467</sup> *Beyond Barthes, Rethinking the Phenomenology of Photography*, che evidenzia come la fenomenologia oggi abbia posto le sue basi sull' "apparire" della fotografia, nel senso che forma e percezione divengono gli strumenti-guida delle analisi sull'immagine. Così determinata, la fenomenologia (della fotografia) che si attiva, deve sostanzialmente affrontare e costituirsi attraverso strumenti-guida degli studi sull'immagine. In accordo con lo studio di Barthes, Fischer sostiene che la fotografia da una parte necessita di fisicità, chimica e studi di ottica e, dall'altra, di considerazioni estetico-storico-sociali. Tuttavia la determinazione teorica di Fischer, pur partendo dal concetto che per Barthes la pratica fotografia è l'insieme del sentire-vedere-fare, puntualizza il legame tra fenomenologia e

---

<sup>467</sup> Andrew Fisher, *Beyond Barthes, rethinking the Phenomenology of Photography*, in «Radical Philosophy», op. cit., pp.19-29.

*analogon* (reificato) dell'esperienza; in tal modo la pratica fotografica diviene un aiuto nella comprensione del significato di una realtà sociale altrimenti banale. Scrive Fischer sulla fenomenologia di *La Chambre Claire*: «He (Barthes) reads phenomenology (an explicit *mathesis universalis*) symptomatically, as a form of writing that has failed in the face of affect, and this shapes his *mathesis singularis* of the photograph»<sup>468</sup>. Fenomenologia che, come da testimonianza di Barthes aiuta a identificare, appunto, l'autentico significato di ciò che mostra, ovvero l'immagine<sup>469</sup>. Tuttavia, continua Fischer, Barthes affermando che la fenomenologia tradizionale non tratta di desiderio o tristezza<sup>470</sup> apre ad una fenomenologia come medium tra il contingente e il sentimento; con tale visione verrebbe superato il paradosso di una fotografia "sbilanciata" tra il senso di affettività- desiderio e singolarità Intesa come contingenza del reale. Fischer così attiva il concetto di *network of essences*, nella considerazione di trattare un insieme di sensazioni, affettività e sentimenti basandosi su una fenomenologia esperienziale, frutto di una pratica (umana) fotografica. A tal proposito Fischer conclude che l'approccio barthesiano alla fenomenologia deve essere "letto" come: «[The] desire of phenomenology is to bring universal essence to cognition»<sup>471</sup>; questa affermazione implica una logica di senso semiotico-pragmatico che porta la generalità al centro della fenomenologia. Tale intuizione riprende il percorso logico di Maddalena, il quale lega la conoscenza del generale attraverso il significato: non c'è conoscenza senza significato. Quest'ultima accezione (universal essence to cognition) può considerarsi una lettura (parzialmente) semiotica della fenomenologia barthesiana; tuttavia, allo stesso tempo, viene a mancare nell'impianto teorico di Fischer, una visione fenomenologica fondata su una *cognitio* legata ad un "fare pratico" che genera l'immagine, ovvero una funzione gestuale come costitutiva di una fenomenologia dell'*immagine*. Infatti, la visione di Fisher della fenomenologia barthesiana pur essendo centrata sulla *cognitio* dell'universale centrata sull'immagine, risulta limitante in un senso semiotico.

---

<sup>468</sup> A. Fischer, *Beyond Barthes*, op. cit., p. 19-29:21

<sup>469</sup> Rilevante qui, appare il concetto di Victor Burgin, il quale considera la fenomenologia di Barthes organizzata (set up) come una *fiction* ovvero un insieme di sensazioni-sentimenti-desideri (*essences*). Si veda Victor Burgin *Re-reading Camera Lucida*, in «The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity», Humanities Press International, Atlantic Highlands, 1986, p. 88

<sup>470</sup> Nel testo di Fischer i termini in lingua inglese sono *desire* or *mourning*, che qui si è tradotto in desiderio e tristezza

<sup>471</sup> A. Fisher, *Beyond Barthes*, op. cit., pp. 19-29: 25

Per questo motivo, quindi, diviene centrale un contributo alternativo ad una logica basata principalmente sulla cognizione-percezione dell'immagine: esso è rappresentato dalla proposta di una logica del gesto che non fa di essa (immagine) l'aspetto preponderante e singolarmente unico dell'analisi. L'immagine fotografica dovrebbe uscire da un circuito pensante che la tiene in "ostaggio" di qualsivoglia approccio teorico e l'unica alternativa che appare oggi concreta è quella di concepirla come parte di un processo gestuale completo, attivo e continuo.

Per concludere quest'ultimo approccio storico-fenomenologico alla fotografia intesa come immagine, si desidera ribadire che quando si tratta di affrontare la fotografia come pratica fenomenologica è essenziale rifarsi a non generici termini di fenomeno: solo in tal modo, memoria, coscienza, rapporto con l'oggetto assumono una esperienziale quanto concreta dimensione. Grazie a tale logica non prevale la caratterizzazione, ad esempio, della coscienza sul fenomeno, o la relazione soggetto-oggetto bensì la descrizione fenomenologica che deve comprendere tutte le categorie peirciane (*firstness*, *secondness* e *thirdness*) in uno svolgimento continuo e dinamico.

Ripensare la fotografia come gesto e azione in un contesto di continuità e identità, rafforza e ricomprende un approccio semiotico che nei decenni passati era stato attivato solo parzialmente come metodologia semiotica. In aggiunta, questo studio si ricollega al periodo temporale del ventennio 1930-1950 e affrontare la pratica fotografica come processo gestuale ha una propria logica distintiva fondata sul fatto che in quel periodo, pur essendo la tecnologia un elemento decisivo e peculiare, non aveva quella forza pervasiva e preponderante che contiene oggi.

La proposta di presentare un'attività di pratica fotografica che possa riassumere la dinamica fenomenologica in relazione ad un'azione conoscitiva, non è una riflessione così semplice come in apparenza; il binomio fare-conoscere, quando si tratta di gesto fotografico può assumere almeno un rischio, quello di una generalizzazione superficiale. Per tale motivo, nel prossimo paragrafo, si intende attivare un percorso dialogante tra pratica fotografica, intesa come gesto completo e identità dell'essere fotografo. L'esempio di Tina Modotti appare ben centrato lungo un percorso che si snoda tra accenti biografici e dinamiche di pensiero, senza tuttavia, proporre soluzioni assolute, ma stabilendo un nesso tra fenomenologia, identità e pratica fotografica in senso semiotico-pragmatico.

### 3.3 Il gesto fotografico di Tina Modotti: pratica fenomenologica tra continuità e identità.



Tina Modotti, 1898-1942

(Chiara Alecci, *Tina Modotti*, 2020, disegno matita su carta)

«Immersa nella cultura messicana che ribolle di nuovi fervori politici e artistici, Tina Modotti tenta nella forma fotografica quella sintesi, o quell'armonia, che possa alleviare il peso del suo conflitto (tra la vita che cambia continuamente e la forma che la fissa immutabile)»

Valentina Agostinis, *Tina Modotti fotografa*<sup>472</sup>

---

<sup>472</sup> Valentina Agostinis, a cura di, *Tina Modotti fotografa*, Abscondita, Milano, 2010. (In seguito citato come *T.M.*).

L'oggetto di studio di questo paragrafo sarà concentrato nel determinare se l'atto fotografico di Tina Modotti ha in sé caratteristiche semiotico-fenomenologiche, tentando così un percorso attuativo delle categorie peirciane. È sicuramente centrale la determinazione di fenomenologia - in termini peirciani faneroscopia - come disciplina che studia il mondo della vita ovvero della realtà.

In sostanza Peirce è interessato al mondo dei fatti, del reale e della pratica; per tale motivo non sembra estraneo ragionare in termini fenomenologici per presentare l'attività fotografica di una tra le più conosciute fotografe dei primi decenni del Novecento: Tina Modotti. Tale intuizione viene mediata e sostenuta dall'intreccio pratico - teorico rappresentato da una parte da cenni biografici, dall'altra dall'esperienza e dall'intenzionalità speculativa della fotografa. Il percorso biografico e teorico di seguito presentato risulta essenziale per intendere la sua opera, esso ci racconta non solo una vibrante avventura umana, ma soprattutto: «Quell'equilibrio sempre precario tra vita e creazione artistica, tra movimento e forme, che è proprio dell'essere femminile»<sup>473</sup>.

Nata a Udine nel 1898, Tina si trasferisce a San Francisco nel 1913 dove il padre e la sorella maggiore erano già emigrati da qualche tempo. In questo periodo "americano" la Modotti conosce artisti e fotografi (in particolare la fotografa Jane Reece<sup>474</sup> ed Edward Weston<sup>475</sup>), ma è nel 1920 che la sua carriera si intreccia al mondo dello spettacolo, in particolare al cinema di Hollywood<sup>476</sup>. Questo particolare ambiente<sup>477</sup> la introduce maggiormente nel mondo artistico; Tina, inoltre, è legata sentimentalmente al pittore Roubaix de l'Abrie Richey<sup>478</sup>, detto Robo col quale si trasferirà a Los Angeles. Il passaggio al mondo della fotografia avviene per caso in

---

<sup>473</sup> V. Agostinis, *T.M.*, op. cit., p. 11

<sup>474</sup> Jane Reece, 1868-1961, fotografa americana (collegata alla tipologia pittorialista); iniziò la sua carriera come pittrice (esperienza comune a tanti fotografi). La sua carriera come fotografa iniziò con ritratti, poi si tradusse in immagini artistiche anche con soggetti di tipo commerciale. Conobbe Edward Weston e Tina Modotti a Los Angeles nel 1919.

<sup>475</sup> Edward Weston, 1886-1958, fotografo statunitense, uno tra i più importanti della prima metà del Novecento. In questa analisi verrà principalmente considerato il periodo dal 1923 al 1926, quando instaurò una relazione professionale e sentimentale con Tina Modotti.

<sup>476</sup> Film in cui ha recitato: *The Tiger's Coat* (1920), *Riding with Death* (1921), *I can explain* (1922).

<sup>477</sup> Non si deve dimenticare che l'attività cinematografica e fotografica sono indissolubilmente legate, soprattutto nei primi anni Venti del Novecento; rappresentano una importante attività di sperimentazione artistica che attrae, perché rappresentativa di nuovi modi di vedere/vivere le cose. Qui si accenna alla California che fu in quel periodo terra di modernità, ma anche di immigrazione quindi di mescolanza di culture, attività e identità.

<sup>478</sup> Roubaix de l'Abrie Richey, pittore, marito di Modotti dal 1918 al 1922. Grazie al marito, Modotti, conobbe E. Weston.

età adulta, nonostante da bimba avesse frequentato lo studio dello zio Pietro Modotti, fotografo friulano rinomato. Tina, appunto, posa per dei fotografi commerciali e poi per Edward Weston del quale si innamora; è proprio questo legame che sarà di fondamentale importanza per la sua carriera. Tagliando i legami con la famiglia e le tradizioni dal 1922, la fotografa inizia il suo periodo di vita e di esperienze in Messico, precisamente nella capitale dove incontra gli artisti muralisti di cui Diego Rivera<sup>479</sup> era il rappresentante maggiormente incisivo. Qui viene affascinata dal loro lavoro tanto da riuscire a convincere il fotografo Weston a raggiungerla in Messico per condividere questa nuova attività artistica; egli, nella primavera del 1923 organizza un'esposizione di fotografie presso la galleria Aztec Land, facendo conoscere la propria indagine e tecnica. Questo è un momento molto delicato per la Modotti sia per la scelta di seguire una direzione esperienziale aperta a nuove sensibilità, sia per la tensione che la porta ad un'esistenza divisa tra appartenenza e differenza, tra ricerca estetica ed etica, tra avanguardia e storia.

Il periodo messicano infatti, fino al 1930, fu centrale per la vita e la formazione di Tina sia per la relazione con Weston, sia per l'ambiente artistico e politico che frequentò<sup>480</sup>. Sono questi gli anni che interessano tale elaborato da un duplice punto di vista: professionale-pratico da un lato e politico-teorico dall'altro. Tali direzioni hanno una forte caratterizzazione pragmatica, intesa come influenza dell'ambiente sull'essere umano; non è realistico affrontare l'analisi del gesto fotografico di Modotti tralasciando le aderenze esperienziali artistiche ed etico - politiche che sono state rilevanti per farla conoscere nel mondo già da quando era in vita. La casa della coppia Modotti-Weston, ben presto, venne frequentata sia dai pittori muralisti (Diego Rivera, José Clemente Orozco<sup>481</sup>, David Alfaro Siqueiros<sup>482</sup>) che da esponenti politici (come il senatore Manuel Hernández Galván che aveva combattuto al fianco di Pancho Villa).

---

<sup>479</sup>Diego Rivera, 1886-1957, pittore muralista messicano, famoso per la tematica sociale delle sue opere per la maggior parte realizzate in edifici pubblici (marito di Frida Khalo).

<sup>480</sup> La permanenza in Messico contribuisce a costruire una esperienza "nazionale" entrando in contatto con le idee e gli oggetti culturali elaborati e condivisi dai principali artisti e intellettuali del Messico post-rivoluzionario creando una fitta rete di reciproche influenze.

<sup>481</sup> José Clemente Orozco, 1883-1949, pittore messicano conosciuto per opere di realismo sociale

<sup>482</sup> David Alfaro Siqueiros, 1896-1974, pittore muralista messicano; corrente del realismo sociale. È stato insignito del premio Lenin per la pace nel 1966.



Le prime fotografie di Weston, in cui ritrae<sup>483</sup> Tina, rappresentano per lei stessa una sorta di specchio della propria intimità e questo le dà l'occasione di riconoscere nell'atto fotografico la possibilità di catturare non solo la bellezza e/o la realtà, bensì di comunicare sentimento; per Tina farsi fotografare è un "offrirsi", un aprire lo sguardo alla realtà più nascosta. L'attrice, con ciò, inizia a pensare che la fotografia è e sarà il suo mezzo personale per fare arte e comunicare la realtà. Il contesto messicano ed il rapporto privato e scostante con Weston<sup>484</sup>, appaiono come una grande esperienza e scuola d'arte; la testimonianza del fotografo è peculiare: «Can you imagine an art school where everything is free for everyone, both for Mexicans and the foreigners [...]. There is a great return to our origins, artists try to find themselves in their historical past»<sup>485</sup>. Sono infatti gli anni del governo del presidente Obregón e del ministro per l'educazione José Vasconcelos a ridare impulso alla vita culturale<sup>486</sup> del Messico. Il muralismo messicano è il risultato di questo spazio e tempo di un'arte che diventa sociale e condivisa e questo è l'ambiente artistico e vitale che la coppia Modotti- Weston vive a Città del Messico.

I diari di Weston, come testimonia Ben Maddow<sup>487</sup>, rappresentano il documento più appropriato per descrivere sia il rapporto intellettuale con Tina sia la propria avventura artistica. Egli sostiene, infatti, che la macchina fotografica rende possibile la registrazione della vita, per osservare la vera sostanza dell'oggetto, presentando così la fotografia come atto esistenziale, nel senso che è testimone della propria esperienza percettiva e sensibile. Tale visione è ciò che lega in modo singolare Tina ed Edward. A tal proposito non appaiono di poca importanza le similarità "incrociate" di sequenze fotografiche dei due protagonisti; qui ci si riferisce qui alla serie di Weston denominata "Teste eroiche": il rivoluzionario (poi senatore) Hernandez Galván, Guadalupe Marín (moglie di Diego Rivera), l'amica Nahui Olin e Tina<sup>488</sup>. In aggiunta sono da citare le foto di Tina (eseguite in compagnia di Weston) del circo russo e quelle del convento di Tepotzotlan, oppure i ritratti di

---

<sup>483</sup> E. Weston, *Nudo di Tina Modotti*, 1921 e *Tina che recita*, 1924. Foto, allegati 3.3.6 e 3.3.7

<sup>484</sup> Il rapporto sentimentale con Weston durò fino al 1926; il fotografo, in quegli anni, non risiedette sempre a Città del Messico con Tina, ma alternava periodi tra California e, appunto, Messico.

<sup>485</sup> Ben Maddow, *Edward Weston: Seventy Photographs*, Aperture, New York 1978, p. 47

<sup>486</sup> Si vedrà poi nel Capitolo Sesto, come lo sviluppo dell'arte americana dalla fine degli anni Trenta del Novecento sia stata al centro di una politica governativa (appoggiata dal Presidente F. Delano Roosevelt) di divulgazione e supporto dell'arte stessa. In questo senso, in modo generale, vi sono delle affinità per lo meno negli intenti, del governo messicano e statunitense.

<sup>487</sup> B. Maddow, *Edward Weston*, op. cit.

<sup>488</sup> E. Weston, *Tina che recita*, 1924, op. cit. Foto, allegato 3.3.7

Elisa<sup>489</sup>, una giovane donna che l'aiutava nelle faccende domestiche. La caratteristica di questa produzione è soprattutto la qualità emotiva ed espressiva dei soggetti posta in rilievo con un sottile equilibrio tra luce e composizione che finisce per dare una connotazione di intimo realismo. Lo strumento della variazione della luce, ovvero la modulazione di luce-ombra, sarà protagonista anche nella foto denominata *El Manito*<sup>490</sup>, una pianta dalle forme contorte a cui la prospettiva obliqua aggiunge una certa drammaticità.

Alla fine del 1924 venne aperta una mostra congiunta dei lavori di Weston e Modotti a Città del Messico, in questa occasione è lo stesso fotografo a definire il lavoro di Tina non inferiore al proprio<sup>491</sup>; dopo appena un anno, una seconda mostra in comune a Guadalajara sancisce l'entrata di Modotti nel mondo della fotografia, ciò che oggi si definirebbe "professionismo". Soprattutto artisti come Rivera e Siqueiros accolgono tali produzioni come una grande rivelazione nel campo dell'arte moderna<sup>492</sup> e le loro testimonianze positive iniziano ad essere pubblicate in riviste come «Mexican Folkways»<sup>493</sup> e «El Machete»<sup>494</sup>. Soprattutto quest'ultima rappresentava non solo il pensiero estetico e sociale del grippo dei muralisti, ma anche quello politico; per tale motivo questa mescolanza di teoria e pratica non solo artistica finisce per influenzare molto anche Modotti che nel 1927 si iscrive al Partito comunista messicano. In generale, il pensiero di questi artisti, era rivolto ai contadini sfruttati, ai soldati, agli intellettuali non servitori della borghesia; in contrasto essi presentavano, nelle loro opere, la razza indiana-messicana come portatrice di bellezza e, in più, veniva sostenuta un'arte di pubblico dominio, non certamente quella appartenente a circoli intellettuali, accusata quest'ultima di essere aristocratica e selettiva<sup>495</sup>. Queste convinzioni dell'avanguardia artistica messicana, nella Modotti, vengono trasferite in serie di fotografie che testimoniano due direzioni

---

<sup>489</sup> T. Modotti, *Elisa*, 1926, foto, allegato 3.3.8

<sup>490</sup> T. Modotti, *El Manito*, 1924, foto, allegato 3.3.9

<sup>491</sup> V. Agostinis, *T.M.*, op. cit.

<sup>492</sup> V. Agostinis, *Ivi*, op. cit., p. 27

<sup>493</sup> Rivista fondata nel 1925 e diretta da Frances Toor, scrittrice americana emigrata in Messico come altri artisti, definiti radicali.

<sup>494</sup> Rivista fondata da Siqueiros, Orozco, e Guerrero nel 1923

<sup>495</sup> Una simile tendenza si risconterà nella politica governativa roosveltiana alla fine degli anni Trenta del Novecento negli Stati Uniti d'America (politica del *FAP: Federal Art Project*); in particolare i critici d'arte Clement Greenberg sostenitore dell'arte selettiva e Harold Rosenberg, difensore dell'arte alla portata di tutti, sintetizzavano.

teoriche perseguite: una descrittiva- oggettiva<sup>496</sup>, l'altra assolutamente realista e popolare. Alla prima appartengono le foto *Bicchieri* e *Fili del Telegrafo*<sup>497</sup>; alla seconda *Campesinos in marcia* (1926) e *Piedi con sandali* (1927)<sup>498</sup>. Queste direzioni devono essere considerate non separate, bensì complementari una all'altra: sono testimonianze del sensibile sforzo verso l'assimilazione alla realtà messicana da parte della fotografa.

Il periodo che va dal 1927 al 1930 - anno in cui la Modotti in seguito ad un attentato al nuovo Presidente Pascal Ortiz Rubio, venne incarcerata e quindi espulsa dal Messico - furono anni ambivalenti: da un lato la fotografa venne conosciuta anche a livello internazionale<sup>499</sup> dall'altro si lega sempre più ad ambienti di sinistra<sup>500</sup>, scelta che causerà appunto il definitivo allontanamento da quel paese. La fotografa fugge dapprima a Berlino e poi a Mosca; da questo momento, 1931, la sua vita diviene un continuo peregrinare nelle principali città europee, mescolando impegni politici all'attività fotografica almeno fino al 1939, quando rivela al fotografo messicano Manuel Alvarez Bravo<sup>501</sup> di non essere più interessata a tale attività. La partecipazione alla Guerra Civile spagnola (legata al Fronte Popolare) la vede compagna di Vittorio Vidali<sup>502</sup> e attiva sostenitrice<sup>503</sup> della causa antifranchista. Il rientro a Città del Messico nel 1940 fu possibile grazie al nuovo Presidente Lázaro

---

<sup>496</sup> Tali sequenze fotografiche hanno chiaramente caratteristiche di tipo surrealista (nel Capitolo Quarto verrà affrontata tale corrente artistica); qui, si intende non tanto l'uso di tecniche particolari, quanto l'oggetto fotografato: misterioso, ma reale, freddo e definito senza una particolare lirica sentimentale; campo visivo obliquo o taglio laterale. Man Ray o Eugene Atget sono autori influenzati dalla corrente Surrealista (si veda Capitolo Quarto).

<sup>497</sup> T. Modotti, *Bicchieri*, 1925, foto, allegato 3.3.9 e *Pali del telegrafo*, 1924, foto, allegato 3.3.10

<sup>498</sup> T. Modotti, *Campesinos in marcia*, 1925, foto, allegato 3.3.11 e *Piedi con sandali*, 1926, foto, allegato 3.3.12

<sup>499</sup> La rivista tedesca «Arbeiter Illustrierte Zeitung», nel 1928 inizia a pubblicare le foto di Modotti; quindi inizia ad essere conosciuta anche in Europa.

<sup>500</sup> Si lega sentimentalmente al rifugiato cubano Julio Antonio Mella che verrà assassinato nel gennaio del 1929, mentre camminava affianco alla Modotti. Nel 1927 partecipa alla campagna in difesa di Sacco e Vanzetti.

<sup>501</sup> Manuel Alvarez Bravo, 1902-2002, fotografo messicano; iniziò la carriera come pittore e musicista. Il suo lavoro evidenzia caratteristiche del movimento Surrealista, con riferimenti diretti e indiretti alla rivoluzione messicana. L'opera di Bravo è in essenza la descrizione pittorica di un popolo, della sua gente, dei suoi luoghi ed oggetti che riflettono la loro storia. Conobbe Tina Modotti ed Edward Weston (dei cui lavori è stato influenzato) a Città del Messico. E' considerato uno dei fotografi più famosi del Messico e del Sud America.

<sup>502</sup> Vittorio Vidali, 1900-1983; antifascista italiano, conosciuto anche come Comandante Carlos, assertore della linea politica internazionale impostata da Stalin e legato ai servizi segreti sovietici. Dal 1935 al 1939 si trovava in Spagna per combattere contro l'esercito franchista. Fu compagno di vita di Tina Modotti per alcuni anni.

<sup>503</sup> Tina Modotti, si arruola nel Quinto reggimento, comandato da Vidali- Contreras. La sua attività è di propaganda per il Soccorso rosso e di dare aiuti ai volontari in guerra. Nel luglio del 1937, è la rappresentante del Soccorso rosso al congresso internazionale degli intellettuali a Valencia.

Cardenas che annulla l'ordine di espulsione precedente. Anche questo periodo fu complesso per la vita di Tina, considerato che il compagno Vidali venne sospettato di essere coinvolto nell'esecuzione di Trockij. Il timore di non poter essere incolume a rappresaglie della polizia, le impone di non uscire di casa per diverse settimane; l'unica amicizia sicura di quel periodo fu quella con Pablo Neruda<sup>504</sup>. Il 5 gennaio del 1942, Tina muore completamente sola in un taxi, al rientro da una serata organizzata a casa dell'amico architetto Hannes Meyer<sup>505</sup>.

Le opere di Tina Modotti sono conservate nei principali Musei d'arte contemporanea<sup>506</sup>: Museum of Modern Art (San Francisco), Getty Museum (Los Angeles), Houston Museum of Modern Art (Houston), Amon Carter Museum of American Art (Fort Worth). Questo a testimoniare che rimane una figura di intellettuale italiana non dimenticata; una donna oltre che artista, che sfidava e "apportava" modernità in tutto ciò che faceva anche mediando culture differenti (quella latina, slava-est europea). Tina osserva le mani dei lavoratori, lo sguardo fiero delle donne indigene, i bambini poveri, i compagni di idee rivoluzionarie, i segni di una nascente modernità urbana, la potenza collettiva delle folle, ma in tutte le immagini mostra se stessa e la propria identità multi culturale, aperta alla novità, sfidante nelle proposte.

Ora la questione è di come attivare un'analisi semiotica alla produzione di Tina Modotti; per primo assunto, come già definito, il periodo che interessa a questo elaborato è quello degli anni "messicani", prima dell'espulsione dal Messico del 1930. Questi sono gli anni iniziali della sua carriera, o meglio della sua scelta di vita artistica come fotografa, anni in cui l'influenza di Edward Weston è decisamente fondamentale. Nel periodo messicano (in definitiva la sua attività fu concentrata soprattutto negli Stati Uniti d'America) lo stesso Weston si convinse che la fotografia servisse per catturare la vita sotto qualunque forma essa si presentasse; questa

---

<sup>504</sup> Pablo Neruda, 1904-1973. Dedicò una poesia a Tina Modotti, *Tina Modotti ha muerto*; si veda Agostinis/Vidali, op. cit., p. 146, che è l'epitaffio sulla tomba della Modotti. Testo, allegato 3.3.1

<sup>505</sup> Hannes Meyer, 1889-1954; architetto svizzero, fu direttore del Bauhaus ed è ricordato soprattutto per il progetto per il concorso della sede della Società delle Nazioni a Ginevra. Esponente dell'ala più politicizzata e funzionalista (architettura socialista, ovvero architettura con scopo sociale) del Movimento Moderno.

<sup>506</sup> L'opera di Tina venne tenuta nascosta nei cassetti dei dipartimenti di fotografia per l'influenza del maccartismo che rese impossibile, per molti anni e non solo in America, lo studio e la presentazione di questa grande artista. In Italia è presente un Comitato a suo nome: [www.comitatotinamodotti.it](http://www.comitatotinamodotti.it). Mostre a lei dedicate in Italia, 2019-2020: *Tina Modotti*, opere dalla Galerie Bilderwelt, in esposizione a Trani, Palazzo Beltrani (Dicembre 2019-Gennaio 2020). *Tina tra arte e libertà fra Europa e Americhe*, Tolmezzo (Ud.), Palazzo Frisacco (Agosto 2019).

tensione al realismo, poi, si venne a trasformare in una tendenza ad una estetica che si doveva basare sulla perfezione tecnica<sup>507</sup>. Ugualmente a Tina, venne affascinato dalle avanguardie artistiche - ovvero in quel periodo la tecnica muralista messicana - che rimangono essenziali perché rappresentano (finalmente, per lui) un distacco dal pittorialismo che caratterizzava la teoria fotografica nell'ambiente californiano degli anni Venti del Novecento. La sua cura dell'immagine, quasi maniacale, cerca di cogliere l'essenza atemporale dell'oggetto. Tale assunzione è testimoniata da alcune sequenze fotografiche come i primi piani di conchiglie, la serie di rocce e cipressi, i nudi, i cieli e le nuvole. Ed è proprio questo essenziale realismo che provoca un grande interesse negli ambienti americani non più interessati dalle immagini alla Stieglitz, troppo legate ai formalismi della pittura. Nel periodo statunitense Weston, poi, diviene famoso anche per le sue immagini della campagna desolata, cruda e reale: l'occhio di Weston è obiettivo e soprattutto desidera essere accessibile ai molti.

Di reali affinità tra i due compagni di vita (per lo meno nel periodo tra il 1924 e il 1926 in Messico) ce ne sono molte: la prima è, in generale, il loro approccio all'oggetto e all'aspetto sociale, la seconda, la loro direzione più vicina a categorie dell'arte Surrealista (come le foto di Weston *Conchiglie* o di Tina *Macchina da scrivere* o *Calle*<sup>508</sup>). Soprattutto, entrambi, desiderano l'apertura ad una nuova identità della fotografia che si inserisce decisamente nel loro quotidiano vivere nella società, sperimentando quel *continuum* tra - appunto - vita e pratica con la decisa volontà di aprire lo sguardo a nuove frontiere della percezione comune. Un esempio è la testimonianza di Lola Alvarez Bravo<sup>509</sup>, amica di Tina:

«Tina eccellente fotografa disprezzava i trucchi: le sue fotografie sono semplici fotografie e mai pensò di mascherarle. Sapeva che la sua arte era tanto degna e tanto pura da potersi difendere da sola. La sua opera continua a parlare da sola»<sup>510</sup>.

---

<sup>507</sup> Nel 1932 Weston, insieme ad Ansel Adams ed altri fotografi, fondò il Gruppo f/64, così chiamato dal valore in cui il diaframma forniva la migliore resa ottica e la sufficiente profondità di campo nitido.

<sup>508</sup> T. Modotti, *Macchina da scrivere*, 1926, foto, allegato 3.3.13. *Calle*, 1925, foto, allegato 3.3.14.

<sup>509</sup> Lola Alvarez Bravo, 1903-1993, fotografa messicana, amica di Tina Modotti. Figura chiave della cultura visiva messicana; nel 1964 ha ricevuto il premio *José Clemente Orozco* per i contributi alla fotografia e per preservare la cultura messicana. Moglie di Manuel Alvarez Bravo, fotografo messicano.

<sup>510</sup> Vittorio Vidali, *Ritratto di donna: Tina Modotti*, Vangelista ed, Milano, p. 92

Durante gli anni messicani, Tina produrrà circa duecento immagini, che precederanno nuovi e moderni linguaggi fotografici: ella imposta con chiarezza e senza intellettualismi i principi stessi del documentario, del grande reportage realista. Alla base di questa direzione compositiva sta la sua reticenza verso il termine “artistico” applicato alla fotografia, da Modotti invece compresa nella sua specificità di medium in grado di riprendere il tempo presente.

Il secondo assunto, intriso decisamente da un approccio filosofico alla pratica fotografica di Modotti, porta a considerare il suo gesto come sforzo di sintesi della propria identità. Ci si riferisce, soprattutto, alle foto dedicate alla popolazione e alla società messicana, espressione (anche) della partecipazione politica alla vita del paese. Senza un approccio sintetico e fenomenologico al sociale, il suo gesto fotografico non può essere correttamente definito. È necessario perciò ricomprendere la sua facoltà di espressione nella continuità e complementarità tra l’oggetto/soggetto dell’immagine e il significato profondo che da essa emerge, concezione questa che fondamentalmente la induce alla ricerca di una sintesi tra vita e arte. Scrive a tal proposito Modotti:

«Io non posso risolvere il problema della vita (qui intende il suo nomadismo e il sentirsi una straniera) col problema dell’arte. Sento che il problema della vita ostacola il mio problema dell’arte [...]. Ci deve essere un giusto equilibrio tra i due elementi, mentre nel mio caso la vita lotta continuamente per predominare e l’arte naturalmente ne soffre. Sono sempre in lotta per plasmare la mia vita secondo il mio temperamento e i miei bisogni, in altre parole metto troppa arte nella mia vita»<sup>511</sup>.

L’aspetto di ricerca dell’equilibrio sostanzialmente appare come il legame tra la capacità di entrare in relazione con la cultura, in questo caso messicana, ovvero la sensazione di sentirsi “altra”, e la volontà di sintesi attraverso il medium fotografico; in altre parole Modotti è consapevole del conflitto tra la vita che cambia continuamente e la forma «Che la fissa immutabile»<sup>512</sup>. Il documentare con assoluto realismo<sup>513</sup> l’oggetto o la situazione è per Modotti un gesto (anche) di

---

<sup>511</sup> V. Agostinis, *T.M.*, op. cit., p. 28

<sup>512</sup> V. Agostinis, a cura di, *Tina Modotti: gli anni luminosi*, Cinemazero, Pordenone, 1992, p. 68.

<sup>513</sup> Per realismo qui si intende anche nessun tipo di accorgimento tecnico che possa variare l’essere dell’oggetto .

significato politico<sup>514</sup>; a tal proposito interessante ripensare al senso delle foto aventi come soggetto (sociale) i contadini, le donne lavoratrici o semplici mamme durante l'allattamento. Queste persone, colte nella loro semplice realtà, appaiono come termini "captati" da una fenomenologia esperienziale della fotografa che non hanno alcun rinvio ad una pretesa psicologica<sup>515</sup>, bensì descrittiva, legata ad una attività di osservazione.

In pratica, ciò qui si vuole porre in evidenza è il legame diretto tra il suo gesto fotografico e l'osservazione, la descrizione (fotografica) del fenomeno che si realizza senza il coinvolgimento di una intermediazione psicologica<sup>516</sup>. Traducendo in termini di visione semiotico-fenomenologica l'attività di Modotti appare come un *collegamento esistenziale* che si attiva tra segni esterni ed emozioni interiori, ovvero un processo di «Rimando relazionale tra elementi che si danno solo all'interno di quei rapporti (tra segni)»<sup>517</sup>; tale processualità, come già affrontato nel Capitolo secondo, è fondativa nella filosofia di Peirce del percorso di conoscenza. La logica che sovviene a questo punto dell'indagine è che l'atto del fotografare, in Modotti e come considerazione generale, è un mezzo di conoscenza qui intesa come un *continuum* tra segni che avviene non come un ragionamento in guisa di catena, bensì come un filo le cui fibre siano strettamente connesse<sup>518</sup>. Tale visione peirciana, può condurre l'osservatore attento, a porre in relazione il rapporto di conoscenza del reale (che appunto in Modotti si permea di esistenzialismo) col tema della tensione identitaria della fotografa.

Come già affrontato nella sezione biografica, una tra le grandi fratture vissute costantemente dalla fotografa fu il sentirsi "altra" sia rispetto la società in cui viveva che in rapporto con l'arte. In altre parole, ciò che qui entra in gioco è il contesto dell'identità; la sfida che a questo punto si propone è se l'approccio peirciano al concetto di identità, possa rimanere utile per una visione alternativa a quanto sopra definito. In tale ottica appare fuorviante lo studio di Fabbrichesi *Come la*

---

<sup>514</sup> Questa estensione politica ha il suo valore non di militanza ideologica assoluta, bensì di appartenenza sociale e di genere femminile. Lo sguardo fotografico di Modotti evoca una sensibilità tutta al femminile.

<sup>515</sup> Alla fotografa non appare di interesse puntualizzare il dramma psicologico dei soggetti, bensì proporre in termini veritieri la cruda realtà.

<sup>516</sup> Il rimando al pensiero di Peirce che considera la filosofia come scienza dell'osservazione la quale (l'osservazione e quindi la conoscenza) si attiva nel processo semiotico di *continuum* tra le categorie, non appare fuorviante.

<sup>517</sup> Rossella Fabbrichesi, *Come la fenomenologia diventò faneroscopia*, «Bollettino Filosofico 33», Università degli studi di Milano, 2018, pp. 217-225: 221

<sup>518</sup> R. Fabbrichesi, *Come la fenomenologia*, op. cit. p. 222.

*fenomenologia divenne faneroscopia* nel quale l'origine dell'identità riprende le intuizioni anti-intuizioniste del giovane Peirce che cancella «L'autocoscienza, dalla prospettiva privilegiata che le assegna la tradizione moderna e contemporanea»<sup>519</sup>. In *Questions Concerning Certain Faculties Claimed for Man e Some Consequences of Four Incapacities*<sup>520</sup> Peirce sostiene che l'uomo non abbia capacità di introspezione, ma che la comprensione del mondo interno derivi da un ragionamento ipotetico che prende le mosse dalla nostra conoscenza dei fatti esterni. Peirce, a tal proposito, fa l'esempio del bambino che si scotta toccando la stufa bollente, solo nel momento della scoperta dell'eccessivo calore che non aveva previsto, perché non conosciuto. La consapevolezza che il bambino poi si costruisce avviene, quindi, per fallibilità personale la quale è all'origine dell'autocoscienza «Che è in sé un fenomeno del tutto derivato»<sup>521</sup>. L'autocoscienza perciò si raggiunge attraverso un ragionamento complesso e non intuitivo. Seguendo tale concezione Peirce finisce per concepire la coscienza come un luogo costruito sulla base di prove ed errori, essendo presente sempre una soglia di fallibilità. All'interno di tale logica, Fabbrichesi, inserisce l'identità come costituita per contrasto, ovvero per sottrazione, rispetto ad una fonte esterna, o meglio segno.

«L'identità emerge quando viene violata per la prima volta: essa mi qualifica come soggetto in quanto sono soggetto di certe affezioni e di certe incapacità; nasce come contraccolpo con l'altro, come difesa rispetto all'irruzione di un esterno»<sup>522</sup>.

Tale impostazione, influenzata dal pensiero peirciano, garantirebbe un passaggio tra interno ed esterno che in Modotti è causativo di tensione scaturente da quella ricerca verso l'equilibrio cui lei ambiva. L'irruzione dell'alterità non deve essere considerata un momento negativo bensì formativo dell'identità. Ripensare l'attività della fotografa in termini di costruzione identitaria, possibile attraverso un processo di rimandi relazionali tra segni esterni e interiorità, potrebbe dare un significato alla personale costante ricerca di un equilibrio tra essi.

---

<sup>519</sup> R. Fabbrichesi, *Ivi*, op. cit., p. 220.

<sup>520</sup> C. S. Peirce, *Questions, E.P.1*, op. cit., pp. 11-27. *Some Consequences, E.P.1*, op. cit., pp. 28-55.

<sup>521</sup> R. Fabbrichesi, *Come la fenomenologia*, op. cit., p. 221.

<sup>522</sup> R. Fabbrichesi, *Ivi*, op. cit., p. 222.



A questo punto, dopo aver dato il giusto peso alle relazioni tra alterità e interiorità, rimane interessante aggiungere anche un altro aspetto semiotico dello studio di Peirce: quello per cui ogni concezione è determinata logicamente da concezioni precedenti. Tale visione ha la sua origine nel presupposto che non esiste la capacità intuitiva e che, anzi, la certezza di alcune nozioni è solo il frutto di una consuetudine cui l'essere umano familiarizza. Per «Conoscere bisogna avere già conosciuto»<sup>523</sup> e «Dato che la capacità di rinviare ad altro è la caratteristica prima dei segni, possiamo arrivare ad affermare che ogni pensiero è un segno e che non possiamo pensare senza segni»<sup>524</sup>; in altre parole, la teoria peirciana segnica è fondamentale per concepire il pensiero come un processo in cui ogni cognizione deve essere interpretata da un'altra, in un *continuum* processuale. Tale semiosi infinita può divenire uno strumento d'indagine strumentale applicata all'attività della Modotti: il suo interagire costante nel sociale e la ricerca di identità, sono legati in un continuo di esperienza e consapevolezza; ripensare il gesto fotografico della Modotti (che andrebbe sempre considerato non disgiunto dal suo vissuto come donna e attivista) in termini semiotici potrebbe condurre ad una riconsiderazione dell'atto come *mediatore* e di fatto interpretante (semiotico), nella costruzione continua di segni- immagini nel - del mondo.

La proposta di considerare il tema dell'identità della fotografa non come un "problema" esistenziale, bensì come *pars costruens* che si forma e si relaziona col mondo, porterebbe ad una visione meno problematica del suo gesto che risulterebbe attivo e continuo nell'intenzione di mediare l'esterno (il mondo sociale) con la propria interiorità. L'atto del fotografare è per Modotti il mezzo per rappresentare e mediare il processo della sua vita, almeno fino al momento dell'esperienza berlinese (1931), in altre parole, la relazione tra oggetto- spazio sociale-identità. Il segno fotografico, inteso come categoria semiotica e fenomenologica, entra così in una logica interpretativa dell'atto dandone un senso e un significato; a tal proposito il collegamento alla teoria di Maddalena che attribuisce al gesto completo un significato, appare una naturale conseguenza.

Nel caso della fotografa italiana riconfigurare lo studio biografico non come un susseguirsi di momenti di rottura (il riferimento è alle varie esperienze da

---

<sup>523</sup> R. Fabbrichesi, *Ibidem*, op. cit.; in questa accezione il principio di inferenza è fondamentale.

<sup>524</sup> R. Fabbrichesi, *Ibidem*, op. cit.

emigrante), bensì come passaggi di esperienza vissuta alla ricerca di un'identità, può condurre l'osservatore a ripensare al suo gesto come mediatore pratico e portatore di significato; con tale chiave di lettura tutta la serie fotografica rivolta alla popolazione messicana potrebbe essere il segno, continuo, tra la sua identità "in costruzione" e la vita della comunità; un segno che funge da specchio del Sé. Come nell'inquadrare la povertà, i contadini al lavoro, la fame del popolo, la pratica fotografica della Modotti non assume solo la definizione del realismo (sociale), bensì la forma "specchiante" la propria identità, o meglio, la sua ricerca che non è misurabile in base a qualche nozione di verità o estetica dell'arte; si tratta di concepire la sua scrittura fotografica come un processo necessario per togliere la «Maschera del banale nell'arte tagliando alla radice i simulacri del potere»<sup>525</sup>.

Il dubbio che sovviene a questo punto dell'indagine è se l'identità della fotografa in un *continuum* con la pratica abbia conseguito una forma finale d'equilibrio; oppure, al contrario, se sia rimasta una ricerca vitale lungo tutto l'arco della sua vita. Da un punto di vista semiotico, qui, ritorna interessante dare al suo gesto il criterio processuale verso un significato, in tal modo la sua individualità seppur mai completamente pacificata, avrebbe un senso finale (appunto grazie ad una pratica fotografica che fungerebbe da mezzo). Soprattutto ella visse una vita piena e aperta in un periodo moderno, ma che accoglieva già emblemi stilistici e artistici contemporanei e lei, come donna, non voleva accontentarsi di uno sguardo comune; per questo motivo la sua ricerca instancabile attivatasi con la pratica fotografica se considerata in senso semiotico, diviene costruttrice di un significato non solo per lei stessa, ma anche, per chi desidera confrontarsi con la profondità di un gesto che non si ferma all'immagine e alla rappresentazione.

L'attività fotografica della Modotti, così intensamente intrecciata con il senso della sua vita, si inserisce in un periodo innovatore per la considerazione della fotografia intesa anche come arte. Infatti, i primi decenni del Novecento furono testimoni della risoluta lotta all'indipendenza fotografica rispetto ad altre forme d'arte. Indubbiamente il legame tra arte e creatività non è secondario; per questo motivo e per rifinire l'analisi in rapporto complementare con la teoria del gesto completo, nel prossimo paragrafo, si intende sviluppare la caratteristica della

---

<sup>525</sup> Pino Bertelli, *Tina Modotti. Della fotografia trasgressiva. Dalla poetica della rivolta all'etica dell'utopia*, Ed. NDA press, 2008, pp. 194-197.

creatività come elemento reale e positivo, in opposizione alla concezione che concepisce la creatività come un agente non concreto.

### 3.4 Gesto e creatività. La pratica fotografica come istinto razionale e processo creativo?

Nei paragrafi precedenti si è esposta la teoria del gesto (completo) di Maddalena interpretata come nuova chiave di lettura all'interno della pratica fotografica. In questo modo si è potuto raggiungere un duplice risultato: da una parte si è rilevato un superamento delle aporie semiotiche presenti negli ultimi decenni del Novecento, dall'altro si è resa possibile una puntualizzazione circa il processo fotografico completandolo alla luce della logica segnica peirciana. È comunque da sottolineare che la natura *pratica* del processo fotografico ha reso i passaggi fin qui esposti non di facile composizione. Un'altra importante direzione d'analisi è stata quella di non ridurre la fotografia alla sola immagine percepita poiché tale sarebbe, a nostro avviso, un errore - seppur comune - che lascerebbe aperti processi interpretativi che potrebbero sovraccaricare di importanza l'immagine stessa. Considerare l'intero processo gestuale può, viceversa portare a un maggiore equilibrio tra l'azione intesa come, *atto iniziale* e la percezione-ricezione come *atto finale*.

In questo paragrafo l'intento pratico sarà quello di osservare il tema della creatività all'interno del processo gestuale fotografico, partendo/ricomponendo legami e causalità creative tra soggetto interprete e interpretante finale; tale ragionamento verrà supportato da logiche gestuali comprese in studi d'arte<sup>526</sup>, senza tralasciare il periodo di riferimento entro cui questa tesi si è prefissa di lavorare, ovvero gli anni tra 1930 e 1950.

Come primo quesito è necessario chiedersi se fotografare sia un istinto razionale facente parte del processo di conoscenza.

Precedentemente si è affrontato Flüsser e la sua definizione di fotografo cacciatore, un soggetto cioè che intenzionalmente, anche se guidato da forte istinto, spara-fotografa un oggetto o un'azione. Se tale accezione fosse inserita in una teoria del gesto ne risulterebbe un'azione non razionale ma istintiva, primordiale: il così detto *click* inteso come attimo fuggente, preliminare al gesto. Tale funzionalità

---

<sup>526</sup>In questo caso si intende arte pittorica, per decenni "nemica" della fotografia intesa come arte. Alcune regole e analisi di storia dell'arte possono chiarire svolgimenti della pratica fotografica come gesto. Si veda capitolo Quarto, paragrafo 4.1.

è un fenomeno, secondo Flüsser, simile all'istinto del cacciatore che ha nella cattura della preda il suo atto finale. Seguendo tale paragone il gesto fotografico appare simile all'atto predatorio: istinto primordiale che “scatena” l'azione del dito indice per far scattare l'otturatore. Ai nostri occhi la similitudine fotografo-cacciatore appare particolarmente originale, ma non esaustiva se collegata ad una filosofia del gesto; in alternativa l'istinto può divenire strumento d'analisi attivo e pratico se considerato da un punto di vista di logica fenomenologica e semiotica.

Qui si fa particolare riferimento all'articolo pubblicato da Peirce nell' *Hibbert Journal*, del 1908, dal titolo *A Neglected Argument for the Reality of God*<sup>527</sup>, con il quale egli inizia l'ultimo periodo di speculazione filosofica incentrato sulla definizione ultima del ragionamento umano. In questa sede è interessante puntualizzare la logica che sottostà ad un'indagine fenomenologica, ovvero a quell'indagine che si prefigge l'osservazione dell'apparire del fenomeno. Approfondire il concetto d'intuizione tramite l'ottica fenomenologica significa quindi analizzare accuratamente quella visione che descrive il fotografo come *osservatore* accettandone allo stesso tempo la superficiale convinzione che lo strumento primario alla base della pratica fotografica sia solamente l'istinto. In tale senso l'approccio peirciano sul tema dell'istinto razionale può chiarire e guidare verso un percorso alternativo d'analisi. La proposta è radicale: cambiare visione, e non semplicemente, esporre una sequenza di definizioni.

Nell'articolo dell'*Hibbert Journal* Peirce non desiderava fornire una nuova speculazione teologica, bensì «L'esercizio logico che essa permette»<sup>528</sup> indicando nel termine *musement*: «Un comportamento, un'azione che può essere attuata senza pregiudizi teoretici, che può prendere svariate forme»<sup>529</sup>; ovvero quell'occupazione della mente che si attiva durante la meditazione sulla bellezza, sull'armonia degli universi, in altre parole ciò che Peirce definisce “puro gioco”<sup>530</sup>.

---

<sup>527</sup>C.S. Peirce, *A Neglected Argument for the Reality of God*, E.P.2, op. cit., pp. 434-450.

<sup>528</sup>G. Maddalena, *Metafisica per assurdo*, op. cit., p. 62

<sup>529</sup>G. Maddalena, *Ibidem*, op. cit.

<sup>530</sup>Non rimane estraneo il riferimento alla teoria kantiana espressa nella *Critica del giudizio* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), dove il filosofo tenta di riconciliare libertà e necessità, teoresi e morale, ovvero una sintesi degli opposti. Più in dettaglio nella critica del giudizio estetico, il filosofo mostra di non approvare la fantasia quando è creatività pura e sregolatezza (accezione che si trova anche in *Antropologia pragmatica* del 1798), ma d'altra parte non intende asservirla all'intelletto. L'immaginazione non può dirsi spontaneità pura, ma trova il suo “ruolo” nel libero gioco con l'intelletto per la creazione e sperimentazione del sentimento del bello. Peirce è chiaramente avverso alla teoria kantiana fondata su dualismi, ma si trova interessante in questa sede il riferimento al concetto di libero gioco (inclusivo) tra intelletto e immaginazione.

Da una simile contemplazione possono prendere avvio direzioni diverse, grazie appunto a quella mancanza di regole che la caratterizza; è la libertà la fonte dalla quale trae origine. Un tale momento non è da considerare mistico e nemmeno ridicibile ad un qualche sentimento generico, esso diviene, diversamente, l'atto iniziale di una attenta osservazione che riguarda il rapporto tra il soggetto e la sua mente<sup>531</sup>. Più precisamente, Peirce vuole accentuare che la parte iniziale della conoscenza ha nella contemplazione la sua origine (Dio, in questo caso, è un esempio puntuale, considerato che esso è un oggetto nuovo e di *alterità complessa*). È in questa ottica che Peirce considera il *musement* il primo passo dell'abduzione<sup>532</sup>; ne è riprova che esso, poiché pensiero contemplativo, ha nella meraviglia<sup>533</sup> e nelle osservazioni le condizioni sì necessarie, ma non sufficienti. E' grazie alla terzità, che avviene la connessione fra gli elementi. Com'è Pierce stesso a ribadire:

«Caratteristica sufficiente è la terzità, cioè connessione tra tre elementi: oggetto-segno-mente. Segno che funge da intermediario e costituisce il contenuto sul quale l'abduzione ragiona. Questo livello di ragionamento è un argomento all'interno all'abduzione».<sup>534</sup>

La natura percettiva del *musement*, quindi, appare la sorgente prima del ragionamento fondato sulla contemplazione e sull'osservazione di elementi: la logica che qui Peirce suggerisce si esplica nella convinzione di sostenere la continuità tra percezione e abduzione. Per ritornare al tema della pratica fotografica

---

<sup>531</sup>G. Maddalena, *Ivi*, op. cit., p. 67: «Il *musement* si pone tra un'osservazione attenta e il dialogo tra sé e sé».

<sup>532</sup>G. Maddalena, *Ivi*, pp. 58 e segg: «Abduzione come argomentazione che serve a proporre una nuova ipotesi. Può funzionare se sono presenti tre condizioni: un passaggio dal conseguente all'antecedente/il ricercatore affronta un fenomeno sorprendente/quest'ultimo è completamente sconosciuto». Tale formulazione, subirà delle variazioni (Cambridges Conferences 1898, Harvard Lectures 1903); l'abduzione e la sua autonomia esistono solo se si stabilisce un legame tra i diversi tre passaggi e che tale legame sia presente prima dell'abduzione. Essa dovrà appartenere a un flusso di causalità; in altre parole, la conclusione si raggiungerebbe solo se è già contenuta nella prima premessa. La relazione tra conseguente e antecedente è al centro delle speculazioni degli ultimi anni di Peirce.

<sup>533</sup>G. Maddalena, *Ivi*, op. cit., p.67: «Quando siamo in una situazione dove si trova un oggetto assolutamente nuovo per la conoscenza (Dio potrebbe essere un buon test) la nostra ricerca inizia contemplando»

<sup>534</sup>G. Maddalena, *Metafisica*, op. cit., pg. 67

la possibile affermazione che il fotografo abbia nel *musement* la propria origine gestuale, secondo il ragionamento fin qui accertato appare però non completa. Infatti, in accordo con la ricerca filosofica di Peirce, è l'istinto razionale la facoltà che produce il *musement* e in questa sede appare interessante sottolineare che l'intuizione può divenire coerente anche per l'indagine fotografica stessa.

Ne è riprova che l'istinto, nel *Neglected Argument* abbia la funzione di passaggio dalla plausibilità alla credenza, facendo così divenire la distanza tra teoria e pratica meno assoluta. Lo scarto fenomenologico del filosofo americano che segue tale percorso logico è chiaro: la contemplazione non è una facoltà che "paralizza" anzi è l'insieme di teoria e pratica che trova nell'istinto una diversa e fondativa accezione. In tal modo viene evitato il rischio di affrontare l'elemento dell'istinto nel percorso della ragione come: «Garanzia di ogni tipo di ragionamento»<sup>535</sup>; è per questo che Peirce si chiede quali siano i segni osservati dall'istinto razionale e la risposta, coerente con il percorso che questo studio vuole intraprendere, è che se un segno è ambiguo o multiplo, la conoscenza (osservazione collaterale)<sup>536</sup> avviene perché esperienze precedenti e non trascurabili presentano una familiarità con il sistema dei segni<sup>537</sup>. La nostra esperienza fenomenologica è fondamentale per individuare, ad esempio, un oggetto in lontananza che, grazie alla familiarità coi segni, verrà selezionato come oggetto che sceglieremo come possibile; verifiche finali confermeranno poi se abbiamo individuato e selezionato l'oggetto in modo corretto. Peirce in tal modo comprende il procedimento di conoscenza ai segni partendo dall'attività fenomenologica dell'osservazione. In questo percorso di ragionamento risiede la centralità dell'istinto razionale come lo stesso studio di Maddalena rileva:

«È quel livello nel quale la ragione coglie la singolarità di un oggetto sconosciuto all'interno dell'ordine generale dei segni e questo riconoscimento avviene secondo un'interpretazione estetica ed etica dei segni stessi»<sup>538</sup>.

---

<sup>535</sup>G. Maddalena, *Ivi*, op. it., pg. 72.

<sup>536</sup>Tale termine, osservazione collaterale, appare in relazione con il concetto di sapere collaterale che, sia Brunet che Schaeffer (arché) hanno esposto nelle loro teorie sull'immagine e la fotografia; si veda Capitolo terzo di questa Tesi, paragrafi 3.1 e 3.1b.

<sup>537</sup>C. S. Peirce, *Excerpts from Letters to William James, E.P.2*, op. cit., pp. 492-502: 494.

<sup>538</sup>G. Maddalena, *Metafisica*, op. cit., p.75.

La rilevanza che Peirce dà alla nostra esperienza in una logica di ragionamento<sup>539</sup> è centrale e, d'altra parte, il tentativo di legare il singolare all'universale è da sempre un tema conduttore della filosofia stessa; in questo progetto logico non c'è posto per l'intuizione: la conoscenza avviene, si forma e si evolve perché esiste un'esperienza fenomenologica che la influenza. L'alternativa a tale impostazione sarebbe quella di considerare l'istinto come un mero ritorno all'intuizionismo, visione che Peirce aveva scartato già negli scritti anti Cartesio degli anni '60. Ora, l'assunto razionale dell'istinto e il legame con l'esperienza che il soggetto instaura nel percorso di conoscenza può chiarire anche la logica della pratica fotografica: come il fotografo agisce nel processo fotografico, qual è la sua scelta dell'oggetto? Seguendo la logica peirciana qui esposta, la facoltà dell'istinto razionale del fotografo - di cui il *musement*, contemplazione-meraviglia è un aspetto primario -, in aggiunta all'esperienza fenomenologica, è in grado di scegliere un oggetto (singolare) all'interno del mondo (universale). Questa interpretazione, seppur interessante, diventa di maggior incidenza se si analizza in aggiunta un passaggio peculiare in *Neglected Argument*<sup>540</sup> del 1908: l'istinto è una parte della ragione che si lascia andare alla bellezza e alla piacevolezza, considerazioni queste non peculiarmente logiche, ma che delineano la novità di Peirce, ovvero l'idea di un istinto<sup>541</sup> che guadagna lo status di razionalità.

«Ragione e istinto sono due termini che indicano l'operazione più propria dell'uomo: formulare ipotesi per poi verificarne l'attendibilità. Più che un aspetto della ragione, l'istinto ne è la radice profonda. L'istinto, quindi, è sotto il controllo della ragione, ma è necessario conferirgli una forma di libertà»<sup>542</sup>.

---

<sup>539</sup>Il ragionamento troverà il suo percorso attraverso l'abduzione, deduzione e induzione.

<sup>540</sup>C. S. Peirce, *A Neglected Argument*, E.P.2, op. cit. In quest'opera Peirce affronta il tema della creazione e creatività artistica, inserendo un'analogia tra l'investigazione scientifica (che procede nel ragionamento abduttivo, deduttivo e induttivo) e la creazione divina attraverso il tema della contemplazione; si veda *Creativity and the Philosophy of C.S. Peirce*, a cura di Douglas R. Anderson Martinus, Nijhoff, Goldsmith College, University of London, 1987

<sup>541</sup>Si veda sul tema dell'istinto, C.S. Peirce, *Letters to Lady Welby*, E.P.2, op. cit., p. 477-491

<sup>542</sup>G. Maddalena, *Metafisica*, op. cit., p. 90.



La radice istintuale della ragione<sup>543</sup> può avere un importante ruolo nella concezione della pratica fotografica intesa come gesto; infatti essa può formulare un'ipotesi per spiegare certi fenomeni, fra tutti la tematica della "decisione libera" che rimane un aspetto non certamente secondario. L'interessante presenza del concetto di libertà legato all'istinto soggettivo deve far pensare ad un gesto fotografico che non sottostà a norme arbitrarie, ma che possa seguire un proprio percorso di ragionamento e pratica certa. Inoltre, seguendo la logica peirciana, la libertà deve essere compresa come esercizio di un controllo personale, ovvero:

«Peirce intende dire che il ricercatore deve poter seguire le indicazioni della ricerca dovunque esse lo portino, e secondo i tempi che egli decide. La libertà, in questo caso, è un'adesione sotto controllo ai suggerimenti che i segni propongono»<sup>544</sup>.

Il fotografo (qui inteso come ricercatore), quindi come osserva la realtà? In condizioni libere di intelletto - riprendendo il percorso intuitivo di Maddalena - le osservazioni valgono solo in quanto forniscono segni; in altre parole, una semplice associazione di idee o un certo sentimento (anche di verità) non può apportare novità alla scienza. Applicare questa visione semiotico-pragmatica al concetto di fotografo-osservatore può apparire leggermente forzata, ma quello che rimane sostanziale è il legame che nell'analisi peirciana avviene tra istinto e ragione, esperienza e osservazione; in definitiva una visione laterale del percorso di ragionamento e conoscenza. In quest'ottica la pratica fotografica viene intesa come attività di conoscenza alla quale sottende un ragionamento. Per tale motivo è basilare l'accettazione del concetto di istinto razionale - così come pensato da Peirce - poiché esso diviene strumento di visione laterale rispetto alle comuni teorie sulla fotografia. In aggiunta, se la pratica fotografica rimane concepita come gesto, ricomprendere l'istinto razionale come suo fondamento significa rafforzare il presupposto secondo cui la pratica, e non solo l'immagine finale, deve essere presa

---

<sup>543</sup>Si trova peculiare la tesi di Maddalena: «L'istinto razionale è quel livello nel quale la ragione coglie la singolarità di un oggetto sconosciuto all'interno dell'ordine generale dei segni e che questo riconoscimento avviene secondo un'interpretazione estetica ed etica dei segni stessi», *Metafisica*, op. cit., p. 75

<sup>544</sup>G. Maddalena, *Ivi*, op. cit., p. 95

in considerazione in una logica pragmatica di *continuum*. In questo modo la definizione processuale del gesto viene, ancora una volta, resa imprescindibile.

Per concludere, l'accezione del concetto di libertà all'interno di una dinamica legata al gesto fotografico, è un tema molto sensibile per qualsiasi studio *sul* fotografico. Peirce ha inteso la libertà come esercizio di un controllo personale e come caratteristica dell'istinto razionale<sup>545</sup> il quale diviene la natura stessa del ragionamento. La conoscenza, di conseguenza, risulta pervasa da queste funzioni. Tali intuizioni potrebbero rivelarsi complementari alla logica di Flüsser e al concetto di macchina fotografica intesa come *black box*. Sostanzialmente lo studioso giunge a fondare la sua logica sulla *dominazione* che il fotografo attua nei confronti dell'apparecchio grazie ad un controllo esercitato dall'esterno, ma che, allo stesso tempo, lo conduce ad esserne anche *dominato* lui stesso, a causa dell'opacità al suo interno, appunto, la *black box*. Il concetto che qui interessa rilevare è che, il fotografo, può nutrire (input) l'apparecchio<sup>546</sup> per produrre la foto-immagine. Ciò che Flüsser afferma, è quindi in definitiva che l'apparecchio fotografico ha *in sé* due programmi profondamente legati: l'uno che porta a creare automaticamente le immagini (l'apparecchio), l'altro che consente al fotografo di giocare, ovvero di usare su di esso il programma (la tecnologia programmata dell'apparecchio). Flüsser, però, prosegue affermando che il fotografo, supportato dalle categorie di spazio-tempo, solo in apparenza può scegliere liberamente ma che, in definitiva - ed è questa la puntualizzazione che rimane concreta per questo studio - la sua libertà è, e rimane, comunque programmata<sup>547</sup>.

Introdurre la visione peirciana di libertà ed istinto razionale, a questo punto, non appare fuorviante bensì complementare allo studio sul gesto fotografico poiché porre in evidenza il tema dell'istinto razionale conduce a due specificità ulteriori alla teoria flüsseriana: prima assunzione è che la libertà e l'istinto razionale non determinano uno stretto legame (dipendente) funzionale tra fotografo ed apparecchio lasciando altresì al fattore umano il pieno esercizio di un'azione

---

<sup>545</sup>L'istinto è ciò che accresce le nostre certezze.

<sup>546</sup>Su una certa affinità di concetti tra apparecchio e dispositivo si veda il saggio di Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo ed., Milano, 2006. Qui il filosofo italiano assume il dispositivo come interno alla categoria che produce immagini tecniche; un dispositivo è qualunque cosa capace di catturare, orientare e determinare, altresì controllare e assicurare i gesti, le condotte e le opinioni.

<sup>547</sup> Flüsser rimane (in realtà) sempre ad un bivio fenomenologico: il fotografo programma attraverso l'uso della *blackbox* e /o rimane dipendente dalla tecnologia.

soggettiva. Seconda e non meno importante determinazione: tali categorie funzionali peirciane lasciano supporre la possibilità di una libertà consapevole che, per una teoria gestuale della fotografia, assumerebbe una preponderanza centrale. In sostanza, il pensiero semiotico può controbilanciare i molteplici approcci delle teorie sul fotografico basate fundamentalmente sul rapporto (non bilanciato) fotografo-tecnologia, ovvero fotografo-apparecchio che hanno reso l'umano quasi asservito alla modernità tecnica.

Gli effetti di un'intuizione aperta alla libertà consapevole, sull' *io posso*<sup>548</sup> e non sull' *io potrei* non confonde né limita alcuna ipotesi gestuale umana.

Un passaggio teorico successivo si fonda sull'ipotesi che l'istinto razionale sia connesso col processo di creatività. A tal proposito, nel prossimo paragrafo si affronterà il tema della creatività gestuale nella pratica fotografica: tematica importante soprattutto tra il 1930 e il 1950, anni fecondi, ma anche critici, per l'argomento.

---

<sup>548</sup>L'intenzione del fotografo è informare e, in un certo senso, rendersi immortale attraverso lo scatto; per ciò la funzione di libertà consapevole rimane centrale. L'influenza della tecnologia dovrebbe essere considerata come collaborativa e non creatrice di fattori di dipendenza.

### 3.4 a Gesto e creatività. La pratica fotografica tra libertà e istinto razionale.

A questo punto dell'analisi, inserire il termine o meglio l'attività creativa in sé stessa, aggiunge ad una teoria del gesto fotografico una peculiare caratteristica ovvero un sentimento di libera intuizione con un fondamento di razionalità.

Se il gesto viene considerato un tipo di ragionamento per così dire "pratico-manuale", si può certamente affermare, seguendo il ragionamento semiotico di Peirce, che da un'ipotesi si arriva a formulare possibilmente una tesi da verificare nel suo essere verità; in questo ultimo passaggio si deve perciò garantire la comprensione di singolare e universale. In questo paragrafo intendo seguire l'analisi semiotica focalizzandomi sull'approccio alla creatività per una teoria del gesto più aderente alla pratica fotografica. Vorrei rilevare, in questo studio, una profonda differenza con le tesi proto semiotiche degli anni Settanta del Novecento: in quelle teorie non c'è alcun cenno riguardante il tema della creatività, sussunta dalla semiotica. Segnalare questo aspetto che ritengo fondamentale per analisi connesse all'arte o alla pratica artistica risulta di peculiare interesse.

Un cenno agli studi sulla creatività che non sottendono ad un'analisi filosofica bensì alla psicomètria, danno qui la possibilità ad ogni studioso di avere una visione laterale del tema di riferimento; mi riferisco in particolare alle indagini sperimentali di Alfred Binet<sup>549</sup> a Parigi e Lewis Terman<sup>550</sup> in California, dove i dati sullo studio dell'intelligenza sono stati elaborati considerando un parallellismo di base tra creatività e intelligenza. L'idea chiave della concezione psicologico-cognitivista della creatività è quella di *pensiero divergente*<sup>551</sup> secondo cui le persone così definite creative, poste di fronte ad uno stimolo o problema, tendono ad elaborare

---

<sup>549</sup> Alfred Binet, (1857-1911), psicologo francese, inventore del primo test di intelligenza, base dell'odierno QI.

<sup>550</sup> Lewis Medison Terman, (1877-1956), psicologo statunitense; inventore del più diffuso test di efficienza mentale: la Scala metrica Stanford, basata sulla revisione della Scala Binet-Simon.

<sup>551</sup> Howard Gardner, *Creating Minds, An Anatomy of Creativity seen through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham and Gandhi*, Basic Books Inc, New York, 1993. Interessante l'approccio di Gardner alla creatività; influenzato dagli studi di Gruber (focalizzato sulle opere di C. Darwin e J. Piaget), Gardner studia la creatività adottando un'ottica comparativa esaminando esempi tratti in una particolare epoca storica e interagendo con le dinamiche di conquista individuale, sfera della prassi e reazioni con e della comunità circostante. Questo tema è fortemente influenzato da cultura pragmatica considerando la massima deweiana: l'uomo vive e viene influenzato dall'ambiente.

associazioni diverse o uniche. Grazie al concetto di *pensiero divergente* si completa l'esplorazione della pratica fotografica intesa come gesto; *pensiero divergente* considerato come sviluppo alternativo di una pratica d'arte o fotografica in senso stretto, libero o non vincolato da canoni prestabiliti.

Riprendere la tesi di Maddalena sul gesto completo come ragionamento che porta ad un significato può essere di supporto per connettere il percorso semiotico con una fenomenologia del gesto come "emergenza" del gesto. Si è già analizzato l'importanza del riconoscimento e dell'identità all'interno di un processo continuo di cambiamento: passaggio tra la vaghezza alla generalità di un'azione singolare che implica l'aspetto semiotico di *dense blending* tra icone, indici e simboli. Inoltre, un gesto completo deve essere innovativo, deve ripensare o riproporre elementi in modo differente, tesi che si riallaccia alle proposizioni psicometriche classiche poi riviste e ampliate secondo prospettive cognitive<sup>552</sup>. Creare significa: «Performing a determinate action»<sup>553</sup> nel senso che in questa situazione performativa noi raggiungiamo una determinazione attraverso la nostra azione; tale determinazione "creativa" deve essere connessa con un obiettivo (*purposeful*). Questo ragionamento rafforza la tesi secondo cui un'azione-gesto con significato passa da uno stato di vaghezza a una determinazione generale e che anche una performance creativa sottostà alla logica di un ragionamento sintetico; in sintesi un gesto creativo è compreso nella logica di un gesto completo se la creatività viene definita determinata, cioè connessa con un obiettivo. In aggiunta, in accordo con Maddalena, quando si affronta il termine dell'azione creativa, essa non ha origine dal nulla (*ex nihilo*) bensì ripropone e ri-performa concetti o idee e materiali: «In a pragmatist way we could say that we reshape experience, broadly understood»<sup>554</sup>. La prospettiva esperienziale ha certamente un valore ontologico anche nell'assunzione creativa, sia per l'autore che per l'interprete; in questo senso la creatività può essere considerata un filo conduttore importante nell'azione del gesto

---

<sup>552</sup> Secondo questa tesi "cognitiva", i creativi individuano spazi di soluzione in modo alternativo; tale analisi studia anche le risorse di energia e il tempo impiegato per promuovere efficacemente la propria indagine. Ad esempio, gli scienziati cognitivisti hanno studiato l'improvvisazione della musica jazz e la creazione letteraria, individuando dei *tool* di analisi per il lavoro creativo con un livello di complessità appropriato. Per approfondire si veda H. Gardner, *Creating*, op. cit.

<sup>553</sup> G. Maddalena, *P.G.*, op. cit., p. 88

<sup>554</sup> G. Maddalena, *P.G.*, op. cit., p. 93. Il tema dell'esperienza connesso al valore artistico e all'estetica verrà affrontato nel capitolo Sesto, con la teoria di John Dewey.

sia partendo dall'origine (autore del gesto), sia considerando l'azione interpretante del pubblico.

La domanda che segue è se ogni gesto completo è creativo oppure il contrario, se ogni creazione è un gesto completo. La logica che sottende l'intuizione di Maddalena implica entrambe le direzioni<sup>555</sup>; se un gesto è completo, sarà creativo e sintetico. Se qualcosa è creativo deve essere un gesto completo e avrà compresenti sia caratteristiche semiotiche che fenomenologiche (*density of the blending signs*). Il termine attivo della creatività (intesa come artistica)<sup>556</sup> si intende qui come livello di emergenza positiva all'interno della pratica gestuale; emergenza nel senso di una creatività performante nella costituzione di un gesto (creativo) sintetico e in cui il soggetto responsabile del gesto deve essere consapevole di tale emergenza; se non lo fosse, la creatività non sarebbe uno strumento attivo all'interno del processo gestuale, il quale non avrebbe quell'obiettivo determinato che il soggetto si prefigge, in questo caso la pratica fotografica.

Come si può oggettivare, ovvero dare specificità alla creatività della pratica fotografica? Per prima cosa è bene ricordare che, secondo le teorie degli anni Settanta che ho definito proto semiotiche, la fotografia viene intesa come un indice di esistenza-traccia che diventa la *forma* della pratica stessa. Nel ragionamento che qui si propone - derivante dalle intuizioni di Maddalena - la creatività non solo può essere forma, ma anche *feeling* della pratica artistica. *Feeling* sia dell'autore del gesto che del pubblico o interpretante (seguendo il termine peirciano di *Interpretant*) che diviene l'ultimo termine del processo gestuale; questo è un momento interessante del processo creativo: «The union between author and interpreter»<sup>557</sup> nel momento di una sintesi performante<sup>558</sup>. *Creativity* e *feeling*, qui intesa anche come emozione, sono aspetti connessi; per tale motivo non è un azzardo considerare le immagini finali della pratica fotografica come oggetto "vissuto ed emozionato"<sup>559</sup>. Inoltre, seguendo le tematiche dell'approccio cognitivo, la creatività diviene sensibile per coloro che rimangono a contatto con intelligenze creative. In

---

<sup>555</sup> G. Maddalena, *Ivi*, op. cit., p.89

<sup>556</sup> Il tema della creatività è molto vasto. Qui non si vuole analizzarlo in senso innovativo; in questo studio ciò che diviene primaria è la creatività dal punto di vista artistico e considerando, ovviamente, la pratica fotografica un'arte.

<sup>557</sup> G. Maddalena, *Ivi*, op. cit., p. 96

<sup>558</sup> Si affronterà nel Sesto capitolo il tema dell'esperienza estetica (analisi di John Dewey) che può chiarire un altro aspetto della creatività quando diviene performativa.

<sup>559</sup> Tali termini non devono essere concepiti come fase passiva dell'*interpreter*

altre parole essi sembrano acquisire un profilo analogo alla persona creativa<sup>560</sup>. Tale approccio diviene interessante per teorie sull'educazione che privilegiano l'importanza dell'ambiente circostante per interventi anche di profilo sociale, oltre che cognitivo; esse divengono determinanti anche per contestualizzare in modo pratico intuizioni di tradizione pragmatica che si fondano nell'inclusione tra pedagogia, etica e attività socio-politiche.

Proseguendo con l'analisi filosofica sulla creatività abbinata alla pratica fotografica, appare rilevante sottendere al concetto del *contrario* della creatività gestuale. In fotografia la visione dell'autore-fotografo può apparire come prodotto della tecnica in cui la macchina fotografica viene intesa come occhio meccanico del fotografo, quasi denaturalizzando il potere creativo dell'autore stesso; al contrario, risulta più opportuno osservare una teoria del gesto che supporti una visione fenomenologica dell'atto fotografico dove l'autore consapevole e responsabile ha il ruolo originario fondativo e cosciente. In questo senso la macchina fotografica diventa un utensile e quindi, capovolgendo il rapporto uomo-macchina, è il fotografo a divenire il gestore dell'*occhio meccanico*, dell'utensile e non il contrario. Seguendo questa linea di pensiero e in accordo con Flüsser, il fotografo diviene un *homo faber* e non *ludens* come espresso nella sua opera *Für eine Philosophie der Fotografie*<sup>561</sup>; l'autore-fotografo è così connesso con l'apparecchio fotografico, non in modo ludico, ma "governandolo", nutrendolo grazie alla conoscenza delle sue caratteristiche. Il pericolo, così come lo illustra Flüsser, è che il fotografo non abbia una conoscenza totale del funzionamento dell'apparecchio e quindi ne possa risultare dominato e non dominante<sup>562</sup>. Tali considerazioni risentono indubbiamente delle influenze di teorie sulle relazioni uomo-macchina che hanno in Benjamin<sup>563</sup> (per quanto riguarda il contesto fotografico) un autorevole portavoce.

Un altro aspetto sensibile della creatività è l'implicazione del rinnovo dei nostri orizzonti estetici: essa è uno strumento di cambiamento, sia per l'autore che

---

<sup>560</sup> Si veda Modris Eksteins, *Rites of Spring: the Great War and the Birth of the Modern Age*, Houghton Mifflin, New York, 1989

<sup>561</sup> V. Flüsser, *P.F.*, op. cit.

<sup>562</sup> Il termine dominante, in realtà, può risultare fuorviante; qui deve essere inteso nell'accezione positiva nel senso di relazione tra autore-fotografo e tecnica. Decisamente congruo appare il concetto di Moholy-Nagy magistralmente espresso nella citazione "non contro, ma con la tecnica" che appare nell'introduzione di *Von Material zu Architektur*, del 1929 scritto in collaborazione con Walter Gropius. Testimonianza specifica del clima culturale nei confronti del mondo della tecnica.

<sup>563</sup> Nel quinto capitolo questo tema verrà affrontato anche in relazione alla teoria di Barthes.

per l'osservatore-fruitor. Di conseguenza la creatività rende emergente un'attività di cambiamento di prospettiva e, in ultima analisi, di esperienza. Considerare la creatività come azione innovatrice di un gesto (completo) ha il valore di ricomporre e risemantizzare il concetto di traccia, quell'esser *stato lì*, di barthesiana memoria; infatti, la traccia e quindi la teoria indicale rimane legata fortemente all'oggetto-immagine mentre, se si inserisce una fenomenologia della creatività<sup>564</sup>, l'azione del gesto assume una peculiarità lateralmente differente. Il "potere" della creatività, quindi, di essere portatrice di innovazione, di riformulazione semantica (anche dell'arte), di essere legata all'esperienza, appare quasi un movimento senza sintesi finale ovvero di re-performance all'infinito.

Questo tipo di analisi avvia una visione-accettazione della pratica fotografica su di un piano differente, per esempio, rispetto all'indagine speculativa di J. Marie Schaeffer<sup>565</sup> il quale ha centrato la concezione pragmatica della fotografia non come rappresentazione bensì come segno di ricezione; esso (segno di ricezione), vale la pena ribadire, viene definito da Schaeffer come *arché*, ovvero come la conoscenza che il ricevente già possiede (sapere collaterale) intorno all'origine dell'immagine fotografica in quanto traccia fisico-chimica degli oggetti, ossia, in termini semiotici, intorno al fatto che l'icona fotografica è nel contempo un indice. In aggiunta trovo interessante affiancare a Schaeffer (non per similarità di osservazioni, bensì per coerenza di visione), l'esplorazione di Brunet che nei suoi scritti<sup>566</sup> sull'indicalità fotografica pone in risalto l'origine pratico-scientifica del pensiero di Peirce sulla fotografia; in questo modo, ci fa riflettere Brunet, si è lasciato inesplorato il ruolo che la fotografia ha come tecnologia dell'informazione, come oggetto di indagine e come strumento di esemplificazione, nell'opera scientifica e filosofica di Peirce. In questo percorso di ricerca l'intenzione è di sviluppare una teoresi su un piano differente: si tengono in considerazione alcuni *tools* semiotici, come la continuità e l'identità nel cambiamento, mantenendo l'attenzione proprio sulla pratica fotografica come gesto. Ancora una volta non si propone una tesi vincente rispetto ad altri percorsi, bensì una visione laterale, ma allo stesso tempo non marginale.

---

<sup>564</sup> Fenomenologia della creatività, qui si intende l'atto fenomenico creativo fortemente legato alla forma-oggetto e non solo ad una teorica formulazione dell'innovazione.

<sup>565</sup> Si veda in questo capitolo, paragrafi 3.1 e 3.1b

<sup>566</sup> F. Brunet, scritti sul tema dell'indicalità: *La photographie dans la réflexion de Peirce*, in *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, op. cit. *A Better Example is a Photograph: On the Exemplary Value of Photographs*, in C.S. Peirce *Reflection on Signs*, op. cit.



Ciò che rimane da affrontare è ora un altro aspetto della creatività soprattutto se si considera la fotografia come attestazione dell' *esser stato là*, ovvero in similarità con le tesi barthesiane: esiste uno spazio creativo all'interno di un'area *d'immagine congelata*<sup>567</sup>? Oppure il rapporto con l'oggetto rimane l'unico fondante tipo di relazione dalla quale si sviluppa una visione di rappresentazione? Per superare il tema dell'attestazione e della relazione univoca con l'oggetto, la considerazione della creatività e dell'innovazione possono essere elementi inscindibili e interdipendenti con il concetto secondo cui la pratica fotografica, soprattutto negli anni che vanno dal 1930 al 1950, ha aperto una nuova via all'arte. Proseguendo su questo percorso risulta interessante focalizzare il gesto nell'arte confrontandolo, possibilmente, con il gesto all'interno della pratica fotografica. In tal maniera si desidera puntualizzare in modo visivo alcuni concetti che sono stati considerati fino a questo punto.

In altre parole, partendo dalla convinzione che un artista (pittore o fotografo che sia) è un *homo faber*, come procede la sua pratica gestuale? Possono la semiotica e la fenomenologia dare una visione attiva e pratica al processo gestuale, oppure si è sempre e comunque legati alla ricezione di un'immagine come attività conoscitiva e/o estetica? Si intende ora affrontare questi rilevanti quesiti nel prossimo capitolo: arte e fotografia, la grammatica del gesto.

---

<sup>567</sup> *Immagine congelata* è un modo per rappresentare l'immagine fotografica come slegata da un'azione dinamica originaria, ovvero considerata come traccia di un passato.

## CAPITOLO QUARTO

### Verso una grammatica del gesto

#### 4.1 Arte e fotografia.

Quando l'arte incontra (e si scontra) con la fotografia. Un approccio storico.

«L'arte dei cenni, con la quale formandosi favella visibile, si tratta, della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silenzio»

Giovanni Bonifacio, *L'arte dei cenni*<sup>568</sup>, 1616

Il terzo capitolo si è concluso con l'approccio definitorio di termini caratterizzanti per una teoria del gesto: l'istinto razionale e la creatività. Proposizioni queste che vengono accettate secondo una visione filosofica e semiotica poiché hanno la particolarità di non ridurre l'approccio alla tesi che un gesto con significato sintetico si possa attivare secondo la logica di cambiamento come intuito da Maddalena. Si vuole ora offrire qualche cenno riguardo a teorie cognitivo-psicometriche che hanno di fatto ampliato e rafforzato convinzioni pratiche sull'attività creativa che, nel gesto (d'arte o fotografico), hanno una particolare influenza. In questo paragrafo l'obiettivo è quello di sottolineare la valenza artistico-visiva del gesto, conferendo ad alcune esplorazioni di storia dell'arte la responsabilità di guida in un percorso di studio filosofico sull'argomento; in tal modo si svilupperà un'attività d'analisi teorica supportata da un approccio visivo che non vuole sottostare a logiche di giudizio estetico bensì di informazione secondo una logica storico-artistica.

---

<sup>568</sup> Benedetto Croce, *Il linguaggio dei gesti*, in «La Critica», Grafiche Zamperini, Milano, XXIX, 1931, p. 223.

Il percorso, che qui si vuole definire come “grammatica del gesto”<sup>569</sup>, evidenzierà alcune basilari circostanze storico-artistiche che costituiscono un terreno favorevole ad un percorso di matrice filosofica, senza le quali questo studio risulterebbe parziale e astratto. In sostanza, ciò che viene considerato è un approccio alla cultura raffigurativa complementare, utile per considerare la fotografia come gesto: sarà come osservare le due parti di una stessa medaglia, unica via per poter ottenere un’accettazione inclusiva, appunto, filosofica e visiva.

Per tale motivo, si propone un excursus storico-artistico<sup>570</sup> riguardante le tensioni tra pittura e fotografia tra la fine del Diciannovesimo secolo e l’inizio del Ventesimo, l’influenza di correnti artistiche sulla pratica fotografica e come quest’ultima sia riuscita a rafforzare il proprio ruolo. Le complesse relazioni con l’arte pittorica, considerata di primaria importanza perché sviluppata entro regole estetiche accettate universalmente, sono state dapprima subite poi superate dall’esperienza/cultura fotografica che a partire dagli anni Venti del Novecento ha avuto la forza di svilupparsi come arte indipendente; questo passaggio critico, quasi di gregariato - ma allo stesso tempo assolutamente dinamico - ha interessato alcuni intellettuali e artisti che possono essere considerati testimoni rilevanti e attendibili.

Non potendo dare il meritato rilievo a tutti coloro che hanno creduto e si sono formati nell’arte della fotografia, si propone una visione generale che dia voce a figure meno note, ma non per questo meno interessanti della cultura fotografica. Si ritiene che numerosi intellettuali, specialmente durante le prime decadi del Novecento, influenzati da varie correnti artistiche europee sviluppatasi in modo così interconnesso e molteplice, abbiano saputo essere garanti e portavoce di cambiamenti epocali nell’arte. Mi riferisco alle cosiddette Avanguardie artistiche, correnti innovative e sensibili al cambiamento, rivolte alla destabilizzazione dell’accademia e della tradizione. Qui ci si riferirà a quattro di esse per “costruire” un terreno “visivo” condiviso entro il quale e con il quale la fotografia ha dovuto relazionarsi; in questo contesto logico, ancora una volta, il termine “grammatica” del gesto ha il suo senso fondante: infatti, in questo studio si crede che non si possa

---

<sup>569</sup> Per *grammatica del gesto* qui si intende l’insieme di preposizioni comuni all’interno del gesto che rendono peculiari e caratterizzanti il gesto stesso. L’intenzione non è quella di costruire una lista o nomenclatura, bensì un percorso condivisibile come chiave di lettura interpretante l’atto.

<sup>570</sup> Accenni di storia dell’arte rimangono come approfondimento, per presentare l’influenza artistica sulla pratica fotografica e viceversa.

considerare il gesto fotografico senza affrontare preliminarmente una determinazione ed esperienza storico-artistica di base.

Una breve premessa antecedente al Novecento, soprattutto in merito a uno studio di ambito fotografico, è doverosa: Charles Baudelaire<sup>571</sup> nel 1859 affermava che, nonostante la fotografia fosse portatrice di garanzia di esattezza del reale, essa non potesse essere arte. Il motivo era sostanzialmente basato sul fatto che la tecnica non avrebbe potuto sostituirsi alla bravura e all'efficienza dell'artista. Il fotografo diveniva una sorta di assistente (tecnico) della luce che, entrando nella macchina oscura, imprimeva l'immagine. In questa concezione l'artista-fotografo veniva escluso dal processo creativo. Ancora più chiarificatrice è la tensione (e la confusione) nata tra la pratica dell'arte pittorica e l'industria fotografica: Baudelaire si esprime in maniera molto netta in tal senso proclamando che i progressi materiali della fotografia, in realtà, hanno impoverito la genialità artistica confermando come l'industria (ovvero la tecnica) sia nemica del mondo dell'arte. Da tale osservazione si evince una confusione delle funzioni; infatti, secondo la tesi di Baudelaire, la pratica fotografica, non potendo essere un'arte, doveva in realtà essere considerata come secondaria come la stenografia o la stampa<sup>572</sup>: la si considerava interessante per rafforzare la memoria - ad esempio tramite le foto di famiglia - oppure per l'uso scientifico dell'astronomo o di quello funzionale al viaggiatore, ma non avrebbe dovuto invadere il dominio riservato alla creazione artistica. Tale posizione risponde a un concetto elitario e idealista dell'arte come finalità senza fine, libera da ogni funzione sociale. Sostanzialmente, per Baudelaire<sup>573</sup> un'opera non può essere al tempo stesso artistica e documentaria perché l'arte è ciò che permette di sfuggire al reale.

Questa breve esposizione<sup>574</sup> fa riflettere sulla condizione di sviluppo dell'accettazione della fotografia come pratica artistica costretta tra termine (anche ricettivo non solo fattuale) d'arte e di tecnica<sup>575</sup>. In aggiunta, la pratica fotografica,

---

<sup>571</sup> Charles Baudelaire, *Le Public Moderne et la Photographie* (1859), in «Études Photographiques», open edition Journal, 1999, pp. 1-12. (Da ora in poi *P.M.P.*)

<sup>572</sup> C. Baudelaire, *P.M.P.*, op. cit.

<sup>573</sup> Per completare, va specificato che la visione di Baudelaire a proposito della fotografia era ambivalente; infatti la sua insistenza nell' avere un ritratto (fotografico) della madre, ma anche di se stesso, viene riportato da P. Dubois, *A.F.*, op. cit. Questo oscillare tra una visione teorica e pratica era comunque usuale ai primordi di una nuova tecnica.

<sup>574</sup> Si veda P. Dubois. *A.F.*, op. cit.

<sup>575</sup> Su questo tema, prettamente considerato in termini di storia della fotografia e sociologia della stessa, si veda: Jean Louis Comolli, *Technique et Idéologie*, in «Cahiers du Cinéma», Phaidon

fin dai suoi albori, è stata inclusa nel dibattito-confronto con la pittura come arte a tutti gli effetti, ed è in questa dialettica che la fotografia assume il ruolo di liberatrice dalla necessità dell'imitazione della realtà; approccio questo che risulta essere opposto alla teoria di Baudelaire. La fotografia, quindi, essendo uno strumento di riproduzione del reale, libera l'arte pittorica dalla tecnica e persino dal soggetto, rimanendo così nel campo dell'immaginario<sup>576</sup>. La separazione è chiara: alla fotografia la funzione documentaria, il concreto, il contenuto; alla pittura la ricerca formale. Tale separazione nascondeva l'opposizione tra la tecnica (o la sua ricerca) e l'attività umana, denunciando l'attività fotografica come risultato di una forza neutrale dell'apparecchio e dichiarando la pittura prodotto della sensibilità di un artista e del suo saper fare<sup>577</sup> ovvero la considerazione dell'*homo faber*. Il pittore era autore di immagini attraverso la propria immaginazione e interpretazione e, in accordo con tale accezione, l'immagine si formava attraverso un'individualità, quella appunto dell'artista-autore. In altre parole:

«Ciò che distingue un disegno da una fotografia è proprio la modalità di produzione, cioè il fatto che mentre la fotografia non può esistere fuori da un principio di relazione, un disegno può essere realizzato in assenza, cioè non ha bisogno di un rapporto diretto con il proprio oggetto»<sup>578</sup>.

In questa accezione viene focalizzato il principio di relazione con l'oggetto ovvero l'indicalità e la *secondness* di peirciana memoria; tuttavia, in questo studio la "scommessa" è quella di superare il termine indicale, perché ricompreso nell'atto fotografico completo. La «relazione esistenziale»<sup>579</sup> tra indice<sup>580</sup> e oggetto è un principio di presenza e di relazione. Sono tematiche già affrontate nello studio di

---

Press, Parigi, 1971, nn 8/9/11/12 e 1972 n. 12. Sulla nascita ed espansione della fotografia nel XIX secolo si veda: André Rouille, *L'Empire de la Photographie et Pouvoir Bourgeois 1830-1870*, Le Sycomore, Paris, 1982

<sup>576</sup> André Bazin, *Ontologie de l'Image Photographique* (1945), in *Quest ce que le cinéma?* (1958), in «Collection le 7ème art», Les Editions du Cerf, Parigi, 1990, pp.9-17; sostanzialmente l'autore accenna ai pittori moderni, l'esempio è Pablo Picasso, che si liberano dal complesso della rassomiglianza così lasciando a noi fruitori di godere dell'immaginazione dell'artista- pittore.

<sup>577</sup> In realtà, in questo percorso di ricerca, il gesto fotografico verrà inteso come prodotto della sensibilità e dell'esperienza del suo autore: il fotografo.

<sup>578</sup> Claudio Marra, *L'immagine infedele*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2006, p. 90

<sup>579</sup> C. Marra, *Ibidem*.

<sup>580</sup> Si ricorda che, come esempi indicali, Peirce inserisce oltre alla fotografia anche il barometro, la banderuola, il filo a piombo.

Peirce che continuano ad affiorare anche procedendo verso un'analisi generica di impianto storico, come quella della tensione pratico-teorica tra pittura e fotografia. Secondo questa analisi limitata alla referenzialità, quindi, la fotografia risponde esattamente ad un principio di relazione, la pittura, al contrario, è prodotto dell'immaginazione e della "tecnica" dell'artista.

Tali accezioni teoriche rendono l'idea di come fosse complesso e difficile, nel passaggio culturale tra Ottocento e Novecento, creare una comprensione comune dell'esperienza della fotografia. I rapporti così poco fluidi tra fotografia e pittura hanno accresciuto la volontà da parte di alcuni neo-fotografi di allora, di innalzare questa pratica proprio verso la pittura al fine di superarla, traendone al contempo spunti ottici e istituendo una corrente definita pittorialista<sup>581</sup> che capovolgerà la definizione solamente tecnica della fotografia trattando la foto come fosse un dipinto e manipolando l'immagine come fosse un disegno.<sup>582</sup>

Tale contesto problematico di identità e singolarità artistica ha contribuito a formare, nel XX secolo, quella rete di novità, provocazioni tecniche e nuove indagini che resero la fotografia ciò che è poi divenuta: un'arte singolare della riproduzione non meno considerata di altre forme d'arte né subordinata a esse. Questo percorso è stato influenzato, come avevo anticipato all'inizio del paragrafo, da correnti artistiche<sup>583</sup> importanti del XIX secolo, che hanno avuto una forte concordanza e dinamica discordanza con l'attività fotografica. L'"inquietudine" della pratica fotografica, quindi, si affaccia al Novecento con una duplice eredità: da una parte, essa viene considerata specchio del reale, dall'altra essa è vissuta come mezzo

---

<sup>581</sup>Pittorialismo è un movimento nato alla fine del XIX secolo per elevare il mezzo fotografico al pari della pittura. Influenzati dall'Impressionismo, i pittorialisti abbandonarono lo studio in favore di spazi aperti, per meglio catturare lo spirito e la luce della natura. In Francia tra i primi sperimentatori in questo campo fu Gustave Le Gray (1820-1884). In Gran Bretagna Henry Peach Robinson (1830-1901), Oscar Gustav Rejlander (1813-1875) e Julia Margaret Cameron (1815-1879). In Russia Evgenyi Vyshnyakov, Yan Bulgak e Peotr Klepikov. In Italia Guido Rey (1861-1935) e Domenico Riccardo Peretti Griva (1882-1962). Negli Stati Uniti Alfred Stieglitz (184-1946) che influenzò molti tra i fotografi appena accennati.

<sup>582</sup> Mi riferisco qui alla manipolazione di negativi con l'aiuto di pennello, e di prodotti diversi e intervenendo nella messa in scena e composizione del soggetto.

<sup>583</sup> Per una visione generale dell'arte nel XX secolo, si veda: Denis Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne?* Gallimard Paris, 2000. Per uno studio più appropriato sulla pittura, tecnica e innovazione, si veda: Wassily Kandinskij, *Punkt und Linie zu Fläche* (1925), tr. It. M. Calasso, *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Adelphi Ed., Milano, 2017; testo composto dal materiale presentato ai corsi del Bauhaus; forma come manifestazione della realtà, abbandono dell'ambito dell'estetica. Il suo insegnamento è diretto ad *ascoltare* la forma e ci induce ad un nuovo rapporto con l'opera d'arte, ovvero di *entrare* nell'opera (ciò che fece poi J. Pollock con l'*action painting*, si veda paragrafo 4.3, di questo capitolo)

sperimentale<sup>584</sup>; tuttavia, la volontà di non considerarla sostanzialmente parte della famiglia dell'arte, obbligava i nascenti fotografi di professione a cercare percorsi alternativi per riscattarla come forma d'arte.

Ciò che è certo è che il Novecento europeo è scosso da numerosi movimenti di grande determinazione anti accademica e innovatrice definiti Avanguardie che, anche se di durata variabile, sono divenuti un modello per gli artisti delle generazioni successive. Qui si focalizzeranno le più importanti direzioni artistiche così da trasmettere la consapevolezza di un ambiente artistico comune a fotografia e arte, in particolare alla pittura, ambiente che ha sicuramente avuto una grande influenza reciproca sulle varie attività artistiche novecentesche.

La prima corrente da valutare è l'Espressionismo<sup>585</sup>, nato nel 1905 contemporaneamente sia in Germania (Die Brücke) che in Francia (Fauves); tale avanguardia non si basa più, come per l'Impressionismo, sul "moto" emozionale che dall'esterno colpisce l'artista, ma è l'artista stesso ora ad esternare le emozioni attraverso la sua pittura. Il riferimento visivo è all'opera di Edward Munch, *Puberty*<sup>586</sup>.

Il secondo movimento è il De Stijl, sviluppatosi nel 1917, ovvero il Neoplasticismo tra i cui fondatori spicca il nome di Piet Mondrian<sup>587</sup>, nel 1917. Nella logica neoplasticista è estetico il puro atto costruttivo, per cui combinare una linea orizzontale ed una verticale usando due colori elementari è già una costruzione. Infatti, Mondrian realizza delle composizioni a griglia<sup>588</sup> con colori primari e grandi rettangoli bianchi. Apparentemente opere elementari, esse evocano un perfetto equilibrio astratto, non contenendo alcuna figura e allontanandosi dalla prospettiva

---

<sup>584</sup> Si veda la sperimentazione di Marey, Muybridge e lo stesso Peirce; capitolo secondo di questa Tesi, paragrafo 2.3.

<sup>585</sup> Espressionismo orientamento artistico diffuso dalla Germania, in tutta Europa verso il 1912; Il senso dell'Espressionismo produce una ribellione dello spirito contro la materia, per cui l'anima (influenze delle teorie di Freud e di Henry Bergson sullo slancio vitale) diviene la base di partenza della poetica espressionista. Tra i maggiori esponenti: Edward Munch (1863-1944), Vasilij Kandinskij (1866-1944), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938).

<sup>586</sup> E. Munch, *Puberty*, 1894-1895, foto, allegato, 4.1.1. La scelta di segnalare questa opera è data dal fatto che segna già un distacco dalla tradizione accademica e testimonia anche una possibile depressione personale che il pittore soffrirà per circa 10 anni.

<sup>587</sup> Piet Mondrian, 1872-1944, (Pieter Cornelis Mondrian) pittore olandese fondatore del Neoplasticismo- De Stijl. I quadri per cui è conosciuto consistono in linee perpendicolari e campiture di colori primari; ciò rappresenta il suo sforzo nella continua ricerca di equilibrio e perfezione formale lungo tutta la sua vita d'artista.

<sup>588</sup> P. Mondrian, *Composition in Red, Blue and Yellow*, 1930, foto, allegato 4.1.2

e da tutte le tracce del secolo precedente, ritenute “illusorie”, per giungere, appunto, ad una nuova plasticità.

Il terzo movimento d'avanguardia è il Surrealismo, il cui manifesto viene pubblicato nel 1924 ad opera di André Breton<sup>589</sup> e che presto si diffonderà non solo in tutta Europa ma anche negli Stati Uniti<sup>590</sup>. Gli artisti<sup>591</sup> del movimento sono attratti dall'inconscio (ovviamente anche a causa dell'influenza di studi sulla psicoanalisi e delle opere innovative di Freud) e quale mezzo migliore dell'arte per esprimere angoli della mente altrimenti dimenticati? Le opere surrealiste sono destabilizzanti, irrazionali: orologi sciolti<sup>592</sup>, elefanti con gambe lunghissime, paesaggi irreali rendono la componente onirica essenziale. In aggiunta, tale componente viene considerata automatica, perché riflette un'azione involontaria del corpo, dove si producono le immagini più bizzarre. Tra le tematiche principali per gli artisti surrealisti ci sono l'amore, inteso come fulcro della vita, il sogno, la follia e la liberazione dell'individuo dalle convenzioni sociali.

L'ultima avanguardia da considerare è quella dell'arte Concettuale così definita da Joseph Kosuth<sup>593</sup> che, a metà degli anni Sessanta del Novecento, indicò un tipo di arte fondata sul pensiero e non sul piacere estetico: ne è esempio la sua opera *One and Three Chairs*<sup>594</sup>. La rarefazione di contenuti emozionali perseguita dagli artisti concettuali porta alla determinazione di voler *prescindere* dall'opera d'arte. Questo movimento, seppur esterno alle analisi di questo studio, è il punto di arrivo dell'evoluzione e del concetto d'arte che si sono sviluppati lungo tutto l'arco del XX secolo.

---

<sup>589</sup> André Breton, 1896-1966, saggista e critico d'arte francese; favorì la stesura del manifesto del movimento artistico Surrealista.

<sup>590</sup> Il movimento surrealista è il più longevo delle Prime Avanguardie, sviluppatosi cioè entro l'inizio della Seconda Guerra Mondiale; la sua diffusione capillare in tutto il mondo lo ha reso variegato rispetto a movimenti più circoscritti nel tempo e spazio come il Dadaismo o il Futurismo.

<sup>591</sup> Artisti surrealisti, tra i più importanti: Max Ernst (1891-1976), Salvador Dalì (1904-1989), René Magritte (1898-1967), Joan Mirò (1893-1983)

<sup>592</sup> Salvador Dalì, *La persistenza della memoria*, 1931, foto, allegato 4.1.3

<sup>593</sup> Joseph Kosuth (1945), artista statunitense esponente dell'arte concettuale.

<sup>594</sup> J. Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965, foto, allegato 4.1.4; espressione visiva del concetto di forma per Platone; la fotografia è una rappresentazione della vera sedia situata sul pavimento, in primo piano, in questo senso le opere di questo artista sono letteralmente ciò che viene affermato siano. Come artista egli sostiene che l'arte è una continuazione della filosofia, ma che è giunta alla fine del suo percorso. Rifiuta i formalismi come esercizi di estetica.



Il ripudio della mimesi (Espressionismo), della prospettiva (Cubismo<sup>595</sup>), del passato (Futurismo<sup>596</sup>), della forma (Informale) e il valore venale dell'opera (Dadaismo<sup>597</sup>) rappresentano una volontà decisa a non seguire vincoli formali che erano stati fondanti della tradizione artistica. Da questa sommaria documentazione storica delle Avanguardie si desidera ora evidenziare alcune proposizioni comuni alla fotografia e all'arte in genere, realizzando quel tessuto grammaticale di cui si era accennato ad inizio paragrafo.

---

<sup>595</sup> Tra i maggiori artisti: Pablo Picasso (1881-1973), George Braque (1882-1963), Robert Delaunay (1885-1941)

<sup>596</sup> Tra i maggiori artisti italiani: Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Giacomo Balla (1871-1958)

<sup>597</sup> Tra i maggiori rappresentanti: Jasper Johns (1930), Robert Rauschenberg (1925-2008). In Italia: Piero Manzoni (1933-1963), Mario Merz (1925-2003).

#### 4.1 a Arte e fotografia, la grammatica del gesto.

Quando l'arte incontra (e si scontra) con la fotografia. Un approccio storico.

Nel precedente paragrafo si è affrontata l'indagine su alcuni movimenti d'arte che hanno trasformato la cultura artistica del Novecento; tale percorso serve ora ad affrontare alcune peculiarità comuni all'arte in senso generale e alla pratica fotografica in particolare<sup>598</sup>. Si prenderanno quindi come riferimento alcuni grandi artisti, rappresentanti delle correnti delle Avanguardie che si sono precedentemente menzionate, mettendo in rilievo realizzazioni gestuali significanti, procedendo così da una teoria di pensiero storico-filosofica alla pratica: in questo quadro le immagini fotografiche diventeranno il mezzo per comprendere la teoria sul gesto. Tale metodologia di indagine risulta valida anche a scopo didattico, ovvero per l'accettazione conoscitiva attraverso un percorso fenomenologico e pratico. Un'eventuale critica rispetto a questo approccio può essere avanzata in base al fatto che gli artisti trattati non siano così esaustivi e universalmente accettati, ma si consideri che essi, specialmente per i primi decenni del Novecento, presentano caratteristiche differenti a volte congruenti e interconnesse, altre sono marginali e secondarie. Ci si è scontrati quindi, con l'esigenza di scegliere quali indizi, proposizioni, attività artistiche e artisti possono rappresentare una valida e coerente influenza teorica e pratica sulla fotografia intesa come gesto. Si è quindi scelto di considerare le potenzialità concettuali critiche (positive e negative) che possono rispondere all'esigenza di costruire una "architettura gestuale". Considerando che questa tesi si concentra sui decenni dal 1930 al 1950, risulta appropriato iniziare dalla rilevanza metodologica e teorica di Marcel Duchamp<sup>599</sup>. Egli può sicuramente

---

<sup>598</sup> Molti artisti, dalla nascita della fotografia, erano comunque fotografi, perché vedevano in questo mezzo un aiuto alla loro arte; alcuni artisti illustri: Pablo Picasso, A. Stieglitz era un chimico tedesco emigrato negli Stati Uniti che poi votò la sua vita all'indagine fotografica e segnò profondamente lo sviluppo del Pittorialismo. Berenice Abbott (amica di Marcel Duchamp e Walter Benjamin), segretaria di Man Ray, divenne poi una fotografa conosciuta ed apprezzata.

<sup>599</sup> Marcel Duchamp, 1887-1968, pittore e scultore francese naturalizzato statunitense nel 1955. È uno tra i più influenti artisti del XX secolo; fu animatore del cubismo, dadaismo, surrealismo e diede inizio poi all'arte concettuale, ideando il *ready-made* e l'assemblaggio. Il *ready-made* è un comune manufatto quotidiano che assurge ad opera d'arte una volta terminato dall'artista e posto così com'è in una situazione diversa da quella dell'utilizzo che gli sarebbe propria.

essere considerato l'anti-Baudelaire, perché nel famoso *Fountain*<sup>600</sup> del 1917 non viene espressa una figura ma un concetto, ribaltando così i termini fondanti della pittura classica che si concentrava sul fantastico e sull'eccezionale, sul paradigmatico e sull'armonico: fare arte equivale a riprendere il quotidiano, le forme conosciute e facenti parte della vita di ognuno di noi. Duchamp ribalta i concetti di identità artistica inaugurando la stagione del *ready-made*, ovvero modificando l'idea generale di arte. A questo punto tre possono essere i punti che qualificano la rivoluzione innescata da Duchamp con il *ready-made*:

«Superamento della manualità come verifica-controllo dell'artisticità; esibizione diretta della realtà prescindendo da qualsiasi manipolazione materiale dell'autore; convinzione che sia l'atto mentale della scelta a fondare il principio dell'artisticità»<sup>601</sup>.

Seguendo questa logica si rileva che i primi due punti sono esattamente il contrario della teoria di Baudelaire<sup>602</sup> che si opponeva al riconoscimento artistico della fotografia. In altre parole, le accuse alla fotografia avanzate nel secolo XIX coincidono con le novità estetico-artistiche introdotte, poi, dal *ready-made*: ecco perché la fotografia è stata intesa come un'attività che elimina la mano dal processo artistico<sup>603</sup>. Le critiche a questa novità dell'arte sono molto simili a quelle fatte da Baudelaire alla fotografia nel secolo precedente: del resto una *Roue de bicyclette*<sup>604</sup> non si considerava arte perché l'oggetto è una ruota vera e non scolpita da un'artista, il suo intervento è del tutto assente. Seguendo un'analogia concettuale tra fotografia (immagine) e l'invenzione di Duchamp, c'è da chiedersi cosa succeda quando l'opera viene esposta. In entrambi i casi avviene ciò che Marra definisce in questo modo:

---

<sup>600</sup> M. Duchamp, *Fountain*, 1917, foto, allegato 4.1a.5. La foto originale di quest'opera ha la firma di Alfred Steiglitz, conosciuto da Duchamp a New York, quando l'artista fece parte del gruppo dei Dada.

<sup>601</sup> C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, ed. Bruno Mondadori, Milano, 1990, pg. 42

<sup>602</sup> Di seguito un breve riassunto delle critiche di B. alla fotografia: essa non è arte perché troppo realistica; non è arte perché non richiede abilità di realizzazione e perché contaminata dalla tecnica.

<sup>603</sup> Si legga Jean Clair, *Duchamp et la Photographie*, Chêne, Paris, 1977

<sup>604</sup> M. Duchamp, *Roue de Bicyclette*, 1913, foto, allegato 4.1.a.6

«La risemantizzazione dell'oggetto comune che si produce nell'esposizione museale trova una precisa corrispondenza nel processo tecnico che sta alla base della fotografia, cioè nell'esposizione di una lastra sensibile agli effetti della luce»<sup>605</sup>.

Il significato di tale osservazione ha la sua corrispondenza nell'accettazione che la realtà individuata dal fotografo è analoga a quella dell'oggetto prodotto da Duchamp; entrambi nell'esposizione museale si decontestualizzano proponendosi come oggetti fruibili similmente alle opere d'arte tradizionalmente intese. Questo scarto semantico concettuale dovette essere molto faticoso sia da proporre che da percepire lungo i primi decenni del Novecento, ma fu proprio l'atto (concettuale) artistico di maggior impatto rispetto alla cultura comunemente accettata<sup>606</sup>. Per tal motivo la decontestualizzazione provocò ovviamente uno scarto anche dal punto di vista di significazione e di rapporto col fruitore.

In questo contesto, è corretto riproporre l'analisi di Rosalind Krauss<sup>607</sup> a riguardo dell'apporto innovativo di Duchamp e della relazione con la fotografia, concepita qui come immagine e non come processo gestuale. Krauss sostiene che la risemantizzazione di uno scolabottiglie inserito in un museo abbia la sua origine significativa nella relazione fisica e diretta che si instaura tra l'oggetto e la sua realtà; tale osservazione ricorda la teoria peirciana indicale ovvero l'esistenza di un rapporto unico e necessario stabilito in fotografia tra immagine e realtà. Affermando che il carattere risemantico dell'arte duchampiana ha una caratterizzazione fotografica, Krauss insiste sul flusso di influenza non univoco tra arte e fotografia. Un altro aspetto che ci propone l'autrice di *Le Photographique* è l'opera fotografica di Duchamp in collaborazione con Man Ray<sup>608</sup>: *Élévage de Poussière*<sup>609</sup>, del 1920. I due artisti avevano raccolto una grande quantità di polvere su di un vetro ovvero su di un'opera già di Man Ray, trasformandola in un'altra opera; l'operazione ha il

---

<sup>605</sup> C. Marra, *Fotografia e pittura*, op. cit., p. 43; stessa interpretazione si trova in R. Chini, *Il linguaggio fotografico*, SEI, Torino, 1968, p. 88. Gli effetti della luce sulla lastra furono, nei primi anni Venti, alla base degli esperimenti fotografici di Man Ray (Rayograph) e Moholy-Nagy.

<sup>606</sup> La misura del cambiamento rivoluzionario in atto non sarà solo, appunto, da parte di un autore bensì dal ricettore dell'opera d'arte.

<sup>607</sup> Rosalind Krauss, *Le Photographique*, Edition Macula, Paris, 1990.

<sup>608</sup> Man Ray, pseudonimo di Emmanuel Radnitzsky, (1890-1976), fotografo. Per Man Ray lo scontro tra fotografia e pittura non fu di poca ambiguità. Per lui fotografia, aerografo, pittura, *ready-made* erano interscambiabili. Su questo autore si veda L. Vinca Masini, *Man Ray*, Sansoni, Firenze, 1974

<sup>609</sup> Man Ray e M. Duchamp, *Élévage de Poussière*, 1920, foto, allegato 4.1a.7

significato di un *ready-made* perché Duchamp si appropria dell'immagine prodotta da Man Ray trasformandola in altra cosa. Krauss suggerisce che la polvere accumulata può avere il significato di traccia ovvero, semioticamente, di indice, quindi di fotografia. In questo caso essa la polvere sull'oggetto-vetro diventa l'opera d'arte, o meglio, la pratica fotografica tiene traccia della temporalità lasciando al fruitore la nozione del tempo che è passato, ma che viene fermato dall'immagine. In questo caso, si deve tener conto che la fotografia, intesa come gesto, fissa e mostra ciò che altrimenti sarebbe stato disperso, in questo caso la polvere<sup>610</sup>. Questa doppia modulazione metodologica dell'atto fotografico di fissare e mostrare, in realtà, è sufficiente per allontanarla da qualsiasi relazione con la pittura ed è proprio qui che avviene lo scarto differenziale: è in questa doppia possibilità del processo fotografico che si forma l'indipendenza della pittura dall'arte, specialmente se si considera il periodo delle prime decadi del Novecento.

Man Ray, del resto, ben rappresenta l'energia verso la sperimentazione, ma anche l'ambiguità nei confronti della fotografia stessa. L'artista aveva capito che l'atto fotografico era ben più complesso della costituzione dell'immagine finale, ma a lungo ritenne<sup>611</sup> che la fotografia fosse il prolungamento della pittura e che il senso della pratica fosse da recuperare sul piano del comportamento. In altre parole: è il modo di essere assunto da chi sceglie la fotografia come mezzo per relazionarsi col mondo che affascina Man Ray; infatti, egli afferma di fotografare per mantenere un contatto con gli altri, perché la fotografia è un fatto pubblico e non privato come la pittura. In questa accezione si ritiene interessante la posizione pubblica di un'identità comunque relazionale nel caso della fotografia che si trova ad essere segnalata come medium transitivo, di affinità emotiva tra autore e oggetto fotografato<sup>612</sup>. In questo senso non si ritiene fuori luogo immaginare una considerazione performativa della pratica fotografica considerata come azione completa in alternativa al quadro pittorico: un atto che funge da medium

---

<sup>610</sup> Su questo aspetto si veda Elio Grazioli, *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori, Milano, 2004, pp. 72-73.

<sup>611</sup> Claudio Marra, *Fotografia e pittura*, op. cit., p.56. Citazione di Man Ray durante un'intervista radiofonica del 1943: «La fotografia può completare la possibilità del pittore proprio come il disegno e l'incisione integravano un tempo quelle del pittore e dello scultore».

<sup>612</sup> A questo proposito Man Ray stilò una classifica a punti di ritratti da lui eseguiti ad alcuni amici artisti, si veda C. Marra, *Ivi*, op. cit., p. 59.

(relazionale) verso la mondanità e il sociale<sup>613</sup> evitando così di pensarlo solo in termini oggettuali. L'osservazione che risulta da queste prime suggestioni è che la fotografia abbia avuto un ruolo non passivo all'interno dell'ambiente artistico e che le "tensioni" tra quest'ultima e la pittura abbiano aperto ad una revisione, anche concettuale, di entrambe le pratiche; soprattutto il medium fotografico verrà ritenuto capace di contribuire e partecipare all'esperienza estetica senza trasformarsi necessariamente in pittura.

A riprova di questa complessa relazione tra pittura e musica si prende ora in considerazione il manifesto<sup>614</sup> del movimento Surrealista, fondato da André Breton nel 1924. Nel manifesto lo scrittore abbozza il profilo dell'artista surrealista come colui che riscatta gli automatismi produttivi conferendo al medium fotografico il titolo di apparecchio di registrazione: «Non disposti a ipnotizzarsi sul disegno che tracciamo»<sup>615</sup>. I termini automatismo e apparecchio di registrazione delineano chiaramente il passaggio teorico: la macchina che si avvicina come metodo di funzionamento al meccanismo che regola la vita psichica. Non va qui dimenticata la responsabilità dell'influenza freudiana<sup>616</sup>: il riferimento è all'attività psichica che, durante il sonno, si manifesta attraverso una produzione di immagini non controllata dalla coscienza, un vero e proprio processo automatico. Surrealismo, secondo il manifesto del fondatore, è:

«Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero»<sup>617</sup>.

Questa definizione contiene qualcosa di straordinario perché l'automatismo, fino ad allora non considerato come arte, diviene il centro della poetica surrealista

---

<sup>613</sup> Potrebbe essere una funzione ontologica del mezzo fotografico, così considerata? Probabilmente appare una provocazione, ma confermo che tale indicazione di Man Ray potrebbe avere l'accezione di ontologia del mezzo e della pratica fotografica.

<sup>614</sup> Ivo Margoni, a cura di, *Breton e il surrealismo*, Mondadori Ed., Milano, 1976, p. 267

<sup>615</sup> I. Margoni, *Ivi*, op. cit., p. 269

<sup>616</sup> I. Margoni, *Ivi*, op. cit. p. 124. Scrive Freud in una lettera a Breton del 26 Dicembre 1932: «Benché riceva tante testimonianze dell'interesse che voi e i vostri amici avete per le mie ricerche, io stesso non sono in grado di chiarirmi cos'è e cosa vuole il Surrealismo. Forse non sono per niente portato a comprenderlo, io che sono così lontano dall'arte»

<sup>617</sup> I. Margoni, *Ivi*, p. 89.

che comprende varie forme d'arte: la pratica fotografica, che diventa idonea per la costruzione dell'arte surrealista, si allontana definitivamente dalla teoria di Baudelaire e, seguendo la definizione di Barthes come messaggio senza codice<sup>618</sup>, appare come predisposta all'automatismo; questa è la ragione per la quale Susan Sontag ha affermato che la fotografia sia l'unica arte surreale. Certamente questa accezione può essere corroborata anche da un testo elaborato in una mostra dove Max Ernst<sup>619</sup> nel 1920 definì la scrittura automatica come un esempio di fotografia del pensiero<sup>620</sup>; la fotografia e la sua tecnica divengono così modalità condivise per creare cultura, nel senso più ampio del termine. Riprendendo il testo di Sontag:

«Surrealism is at the center of the photographic discipline: in the creation of the same of a duplicated world, of a second degree reality, more limited but more dramatic than that perceived by natural vision»<sup>621</sup>.

Sontag conferisce al Surrealismo un valore probabilmente troppo totale e assoluto e qui si intende bilanciare tale indagine riprendendo i termini del *ready-made* duchampiano; infatti, ciò che si desidera rilevare è che il Surrealismo può essere considerato un'estensione o una ripresa delle novità dadaiste, che vede in Duchamp e Man Ray i maggiori esponenti.

Seguendo tale logica, si può considerare il concetto di *object trouvé*<sup>622</sup> che, lungi dall'essere prerogativa esclusiva del movimento fondato da Breton, ha un suo valido esempio nell'opera di Man Ray, *Cadeau*, del 1921, dove alcuni chiodi vengono applicati sulla piastra di un ferro da stiro<sup>623</sup>. In tale operazione «la fotografia dimostra di essere uno strumento congeniale a sostenere l'esercizio di integrazione riuscendo a infondere credibilità ad oggetti altrimenti troppo *sur* e poco *reali*»<sup>624</sup>. In accordo con Marra, lo spostamento originario di novità eclettica (straniamento

---

<sup>618</sup> Roland Barthes, *Message Photographique*, «Communications», Ed. Seuil- La Martinière Group, Parigi 1961, in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1985.

<sup>619</sup> Max Ernst, 1891-1976. Pittore e scultore tedesco; uno tra i maggiori esponenti del Surrealismo, pioniere della tecnica del *frottage* e del *grattage*.

<sup>620</sup> Per tale citazione si veda Aaron Scharf, *Art and Photography*, Psychology Press, Bloomberg, Uk. 2004

<sup>621</sup> S. Sontag, *On Photography*, op. cit., p. 51/ p. 45 (versione italiana).

<sup>622</sup> *Object trouvé*, letteralmente oggetto trovato, perché invece di essere scelto per le sue caratteristiche estetiche, è scelto con giudizio espresso nella totale assenza di buono o cattivo gusto.

<sup>623</sup> M. Ray, *Cadeau*, 1921, foto, allegato 4.1a. 8.

<sup>624</sup> C. Marra, *Fotografia e pittura*, op. cit. p. 91.

dell'oggetto con altri elementi in aggiunta) deve essere ricondotto sul fronte dadaista, di cui Man Ray e Duchamp sono protagonisti. Lo scarto teorico che in ciò avviene contrasta parzialmente con la convinzione di Sontag che attribuisce al Surrealismo la prerogativa di aver cambiato radicalmente i termini oggettuali artistici e, di conseguenza, anche la relazione tra artista-opera d'arte-pubblico fruitore. In aggiunta, è proprio la pratica fotografica che nel periodo dadaista diviene uno "sguardo" sull'opera in termini di oggettività (il riferimento è sempre rispetto al concetto di *object trouvé*). Con tali puntualizzazioni non si vuole, tuttavia, togliere alla Sontag il grande merito di aver contribuito ad una visione integrata della fotografia alla cultura in generale. Tuttavia, è corretto segnalare la difficoltà nel trovare un'unica origine e influenza artistica per la pratica fotografica dei primi decenni del Novecento.

Proseguendo questo percorso, un altro canale che il medium fotografico in area Surrealista ha inaugurato è quello definito da Marra di "allargamento" dei confini operativi, perché strettamente connesso con i canali sensoriali dell'artista; infatti, in una tale visione il medium fotografico viene usato per sostenere un comportamento, un modo d'essere nel mondo. Le due accezioni, *object trouvé* e "allargamento", sono magistralmente esemplificati nella fotografia di Man Ray *Le Violon d'Ingres* del 1924<sup>625</sup>: gli interventi grafici sulla schiena femminile aiutano il corpo ad assumere le sembianze di uno strumento musicale. Il corpo trasformato diventa un *object trouvé* che, però, non si ha modo di incontrare se non grazie all'intervento della pratica fotografica che "allarga", ri-significa i termini dell'oggetto.

Quest'ultime accezioni possono già rendere chiari alcuni elementi per l'indagine di grammatica del gesto di cui si è fatto cenno all'inizio degli ultimi due paragrafi. Duchamp e Man Ray scommettono che l'*object trouvé* e l'"allargamento" della significazione dell'oggetto siano fattori prorompenti del ruolo della pratica fotografica e possano essere tradotti come importanti relazioni con l'oggetto e di ri-significazione del reale. Si è già detto che il significato è necessario per rendere completo un gesto così come si è visto che il significato ha un valore ultimo di grande importanza per la grammatica del gesto stesso: senza significato non vi è la sintesi. Come comprendere una fotografia come *Le Violon d'Ingres*? Si suggerisce in questo caso la necessità di tener presenti alcuni fattori ontologici dell'arte: prima di

---

<sup>625</sup> Fotografia di Man Ray, (opera di Duchamp), *Le Violon d'Ingres*, 1924, foro, allegato 4.1a.9



tutto qui si tratta di intuire la forza antiaccademica di un movimento d'avanguardia (come il Dadaismo e Surrealismo) e di non tralasciare il fatto che il messaggio (d'arte) non ha una valenza estetica né di gusto; non ultimo, va considerato che all'origine del gesto fotografico c'è un autore con un'intenzione artistica che si può tradurre in una carismatica visione della realtà unendo strumento musicale e corpo femminile. A tutto ciò va inoltre aggiunto che l'identità dell'autore e il suo ruolo hanno nel gesto indiscutibile valore.

Un altro fattore che nella grammatica fin qui precisata (oggetto, autore, significato e intenzionalità) ha un rilievo fondativo è la sperimentality che a sua volta risulta essere l'*alter ego* della creatività. Sperimentality che nella pratica fotografica del secondo decennio del Novecento era sia concepita come aggiunta di materiali extra oggettuali per enfatizzare l'oggetto stesso sia come lettura stilistica di elementi secondari ed estranei. Sono tali caratteri che portarono Walter Benjamin<sup>626</sup> a scrivere che Atget fotografava le vie come fossero il luogo di un delitto. In tale dichiarazione c'è tutta la portata dello sguardo freddo, preciso e reale del fotografo che, abitualmente, fotografava scorci di Parigi anonimi, edifici senza pregio dando una caratterizzazione documentaria o documentale, senza influenzare il giudizio del fruitore con orpelli o aggiunte stilistiche: solo la nuda realtà, spesso senza l'aggiunta di presenza umana. Apparentemente di opposta tendenza al Surrealismo, la produzione di Atget invece ne viene ricompresa; si ritiene che il termine quasi-casuale e distaccato delle immagini di Atget<sup>627</sup> e l'oggettività "allargata" di quelle prettamente surrealiste abbiano il comune denominatore nella *volontà di sperimentare*. Il significato, non secondario, del gesto di quest'ultimo fotografo era sicuramente di rendere visibile una realtà che, se non nascosta, non era chiaramente vissuta. In altre parole, ciò che egli voleva realizzare era disvelare<sup>628</sup>

---

<sup>626</sup> Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), *Little History of Photography*, in *Selected Writings* (S.W.), vol.I-IV, vol II, pp. 507-528, tr. R. Livingstone and Others, Ed. M.W Jenings, H. Eiland and G. Smith, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1999. *Piccola storia della fotografia*, tr. It R. Rizzo, Abscondita srl, Milano, 2015. W. Benjamin, *Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility (third Version)*, in S. W., vol. IV, op. cit., pp. 251-283. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e altri scritti*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, in *Aura e Choc*, Einaudi editore, Milano, 2012, pp. 17-73.

<sup>627</sup> Negli Stati Uniti il fotografo che più si avvicina alla pratica fotografica di Atget è Walker Evans (1903-1975), il quale nel 1926 soggiornò a Parigi e quando rientrò a New York frequentò lo studio di Berenice Abbott già assistente di Man Ray. Come si evince le infiltrazioni culturali sono state decisive e fruttuose.

<sup>628</sup> Il termine *disvelare* insieme al concetto di reale confluiranno certamente nella fotografia documentale di guerra, che troverà in autori quali Robert Capa riferimenti universalmente riconosciuti.

l'identità di Parigi. Si può certamente obiettare che tutta l'arte novecentesca sia sperimentazione. Di certo la sperimentazione non è un fattore così inedito da essere solo artistico. Tuttavia, la sperimentazione assume nuovo valore all'interno del tema del gesto applicato alla pratica fotografica.

Come si evince dallo svolgimento di questo percorso, si è data particolare importanza alla specificità al movimento Surrealista perché sembra racchiudere molte delle proposizioni della grammatica del gesto che poi svilupperanno la pratica fotografica nella modernità. Un'altra proposizione che va delineata in un'ottica di gesto è certamente la capacità di osservazione ovvero l'allenamento all'individuazione di oggetti, persone e azioni che fanno di quel momento fermato nel tempo e nello spazio, un'immagine fotografica unica. Questa capacità che risulta di certo rafforzata dalla sensibilità dell'artista, può mettere in secondo piano la tecnologia dell'apparecchio fotografico. Ciò nel senso che quest'ultimo deve sottostare ai riferimenti intuitivi e sensibili dell'autore stesso; si sottolinea altresì che tale osservazione è valida nel periodo preso in considerazione perché oggi, con l'avvento dell'era digitale, questo rapporto si è quasi capovolto: la tecnologia può infatti essere di supporto anche ad un occhio, per così dire, distratto. L'indagine sulla sensibilità di osservazione del fotografo, fondamentale perché il suo gesto abbia un senso, deve continuare tenendo presente che autori come René Magritte<sup>629</sup> e Fortunato Depero<sup>630</sup> hanno usato il mezzo fotografico come un'anticipazione della *performance* facendolo così divenire "complice" delle stesse azioni registrate che altrimenti non avrebbero avuto vita né senso. Come ha definito correttamente Marra:

«L'ipotesi di far coincidere l'arte con la realtà fisica dell'azione, col gesto portato direttamente dall'artista si fa strada nel momento in cui esiste la consapevolezza suggerita dai mezzi tecnologici, di poter strappare l'evento stesso a quella condizione di non durata e perdita che altrimenti la caratterizzerebbe»<sup>631</sup>.

---

<sup>629</sup> René Magritte, 1898-1967, pittore belga. Insieme a Paul Delvaux è considerato il maggiore pittore del surrealismo in Belgio.

<sup>630</sup> Fortunato Depero, 1892-1960, pittore, scultore, illustratore, costumista italiano. Firmatario del manifesto dell'aeropittura e rappresentante del così detto "Secondo Futurismo".

<sup>631</sup> C. Marra, *Fotografia e pittura*, op. cit. p.111.

Per meglio comprendere cosa significò per Magritte la fotografia che ritrae l'oggetto e l'azione è bene riferirsi ad una foto del 1928 che ha per soggetto l'amico Camille Goemans intento a scrivere su un tavolino con una sciarpa che galleggia nell'aria, chiaramente sostenuta da un filo trasparente, oppure l'immagine del 1933 dello scrittore Louis Scutenaire addormentato sui binari della ferrovia. Il senso, da un punto di vista semiotico barthesiano è che la fotografia, per Magritte, è un certificato d'esistenza sostanzialmente influenzato dal pensiero artistico che soggiace al proprio modo di dipingere.

Marra, correttamente, ne dà una spiegazione logica, la quale sottolinea come l'autore pretenda troppo dal mezzo fotografico andando così a creare un legame propedeutico rispetto alla pittura di matrice surrealista, riducendo di fatto in tal modo l'interesse di impronta sperimentale. Per sostenere la visione magrittiana della pratica fotografica si può individuare proprio in quel tipo di "povertà semantica" non un limite, bensì un elemento di contro narrazione (oppure di narrazione statica) che attira la curiosità del pubblico<sup>632</sup>. Magritte aveva in mente sicuramente questo tipo di narrazione statica del soggetto/oggetto confluendo così in quel percorso che liberamente definiamo il *prima* e *dopo*: con questo tipo di gesto fotografico l'autore non voleva eludere nessun tipo di formula interrogativa sul significato stesso dell'immagine.

Si può comprendere, a questo punto dell'indagine, come nella fotografia dei primi decenni del Novecento confluissero due "anime": l'una concettuale derivante dal *ready-made* e l'altra del formale, visivo o pseudo pittorico. Si ribadisce ancora una volta - poichè questo è il fulcro della tematica dello sviluppo della fotografia nei primi decenni del Novecento - che il pittorialismo storico etichetta una produzione fotografica sostanzialmente somigliante alla pittura impressionista o tardo-impressionista. Allo stesso tempo si ritiene che dichiarare un autore come pittorialista<sup>633</sup> non sia ridimensionarne il valore bensì collocarlo in una determinata dialettica che si è sviluppata tra pittoricità ed extrapittoricità. Tale dinamica, più specificatamente, verteva anche sulla necessità di trovare ciò che in un'opera risulta fondamentale come riconoscimento del suo status di opera d'arte. Tema "sofferto"

---

<sup>632</sup> Sostanzialmente guardando quei tipi di foto ci si può chiedere: che significato ha tale inquadratura? Che cosa sta o stava facendo e perché, il soggetto della foto?

<sup>633</sup> Il pittorialismo fotografico non è limitato a un determinato periodo, ma si ripete ogni qual volta la fotografia segue la logica della pittura ovvero i suoi canali generali.

dalla pratica fotografica che nel decennio degli anni Venti del Novecento si trovava in posizione subordinata alla pittura; il significato di questa indagine si può esprimere nel termine “fotograficità” per analogia con artisticità o letterarietà ovvero ciò che di una data opera la rende opera d’arte, o letteraria<sup>634</sup>; in pratica tale approccio è tutto il contrario dell’esperienza inaugurata da Duchamp col *ready-made* dove l’artisticità non è in relazione con la fisicità dell’opera bensì con il concetto che è sussunto in essa. Dal 1920 circa, la fotografia è alla ricerca di un linguaggio o grammatica che la differenzi rispetto alla pittura, ma finisce per essere risucchiata verso l’identità dalla quale cercava di allontanarsi.

L’esempio pratico (nell’ambito del neo pittorialismo)<sup>635</sup> è dato dai percorsi<sup>636</sup> di studio verso l’inquadratura, l’equilibrio tonale, la sintassi compositiva che avvicinano la pratica fotografica alla logica del quadro.

A tal proposito l’approfondimento sulla teoria e pratica del fotografo Ansel Adams<sup>637</sup> appare coerente e non riduttiva di quell’indagine neo-pittorialista che caratterizzò l’ambiente americano ed europeo nel periodo compreso tra le due Guerre Mondiali. Molto singolare è la sua concezione dell’atto fotografico, interessante per la costituzione di una grammatica del gesto, che viene presentato come «Esperienza di organizzazione del caos naturale»<sup>638</sup>, descrivendolo con un termine che noi traduciamo semanticamente in forma; nel mondo ci sarebbero *shapes and forms*<sup>639</sup>, ovvero forme naturali e culturali. Le prime sono presenti in natura a prescindere dall’azione dell’uomo, le seconde dipendono come logica conseguenza dall’uomo (cultura). Questa singolare visione di Adams, coerente con la cultura del tempo, prosegue nella convinzione che il mondo sia di per sé caotico

---

<sup>634</sup> Per meglio intenderci è quella qualità materiale posseduta dall’opera, ciò che riguarda la sua fattura e la sua formalità.

<sup>635</sup> Il Neopittorialismo si sviluppa sia in Europa che in America tra il 1910 e il 1930. Artisti-fotografi di questa corrente negli Stati Uniti furono Alfred Stieglitz, Paul Strand (1890-1976), Edward Steichen (1879-1973), Edward Weston (1886-1958). In Europa: Clarence White (1871-1925) Albert Renger Patzsch (1897-1966) André Kertész (1894-1985). In Europa il Bauhaus, tempio di divulgazione teorie e tecniche moderniste, ebbe grande influenza. Negli Stati Uniti, ugualmente, le riviste “291” e “Camera Work”, furono molto attive per divulgare i termini neopittorialisti; da ricordare anche il gruppo di fotografi che fondarono il Gruppo f/64: Imogen Cunningham (1883-1976), Dorothea Lange (1895-1965), Ansel Adams (1902-1984).

<sup>636</sup> Si veda Paul Strand, *Il movente artistico in fotografia, e Vedere in modo fotografico*, in Nathan Lyons, a cura di, *Fotografi sulla fotografia*, Agorà, Torino, 1990. Walter Guadagnini, *Una storia della fotografia del XX e del XXI secolo*, Zanichelli, Bologna, 2010.

<sup>637</sup> Di Adams sono disponibili in lingua italiana: *Il negativo*, Zanichelli, Bologna, 1987; *La stampa*, Zanichelli, Bologna, 1988; *La fotocamera*, Zanichelli, Bologna, 1989.

<sup>638</sup> C. Marra, *Fotografia e pittura*, op. cit., p. 130.

<sup>639</sup> Ansel Adams, *Camera and Lens*, Morgan and Lester, New York, 1948, p. 17.

e che le *shapes* naturali illimitate si presentino a noi non in modo definito bensì disponibili a diverse interpretazioni. Proprio qui scatta per l'autore il ruolo dell'artista: la sua azione dovrebbe portare ordine in questo groviglio naturale: «The painter's or photographer's eye brings form into the surrounding shapes»<sup>640</sup>. Tale osservazione conduce a due affermazioni: la prima è la funzione quasi-etica del fotografo o dell'artista che ha lo scopo di ordinare il caos del mondo, la seconda, funzionalmente collegata alla prima, è che in questo atto dinamico il fotografo debba usare un formalismo che nel manufatto finale abbia la struttura di elaborati pittorici. Ancora una volta si è di fronte alla similitudine fotografia-pittura in un processo estetico intenzionale: Adams si può includere nel fronte di coloro che: «Pur inconsapevolmente (quanto poi?) considerano la fotocamera una sorta di pennello tecnologicamente aggiornato»<sup>641</sup>. Si ritiene essenziale sottolineare che tale visione di “ordinare formalmente il mondo” corrisponde alla poetica modernista e che in sostanza l'unico sforzo autentico anti-pittorialista risale ai primi decenni del secolo con quella fotografia che entra in relazione con l'area surrealista.

Per riassumere in termini di grammatica del gesto, la pratica fotografica deve essere intesa come un processo dove i fattori essenziali, al di là dell'intervento tecnico dell'apparato e del fotografo, sono da considerarsi la sintesi in una dialettica di cambiamento, il rapporto con l'oggetto, l'intervento razionale e creativo dell'autore (che ha significato di un equilibrio tra la sua capacità di osservazione e l'intuizione creativa). Tutti questi fattori, per una comprensione gestuale, vanno inseriti in una più ampia connotazione semiotica che ha nel *continuum* un “motore” pervasivo. L'esempio dell'apporto di movimenti artistici come il Dadaismo e Surrealismo alla risemantizzazione dell'oggetto in arte, dovrebbe essere inteso proprio nei termini fino a qui presi in considerazione: nuova “figura” dell'artista, funzione realista della pratica fotografica, “allargamento” a inediti e singolari spazi-termini artistici per il fruitore.

La considerazione profonda del gesto in arte, specialmente se si considera un periodo così innovativo come l'avvento della modernità col Dadaismo-Surrealismo, nasce da una correlazione teorica tra arte e filosofia, dove la prima può prendere “a prestito” categorie che rimangono strumentali per costruire nuovi percorsi di significazione che altrimenti non sarebbero fruibili, ovvero non

---

<sup>640</sup> A. Adams, *Ibidem*, op. cit.

<sup>641</sup> C. Marra, *Fotografia e pittura*, op. cit., p. 131.

potrebbero essere identificati con quell'ampia significazione inclusiva caratteristica dell'indagine filosofica.

La conclusione rispetto al dibattito dinamico tra arte e fotografia di inizio Novecento verrà affrontata nel prossimo paragrafo sull'Informale. Partendo da osservazioni di Umberto Eco nel saggio intitolato *Di foto fatte sui muri*<sup>642</sup>, l'intento sarà di superare la visione di Eco sul concetto di fotografia e di apportare una revisione all'idea sull'Informale.

---

<sup>642</sup> Umberto Eco, *Di foto fatte sui muri*, in «Il Verri», ed. del Verri, Milano, 1961, 4, pp. 89-97.

## 4.2 Sull'onda dell'Informale. Revisione di un'idea: una proposta inclusiva tra arte e fotografia.

Gli ultimi due paragrafi sono stati basilari per offrire un supporto di storia della fotografia con l'intento di evidenziare alcuni termini nella costituzione di una grammatica del gesto fotografico che abbia funzioni pratiche.

Anche a rischio di ripetizioni, si desidera ribadire la forza concettuale e il grande impulso conferito dalla novità del *ready-made* nel percorso della storia dell'arte e della fotografia per consentire il superamento del pittorialismo storico; l'attività e intenzionalità fotografica si esprime, quindi, nella direzione di un astrattismo definito dal supporto del medium fotografico come indagine obiettiva. La ricerca di una *new vision*, rivolta verso un'intensa attività teorica ma anche didattica, si svolse sia negli Stati Uniti che in Europa. Ad esempio, la comunicazione pubblicitaria divenne un bacino di vivace sperimentazione per la nuova pratica fotografica<sup>643</sup>. Le immagini così proposte, anche per motivi commerciali, rimangono delle composizioni alla maniera di Piet Mondrian o Kazimir Malevic<sup>644</sup>: elementi figurativi ridotti al minimo e riconducibili ad un fattore comune geometrico. Il metodo qui usato, quindi, propone una referenza indicale dell'oggetto e nient'altro specialmente se, come già affrontato alla fine del Primo Capitolo, il riferimento è all'immagine fotografica proposta dalla Henri<sup>645</sup> che moltiplica l'oggetto mela con una serie di specchi, annullando così ogni riferimento al reale e riducendo l'immagine a pura forma. Si potrebbe aggiungere che l'oggetto, in questo caso una mela, rimane un segno tra i segni senza una relazione diretta<sup>646</sup> e attiva tra essi, ma solo una continuità prospettica (tecnica). La Henri "rovescia" il principio di attestazione di barthesiana memoria, proponendo un mondo immaginario fondato

---

<sup>643</sup> Il riferimento è alla costituzione degli *still life* di cui un esempio tra tutti sono i lavori di Florence Henri, della quale ho già affrontato i termini pratici alla fine del Primo Capitolo. Qui è sufficiente ricordare, riguardo gli *still life*, la pubblicità dei profumi del marchio Lanvin del 1931, e i lavori per la casa discografica Columbia.

<sup>644</sup> Kazimir Severinovic Malevic, 1879-1935, pittore russo di origini polacche. Pioniere dell'astrattismo geometrico e delle avanguardie russe; nel 1913 fondò l'avanguardia artistica chiamata Suprematismo.

<sup>645</sup> Il riferimento è alla fotografa F. Henri, capitolo Primo, paragrafo 2.2 a.

<sup>646</sup> Sostanzialmente il mio riferimento, in questo caso, è ad una mancata relazione semiotica. Qui si privilegia una forma, per così dire, silente, non simbolica bensì solo indicale nel senso che esiste, c'è.

sulla duplicazione di forme: non è il giudizio estetico che interessa a questa fotografia bensì la fase concettuale del gesto.

Per una stesura di termini di grammatica del gesto, va considerato il concettuale come elemento primario per una selezione intenzionale e causale del gesto fotografico; in altre parole la dinamica concettuale può aiutare il fruitore-osservatore a comprendere il significato di un gesto fotografico come fosse una lente selettiva che dà importanza e sostanza al pensiero dell'autore. Soprattutto l'arte e la fotografia contemporanea necessitano della conoscenza di tale statuto per poter conseguire un'ontologia artistica; ovviamente, il concettuale non è l'unico strumento indispensabile. Nel sesto capitolo si affronterà la tematica dell'esperienza estetica e di altri elementi pragmatici in modo da avere una visione meno limitata di strumenti di conoscenza rivolti all'arte e si cercherà di completare la costruzione della "grammatica del gesto" con altre categorie funzionali.

I passaggi precedenti sono da ritenersi una sorta di astrattismo (concettuale) fotografico, ma continuando l'indagine si ritiene essenziale per una sensibilità storica e teorica, proseguire col tema dell'Informale<sup>647</sup> ovvero segnalare il passaggio verso il superamento della figuratività in arte e in fotografia. A questo proposito risultano particolarmente incisive alcune riflessioni che Umberto Eco propone nel saggio dal titolo *Di foto fatte sui muri*, pubblicato nel 1961, riguardante la produzione fotografica slegata dalla figuratività:

«La camera fotografica che fino ad ora aveva trovato scene ed eventi figurativi ora viene invitata a trovare occasioni informali, macchie, graffiti, tessiture materiche, colate, scrostature, secrezioni, striature, microcosmi di ogni specie approntati dal caso sui muri, sui marciapiedi, nella fanghiglia, sui legni di vecchie porte, o nelle colate di catrame non ancora steso, variamente calpestato e rappreso»<sup>648</sup>.

---

<sup>647</sup> Per Informale qui si intendono quelle correnti artistiche che attorno all'Espressionismo astratto americano degli anni Quaranta del Novecento, furono responsabili di un definitivo allontanamento dalla figura e soprattutto incisive per quanto riguarda sperimentazioni tecniche e visuali. Tra gli artisti che ben rappresentano questa corrente, che si è sviluppata in America, ma che subito ha influenzato autori europei: Jackson Pollock (1912-1956) e l'arte del dripping. Altri artisti: Jean Dubuffet (1901-1985), Willem de Kooning (1904- 1997), Franz Kline (1910- 1962), Antoni Tapies (1923- 2012), Mark Rothko (1903-1970).

<sup>648</sup> U. Eco, *Di foto*, op. cit., pp. 89-97: 93.



La fotografia<sup>649</sup>, influenzata da correnti artistiche come l'Espressionismo astratto, si interessa di soggetti non figurativi dedicandosi alla ricerca di oggettività non formali e legate ad un certo naturalismo (muffe, macchie sui muri etc.). Il saggio di Eco rappresenta un'occasione per tentare di chiarire definitivamente la questione metodologica tra pittura e fotografia. Il primo aspetto su cui riflettere è l'interpretazione naturalistica del fenomeno dell'Informale, così come descritto da Eco<sup>650</sup>: un informale che è già "pronto" in natura e che è sufficiente riconoscere ed averne coscienza. Ad una prima analisi, così come la propone Eco, si potrebbe certamente affermare che tale tipologia di elemento artistico sia simile al *ready-made*, esibizione diretta della realtà, in contrapposizione al pittorialismo. Ci si domanda quindi se pittura e fotografia abbiano o meno e in che misura - nel caso dell'Informale - un obiettivo comune. Diversamente da Eco, Marra insiste nella convinzione che le fotografie di muffe, ruggine o muri scrostati all'atto pratico e soprattutto in sede di fruizione «finiscono per risultare apprezzabili in quanto del tutto simili alla superficie di un quadro informale. Sarebbero insomma fotografie che funzionano come quadri e non come *ready-made*»<sup>651</sup>. Seguendo la logica di Marra, per prima cosa ci si rende conto che i due mezzi, pittura e fotografia, sono diversi; tuttavia nel caso di Eco, l'obiettivo appare comune in una sorta di macropoetica che avvolge i linguaggi d'arte anche differenti includendo quindi letteratura, poesia, pittura ed anche fotografia. Tale visione risulta scontata se pensiamo alla fotografia come prosecuzione tecnologica della pittura e pare che a tal proposito Eco abbia le idee chiare quando afferma:

«Quando arti diverse si trovano a sviluppare la stessa tematica e a guardare le cose secondo la stessa intenzione, non ne deriva mai una semplice coincidenza di risultati»<sup>652</sup>.

Quali sarebbero per Eco le fotografie che meglio rappresentano la poetica dell'Informale? Tornando alla definizione precedente di Marra, la risposta è

---

<sup>649</sup> Approssimativamente come datazione, tale periodo ha origine alla fine degli anni Quaranta e continua almeno fino agli anni Sessanta del Novecento.

<sup>650</sup> Questa accezione definita da Marra ci trova pienamente d'accordo.

<sup>651</sup> C. Marra, *Fotografia e pittura*, op. cit., p. 144.

<sup>652</sup> U. Eco, *Di foto fatte sui muri*, op. cit., pp. 89-97: 92.

concentrata sulle muffe, ruggini e altri materiali ovvero su ciò che visivamente somiglia a un quadro informale. Quindi, se le cose stanno così, il passo successivo è l'indagine sulle differenze tra fotografia e pittura e la loro *non* coincidenza di risultati. Eco propone un Informale pittorico prodotto dal laboratorio dell'artista, mentre quello "naturale" risulterebbe "prelevato" dal fotografo già in essere senza manipolazioni; comunque sia, entrambi i procedimenti, per il filosofo, andrebbero valutati in modo identico, perché: «L'atto cosciente della scelta e organizzazione di un materiale è già atto che assolve il principio dell'intenzionalità formativa richiesta dal processo artistico»<sup>653</sup>. In sostanza Eco assimila il procedimento dell'atto creativo della fotografia e della pittura, perché, per entrambe, le parti di scelta e organizzazione dell'oggetto o del materiale sono già nell'intenzione dell'artista. Questo è di certo un lodevole chiarimento, che però non soddisfa la tesi finale prima decretata di semplice "coincidenza di risultati"; in realtà, la mia proposta, che ricalca le osservazioni di Marra, è basata sul fatto che anche originariamente fotografia e pittura divergono sia nella scelta sia nell'obiettivo-risultato e soprattutto nel mezzo.

Per uscire da questa *pars destruens*, occorre controbilanciare le analisi che si rifanno sempre e comunque alla realtà pittorica; serve slegare e liberare l'atto fotografico non attraverso il confronto conflittuale con la pittura, ma percorrendo altre direzioni teoriche avvalendosi, per esempio, di osservazioni di discipline differenti, una sorta di inclusione teorico-pratica al fine di dis-velare un nuovo approccio metodologico alla fotografia e al suo atto originario.

La *pars construens* si basa su un percorso che ripropone concetti già affrontati nell'elaborazione di un'analisi contemporanea della fotografia: la peculiarità è quella di riordinare gli elementi e di darne una nuova forza concettuale e pratica. Si propone perciò, un'affermazione di Renato Barilli per il quale la pittura Informale «Sporge e si affaccia sul mondo»<sup>654</sup>, affermazione che viene completata dalla descrizione di Maurizio Calvesi<sup>655</sup> secondo cui la non-forma è un'istanza in comunicazione con la realtà. Entrambi i critici italiani rilevano l'importanza della relazione col mondo e il fatto che la comunicazione con la realtà<sup>656</sup> sia alla base

---

<sup>653</sup> C. Marra. *Fotografia e pittura*, op. cit., p. 145

<sup>654</sup> Renato Barilli, *Informale, oggetto, comportamento: La ricerca stilistica degli anni '50 e '60*, Feltrinelli ed., Milano, vol. I, 1979, p. 40.

<sup>655</sup> Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie: Informale, New Dada, Pop Art*, Laterza, Roma-Bari, 1971, vol. II, p. 250.

<sup>656</sup> I due elementi di relazione e comunicazione col mondo sono di stampo pragmatico: essere nel mondo.

dell'Informale, il quale diventa così "autosufficiente" in senso concettuale, se si pensa all'esistenza di macchie, segni e grumi di materia come attestazione del vivere, agire e respirare della materia ovvero dell'esperienza in genere. In sintesi, le macchie non vengono considerate come "belle" o "brutte" bensì come tracce di esistenza e di relazioni con la realtà. Ora, se il segno Informale è certamente legato ad una condizione esistenziale del soggetto che l'ha prodotto, difficile è pensare alla stessa dinamica intenzionale per un fotografo, per il quale la fotografia segue una logica segnica indicale e non simbolica:

«Se un segno steso a mano può facilmente essere interpretato come espressione del gesto che l'ha generato, così che quella macchia di colore non sarà più una macchia ma diverrà qualcos'altro, una macchia di ruggine fotografata resta, irrimediabilmente, una macchia di ruggine»<sup>657</sup>.

Qui si ripropone il tema indicale alla Barthes: "l'esserci stato" che ha validità sia per le persone (in questo caso la memoria è l'elemento dinamico sotteso), sia per gli oggetti, così che la fotografia sia testimonianza diretta, una riproposizione della realtà. Tale accezione riprende tutto il discorso affrontato dalle tesi proto-semiotiche degli anni Settanta ribadendo il carattere fondante del segno fotografico come indicale che non lasciavano spazio per altre osservazioni interpretative. Così come la ruggine, allora, deve essere trattata l'arte che si basa su strappi e buchi di tessuti oppure l'uso materico di colori; in tal modo si segue la logica che uno strappo non è nient'altro che uno strappo e così via anche per la pratica fotografica che, quindi, non si carica di altri valori. Nei termini dell'analisi di Maddalena, secondo la quale un gesto è completo quando comunica un significato, la tesi di Eco in questo frangente non ha rilevanza semiotica, anzi si colloca in un piano completamente differente. Nell'analisi di Maddalena si parlerebbe piuttosto di gesto incompleto, in una delle forme che non prevedono il ricorso alla simbolicità

---

<sup>657</sup> C. Marra, *Fotografia e pittura*, op. cit., p. 148.

Un approccio singolare<sup>658</sup> ci viene offerto dal fotografo Nino Migliori<sup>659</sup>, che è rilevante per quanto detto. Il riferimento è alla sperimentazione presentata con le collezioni *Clichés Verres*, *Pirogrammi*, *Ossidazioni*<sup>660</sup> che dalla fine degli anni Quaranta del Novecento ha testimoniato il lavoro del fotografo in termini dialettici nel rapporto fotografia-pittura. Le immagini sono ottenute durante i procedimenti di sviluppo e di stampa; l'intervento sperimentale avviene con graffiature, bruciature o fissaggi con ossidi attivando una lavorazione *off camera*. Il gesto di Migliori è diretto sul materiale fotosensibile (carta, pellicola, lastra) e rimane come un elemento *off*, cioè estraneo, al codice fotografico; il suo apporto al gesto fotografico è di «Liberare la potenzialità linguistica del materiale foto sensibile al condizionamento culturale della macchina fotografica»<sup>661</sup>. La partecipazione di Migliori alla stagione dell'Informale<sup>662</sup> è da inserirsi in una più allargata temporalità astratta che in America vide Jackson Pollock come pittore rappresentativo dell'Informale e del materico, anche se non vi è alcun rapporto storico tra i due autori. Per definire meglio il gesto di Migliori, esso deve essere inteso come procedimento di straniamento che «blocca e devia il normale processo di decodifica dell'immagine»<sup>663</sup>; in tal senso il gesto *off camera* assume una grande rilevanza

---

<sup>658</sup> Sicuramente Eco, non aveva la conoscenza dei lavori di Migliori nella stesura dell'opera *Di foto fatte sui muri*.

<sup>659</sup> Si veda Capitolo Primo, in riferimento al tema della verità (ottica) come scelta del fotografo, quando esegue la cernita finale sull'immagine da proporre al pubblico. Per una dettagliata informazione sul lavoro di Migliori si veda Arturo Carlo Quintavalle, *Catalogo della mostra del Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma*, Parma, 1977, pp.21-46. [info@csacparma.it](mailto:info@csacparma.it). Carlo Gentili, *Fotografia gestuale di Nino Migliori*, Quaderni del Verri, Bologna, 1979.

<sup>660</sup> Nino Migliori, *Pirogrammi*, 1948, foto, allegato 4.2.10; *Ossidazioni*, 1948, foto, allegato 4.2.11.

<sup>661</sup> C. Gentili, *Fotografia gestuale di Nino Migliori*, op. cit. p.10

<sup>662</sup> Testimonianza-intervista di Corrado Benigni, *Nino Migliori, sperimentatore tra realtà e ricerca astratta*, Doppiozero, Associazione culturale, Milano, maggio 2019; Domanda: «Quanto l'arte Informale è stata importante per realizzare questa serie?», risposta di N. Migliori: «Sono sempre stato attratto dalla materia, dalla fisicità delle cose. Anche le sperimentazioni sono state sollecitate dalla curiosità su come reagivano, come si comportavano gli elementi che costituivano l'oggetto fotografia. Erano un'analisi del codice e alcune, soprattutto le ossidazioni, visualmente sono vicinissime ai muri sbrecciati, sgretolati, come lei sottolinea in colloquio con l'Informale. Sono lavori nati dal 1948-1950, forse in anticipo sulla corrente pittorica, ma accomunati dallo spirito del tempo, cioè dal desiderio di rompere gli schemi e fornire una nuova prospettiva antiaccademica. Gli autori bolognesi che praticavano l'Informale, come Vasco Bendini, Luciano Leonardi, Bruno Pulga, erano amici che frequentavo insieme ai veneziani Emilio Vedova e Tancredi e tutti loro apprezzavano questo mio lavoro, mentre il mondo fotografico lo rifiutava senza riserve, tranne mosche bianche come Luigi Veronesi o Giuseppe Turrone. Credo che il sentirmi appoggiato, sentire l'approvazione di persone che stimavo e con le quali mi sentivo in sintonia mi abbia aiutato a proseguire sulla strada».

<sup>663</sup> C. Gentili, *Ivi*, op. cit., p. 12

nella formulazione di una stesura informale dell'immagine<sup>664</sup> riprendendo, così, il concetto dell'Informale di oltrepassare le frontiere della figuratività e distruggendo la forma. Rilevante la precisazione di Gentili riguardo alla similitudine tra il gesto fotografico di Migliori e la grafica<sup>665</sup>; infatti, come testimoniato dallo stesso Migliori, tale esperienza sperimentale è da considerarsi un linguaggio ovvero una scrittura d'arte, un segno. Questa tecnica, sebbene ad una prima analisi è da intendersi come un avvicinamento alla pittura, viene concepita dal fotografo stesso come linguaggio simile alla scrittura, piuttosto che alla pittura.

L'indagine di Eco, raffrontata all'esperienza di Migliori, trova un completamento se non proprio una direzione differente che testimonia come una stagione Informale della fotografia possa determinare una frattura nel rapporto stesso tra pittura e fotografia. Fare arte non significa imitare la natura (per esempio muffe o muri scrostati), ma iniziare una condizione creatrice umana partendo da un gesto processuale: la fotografia.

Continuando l'analisi come alternativa all'indagine di Eco, si propongono le intuizioni di Barilli<sup>666</sup> e di Siegfried Kracauer<sup>667</sup>. Questi due autori hanno come matrice comune un retroterra di teoria pragmatica e fenomenologica basata sulla considerazione che una strada percorribile per la relazione uomo-mondo è l'immersione diretta nel mondo, seppur caotico, e nell'articolazione degli eventi considerati fuori da schematismi restrittivi. Tutto ciò ha la sua origine nella considerazione dell'esperienza come rimedio all'astrazione (letta anche come gabbia spaziale) ovvero come visione delle cose nella loro concretezza. Così invece di seguire un percorso di astrazione si indaga l'impatto con il reale ribaltando il piano d'analisi. Non vi è solo materia bruta e fredda (macchia o taglio di tessuto che sia) ma vi è un rapporto col reale, col dato che diviene esperienza<sup>668</sup>. Seguendo le osservazioni di Kracauer<sup>669</sup>, quindi, il mezzo fotografico sollecita un rapporto con la realtà fisica non in termini di esibizione del reale, bensì come coincidenza con l'atto

---

<sup>664</sup> In una breve intervista fatta personalmente a Migliori (aprile 2017, nel suo studio di Bologna), egli ha chiaramente testimoniato che l'esigenza di sperimentare era dovuta soprattutto ad una reazione al clima culturale-fotografico dell'Italia dagli anni Quaranta: troppo stretto attorno ad un formalismo "accademico" a cui lui stesso non desiderava prestarsi. Testo, Allegato 1.2.1, op. cit.

<sup>665</sup> Qui si intende dal latino *graphicus* e dal greco *grafia*: che riguarda la scrittura o il disegno.

<sup>666</sup> R. Barilli, *Informale*, op. cit., p. 41

<sup>667</sup> Siegfried Kracauer, *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*, University of California Press, 2012

<sup>668</sup> Si tratterà il tema dell'esperienza nel Sesto Capitolo

<sup>669</sup> S. Kracauer e i rapporti intellettuali con W. Benjamin verranno trattati nel Quinto Capitolo.

complesso di esperire il mondo. L'esperienza diviene elemento non marginale nell'analisi della relazione soggetto-oggetto-ambiente-mondo che ricorda l'affermazione di Dubois: «Avec la photographie il n'est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte que le il a créé»<sup>670</sup> dando così al gesto fotografico, cioè all'atto primario, l'originarietà dell'immagine.

Seguendo questo tipo di ragionamento si apre in tal senso una nuova via alla riproposizione, fotografica dell'Informale, diversa da quella prospettata da Eco; da ora in poi l'analisi di una poetica dell'Informale abbinata al medium fotografico deve passare attraverso il concetto di "essere nel mondo" che trova sostegno fondante nella filosofia pragmatica. Infatti, va considerato che l'apporto di tale filosofia, insieme all'intuizione semiotica di Maddalena applicata al gesto, possono essere decisivi per una lettura differente della pratica fotografica. Per l'apertura a nuove indagini polisemantiche risulta strategica l'inclusione di peculiarità culturali: questa sfida culturale che si apre all'interno della visione e struttura d'azione dell'atto fotografico ci porta ad individuare nuovi "modelli" d'indagine, innovando tematiche già condivise.

Il passaggio teorico così presentato può trovare nel *Reportage* il modello di fotografia informale, se viene considerato come parametro «l'immersione intensa e appassionata nel flusso del reale»<sup>671</sup>. Il significato di questo scarto teorico-pratico è che non ci sono soluzioni standard quando ci si avvicina con l'occhio fotografico al mondo: l'importante è cogliere l'avvenimento, le impressioni attraverso il gesto fotografico. L'*esserci stato*, in questo frangente speculativo, lascia spazio ad elementi come l'esperienza e la continuità che, poste in relazione, conservano quell'identità nel cambiamento fondante per una sintesi semiotica. Tale posizione non implica un rifiuto delle teorie precedenti, ma un cambiamento del punto di osservazione: non più solamente la forza pervasiva della rappresentazione (di un oggetto, o di un'azione) - per la quale e contro la quale la fotografia ha subito il ruolo della pittura - ma lo svolgersi di un atto con un inizio e una fine.

Proseguendo con l'indagine, e ricollegandosi con la teoria di Maddalena, il gesto fotografico risulta in possesso di codici di pensiero e di azione ugualmente bilanciati, i quali sono fattori basilari per creare il passaggio tra un'idea vaga e un atto determinato completo, ovvero con significato universale. Tale posizione viene

---

<sup>670</sup> P. Dubois, A. C., op. cit. p. 12/17.

<sup>671</sup> C. Marra, *Fotografia e pittura*, op. cit. p. 152

qui illustrata tramite il pensiero e l'opera di Henri Cartier-Bresson<sup>672</sup> le cui intuizioni aderiscono perfettamente al percorso pragmatico-Informale che si è trattato finora. Cartier-Bresson individua nel *Reportage* un'operazione progressiva tra la testa, l'occhio ed il cuore che nei termini di questa analisi si può tradurre nel gesto fotografico per antonomasia. La convinzione secondo cui solo vivendo si possa scoprire il mondo esteriore e che il soggetto si formi e contemporaneamente agisca nel mondo, risulta rilevante per un'origine pragmatica del gesto fotografico. In questo senso l'apparecchio fotografico, per Cartier-Bresson, appare come il medium attraverso il quale accettiamo la vita nella sua complessità<sup>673</sup>.

Concludendo, per la ricerca di una grammatica del gesto, il rapporto con il mondo diviene essenziale per un'ontologia dell'atto fotografico che comprende, quindi, una realtà visiva ed esperienziale complessa la quale risponde ad un'attività intesa come *processo* e non solo come *momento autonomo*: in definitiva il gesto fotografico comunica un significato. L'atto fotografico, ampliando un concetto di Cartier-Bresson, non esige di rispondere al perché delle cose, ma espone condizioni a volte anche opposte o divergenti nella consapevolezza di operare nel mondo. Si rileva in questa visione bressoniana una radice comune al concetto di gesto, così come concepito da Maddalena: la completezza dell'atto avviene in un contesto di cambiamento e di identità. L'opposizione o la diversità di elementi, cioè, in termini semiotici, i segni, non devono essere considerati ostacoli nel processo attivo e continuo di gesto e di pratica fotografica; come intuisce Bresson, è la consapevolezza di essere nel mondo che rende un gesto fotografico fruibile, concreto e definito.

---

<sup>672</sup> Henri Cartier-Bresson (1908-2004), pioniere del fotogiornalismo, teorico dell'istante decisivo.

<sup>673</sup> H. Cartier-Bresson, *Photographies de H.C.B.*, Delpice, Paris, 1963, p. 6. In italiano una raccolta di scritti si trova in *L'immaginario dal vero*, Abscondita, Milano, 2005.

### 4.3 Il gesto e lo sguardo fotografico: quando l'*action painting* si incontra (e si scontra) con l'*habit* fotografico.

Il caso di Jackson Pollock e Hans Namuth.

Il paragrafo precedente è terminato con l'assunto secondo cui l'atto fotografico è in rapporto col mondo, una sorta di medium epistemologico dove l'apparecchio fotografico può essere considerato lo strumento meccanico necessario a tal fine. Questa accezione appare come un'evoluzione del concetto di black box presentata dall'analisi di Flüsser<sup>674</sup>, favorendo così una nuova consapevolezza dell'atto fotografico inserito in un ragionamento più ampio e dinamico. Il punto focale è proprio la necessaria presenza del termine *continuità* nell'atto, dando un esempio pratico che unisca l'atto fotografico con quello pittorico. Tale logica non si fonda sulla querelle che insinua un'opposizione tra fotografia e pittura, bensì su momenti complementari e condivisibili<sup>675</sup> tra le due arti. Il risultato può essere una ricomprensione di differenti attività artistiche con caratteristiche simili; non si tratterà di difendere un'uguaglianza teorica, ma di rendere chiara e comprensibile una logica consapevole che diverrà uno svelamento di attività con direzioni nuove. L'esempio dell'*Action Painting* di Jackson Pollock<sup>676</sup> e dell'atto fotografico di Hans Namuth appare congruente con tale percorso teorico- pratico.

In generale, Pollock è conosciuto come un pittore dell'azione, per via della tecnica di controllo della tipica sgocciolatura di colore dal pennello. Tra le sue peculiari innovazioni si può ravvisare, come prima cosa, l'aver sostituito il cavalletto (che prevedeva una posizione della pittura eretta e frontale) con la tela, anche di grandi dimensioni, appoggiata a terra, per cui il pittore stesso aveva la possibilità di interagire quasi corporalmente con questo spazio pittorico che diveniva

---

<sup>674</sup> Si veda il Capitolo Terzo, paragrafo 3.4.

<sup>675</sup> In questo senso tengo a precisare la profonda lezione di Marra (si veda paragrafo...) quando ha definito che una visione interessante dei rapporti tra pittura e fotografia: essi devono essere strutturati partendo da strumenti d'analisi differenti, come la filosofia.

<sup>676</sup> Jackson Pollock, 1912-1956, pittore americano famoso per l'attività denominata *Dripping* (sgocciolatura) od *Action Painting*, termine definito da Harold Rosenberg per definire il quadro come un'arena o come evento, dove l'azione ne era la caratteristica originaria e creativa; si veda H. Rosenberg, *The American Action Painter*, «Art News», Penske Media Corporation, N.Y., LI, Dic. 1952, p.23 e segg. trad it. *I pittori d'azione*, in *La tradizione del nuovo*, Feltrinelli, Milano, 1964, pp.13-26. Su Pollock si veda: Robert Goodnough, *Pollock paints a Picture*, «Art News», Penske Media Corporation, N.Y., L, Maggio 1951, pp. 38 e segg.



tridimensionale, con gesti rapidi, precisi<sup>677</sup> e connessi (appunto) con uno sforzo fisico dirompente. Da non dimenticare la continua ricerca di sperimentazione sul colore e sull'uso di materiali per variare e governare nel miglior modo, la fluidità (quasi materica) del colore stesso. La sua arte voleva rompere con gli schemi tradizionali rientrando così nell'aggettivo "informale", sebbene all'interno dell'area artistica dell'Espressionismo Astratto<sup>678</sup>. Quando Robert Goodnough<sup>679</sup> nel 1951 affrontò la descrizione dell'esercizio artistico del *dripping* di Pollock, il testo risultò poco incisivo, anzi, quasi appiattito dalla sequenza di immagini che il fotografo Hans Namuth<sup>680</sup> aveva effettuato all'artista l'anno precedente. Il senso di realismo (dell'atto del *dripping*) delle immagini resero famoso quell'articolo proprio perché ritraevano l'azione lasciando in secondo piano i commenti sulla creazione tecnica dell'opera: l'intuizione di Namuth aveva testimoniato direttamente il cambio di direzione dell'arte in azione, praticamente rompendo la linea di distinzione tra arte e vita. Per capire Pollock si era reso necessario esaminare il gesto attivo dell'artista, dando appunto una figurazione diretta primaria all'atto sperimentale<sup>681</sup> e frenetico. In altre parole, le immagini di Namuth avevano reso pubblica la biografia quotidiana dell'artista, nello svolgimento della sua intenzionalità e aveva presentato l'opera finale come portatrice di un senso vitale, di un'esperienza.

Seguendo le osservazioni (più contemporanee) di Jean Clay<sup>682</sup> su tale esperienza combinata tra arte e fotografia, si accetta la tesi secondo cui l'episodio sia stato frainteso fin dall'inizio, dando una lettura erronea delle celebri fotografie; in altre parole, le immagini non furono prese in considerazione dalla critica del tempo. Quello che interessa per questo studio è da una parte sottolineare il valore del lavoro di Namuth, dall'altra cercare di intravedere punti di coerenza stilistica tra due

---

<sup>677</sup> Personalmente non sono in accordo con una certa critica che definisce casuale il gesto del dripping; Pollock sapeva molto bene ciò che faceva; il tutto era frutto di esperienza e sperimentazione sulla matericità del colore che ha affascinato generazioni di artisti. Mi riferisco alla critica di Paolo Legrenzi, *Regole e Caso*, Il Mulino ed., Bologna, 2017.

<sup>678</sup> Si veda Capitolo Quarto, nota n. 106

<sup>679</sup> R. Goodnough, *Pollock Paints a Picture*, op. cit.

<sup>680</sup> Hans Namuth, 1915-1990, fotografo tedesco naturalizzato statunitense; famoso per aver immortalato l'arte in azione di Jackson Pollock, nel 1950. Lo ritrasse mentre stava lavorando alle opere: *Number 30*, *Number 31*, *Autumn Rhythm*.

<sup>681</sup> Per chi ha conoscenza dell'arte di Pollock e americana in genere degli anni Quaranta del Novecento, è da sottolineare anche che questo artista ha scardinato le possibili regole formali dettate dall'accademismo comune; per un approfondimento si veda la critica di Clement Greenberg, *Modernist Painting*, in «Art Yearbook», The Art Digest/Condé Nast ed., N.Y., IV, 1962; *How Art Writing Earns its Bad Name*, «Encounter», Encounter Ltd, U.K., dicembre 1962, pp. 67-69.

<sup>682</sup> Jean Clay, *Hans Namuth, critique d'art*, «Macula», Editions Macula, Paris, 2, 1977, pp.24-25.

tipologie di gesto: pittura e fotografia. Non si desidera qui evidenziare un semplice elenco di attitudini artistiche, bensì ragionare in direzione e in compenetrazione con l'arte; per questo motivo si invita il lettore a immaginare il lavoro di Namuth all'interno dell'atelier del pittore, sforzando di captare l'inquadratura, per meglio testimoniare le specificità dell'atto di Pollock. Il fotografo riuscì a riprendere lo spazio intero (si pensi a tele appoggiate a terra o al muro, strumenti di lavoro, luce dalle finestre) dove, in parte, vi erano già delle tele decorate, tra cui l'artista si muoveva. Tale situazione dava un effetto di tridimensionalità all'immagine finale che superava qualsiasi linguaggio descrittivo; ovviamente il nostro sforzo, al giorno d'oggi, è quello di usare anche molta immaginazione nel difficile tentativo di captare l'energia dell'azione pittorica. Namuth, secondo Clay, ha reso il suo lavoro un'opera indipendente rispetto a quella di Pollock e ha reso le sue immagini come fonte di lettura critica dell'opera di Pollock. Per quanto si possa convenire con la seconda affermazione, non si è in accordo con la prima: il fotografo ha dovuto inserirsi nella vita dell'artista e osservarlo prima di capire come intrecciare la propria personale arte fotografica, per cui una sorta di collegamento umano-sensoriale deve esserci stato, nonostante all'inizio Pollock fosse riluttante nel sentirsi osservato durante la sua attività gestuale. La seconda osservazione, forse più interessante, è che il rapporto che Pollock aveva con la tela, in definitiva, fosse simile a quello di Namuth con la macchina fotografica. Pollock lavorava sulla tela da tutti i lati, similmente anche il fotografo doveva spostarsi per riprese più reali tanto che molte delle inquadrature sono aeree: *all over*, come le tele del pittore. Tale approccio di inquadratura aerea, come ha segnalato Krauss<sup>683</sup>, adotta una visione non orientata a partire dal pavimento (come spesso lo spettatore è abituato a fare) come strumento preponderante per registrare un atto proprio nel momento del "fare". Tuttavia non va dimenticato, prosegue Krauss, che tale tipo di fotografia<sup>684</sup> è comunque registrazione della realtà, una traccia; in tal senso l'intuizione riporta a focalizzare nuovamente la relazione soggetto-oggetto di stampo semiotico, esposta a partire dalla teoria di Barthes. Ritornando all'esperienza di Namuth, la pratica

---

<sup>683</sup> R. Krauss, *Le Photographique*, op. cit.

<sup>684</sup> Il primo caso di fotografia aerea risale all'esperienza di Nadar, pseudonimo di Gaspard-Félix Tournadon, fotografo francese, 1820-1910. Egli installò il suo apparecchio fotografico ad un pallone areostato per eseguire delle vedute aeree di Parigi; tale pratica, ovviamente sperimentale, produsse comunque delle immagini che la pittura non sarebbe stata in grado di eseguire. Amico di Baudelaire, Nadar gli opponeva la sua visione pratica-empirica.

fotografica aerea coinvolge un termine che fino a ora non è stato considerato, ovvero lo spazio. Le dimensioni generano reazioni conoscitive differenti nel fruitore rispetto a una visione, per così definire, dal basso; alcuni oggetti, spazi, sporgenze, possono divenire non chiari ovvero non definiti, rendendo così il riconoscimento, ambiguo. Quello che Krauss desidera evidenziare è che questo particolare punto di vista del fotografo può creare una cesura tra la realtà dell'immagine e la comprensione o la decodifica di essa. Lo strappo possibile nella compagine del reale è fenomenologicamente, per mezzo della fotografia aerea, una certezza; in questo senso tale pratica gestuale può rendere vana tutta l'analisi sul fotografico come pratica legata al reale.

L'intuizione di Krauss è foriera di nuove direzioni di pensiero, anche se la lettura della sua opera non è univoca, come probabilmente non lo fu per lo stesso fotografo. Basti pensare che il fotografo impiegò del tempo per convincere Pollock a farsi fotografare e ci riuscì grazie all'intervento della moglie, Lee Krasner Pollock. Sempre sollecitando l'immaginazione del lettore, tutto il servizio non dovette apparire così semplice e scontato per Namuth, che dovette scegliere inquadrature e tempi di esposizione molto rapidi (per l'epoca) per non "perdere" l'attimo artistico e il gesto in azione. Proseguendo con l'analisi teorica, come già rilevato, la potenza della tridimensionalità dello spazio sicuramente accomuna i due artisti: grazie al gesto di Namuth, il particolare dello spazio e della dinamicità dell'atto del *dripping*, è stato fissato nel tempo. Quello che pone su piani differenti le due attività - gesto pittorico e fotografico - è che, in accordo con Krauss la distanza fisica tra la macchia (di pittura) sulla tela oppure un oggetto sulla tavola è una cosa che il pittore può scegliere di nascondere oppure rivelare, mentre il fotografo non può fare lo stesso tipo di scelta. Certo, l'atto fotografico può "svelare" una realtà anche forzando le inquadrature, ma esso rimane, usando il termine di Krauss, un *commutator* ovvero un commutatore del reale, mentre la pittura non lo è intrinsecamente allo stesso modo.

Nel caso dell'attività relativa a Pollock-Namuth la similitudine nell'esercizio della veduta aerea rivela la distonia nello svelamento tra i due gesti che si attiva attraverso un'ambiguità spaziale delle opere (dipinti di Pollock) e dalla sensazione di campo sospeso generata dall'inquadratura aerea, ovvero il fulcro dell'attività gestuale di Namuth.

A una prima analisi il termine *commutator* appare simile al concetto di medium fotografico dell'apparecchio cioè come mediatore tra l'occhio del fotografo e l'oggetto fotografato; la potenza del vocabolo scelto da Krauss rivela tutta la sua forza nella considerazione del rapporto al reale, come una sorta di "traduttore" di immagini dal reale. Tuttavia, l'intuizione di Krauss appare mancante di "segni" e relazioni da un punto di vista semiotico e le diverse teorie sulla pratica fotografica discusse precedentemente fanno sorgere diverse domande. La prima riguarda il termine di reale: i gesti di Pollock e Namuth possono essere ricompresi nel concetto di *analogon*? La seconda riguarda l'immediatezza dei loro gesti e la terza appartiene decisamente all'ambito semiotico. In *Le Photographique* l'autrice segnala prontamente che è nel passaggio tra indice e icona, prontamente rappresentate dai lavori di Duchamp, che la fotografia ha assunto una rilevanza teorica nei suoi scritti; in altre parole, il puntualizzare tale *sostituzione* teoretica è fondante per la comprensione dell'arte contemporanea.

La specificità di Krauss, come definito precedentemente, ha il suo punto iniziale sulla relazione soggetto-oggetto di tipo indicale, ma essa rimane chiarificatrice per una lettura *iconica* dell'arte, comprendendo la funzione della traccia nel suo rapporto con la significazione. Tuttavia, la teoresi di Krauss si fonda su condizioni di segni deittici, mentre l'approccio semiotico è fondato su una tripartizione segnica; ciò non significa che le intuizioni kraussiane siano da criticare<sup>685</sup>, bensì rappresentano uno stimolo a riconsiderare la tematica semiotica, di più profonda comprensione, in ambito artistico ed estetico. Un esempio funzionale può essere proprio questo percorso di ricerca per una teoria gestuale fenomenologica e semiotica.

Per concludere la teoria semiotica, come percorso complementare a quello di Krauss, può dare risposte concrete e distintive.

---

<sup>685</sup> In questo ambito si propone una *ricalibratura* della teoresi kraussiana, unitamente a quella di R. Barthes; entrambe rappresentano una forte propensione a considerare l'arte contemporanea da un punto di vista semiotico, però deittico; qui, invece, si tende a ricomprendere la forza teoretica segnica tripartita.

### 4.3 a Il gesto e lo sguardo fotografico. Riflessioni di sintesi.

Lo studio di Krauss sul gesto di Pollock e Namuth offre l'occasione per introdurre il tema dello sguardo fotografico, ovvero quella particolare attitudine del fotografo di comprendere e ricomprendere lo spazio e l'oggetto da fotografare nel miglior modo possibile; in termini tecnici è l'inquadratura che risolve e condiziona l'atto fotografico e, in ultima istanza, l'immagine. Lo sguardo fotografico, quindi, fa parte della gestualità come l'intuizione artistica (per Pollock l'azione che origina e accompagna il suo gesto) diviene fondante per il gesto in arte. Tuttavia tale anticipazione non è così semplice, anzi, appare quasi riduttiva: non è solo lo sguardo o l'intuizione artistica a dare una direzione al gesto. Tenendo sempre presente l'attività di Pollock e Namuth, che è esemplare per ridefinire le possibili analogie e possibili difformità tra fotografia e pittura, si ritiene cruciale iniziare con la convergenza pratico-teorica. Si è già ravvisato nel gesto attivo di entrambi il momento sostanziale che trova nello spazio tridimensionale una forma di equilibrio ugualitario. In sostanza il concetto è una similitudine di azione continua: come *l'action painting* di Pollock trasforma la tela su cui il pittore "vive" e ricomprende, così il gesto fotografico (o meglio l'inquadratura aerea) si conforma all'azione. Questa caratteristica gestuale rimanda al tema della continuità semiotica che, lungi dal favorire un'intenzionalità infinita e senza direzione, trova nel concetto peirciano di *habit* un suo reale significato.

La ripresa dell'intuizione di Maddalena sulla semiotica del gesto è utile per questo tipo di logica: la pratica gestuale parte da un'idea vaga e si muove verso il generale, in altre parole, il significato si esplica attraverso un percorso di identità e cambiamento. Il movimento che si compie dalla vaghezza alla generalità conduce a pensare il gesto come attività processuale; non è di poca rilevanza tale passaggio, soprattutto se lo si inserisce nel mondo dell'arte, in particolare nella pittura e nella fotografia. Nel caso di Pollock tale visione sarebbe giustificatoria dell'azione del *dripping*, la quale ha sempre generato critiche, talvolta fuorvianti; la causa di ciò era insita nel fatto che la sua arte appariva provvisoria e gestita al momento senza aver una reale visione d'insieme sin dall'origine. In realtà, anche grazie all'ultimo restauro

dell'opera *Alchemy*<sup>686</sup>, si è evinto che la lavorazione del *dripping* avveniva a “strati” di pittura e operava secondo una direzione, sicuramente astratta ma operativa.

Seguendo, inoltre, la logica peirciana di relazione e rapporto tra segni si è già segnalato che la pratica fotografica appare come un risultato che va ben oltre la relazione indicale tra soggetto e oggetto: la semiotica è indagine di relazione continua tra segni; in questo senso il gesto fotografico risulta come un'attività processuale che ricomprende il cambiamento. Tale accezione si configura come un completamento dell'indagine iniziale di Krauss che identificava nella traccia e nella relazione indicale il momento essenziale della fotografia<sup>687</sup>. L'apporto della semiotica, per una ricomprensione del gesto fotografico, sta nell'indicare il *cambiamento* come fattore pertinente: in tal modo la ricomprensione del gesto pollockiano assume un valore determinante nello svolgersi dell'azione pittorica. In questo senso va riletto anche il valore (che ha appunto generato molti dubbi sull'arte di Pollock) dell'immediatezza del gesto; la gestualità di Pollock e Namuth, sotto questo profilo, rimane molto simile: il pittore decostruisce la tradizione e il fotografo attribuisce a questa immediatezza il reale tessuto organico. In entrambi casi il gesto è immediatezza e relazione, attraverso lo sguardo ottico e l'atto del *dripping*. L'*analogon* tra i due artisti sta proprio nell'evidenziare la pratica semiotica del gesto che oltrepassa la differenza tra le due attività. Per ogni artista l'oggetto d'arte è differente, ma questo è un caso non di scissione bensì di congiunzione gestuale: in tal senso si ritiene questo esempio interessante per una nuova lettura dell'arte, che supera il giudizio estetico o di valore e diviene proposta di equilibrio nella dinamicità (multivisiva e direzionale) gestuale.

Il ragionamento sull'arte come gesto non può esimersi dall'affrontare il tema peirciano dell'*habit*, questo spazio critico può solo che essere completato da un concetto che traccia un percorso dedicato al legame tra cognizione e azione. La domanda originaria diventa quella di capire se il gesto sia cognizione. Nel caso preso qui in esame, ci domandiamo se l'azione di Pollock e di Namuth sia conoscenza. Mentre le fotografie di Namuth oggettivizzano realmente il gesto di

---

<sup>686</sup> In pubblicazione il libro relativo al restauro con innovative tecniche, effettuato dall'Opificio delle Pietre Dure in Firenze in collaborazione con il museo Guggenheim di Venezia. (Direzione lavori Luciano Pensabene Buemi, responsabile restauro opere del Guggenheim). Luciano Pensabene Buemi, Francesca Bettini, *Alchimia*, Edifir ed, Firenze, 2019.

<sup>687</sup> Nel caso di Krauss il riferimento è alla fotografia aerea di Namuth, come azione di registrazione del reale.

Pollock, il contrario appare molto dubbio; questa breve risposta, però, non è soddisfacente, anche se intuitiva.

A questo punto si considera interessante ripartire dal gesto e dall'intuizione che esso sia un'attività in relazione col mondo, anticipazione realmente pragmatica che genera una visione fenomenologica attiva e non passiva del gesto medesimo. L'azione del gesto ha un valore cognitivo quando non è concepita come esecuzione di compiti elaborati dal pensiero, bensì come componente del processo cognitivo<sup>688</sup>. In altre parole, si desidera puntualizzare la visione cognitiva del gesto percorrendo, a grandi tratti, la direzione semiotica di Peirce e segnalando, come assunto principale, la nozione di *habit*. In *How to Make Our Ideas Clear*<sup>689</sup> apparso nel gennaio del 1878 in «The Popular Science Monthly», Peirce affronta la critica al concetto cartesiano di idea a priori tramite il metodo dell'introspezione, proponendo un metodo completamente differente in base al quale la chiarezza concettuale di una credenza può essere trovata guardando alle conseguenze pratiche che essa implica. Tale determinazione prevede che il modo in cui il soggetto dà significato al mondo e il modo in cui vi agisce sono, per il filosofo americano, due aspetti della stessa realtà. Come asserisce Peirce, ciò che l'uomo effettivamente è, compreso il suo pensiero e la sua identità, coincide con ciò che di lui è comprensibile guardando il suo agire<sup>690</sup>. Calato nell'esempio del binomio Pollock-Namuth tale intuizione presenta due importanti specificità: prima di tutto, che la loro gestualità è "figlia" di una precisa influenza culturale stratificata e interiorizzata e che l'*habit* e la credenza che risultano dai loro gesti sono finalizzate ad azioni dotate di precisi tratti e disposizioni al comportamento che hanno la caratteristica di essere regolari, reiterate. In questa logica, quindi, vengono scartate tutte quelle critiche (anche artistiche) che sottovalutano nella gestualità l'aver una direzione, un senso e un significato preciso. L'*habit* diviene, appunto, una componente dell'attività cognitiva del gesto che appare come la dimensione che mette in contatto soggetto e realtà.

---

<sup>688</sup> Per gli interessanti sviluppi dell'*habit* peirceano e cognizione si veda: Shaun Gallagher, *Philosophical Antecedents of Situated Cognition*, in Philip Robbins, Murat Aydede (a cura), *Cambridge Handbook of Situated Cognition*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, pp. 35-52. Alva Noë, *Action in Perception*, MIT Press, Cambridge (MA), 2004. Alva Noë, *Out of our Heads. Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from The Biology of Consciousness*, Hill and Wang, New York, 2009. Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Cambridge (MA), 1991.

<sup>689</sup> C. S. Peirce, *How to Make Our Ideas Clear*, *C. P.*, op. cit., 5.388-5.410; pubblicato in «Popular Science Monthly», 1878, vol. 12, pp. 286-302.

<sup>690</sup> C. S. Peirce, *C. P.* op. cit., 5.317.

Usando il termine di Krauss, quindi, il gesto inteso come attività cognitiva, sarebbe un commutatore.

Le riflessioni di Peirce sono rilevanti per concepire una sorta di prontezza all'azione prodotta dalla reiterazione ovvero dall'*habit* che si realizza nel costitutivo contatto tra l'atto e il contesto in cui esso è realizzato. Peirce delinea tale logica partendo dall'assunto che l'essere umano vive in un doppio mondo<sup>691</sup>: quello interno (world of percepts) ed esterno (world of fancy) che tra loro sono in relazione in «Every sane person» e per tale motivo influenzano l'essere umano; inoltre Peirce, distinguendo la disposizione dall'abito, afferma:

«The way in which they (percepts and fancies) affect him will be apt to depend upon his personal inborn disposition and upon his habits. Habits differ from dispositions in having been acquired as consequences of the principle, virtually well-known even to those whose powers of reflection are insufficient to its formulation, that multiple reiterated behavior of the same kind, under similar combinations of percepts and fancies, produce a tendency – *habit-actually* to behave a similar way under similar circumstances in the future»<sup>692</sup>.

Il chiarimento tra disposizione ed abito avviene puntualizzando che la prima è interna alla persona per origine naturale (in born disposition), mentre il secondo è generato da un comportamento reiterato di combinazioni (simili) tra percetti e piacere. In sostanza comportamenti simili avvengono per influenza di circostanze simili. Al termine del passo riportato il piano temporale - vero assunto pragmatico - indica che la visione del futuro non “chiude” l'abito d'azione entro schemi assoluti, bensì traccia un'apertura di comportamento e mente identificativi della logica peirciana.

A questo punto, con lo strumento dell'abito e la visione futuribile dell'azione, possiamo affrontare il tema di questo studio; in definitiva, l'abito influenza una pratica artistica come la fotografia? Il gesto, va da sé, diventa il medium portatore dell'abito; tuttavia tale asserzione comporta alcuni precisi elementi che verranno affrontati nel paragrafo seguente.

---

<sup>691</sup> C. S. Peirce, *A Survey of Pragmaticism*, C.P., op. cit., 5.487

<sup>692</sup> C. S. Peirce, *A Survey of Pragmaticism*, C.P., op. cit., 5.487



#### 4.4 A proposito dell'*habit* peirciano: una proposta alternativa e inclusiva per il gesto fotografico.

Nel paragrafo precedente si è analizzato un particolare e preciso gesto fotografico in corrispondenza all'atto pittorico di Pollock. Da tale esperienza si origina il presupposto di una piattaforma condivisibile di categorie come l'azione e la continuità all'interno di pratiche artistiche che superficialmente appaiono differenti; ci si è altresì ispirati all'intuizione di Krauss sulla pratica fotografica aerea di Namuth per riformulare quel preciso gesto come atto cognitivo riguardante il *dripping* di Pollock. Si è poi proseguito confermando che, contrariamente al pensare comune<sup>693</sup>, i gesti dei due artisti hanno una direzione costruita e organizzata secondo regole dettate da esperienza e uso di materiali (per Pollock) e dallo "sguardo fotografico" inteso come originante il gesto fotografico, per Namuth.

In questo paragrafo si desidera continuare con l'intuizione secondo cui esiste un *habit* - nel senso peirciano del termine - che si inserisce nel *modus operandi* di un artista. Esiste dunque uno specifico *habit* che si combini con il gesto fotografico?

Non appare fuorviante in questo senso riprendere l'approfondimento dal concetto che Peirce espone nel saggio *The Fixation of Belief*<sup>694</sup> del 1877, ovvero la dialettica dubbio-credenza, come teoria motivazionale non basata su prospettive psicologiche, bensì filosofiche<sup>695</sup>. L'attività di conoscenza è in rapporto dinamico tra il sentimento di incertezza (dubbio) e la necessità di assicurazione; il conoscere, non di meno, è un agire del soggetto in rapporto col mondo atto a costruire consapevolezza e riferimenti generali. Questo processo che possiamo definire "sociale" della teoria peirciana trova nel fallibilismo epistemologico una forma di procedimento razionale anche come criterio per la ricerca scientifica; il poter errare, essere fallibile, risulta parte del procedimento della conoscenza che dipende da un consenso intersoggettivo<sup>696</sup>. Tali considerazioni poggiano sulla convinzione del

---

<sup>693</sup> Il riferimento è alla critica di C. Greenberg; si veda nota n. 111, pg. 30 di questo capitolo.

<sup>694</sup> C. S. Peirce, *The Fixation of Belief*, C.P., op. cit., 5.358-5.387.

<sup>695</sup> Rosa Maria Calcaterra, *Pragmatismo: i valori dell'esperienza*, Carocci ed., Roma, 2003 (da ora in poi *Pragmatismo*)

<sup>696</sup> Il riferimento qui è al concetto di comunità scientifica; si veda C. S. Peirce, *Consequences of Four Incapacities*, C.P., op. cit., 5.311 e *Grounds of Validity*, C.P., op. cit., 5.355: «Men do not

filosofo che non esiste un *primum* assoluto della conoscenza<sup>697</sup>, infatti essa: «Poggia su un processo di cui non è possibile individuare né un fondamento originario, né un punto di arrivo definitivo»<sup>698</sup>, specificando che il punto di partenza di ogni movimento inferenziale non è legato a un fondamento conoscitivo totale. Si ribadisce qui che per Peirce il pensiero stesso è un segno; per tale motivo, l'origine in termini assoluti della conoscenza non può poggiare sulla proposizione che esista un pensiero senza segni, o meglio, un pensiero primario antecedente al segno<sup>699</sup>. La proposizione segnica, quindi, ha una funzione mediatrice: ciò è importante per riappropriarsi, in senso semiotico, di un processo conoscitivo di relazione e continuità tra segni. Procedendo più ampiamente riguardo al tema della conoscenza, all'interno della teoria dei segni enunciata in *The Fixation of Belief* (1877) e *How to Make Our Ideas Clear* (1878) Peirce continua nell'assunto che il significato della conoscenza o di un concetto non è una categoria aprioristica bensì vada cercato nella condotta. Questa affermazione è centrale per la costruzione di un riferimento peirciano all'interno di una visione gestuale attiva e completa. Qui il termine *condotta* è inteso come ciò che noi siamo disposti a fare in base a un concetto od una credenza; detto in senso più completo, la modalità per cui e in cui noi membri di una comunità ci attiviamo per fissare delle credenze. Si può quindi considerare la condotta come tensione dell'essere umano tra dubbio e credenza; condotta<sup>700</sup> che riassume in sé valori non teorici bensì pratici, appunto nel confronto con i fatti e con gli altri esseri umani della comunità; in definitiva, come conferma Calcaterra, presentando la condotta in termini peirciani:

«Noi non possediamo alcuna regola sicura per condurre il nostro pensiero e la nostra condotta, ossia non c'è un criterio di razionalità assolutamente certo. La logica porta con sé una fallibilità di principio, vale a dire la possibilità che le nostre inferenze possano anche non trovare una futura conferma».<sup>701</sup>

---

make their personal interests their only ones, and therefore may, at least, subordinate them to the interests of community».

<sup>697</sup> Questa polemica è rivolta all'assunto cartesiano del concetto di intuizione immediata ovvero l'intuizionismo.

<sup>698</sup> R.M. Calcaterra, *Pragmatismo*, op. cit., pg. 21

<sup>699</sup> C. S. Peirce, *C.P.*, op. cit., 5.250

<sup>700</sup> Condotta, dal latino *condūcere*: il condurre o trasportare cose da un luogo a un altro. Nel senso più ampio del termine: dirigere, gestire.

<sup>701</sup> R.M. Calcaterra, *Pragmatismo*, op. cit., p. 74

La consapevolezza della possibilità della mancanza di fondamenti certi del sapere riguarda l'antidogmatismo di Peirce: l'opposizione all'idea cartesiana di certezze configura sia una razionalità basata sulla dinamicità del ragionare che un'apertura di concreti significati e azioni. Ciò che interessa a questo studio è rendere chiaro, da una parte, che il dubbio può essere superato e dall'altra che l'agire umano è un aspetto reale che produce *habit*. L'abito è un'azione con determinati tratti e con caratteristiche di regolarità, reiterati e condivisi rispettando il termine di validità sociale che si riassume nel concetto di *essere nel mondo*; si pone così quella dimensione pratica tra soggetto e realtà che diviene fondamentale per una teoria del gesto. L'abito, per tale motivo, come momento di stabilizzazione e disposizione all'azione rimanda a un'attività dell'uomo non sicuramente contemplativa. In termini più vicini ai nostri giorni, non è un azzardo considerare l'abito come un *know how*<sup>702</sup> spontaneo legato al mondo del soggetto favorente, un agire di pratiche sociali e –si può aggiungere - senza dubbio anche di pratiche artistiche. In questo studio si considera l'abito come termine attivo all'interno del sapere artistico e in termini peirciani; non è perciò fuorviante dargli la corretta importanza come forza direzionale (principio guida) che porta un gesto dalla vaghezza alla determinazione del generale. Esaminato da questo punto di vista, appunto, l'abito- *know how* interagisce semioticamente nel processo dell'atto, portando un significato all'agire (gesto, in questa considerazione) pratico.

Una domanda critica che può sorgere a questo punto potrebbe riguardare il tipo di idea che genera un'azione. Per rispondervi, si propone la tematica della fotografia composita di Peirce come metafora dell'idea (composita) in relazione con l'abito. Si è già precedentemente fornita un'analisi peirciana sulla fotografia composita<sup>703</sup>, ma qui rilevante è l'apertura al concetto, appunto, di abito.

Nelle *Cambridge Conferences Lectures* del 1898, Peirce presenta un intervento dal titolo *Detached Ideas. Induction, Deduction and Hypothesis; Habit*<sup>704</sup>,

---

<sup>702</sup> Su tale accezione si veda: Margherita Murgiano, *Pensiero e azione: l'Habit peirciano fra enattivismo e cognizione distribuita*, pp 192-202. (Scaricato da Academia.edu, 20-09-2019).

<sup>703</sup> Si veda Capitolo Secondo di questa tesi, paragrafo 2.3.

<sup>704</sup> C. S. Peirce, *Detached Ideas. Induction, Deduction and Hypothesis; Habit*, C.P., op. cit., 7.498-499.

in cui partendo dal concetto di associazione (qualità sensoriali) per somiglianza, paragona, poi, un'idea a una fotografia composta<sup>705</sup>.

L'intuizione che un composto di idee formi un'idea generale può ricondursi alla definizione fondante di Maddalena secondo cui un gesto completo risulta compreso nel passaggio dal vago al generale, attivando così l'esistenza di un significato. In aggiunta qui Peirce offre allo studioso il tema dell'abito come concetto posto in relazione con l'idea generale (che è appunto formata da composti di idee). Scrive, infatti, Peirce:

«But the repeated occurrence of a general idea and the experience of its utility results in the formation or strengthening of that habit which is the conception; or if the conception is already a habit thoroughly compacted, the general idea is the mark of the habit [...] On the other hand, the association, instead of being a natural disposition of mind, may be acquired habit of mind. That supposes that similar ideas have been conjoined in experience until they have become associated»<sup>706</sup>

L'abito, chiarisce Peirce, è rafforzato dall'esperienza reiterata ovvero la sua compattezza è il contrassegno dell'idea generale; oltremodo l'associazione di idee, non è una disposizione naturale bensì un abito acquisito della mente. In questo modo Peirce attribuisce all'abito una formazione esperienziale, non intellettualistica, bensì fenomenologica.

Importare tale logica nel mondo artistico, non è facile; tuttavia è possibile rintracciare l'aspetto pratico dell'abito e la sua centralità funzionale alla teoria del gesto partendo dal composto di idee. Per approfondire e ampliare il concetto si può affermare che il composto di idee produce un'idea generale che è l'attività determinante e non vaga di un gesto. Supponendo che un artista, in questo caso il fotografo, fondi la sua pratica gestuale su un composto di idee, esse formano l'idea generale che è in relazione con l'abito. (non si capisce c'è un cambio di soggetto nella frase: cosa vuoi dire?) Per fare un esempio pratico ritornando alla fotografia aerea di Namuth, egli ha presentato l'azione del *dripping* riconducendo la sua idea generale a un abito esperienziale acquisito nel tempo. Questa particolare visione dell'abito mentale in termini di esperienza, contribuisce a sostenere che il gesto da

---

<sup>705</sup> C. S. Peirce, *Ivi*, op. cit. 7.498: «An idea may be roughly compared to a composite photograph surges up into vividness, and this composite idea may be called a general idea. It is not properly a conception; because a conception is not an idea at all, but a habit»<sup>705</sup>.

<sup>706</sup> C. S. Peirce, *C. P.*, op. cit., 7.499.

una parte è ancorato a una concezione processuale (un insieme di idee composite) continua, dall'altra che l'abito porta a una condotta in questo caso artistica, che rimanda all'oggetto finale, ovvero alla sua fattibilità (in questo caso l'immagine di Pollock nell'azione del *dripping*). L'oggetto finale, per tale motivo, è portatore risolutivo dell'insieme delle idee composite, ovvero dell'idea generale che a sua volta è sostenuta dall'abito d'azione.

#### 4.5 La visione gestuale come strumento risolutivo della dicotomia regola-caso in arte.

Elementi conclusivi per una grammatica del gesto.

Considerando le riflessioni di Peirce sulla disposizione fenomenologica dell'abito, è possibile rilevare la *readiness to act*<sup>707</sup> ovvero la prontezza all'azione causata dalla reiterazione di un abito. Tuttavia, nel caso artistico, specialmente nell'arte contemporanea, lo sviluppo di un gesto appare non del tutto ancorato (a prima vista) a relazioni con l'ambiente; infatti il caso del *dripping* ha alimentato supposte critiche di casualità del gesto<sup>708</sup>. Come già affrontato nel paragrafo precedente, la tecnica di Pollock era fondata su un sapere elaborato attraverso la sperimentazione, in questo modo si riconferma l'abito che ha segnato il suo personale rapporto con l'ambiente, ambiente che era rappresentato dai suoi dipinti che egli attraversava letteralmente girandovi attorno, generando così uno spazio creativo adatto a contenere la sua idea generale di atto pittorico, il *dripping*. Intendere i suoi quadri significa entrare in questa area spaziale e condividere l'abito di azione e la sua disposizione; tuttavia, generalmente si intende l'arte e il gesto attraverso delle regole di lettura e quando queste non soddisfano il *perceiver*, ciò che viene meno è significato ultimo (per quel fruitore e non per l'opera intera).

È conveniente iniziare con un assunto che potrebbe apparire fuorviante ad una prima analisi: pensare all'arte come gesto e non come prodotto o immagine. La grande eredità peirciana, determinante per questo studio, fonda la sua originalità in una teoria dei segni dove le relazioni tra essi divengono fondamentali per il paradigma di ogni ragionamento; i passaggi tra *firstness*, *secondness* e *thirdness* avvengono su un piano, definito da Peirce come foglio di asserzione che funge da campo di rappresentazione continua del nostro pensiero. Nella teoria logica degli

---

<sup>707</sup> C. S. Peirce, *C.P.*, op. cit., 5.480

<sup>708</sup> C. Greenberg, *Review of Exhibitions of Marc Chagall, Lyonel Feininger and Jackson Pollock*, (1943), in J. O'Brien (a cura di), *The Collected Essays and Criticism, Perception and Judgments 1939-1944*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, vol.I, pp. 150-162. *Avant-Guard and Kitsch* (1939), *Art and Culture, critical essays*, Beacon Press, Boston, 1961, pp.3-22. *Avanguardia e Kitsch*, in *Arte e Cultura. Saggi Critici*, trad. it. di E. Negri Monateri, Torino, Umberto Allemandi & C., 1961, pp.17-31.

In questo articolo Greenberg oppone all'accademismo dell'arte del periodo, l'essenza estetica delle Avanguardie. L'affermazione più discussa di questa intuizione è che il kitsch è accademico e quindi, viceversa, tutto ciò che è accademico è kitsch.

*Existencial Graphs (E.G.)*, il filosofo chiarisce che il *continuum* così fondante per il nostro ragionare ha nel cambiamento un aspetto peculiare. La logica processuale è sita nell'instancabile ricerca del passaggio da un generale a un particolare, da uno stato di vaghezza alla determinazione. Peirce inoltre intravede nel cambiamento l'elemento di identità non più come  $A=A$ , bensì come passaggio da A a B; quindi, come definito da Maddalena, l'identità diviene un «Revisable development of the dynamic object through changes»<sup>709</sup>. Tenendo presente il termine di continuità e di identità nel cambiamento, allora il gesto diviene un momento attivo che, conservando detti elementi, porta ad un significato.

Questa breve ripresa teorica evidenzia che il cambiamento nell'attività del *continuum* gestuale viene considerata centrale per un gesto che porta ad un significato, in ultima analisi ad una sintesi. Tuttavia, se l'artista attua un cambiamento nelle sue abitudini, questo può differire nella comprensione del significato ultimo sia del gesto che dell'opera? Si intravede la soluzione di questa domanda nella dicotomia regola-caso; tuttavia essa, rende certamente complessa la lettura dell'arte nel senso che confrontando e confrontandosi con dicotomie per la ricerca di un senso e significato ultimo ci si allontana da qualsiasi intenzione pragmatico-semiotica. Affidarsi a regole per una lettura dell'opera d'arte potrebbe facilitare la traduzione dell'intenzione dell'artista, ma soprattutto per l'arte contemporanea - così come si è evinto dalle intenzioni partendo dalle Avanguardie - la rottura con gli schemi regolativi dell'arte tradizionale fu una prassi d'azione primaria. Per il superamento di questo schematismo si propone qui la teoria dei segni di Peirce come strumento di lettura che rende possibile il cambiamento in una logica di relazioni, fondante per una gestualità artistica significativa e significativa.

Se, quindi, non ci si affida a regole, il caso può essere un termine di lettura? Il così denominato click del fotografo, istintivo e casuale è una "regola del gioco"? Tale assunto appare come delimitato dallo spazio tra la certezza di alcune regole e l'incertezza della creazione<sup>710</sup>. I quadri di Pollock come l'opera del fotografo appaiono come la confluenza, o meglio, il risultato di questi termini: come la sintesi di un processo creativo. A questa visione generica si aggiunge il fatto che le prove e gli errori in un'esperienza artistica sono di certo da tenere presente, perché è proprio attraverso questo tipo di sperimentality che un gesto (d'arte) prende forma.

---

<sup>709</sup> G. Maddalena, *P.G.*, op. cit., pg. 65

<sup>710</sup> Paolo Legrenzi, *Regole e caso*, Il Mulino, Bologna, 2017.

Come interconnettere la teoria segnica con il fattore regole-caso dell'arte? È proprio grazie alla presenza del *continuum* peirciano che il processo gestuale supera la dicotomia regola-caso; è attraverso il passaggio da icona a indice e simbolo che l'intenzionalità artistica prende forma, seppur nel cambiamento<sup>711</sup>. In questo modello di interazione, l'oggetto, il soggetto e la pratica vengono connessi e resi funzionali uno *con* e *per* l'altro.

Il procedere a tentativi controllati, come faceva Pollock, e il cambiamento di sguardo fotografico (l'inquadratura) di Namuth fanno parte di una processualità gestuale che esplicita il cambiamento e l'identità come facenti parte del piano d'azione. In questo senso la logica della presente tesi si avvicina maggiormente alla tensione verso la novità, all'apertura di orizzonti piuttosto che ad una lettura artistica fondata su un sistema di regole; tuttavia non è possibile eliminare l'incertezza in un gesto, bensì è necessario riconfigurare in modo dinamico e flessibile la tendenza ad un controllo assoluto che, in ultima analisi, non diviene conoscitivo. In questo senso il rischio e il caso possono essere fonti di una sollecitazione sperimentale continua.

L'asserzione comune, a proposito della gestualità espressa e per nulla inusuale è spesso quella che afferma davanti ad un'opera d'arte contemporanea la frase: "Avrei potuto farla anch'io". Questo pensiero, apparentemente superficiale, apre direzioni interpretative sollecitanti. Ci si riferisce a quei possibili commenti di fronte ad un'opera senza prospettiva o segno figurativo; oppure davanti a foto di oggetti in uno spazio essenziale (spesso sono fotografie di oggetti per campagne pubblicitarie): lo stesso *Orinatoio* di Duchamp appare di semplice rappresentabilità. La risposta a tali convinzioni è quella di mettersi alla prova, di captare il momento essenziale per fare di uno scatto uno scatto unico e irripetibile; di riuscire a far sgocciolare la vernice densa da un pennello allo stesso modo di Pollock, attraverso la capacità di gestire l'atto corporeo con l'idea generale compresa e risolutiva del gesto stesso. Non è questo "un gesto pedagogico" né è sensato pensare che l'apparente semplicità di una tecnica e una supposta elementarità di applicazione possa bastare per comprendere un gesto artistico. L'analisi peirciana qui può essere d'aiuto nel senso che la visione processuale e continua del gesto, partendo dalla teoria segnica, è uno strumento che sollecita la comprensione più profonda di un

---

<sup>711</sup> La possibilità del *cambiamento* in arte rimane interessante proposizione in relazione, ancora una volta, alla logica gestuale ribadita dalla teoria sul gesto di Maddalena.



gesto artistico; non ci dobbiamo accontentare del significato superficiale o della prima emozione da cui siamo assaliti, bensì dobbiamo abituarci ad uno sguardo concreto che raggiunga il piano di relazione artista-mondo in cui esso possa chiarire al fruitore il senso e significato dell'opera, attraverso il suo gesto.

A questo punto della ricerca, appare congruente l'accento a un punto riassuntivo della teoresi. In questo paragrafo, quindi, la visione processuale del gesto è stata affrontata partendo dall'abito d'azione giungendo poi alla ricomprensione di un'opera d'arte non attraverso la dicotomia regola-caso, bensì sollecitando una collocazione strumentale della gestualità completa come risposta alla fruizione dell'opera, soprattutto quando quest'ultima appare di difficile decifrazione (come comunemente avviene nella percezione dell'arte contemporanea). In particolare, la considerazione semiotico-pragmatica del gesto completo può divenire uno strumento fattivo per tradurre la progettazione (dell'opera d'arte) in senso significativo, in definitiva per "difendere" una fenomenologia artistica *tout court* senza attivare barriere o differenti valutazioni<sup>712</sup>. L'approccio all'arte inteso come gesto accomuna e rende inclusivo un percorso di fattività, oltrepassando così dicotomie escludenti, possibilità di giudizi incoerenti, quant'anche altre strumentalizzazioni di natura diversa dall'arte.

Tuttavia ci si rende conto che tale visione appare sì positiva, ma troppo generica; per tale motivo riprendere gli elementi sostanziali per definire un percorso di grammatica del gesto, appare decisivo. Il primo passaggio, come affrontato all'inizio di questo capitolo, rimane lo snodo concettuale sorto dallo sforzo creativo e teorico del movimento degli artisti accomunati nel movimento artistico Dadaista e nel Surrealismo, grazie ai quali il tema dell'oggetto-oggettività è stato "rovesciato" e inserito nello spazio di un realismo quotidiano che è così divenuto arte. Senza questo scarto così profondo e rivoluzionario, anche la pratica fotografica non avrebbe "formato" quella indipendenza e singolarità che oggi ormai conosciamo. Quindi, lo sviluppo della storia teorico-pratica dell'arte ha dato una spinta rivoluzionaria per un cambiamento-rivolgimento del legame artista-oggetto-fruitore; questo appare, per una teoria del gesto, come il momento zero del percorso in età contemporanea. In concomitanza a questa nuova visione di uno spazio allargato di

---

<sup>712</sup> Qui ci si riferisce all'annosa e alquanto dibattuta accezione se la fotografia è arte.

coerenza e implicazioni artistiche, lo strumento d'analisi gestuale può essere d'aiuto in un contesto così innovativo e spesso non comprensibile.

Il secondo passaggio, quindi, vuole puntualizzare i veri elementi chiave della costituzione di una grammatica del gesto; la definizione di "grammatica", come già è stata definita ad inizio del capitolo, diviene uno strumento di analisi concreto avendo in sé elementi pratici per una lettura di significato all'arte. Il percorso proposto risente dell'influenza di categorie e processi semiotici, per cui la pratica gestuale abolisce i confini tra teoria e pratica. Il tema della fotografia ben si addice a tale proposta filosofica, proprio perché combina/unisce il soggetto con l'oggetto e il fruitore in un senso dinamico e soprattutto innovativo, rispetto ad esempio, all'arte pittorica così come è stata ereditata dal XIX secolo. Il ruolo principale della triade soggetto-oggetto-fruitore, tuttavia non deve escludere l'apporto tecnico dell'apparecchio fotografico che viene considerato come un medium nell'attività fotografica, che (e qui si sottolinea) viene gestito dal fotografo il quale, come autore, ha un ruolo originario in tutto il processo fotografico. Si è molto insistito sull'importanza della funzione primaria dell'oggetto, sia in senso indicale sia nel senso di essere parte della relazione semiotica tra segni. La proposta, tuttavia, è quella di superare tale visione parzialmente riduttiva (presentata primariamente dalle teorie, sulla fotografia, quasi-semiotiche degli anni Settanta del Novecento) per una ricomprensione generale semiotica che consideri il legame tra segni in una direzione orizzontale, dinamica e continua. Da questa visione è scaturita la presenza dell'abito di comportamento, come elemento non riduttivo per il gesto in arte, sia per un'attività pittorica che fotografica: l'esempio di Pollock e di Namuth, ne è testimonianza. In sostanza, oltre alla relazione soggetto-oggetto-fruitore ci sono elementi come la relazione, la continuità e *l'habit of action*, che possono supportare una direzione sostanziale del gesto.

La terza dinamica riflessiva, è data dalla proposta dello studio di Maddalena la quale si concentra su una vera e propria filosofia del gesto, partendo da analisi semiotiche e portando l'attenzione verso la base fenomenologica della semiotica; in tale logica, il gesto completo assume lineamenti innovativi tralasciando, per altre visioni, le origini antropologiche e psicologiche della gestualità stessa. Il significato del gesto completo si realizza partendo da un'idea vaga che viene formandosi verso una determinazione generale. In tal modo vengono evitati ragionamenti aprioristici, lasciando spazio al tema del cambiamento che assume un ruolo cruciale all'interno

della pratica gestuale; in tal modo, l'autore del gesto può, alla fine dell'atto costituito, accettare eventuali variazioni anche di significato con cui la pratica attiva modifica le sue intenzioni di partenza. Questo aspetto, particolarmente caratterizzante la filosofia pragmatica, rimane preponderante per lasciare spazio ad eventuali errori, variazioni, specificità differenti del gesto stesso.

Come conclusione di questo percorso logico, che ha unito un evento storico come le Avanguardie artistiche dei primi decenni del Novecento alla pratica gestuale sussunta come categoria filosofica all'interno di un percorso semiotico-pragmatico, si vuole proporre una riflessione sulla possibile grammatica del gesto; essa viene fondata sulla relazione autore-oggetto- fruitore (nell'ambito artistico), con particolare attenzione ad una dinamica relazione tra essi, fondante una direzione del gesto stesso; *habit of action*, significato del gesto e generalità, divengono elementi dei quali è necessario tener presente per uno studio sul gesto.

Tuttavia, la comprensione definitiva della pratica gestuale non può essere esauriente senza aver puntualizzato le tematiche della tecnica e dell'esperienza che, proprio a fine degli anni Trenta del Novecento, sono stati magistralmente affrontati da Walter Benjamin e John Dewey; i prossimi capitoli saranno dedicati alle loro intuizioni che si intersecano a questo studio sulla pratica gestuale, completandolo e dando spunti per nuovi rilievi teorico-pratici.

## Quinto Capitolo

L'era della riproducibilità tecnica: dalla fotografia al gesto fotografico.



**Walter Benjamin, 1892-1940**

(Anna Rossi, *Walter Benjamin*, 2019, disegno a china e matita su carta)

## 5.1 Introduzione a Walter Benjamin, testimone della modernità europea. Le origini della *Little History of Photography*, come eredità culturale della Repubblica di Weimar.

«Der fanatische eiler mit dem heute das fotografieren in allen kreisen betrieben wird, deitet darauf hin, dass der fotografie-unkundige der analfabet der zukunft sein wird»  
(The illiterate of the future will not be who cannot write, but who does not know photography).

Laszlo Moholy-Nagy, in «i10», 1927<sup>713</sup>

Il quinto capitolo tratterà la teoria sui media di Walter Benjamin. Lo sviluppo teorico della tematica fotografica eseguito fin qui si svilupperà ora non solo dalla famosa opera benjaminiana *Little History of Photography*<sup>714</sup>, ma partirà dal suo percorso culturale e di maturazione filosofica che sfocerà, poi, nella pubblicazione del 1931 e di altri saggi fino al 1936. La parte finale del capitolo verterà sulla produzione fotografica di due autori: Berenice Abbott, fotografa americana, e Alexander Rodchenko, fotografo russo; verranno evidenziate similarità e dissonanze rispetto al loro modo di fissare in immagini la *modernità*.

Il processo di studio fin qui intrapreso deve ora essere completato da due temi complementari: la tecnica fotografica e l'esperienza. Quest'ultima verrà affrontata nel sesto capitolo con le analisi di John Dewey.

---

<sup>713</sup> Laszlo Moholy-Nagy, «i10», 1927. In Inglese in *A new Instrument of Vision*, «Telehor», nn. 1-2, 1936. In italiano, *Un nuovo strumento per la visione*, in L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, pp. 127-131.

<sup>714</sup> Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), *Little History of Photography*, in *Selected Writings* (S.W.), voll. I-IV, vol.II, pp. 507-528, tr. R. Livingstone and Others, Ed. M.W Jenings, H. Eiland and G. Smith, Harvard University Press, Cambridge, Massachusets and London, 1999. (Da ora *L.H.*) *Piccola storia della fotografia*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, in *Aura e Choc* (A.C.), Einaudi editore 2012, pp. 225-244. W. Benjamin, *Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility* (Third Version), in S.W., vol. IV op. cit., pp. 251-283. (Da ora *W.A.*) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e altri scritti*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, in *Aura e Choc*, Einaudi Editore, Milano, 2012, pp. 17-73.

Prima di avviare un'indagine prettamente filosofica, si tratterà il percorso di Benjamin sostenendolo con una trama storico-culturale che evidenzierà situazioni interessanti per uno studio inclusivo delle intuizioni benjaminiane. A tal proposito non si considererà direttamente il tema della fotografia intesa come gesto, ma si porterà lo studioso, che si avvicina alla fotografia attraverso il presente lavoro, a considerare le influenze della tecnica sulla fotografia per uno sviluppo di una pratica fotografica che trova la sua comprensione finale nel gesto e non solo nell'immagine.

Walter Benjamin<sup>715</sup> è universalmente riconosciuto tra i principali testimoni della modernità europea e nonostante la sua vita sia stata relativamente breve - decise di spezzarla al confine spagnolo mentre fuggiva dai nazisti - egli ci ha consegnato un corpus di opere di stupefacente varietà e profondità<sup>716</sup>. Nel suo percorso l'intreccio tra la cultura di Weimar e lo sviluppo di idee anche nel campo del fotografico, appaiono di notevole incidenza teorica e pratica; ciò non significa che il filosofo fosse strettamente un "figlio" della cultura weimariana, ma è necessario rendere note alcune caratteristiche teoriche che in lui ed anche in altri intellettuali del momento risultano riconducibili alla cultura dominante dell'epoca. Delineare a tal proposito alcuni nodi culturali focali risulta utile a redigere una visione dinamica e positiva della Repubblica di Weimar che di frequente viene considerata dagli studiosi come un periodo fragmentato e totalmente annesso da crisi economiche e politiche<sup>717</sup>. Tralasciando aspetti prettamente di indagine storica<sup>718</sup>,

---

<sup>715</sup> Walter Benjamin, Berlino 1892- Port Bou 1940.

<sup>716</sup> In questo studio la focalizzazione principale è su opere relative al tema del fotografico e inclusioni con l'arte e la comunicazione, particolarmente interessanti dalla fine degli anni Venti del Novecento.

<sup>717</sup> Per una visione obiettiva, ma anche propositiva della cultura all'epoca della Repubblica di Weimar si veda, Peter Gay, *Weimer Culture*, W.W. Norton & Co. Ltd, 1968, tr. Sp. Francisco M. Arribas, Espasa Libros, Madrid, 2001. Per uno studio storico, si veda David W. Ellwood, *The Shock of America. Europe and the Challenge of the Century*, Oxford University Press, Oxford of Modern Series, 2012. Tr. It, *Una sfida per la modernità. Europa ed America nel lungo Novecento*, Carocci editore, Roma, 2012.

<sup>718</sup> La Repubblica di Weimar nasce in Germania nel novembre 1918, al termine della Prima guerra Mondiale e termina con la morte del presidente (e l'esilio di Guglielmo II), Paul Hindenburg che designa Adolf Hitler come successore, nel gennaio 1933. L'esito del trattato di Versailles scatenò molto scontento nel paese. La Germania perdeva l'Alsazia-Lorena, il corridoio polacco, la parte nord dello Schleswig-Holstein, tutte le colonie; obbligatorio il disarmo, pagamento di riparazioni e obbligo (firma dell'articolo 231) di avere avuto con i suoi alleati, la responsabilità di aver innescato la guerra (clausola di colpevolezza bellica). L'obbligo di firmare questo documento fu molto criticato, ma la necessità di pace e la intransigenza degli alleati portarono appunto, alla firma finale anche senza una accettazione completa. Sull'Assemblea di Weimar vi erano molti fantasmi e dubbi: i primi 4 anni furono di crisi e disturbi. La guerra civile, il risorgere del militarismo, la lotta contro l'unione tra aristocratici e nuovi ricchi borghesi che erano forti già in epoca imperiale, la frequenza degli assassinii politici e la loro impunità, il colpo di stato di Kapp, l'occupazione della Ruhr da parte francese (1923-1925), l'inflazione altissima, crearono speranze nei monarchici, ai militari fanatici e

è lecito segnalare che tale periodo, caratterizzato da profondi cambiamenti politici e da crisi economiche, fu allo stesso tempo un'epoca di sviluppo culturale nell'ambito della danza, del teatro, della letteratura, dell'architettura, del cinema, della musica e della pittura. L'interessante accentuazione tra crisi e sviluppo culturale posto in evidenza da Peter Gay<sup>719</sup> - solo apparentemente una tesi contraddittoria - si basa sull'accezione che la Repubblica di Weimar non fosse un marginale prodotto della Prima guerra mondiale; la sua analisi parte infatti dalla Germania di Guglielmo II, attuando così una focalizzazione sulla cultura pre-repubblica di Weimar come momento originante della futura cultura degli anni Venti del Novecento e oltre. Solo per citare uno tra gli esempi di una nuova cultura pre-Repubblica di Weimar, è giusto ricordare il movimento d'arte d'Avanguardia che ha nella pubblicazione del saggio *Der Blaue Reiter*<sup>720</sup> di Vasilij Kandinskij nel 1912 una anticipazione della nascita del movimento Die Brücke<sup>721</sup>. La tendenza, fondamentale, degli artisti e degli intellettuali dell'epoca di rompere con l'arte accademica avvenne anche attraverso forme di ironia e di simbolismo presenti nel campo della letteratura - ne è un esempio in generale l'opera di Thomas Mann<sup>722</sup> -

---

alimentarono l'antisemitismo e la xenofobia in generale. Si creò l'idea di una repubblica-farsa post bellica. Non si costruì una reale unità né democrazia nel paese. La lotta fratricida tra le due tendenze socialiste fu un esempio, manovrato anche dalle forze politiche di destra. L'esempio fu la guerra civile all'interno della sinistra repubblicana: spartachisti contro la Repubblica. Due tendenze socialiste: costruzione di una repubblica di tipo sovietico (spartachisti), oppure una democrazia parlamentaria (altro campo socialista). Seguì una lotta annichilante in ambe le forze; il riferimento è all'assassinio di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht leaders spartachisti, nel gennaio 1919. Tutto ciò esacerbò la lotta fratricida e in aggiunta i fattori imposti dal trattato di Versailles, peggioravano tale situazione sociale così compromessa. La povertà di idee, la mancanza di valore, il timore verso il bolscevismo, l'irresponsabilità, e l'invenzione per una sinistra troppo dittatoriale, impedirono interventi decisivi. Per quanto riguarda la parte economica, caratterizzante fu la nazionalizzazione delle industrie principali, mediante fusioni. I maggiori trust dell'economia tedesca si formarono proprio in quegli anni (es. nel 1926, formazione del trust chimico Farben). Un errore ancora maggiore fu di lasciare intatta l'organizzazione dell'esercito, la burocrazia ed il potere giuridico; un esempio di ciò fu la casta dei militari uscita dalla guerra demoralizzata, era disposta a tutto per uscire dallo stato di panico. E di lì a pochi anni essa si rafforzò recuperando carisma e attaccando la Repubblica in nome di un esercito tedesco invincibile.

<sup>719</sup> Peter Gay, *Weimer Culture*, op. cit.

<sup>720</sup> Vasilij Kandinskij, *Der Blaue Reiter* (1912), Piper & Co. Verlag, Munich, 1965.

<sup>721</sup> V. Kandinskij pubblicò il manifesto del movimento d'avanguardia *Die Brücke* dal titolo *über das Geistige in der Kunst* (Lo spirituale in arte), Piper & Co., Monaco, 1912.

<sup>722</sup> Paul Thomas Mann, 1875-1955, scrittore e saggista tedesco. Premio Nobel nel 1929 è considerato uno tra i più grandi romanzieri della letteratura mondiale. Famoso il suo discorso all'università di Monaco nel 1933, in cui criticò i legami tra il Nazismo e l'arte tedesca; si trasferì in quell'anno prima a Zurigo poi negli Stati Uniti, nei pressi di Los Angeles. Alcune opere tra le più famose: *Buddenbrooks-Verfall einer Familie* (1901), *Der Zauberberg* (1924), *Doktor Faustus* (1947). Racconti e Novelle: *Der Kleine Herr Friedmann* (1897), *Tonio Kroger* (1903), *Tristan* (1903), *Der Tod in Venedig* (1912), *Das Gesetz* (1944), *Die Betrogene* (1953). Per una raccolta di opere in tedesco, Hans Bürgin, *Das Werk Tomas Manns. Eine Bibliographie*. Mitarbeit von Walter A. Reichert und Erich Neumann, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. Main, 1980.

oppure nel campo della musica la dodecafonia di Arnold Schönberg<sup>723</sup> che già nel 1912 abbandonò il tonalismo. Per quanto riguarda il teatro un esempio furono le innovazioni di Max Reinhardt<sup>724</sup>, mentre di notevole rilievo per la divulgazione scientifica, fu la fondazione della delegazione della International Psychoanalytical Association a Berlino già nel 1910. L'accenno all'ingegno di Walter Gropius<sup>725</sup> che con gli edifici Bauhaus a Dessau divenne l'emblema dello stile di Weimar, rimane a tal proposito congruente con la tesi di Gay. Lo stile di Weimar, quindi, iniziò prima della Repubblica di Weimar; il movimento culturale moderno che coinvolse tutta l'Europa, inoltre, ebbe la precisa caratteristica di cosmopolitismo, infatti la maggior parte degli artisti e degli intellettuali si formò in differenti città e ambienti favorendo, così, un sapere poliedrico e inclusivo. Questo fattore sarà essenziale per la divulgazione anche extra continentale che avverrà allorché le leggi razziali, il forte antisemitismo e le avvisaglie della Seconda Guerra mondiale divennero causa di una forte emigrazione di intellettuali verso il continente americano<sup>726</sup>.

Per supportare la tesi del cosmopolitismo intellettuale dell'Europa negli anni Venti è sufficiente citare l'esperienza di alcuni artisti che già compaiono in questo studio; si veda a tal proposito Kandinskij, russo di nascita, influenzato dal gruppo artistico francese dei *Fauve*, oppure Paul Klee<sup>727</sup> che venne influenzato dall'arte norvegese di Munch, dal francese Gauguin e dall'olandese Van Gogh e Max Ernst, di nascita tedesca, ma di formazione parigina. Varie influenze del Futurismo italiano si rintracciano nei circoli progressisti tedeschi già a partire dal 1912- come testimonia l'amicizia tra Marinetti e Ernst- e lo stesso movimento dadaista, già affrontato in questo studio, nasce a Zurigo e si sviluppa a Parigi nei primi anni della Repubblica di Weimar avendo a Berlino il suo quartiere generale. È sempre in questi

---

<sup>723</sup>Arnold Schönberg, 1874-1951, compositore austriaco naturalizzato statunitense. È stato teorico del sistema dodecafonico, basato su una sequenza (serie) comprendente i 12 suoni della scala musicale cromatica. Le composizioni non sono basate sul rapporto tonica-dominante e non presentano più la struttura gerarchica tipica del sistema tonale.

<sup>724</sup> Max Reinhardt, 1873-1943, regista e produttore teatrale, drammaturgo austriaco naturalizzato statunitense. Sotto la sua conduzione passarono i più importanti uomini di teatro tedeschi del primo ventennio del Novecento. Per esempio, di Luigi Pirandello, *Sei uomini in cerca di autore*, fu messa in scena da R., nel 1930. Fondò anche una scuola-teatro sempre a Berlino (1906), il "Kammerspiel", dove si formarono attori eccellenti tra cui Marlene Dietrich e Greta Garbo.

<sup>725</sup> Walter Gropius, *Edificio Bauhaus a Dessau*, 1925, foto, allegato 5.1.1

<sup>726</sup> Franz Neumann, *The Cultural Migration: the European Scholar in America*, in «The Social Sciences», 1953.

<sup>727</sup> Ernst Paul Klee, 1879-1940, pittore tedesco. Esponente dell'Astrattismo, considerava l'arte un discorso sulla realtà e non una sua semplice riproduzione. Nelle sue opere la realtà è resa essenziale, ridotta talvolta a semplici linee colorate.



luoghi che si sperimentò il teatro di August Strindberg<sup>728</sup> e anche il realismo sociale che crebbe con l'influenza di Henrik Ibsen<sup>729</sup>. Non solo, anche la figura di Moholy-Nagy si sviluppa su scala internazionale: ungherese di nascita e di formazione, in Europa vive tra Vienna, Parigi e Berlino dove si inserisce nel gruppo dei Dada. È la collaborazione con Gropius al Bauhaus - Nagy è il rappresentante più autorevole della fotografia del Bauhaus - che nel 1923 dà inizio al periodo professionale più significativo della sua vita. Purtroppo, a causa dell'avvento del potere nazista, anche lui decide di emigrare per diventare, nel 1937, direttore del New Bauhaus di Chicago e poi fondatore della School of Design sempre nella stessa città.

Fu certamente questo carattere internazionale e cosmopolita che diede forza e stile alla cultura di Weimar<sup>730</sup>. Il senso profondo di tali affermazioni deve essere letto come foriero di una particolare trasmissibilità dinamica culturale che permeò gli anni della Repubblica, ma le cui basi devono essere rintracciate nel periodo precedente ad essa. Tale particolare considerazione, è importante per dare un risvolto positivo a tutti quei movimenti e innovazioni - a volte anche con caratteristiche di vera e propria provocazione - che determinarono la formazione di una modernità culturale novecentesca.

Benjamin, in particolare negli anni Venti del Novecento, fu al centro di queste tendenze culturali che plasmarono un nuovo modo di vedere, un affrancarsi dall'arte e dalla letteratura tedesca di epoca guglielmina; altresì non bisogna dimenticare che egli fu testimone, durante i quattordici anni della Repubblica di Weimar, del sanguinoso conflitto tra la sinistra e la destra radicali scoppiato alla fine della guerra, della devastante iperinflazione dei primi anni della democrazia ed infine della

---

<sup>728</sup> August Strindberg, 1849-1912. Drammaturgo, scrittore e poeta svedese. Fondatore del teatro Intimo di Stoccolma (creato sul modello del Kammerspielhaus di Max Reinardt) egli creò opere di stile realista e con critiche rivolte a tutte le istituzioni sociali. L'esordio vero e proprio avvenne nel 1879 con *Röda Rummet* (La camera rossa).

<sup>729</sup> Henrik Ibsen, 1828-1906, drammaturgo svedese. Considerato padre della drammaturgia moderna per aver portato nel teatro la dimensione più intima della borghesia ottocentesca, mettendone a nudo le contraddizioni. Tra le opere più famose *Et Dukkeheim* (Casa di bambole, 1879), *Vildanden* (Anitra selvatica, 1884), *Fruen fra Havet* (La donna del mare, 1888)

<sup>730</sup> Per concludere il quadro internazionale, è corretto ricordare che questi sono gli anni dell'attività di architetti come Frank Lloyd Wright, 1867-1959; architetto statunitense, tra i più influenti del ventesimo secolo; le sue opere testimoniano il rapporto tra individuo-spazio architettonico-natura come espresso nella sua opera *Organic Architecture* (Famosa la casa chiamata *Fallingwater* del 1935). Il catalano Anton Gaudì, 1852-1926. Architetto massimo esponente del modernismo catalano; *Sagrada Família*, *Parc Güell*, *Casa Batllò*, *La Pedrera* sono tra le costruzioni a Barcellona più famose al mondo. Il belga Henry Van der Velde, 1863-1957 architetto, pittore, arredatore di influenze neoimpressioniste. Progettò la Scuola di Arti e Mestieri instile Bauhaus a Weimar, nel 1911. I loro studi certamente influenzarono i "ribelli" – così come venivano considerati dall'intelligenza del tempo – tedeschi.

sfibrante frammentazione politica della fine di quel decennio. Il filosofo si trovò a lasciare definitivamente la Germania nell'estate del 1933, per non farvi più ritorno<sup>731</sup>. Egli trascorse gli ultimi sette anni della vita<sup>732</sup> nell'esilio parigino oppresso dalla solitudine e soprattutto dalla scarsità di opportunità editoriali.

Il periodo di vita intellettuale che interessa per questo studio parte proprio dalla metà degli anni Venti del Novecento, quando il forte interesse per i nuovi mezzi di comunicazione tecnologicamente avanzati quali il cinema, la radio e la fotografia veniva condiviso anche dai movimenti di avanguardia dell'epoca come il Dadaismo, Costruttivismo<sup>733</sup> e Surrealismo. Benjamin dialogò, così, da una parte con i rappresentanti e i sostenitori di tali Avanguardie, dall'altra ad assumere via via un atteggiamento di rifiuto delle sicurezze della borghesia, riversando le sue attenzioni intellettuali verso l'innovazione. L'aspetto di sfida verso le novità dell'arte e la comprensione di nuove visioni e orizzonti stilistici sono legati intimamente alle sue espressioni letterarie, filosofiche e teologiche; infatti la sua parabola intellettuale si rinnova costantemente così da apparire ad una prima lettura persino non continua o frammentata. Sono, invece, costanti alcuni tratti stilistici come la propensione all'uso della metafora, al rifiuto del resoconto diretto e alla tendenza a pensare per immagini. In sostanza, riguardo all'approccio prettamente filosofico, il suo *fare filosofia* è in sintonia con il concetto moderno di sperimentazione, ovvero il *fare filosofia* è sempre in gioco, in variazione e sospensione. Testimonianza di ciò è il suo concepire la realtà come «Spacetime sea of forces always in transformation»<sup>734</sup> che nello scorrere degli anni è cambiato, grazie alle sue osservazioni sulla metropoli, in una visione più articolata, cioè in un'architettura labirintica dove è necessario se non uscire, almeno tentare di districarsi.

Ritornando all'indagine sulle influenze intellettuali e sociali che furono sicuramente basilari per lo sviluppo della sua teoria sui mezzi di comunicazione

---

<sup>731</sup> Per correttezza espositiva qui si aggiunge una lista di luoghi dove ha soggiornato e vissuto definendo il periodo temporale: Berlino e Friburgo tra il 1912 e il 1914; Berlino, Monaco e Berna, tra il 1915 e il 1918; Berlino ed Heidelberg, tra il 1920 e il 1922; Francoforte, Berlino e Capri, tra il 1923 e 1925; Berlino e Mosca, tra il 1925 e il 1928; Ibiza e Parigi, tra il 1929 e il 1934; Parigi, Sanremo e Skovsbostrand, tra il 1935 e il 1939; Parigi, Nevers, Marsiglia e Portbou, 1939-1940.

<sup>732</sup> Per una biografia generale, si veda Howard Eiland, Michael W. Jennings, *Walter Benjamin. A critical Life*, President and Fellows Harvard College, Massachusetts, 2014 (da ora in poi *W.B. Life*). Tr. It di A. La Rocca, *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Giulio Einaudi Editore, 2015

<sup>733</sup> Costruttivismo, movimento culturale nato in Unione Sovietica nel 1913 favorevole all'arte come pratica diretta verso scopi sociali; tale forza culturale, durò fino al 1934 esercitando grande influsso sulle esperienze artistiche della Repubblica di Weimar.

<sup>734</sup> Howard Eiland, Michael W. Jennings, *W.B. Life*, op. cit., Introduction, pp. XI-XX: XVIII.

risulta efficace dirigere uno sguardo approfondito all'ambiente delle Avanguardie europee a lui collegato. Benjamin a Berlino nel 1921 conosce Raoul Hausmann<sup>735</sup> e il regista Hans Richter che furono dadaisti, ma anche i costruttivisti Moholy-Nagy, El Lissitzky e i giovani architetti Mies Van der Rohe e Ludwig Hilberseimer. A Berlino il gruppo si incontrava di frequente ed il tema principale erano gli obiettivi che la nuova arte europea doveva perseguire e sulle nuove forme sociali di cui doveva costruirne il supporto; in altre parole doveva essere necessario lavorare con elementi oggettivi: il cerchio, il cono, la sfera, solo in tal modo si sarebbe potuto creare uno spazio, un sistema costruttivo di forze. Questo gruppo berlinese si divise, già nel 1922, a causa delle diverse opinioni sull'orientamento politico in esse presenti. Di conseguenza nel 1923 Richter, con Lissitzky e Mies fondarono la rivista «G: Zeitschrift für Elementare Gestaltung»<sup>736</sup>, focalizzando lo studio sulla definizione di una nuova tendenza: una fusione tra dadaismo e proto-surrealismo all'interno della rigorosa cornice costruttivista. Nacque, così, il «Gruppo G» come gruppo di artisti che ruotavano attorno alla rivista<sup>737</sup>. Benjamin prese parte a molti di questi ritrovi, anche se non come partecipante attivo; di certo si può immaginare un suo coinvolgimento intellettuale e soprattutto mosso dall'influenza verso il nuovo e l'inesplorato. L'importanza dei vari incontri con l'Avanguardia<sup>738</sup> per il pensiero e

---

<sup>735</sup>Raoul Hausmann, 1886-1971. Artista austriaco, figura centrale del Dada berlinese e della cultura dell'arte figurativa del Novecento; i suoi *collages* fotografici sperimentali, poemi sonori e critiche alle istituzioni ebbero profonde influenze sull'Avanguardia europea. Hans Richter, 1888-1976, regista e pittore tedesco; dedicò le sue ricerche fin dall'inizio verso l'esigenza di articolare lo spazio figurativo in movimento, ovvero che uscisse dai limiti del quadro tradizionale; il passaggio al cinema fu poi una conseguenza naturale. El Lissitzky, 1840-1941, pittore, fotografo, tipografo e architetto russo; esponente dell'Avanguardia russa, aderì dapprima alla corrente del Suprematismo. Ludwig Mies Van der Rohe, 1886-1969; architetto e designer tedesco, esponente della corrente del Modernismo. Opere che lo distinguono: *Casa Riehl* (1912), *Seagram Building* (1968) a New York. Ludwig Hilberseimer, 1885-1967, urbanista e architetto che insegnò anche alla Bauhaus e all'Illinois Institute for Technology, sotto la guida di Mies Van der Rohe. Questo gruppo di artisti delle avanguardie avevano contatti con il gruppo De Stijl in Olanda del quale facevano parte Tristan Tzara, 1896-1963, poeta e saggista rumeno. Famoso per essere stato tra i fondatori del Dadaismo. Hans Arp, 1886-1966, pittore, scultore e poeta francese. La sua attività si colloca al centro della arte moderna che dal Cubismo al Surrealismo si pose come compito non di rappresentare la realtà, ma di inventare nuove realtà. Kurt Schwitters, 1887-1948, artista tedesco attivo in diverse correnti del suo tempo (Dadaismo, Cubismo, Costruttivismo) soprattutto per esperimenti sull'utilizzo di mezzi d'avanguardia come il collage, il suono, il dattiloscritto.

<sup>736</sup> «G: Zeitschrift für Elementare Gestaltung», una delle numerose riviste alla pari di «Esprit Nouveau» di Le Corbusier, «De Stijl» di Van Doesburg e «Vešč» di Lissitzky.

<sup>737</sup>Dora Benjamin, moglie del filosofo, collaborò con tale rivista.

<sup>738</sup> Benjamin inizia a collaborare con la rivista *110*, fondata nel 1926 da Arthur Lehning che aveva conosciuto attraverso Ernst Bloch; tale rivista è considerata una tra le più quotate dell'Avanguardia europea di quel periodo, anche se la produzione durò solo un anno. Questo è a riprova dell'ambiente culturale innovativo in cui viveva Benjamin. Tuttavia ciò era dovuto anche al fatto che dal 1925 circa, Benjamin si era reso conto di non riuscire a ritagliarsi una posizione nel

le opere del filosofo tedesco degli anni successivi non deve essere sottovalutata; infatti molte delle sue affermazioni degli anni Trenta, sono manifestazioni posteriori dell'interesse per la tecnologia fotografica che egli iniziò ad affrontare già dal 1922.

La conoscenza con Moholy-Nagy ebbe una parte fondamentale nella formazione di Benjamin: anche se la documentazione dei loro contatti è scarsa, a margine dell'opera *Berlin Chronicle*<sup>739</sup> è presente un accenno al costruttivista ungherese. Vale la pena qui ricordare che per Moholy-Nagy la fotografia<sup>740</sup> doveva essere una nuova forma di configurazione della luce con l'obiettivo di stabilire nuove relazioni e di prendere le distanze da un concetto di arte meramente riproduttiva. L'arte in generale - e quindi la figura dell'artista - così come concettualizzata da Moholy-Nagy in *Malerei Fotografie und Film*<sup>741</sup> - deve creare una nuova cultura partendo dalla considerazione che la sua produzione (creatività produttiva) serve soprattutto allo sviluppo dell'uomo; in questo senso arte e tecnologia vengono indissolubilmente legati in un rapporto dinamico e funzionale. La sperimentazione della produzione seriale di quadri, l'uso del grammofono per produrre suoni ex novo, i nuovi tipi di fotografia, le operazioni di fotomontaggio, così come le trasformazioni della cinepresa cinematografica, diventano mezzi di riproduzione di una nuova visione della realtà che è in cambiamento. Il compito dell'arte, nel suo incontro produttivo con la tecnologia, doveva quindi essere proprio quello di contrastare l'impovertimento sensoriale e spirituale dell'uomo. In particolare grazie alla fotografia si sarebbe potuta diffondere una nuova generazione di immagini meccaniche capaci di prescindere dalle leggi associative della nostra visione e di rivelare una "nuova verità ottica" *al di qua* di qualsiasi presa di posizione soggettiva. Ancora una volta si torna a ribadire che la concezione dell'oggettività della fotografia sviluppata da Moholy-Nagy si basava sulla possibilità di diffondere (attraverso la fotografia) un nuovo modo di vedere le cose, di *far conoscere* il mondo in modo diverso<sup>742</sup>. L'artista

---

sistema accademico tedesco, quindi la collaborazione con diverse riviste (esempio: il «Frankfurter Zeitung» o il «Die Literarische Welt») era fonte anche di sostentamento.

<sup>739</sup> W. Benjamin, *S.W.*, II, op. cit. pp.340 e 488. Nagy verrà poi citato anche in *Little History of Photography*, op. cit.

<sup>740</sup> L. Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, op. cit.

<sup>741</sup> L. Moholy-Nagy, *Ibidem*, op.,. cit.

<sup>742</sup> M. Nagy, *Malerei*, op. cit., *A New Instrument of Vision*, Moholy-Nagy elencava così le 8 varietà di visione fotografica: visione *astratta*; *esatta*, per la sua capacità di cogliere con esattezza l'aspetto visibile delle cose; *rapida*, fissare l'istante di un movimento; *lenta*, realizzazioni con lunghi tempi di esposizione (es. fissare i fari delle macchine di notte); *intensificata*, raggi infrarossi per captare immagini al buio; *penetrativa* come nelle radiografie; *simultanea* attraverso doppie esposizioni o gli sviluppi futuri del fotomontaggio automatico; *distorta*, mediante l'uso di lenti, specchi

e teorico ungherese nel 1925 non intravedeva ancora la possibilità - come avrebbe, poi, fatto Walter Benjamin qualche anno più tardi - di un uso degli strumenti di riproduzione tecnica delle immagini al servizio dell'ideologia di regimi totalitari che intendessero far presa sulle masse; infatti, la concezione dell'ungherese riguardante la tecnologia era ancora fortemente condizionata dall'idealizzazione della macchina propria del Futurismo e del Costruttivismo e dal progetto di convergenza tra arte e industria promosso dal Bauhaus di Gropius.

Furono queste le principali linee guida che vennero adottate dalla corrente teorica denominata *Nehues Sehen* - Nuova Visione - la quale si occupava di "interpretare" la pratica fotografica e alla quale il teorico ungherese aderì completamente. La conseguenza di tale concezione era che l'arte detenesse una precisa funzione sociale: quella di preparare l'individuo moderno a costruire una sensibilità adatta a confrontarsi con un mondo sempre più tecnologico<sup>743</sup>. In aggiunta, unita al cinema, la fotografia doveva esplorare in qualsiasi direzione possibile le proprie caratteristiche così da produrre immagini capaci di sollecitare i sensi in modo innovativo<sup>744</sup>; da qui l'importanza della sperimentazione che coinvolse molti artisti attorno al fotografo ungherese<sup>745</sup>, puntando su vedute aeree, ingrandimenti, distorsioni provocate da specchi, sovrimpressioni, punti di vista obliqui o decentrati. In generale, in questo modo, la macchina fotografica veniva a configurarsi come un medium in grado di ridefinire le coordinate esperienziali visive su basi peculiarmente esplorative e sfidanti.

Di opinione contraria a tali concezioni furono gli esponenti della *Neue Sachlichkeit* - Nuova Oggettività<sup>746</sup> di cui Renger Patzsch<sup>747</sup> fu uno tra i teorici più

---

etc. Tra tutte queste potenzialità quella che colpisce in modo particolare M.-N. è la capacità di produrre una visione ottica senza pregiudizi.

<sup>743</sup> Un tema, quello del mondo tecnologico, caro a Benjamin che riformulerà nel 1935-36 nella prima stesura del saggio sull'opera d'arte, attraverso i concetti di *seconda tecnica* e *innervazione*.

<sup>744</sup> Si pensi alla continuità teorica con il riferimento di Benjamin al cinema come strumento per esercitare l'uomo in appercezioni determinate dall'uso di un'apparecchiatura tecnologica; il cinema, quindi, veniva considerato da Benjamin come dispositivo capace di trasformare la relazione tra uomo e natura con la mediazione della tecnica. Si veda W. Benjamin, *L'opera d'arte*, op. cit.

<sup>745</sup> Gli artisti che condividevano le convinzioni di Moholy-Nagy, dopo la rottura col gruppo «G» nel 1922, furono: Franz Roh, 1890-1965, artista, fotografo e critico d'arte tedesco; famoso nel campo della fotografia per la pubblicazione dell'opera *Foto Auge* (1929). Werner Gräff, 1901-1978 scultore, pittore, artista grafico tedesco.

<sup>746</sup> Michele Dantini, *La Nuova Oggettività tedesca*, Abscondita, Milano, 2002.

<sup>747</sup> Albert Renger Patzsch, 1897-1966, chimico e fotografo. Nel 1928 pubblicò la sua opera più importante: *Die Welt ist schön (Il mondo è bello)*, dove le molteplici foto sono presentate con la chiarezza di illustrazioni scientifiche. Come Edward Weston negli Stati Uniti, Patzsch pensava che il valore di una fotografia fosse nella sua abilità di riprodurre il tessuto reale e di rappresentare

illustri. Questa corrente proponeva un approccio più controllato della macchina fotografica, come fosse un mezzo che mirasse a produrre immagini con lucidità descrittiva molto fredda, usando *l'immagine come fosse un'arma*<sup>748</sup>, ovvero come specchio della società corrotta e ammalata. L'anno più importante per tale movimento fu il 1925, in occasione della mostra d'arte a Mannheim<sup>749</sup> ad esso dedicata; la preferenza data alla *restituzione meccanica* della varietà di forme visibili era, in definitiva, la volontà di ritrarsi di fronte al mondo in un atteggiamento di pura contemplazione.

Tale fervore artistico che si sviluppava secondo direttive praticamente opposte, divenne il contesto che è necessario considerare per una lettura incisiva e non superficiale dei primi saggi di Benjamin sulla fotografia e che influenzeranno profondamente la stesura di *Little History of Photography*.

Prima di affrontare l'originario approccio benjaminiano alla saggistica sulla fotografia, è necessario ricordare che i primi testi del filosofo sul cinema, considerato un mezzo visivo in relazione con la pratica fotografica, nascono invece, dall'incontro col cinema sovietico<sup>750</sup>. Soprattutto nello scritto *Zür Lage der russischen Filmkunst*, (Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia)<sup>751</sup> del 1927, il filosofo racconta le impressioni che aveva ricavato dalla frequentazione delle sale cinematografiche

---

l'essenza di un oggetto. Si veda come esempio fotografico, R. Patzsch, *Shoes*, 1928, foto, allegato 5.1.2. Altri fotografi famosi di questa corrente furono: Karl Blossfeld; opera più importante, *Urformen der Kunst* (Archetipi della natura, 1929), August Sander, opera più famosa, *Antlitz der Zeit* (Volto del nostro tempo, 1929). Si veda su A.R. Patzsch, di Helmut Gernsheim, *Creative Photography: Aesthetic Trends 1839-1960*, Courier Dover Publications, UK, 1962.

<sup>748</sup> Nella mostra *Film und Foto: Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds* (Film e Fotografia: esposizione internazionale del Deutsches Werkbunds) inaugurata a Stoccarda nel 1929 (promossa dalla lega tedesca degli artigiani di Monaco), vi era la scritta «Benutze Foto als Waffe» (usate la fotografia come un'arma). Alcuni artisti che organizzarono ed esposero del materiale in questa mostra: Man Ray, August Sander, Moholy-Nagy, Renger Patzsch, El Lissitzky, Edward Weston, i coniugi Sasha e Cami Stone.

<sup>749</sup> La mostra dal titolo *Neue Sachlichkeit*, organizzata da Georg Friederich Hartlaub direttore della Kunsthalle di Mannheim, si proponeva di documentare la nuova tendenza anche pittorica, in Germania; in tal senso la nuova esigenza era di documentare e raffigurare persone, cose e situazioni freddamente reali.

<sup>750</sup> Benjamin fece un viaggio a Mosca tra il dicembre 1926 e il febbraio del 1927 accompagnato dall'attrice lettone e sua amante Asja Lacis. Vide film dei registi Dziga Vertov, 1896-1954, regista, sceneggiatore, teorico del cinema sovietico. Posizione *radicale* del montaggio, ovvero il regista filma in modo che l'espressione e i contenuti di ciò che vuole esprimere siano il prodotto di ciò che si riprende fedelmente. Diversamente, Vsevolod Pudovkin, 1893-1953, regista sovietico in opposizione alle teorie di Vertov, insiste sul ruolo dell'autore e attribuisce al montaggio un'importanza distintiva. Per Benjamin fu importante vedere il film *Bronenosec Potëmkin* (La corazzata Potëmkin) di Sergej Eisenstein, del 1925. Tale regista sovietico, 1898-1948, è ritenuto tra i più influenti della storia del cinema grazie a lavori considerati rivoluzionari sull'uso del montaggio e sulla composizione formale dell'immagine.

<sup>751</sup> W. Benjamin, *Zür Lage der russischen Filmkunst*, pubblicato in «Die literarische Welt», Rowohlt-Verlag, Berlin, anno III, 1927, n. 10, p. 6.

di Mosca, del controllo rigido da parte della censura governativa, della chiusura verso il cinema occidentale ed anche del modo esagerato di accentuare le nette differenze tra i costumi borghese- capitalistici e la molteplicità di quelli popolari sovietici; in sostanza il pensiero di Benjamin si fonda sulla convinzione che la filmografia sovietica abbia come obiettivo l'educazione dello sguardo del popolo e sia perciò volta alla trasmissione, non solo di contenuti ma di un vero e proprio linguaggio. Più approfonditamente, in seguito alla visione del film *La corazzata Potëmkin* di Ejzenštein, del 1925, il filosofo tedesco riferendosi al tema della lotta degli oppressi contro gli oppressori, afferma che ad ogni epoca artistica vi siano delle tendenze politiche interne, «In quanto sono delle configurazioni storiche della coscienza»<sup>752</sup>; tendenze che si esprimono in concomitanza con delle rivoluzioni tecniche (come è il caso del cinema), che determinano delle rotture nella storia dell'arte e nelle forme dell'esperienza. Il cinema, secondo la visione di Benjamin è un esempio di queste rotture rappresentate attraverso la tecnica del montaggio cinematografico che fa apparire il mondo borghese simile a un carcere.

Al fine di completare questa analisi benjaminiana sul cinema è utile far riferimento a due scritti dell'autore: *On the Present Situation of Russian Film*<sup>753</sup> e *Looking back at Chaplin*<sup>754</sup>. Nel primo il filosofo esprime chiaramente la sua convinzione secondo cui il bolscevismo sia giunto ad annullare la vita privata: le abitazioni hanno la funzione insieme di ufficio, casa e club e passeggiando per la città - dove tra l'altro egli non riusciva a comunicare per mancanza della conoscenza della lingua - il feticismo consumistico è stato soppresso al prezzo della stessa libertà di pensiero, scomparsa insieme al libero mercato. Nel secondo scritto Benjamin commenta il film muto di Charlie Chaplin<sup>755</sup>, *The Circus* del 1928. La riflessione è centrata tutta sulla figura dell'attore, la cui recitazione era stata oggetto, lungo gli anni Venti, di una serie di interpretazioni sia in Europa Occidentale che in Unione Sovietica<sup>756</sup>. La parte essenziale delle analisi di Benjamin si fonda sulla

---

<sup>752</sup> W. Benjamin, A.C., op. cit., Introduzione, p. 215.

<sup>753</sup> W. Benjamin, *Moscow*, (1927), in *S.W.II*, op. cit., pp.12-15.

<sup>754</sup> W. Benjamin, *Chaplin in Retrospect*, (1928), in *S.W. II*, op. cit., pp. 222-224. (tr.it. in A.C., op. cit., *Chaplin: uno sguardo retrospettivo*, pp. 266-268)

<sup>755</sup> Charles Spencer "Charlie" Chaplin, 1889-1977, attore, comico, regista, compositore britannico. Il malinconico disincanto di fronte alla spietatezza e ingiustizie della società moderna, fecero di Charlot (il suo celebre personaggio) l'emblema dell'alienazione umana nell'era del progresso industriale.

<sup>756</sup> Qui ci si riferisce al regista russo Lev Kulešhov, 1899-1970. Regista sovietico pioniere della scuola sovietica del montaggio, che nella rivista «Kino-fot» già nel 1922, individua in Chaplin un esempio emblematico di persona non comune che "educa" il proprio corpo come fosse un

considerazione della gestualità dell'attore come sintomo di una nuova condizione corporea dell'uomo moderno: un corpo pervaso dalla tecnologia. Al centro, quindi, della logica benjaminiana viene posta la gestualità ritualizzata e addirittura *meccanizzata* dell'attore che giunge a realizzare un particolare legame, da un lato tra corpo e sensibilità umana, dall'altro tra media e tecnologia. Per Benjamin questo legame aveva una portata rivoluzionaria: attraverso quel particolare tipo di gestualità, Chaplin, *montava* e *smontava* l'uomo all'interno della pellicola; la scomposizione e composizione dei movimenti e dell'espressività umana avveniva, secondo il filosofo, attraverso un costante flusso di innervazioni. Lo spettatore, quindi, si trovava a vivere il momento della ricezione come se sperimentasse l'attimo della catena di montaggio, come fase ritmata della produzione. L'interessante intuizione che qui si ribadisce, è tutta focalizzata su una gestualità ritmata e costante che replica il mondo della fabbrica giungendo a proporre un accento critico, non come approccio *teatrale* bensì come tecnico-industriale. Si intravede, in tali esempi abbinati alle considerazioni sul cinema, quello sviluppo della dimensione politica di cui sono *innervati* gli scritti dalla fine degli anni Venti.

Fino ad ora si è insistito sulle correnti che lo hanno influenzato, le Avanguardie artistiche - in particolar modo la visione di Moholy-Nagy - e le considerazioni sulla critica del cinema ereditate dall'esperienza in Unione Sovietica<sup>757</sup>. È bene ora segnalare che tali sfaccettature culturali interagiscono all'interno di un pensiero più unitario sul valore e la criticità dei media.

L'importanza delle caratteristiche cosmopolite dell'ambiente weimariano, in definitiva, deve essere posta in collegamento con le origini delle Avanguardie

---

ingranaggio meccanico. Tale regista intravede nell'attore un tipo di recitazione "taylorizzata", ossia meccanica e precisa.

<sup>757</sup> Qui ci si riferisce soprattutto allo scritto *Zür Lage der russischen Filmkunst* (Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia) pubblicato in «Die Literarische Welt», op. cit., anno III, 10, pg.6, 1927. Qui Benjamin, in sostanza, pone in evidenza alcune caratteristiche oggettive della cinematografia in Unione Sovietica: il controllo attuato da parte del governo è molto rigido (come per il teatro) per cui tale circostanza "pesa" sul prodotto finale ovvero il film in genere; non vi è un confronto reale con la filmografia europea, ciò è dovuto al fatto che il governo sia convinto che il mercato russo non debba dipendere (o confrontarsi) con Paesi stranieri; i film vengono prodotti per raggiungere i confini estremi del territorio russo, dove molte popolazioni non hanno mai visto città o mezzi di trasporto moderni; soprattutto per tal motivo sia il cinema che la radio divengono grandiosi esperimenti di informazione (quindi si tratta di mettere in scena l'uso dei trattori, la cura dell'alcolismo e così via). Interi temi e problemi che in Occidente sono comuni, come i drammi d'amore, in Russia non sono tollerati, perché le faccende amorose in genere sono proibite nella vita russa. La politica svolge un ruolo sollecitante con direttive mensili alla stampa e ai circoli, e poi via via ai teatri e ai film. In genere, essi, sono costruiti come una sequenza di immagini che deve svolgersi a guisa di racconto del cantastorie.



europee; solo in tal modo il quadro socio-culturale generale prende una forma logica. Nel movimento avanguardista, di cui si è già parlato, si possono ravvisare alcune delle linee fondamentali per capire la storia della fotografia. Anche per Benjamin è importante il rapporto con le avanguardie, segnalato soprattutto dall'amicizia con Siegfried Kracauer. Per questo è importante fare un'ulteriore digressione sullo scritto *News about Flowers* precedente al saggio del 1931 sulla fotografia.

## 5.1a Introduzione a Walter Benjamin testimone della modernità europea.

«Leaping toward us from every calix and every leaf are inner image-imperatives, which have the last word in all phases and stages of things conceived as metamorphoses. This touches on one of the deepest most unfathomable forms of the creative, on the variant that always, above all others, the form of genius, of the creative collective and of nature».

Walter Benjamin, *News about Flowers*, 1928<sup>758</sup>

*News about Flowers*<sup>759</sup> del 1928 è il primo testo di Benjamin dedicato alla fotografia: tale scritto è una recensione dell'opera fotografica di Karl Blossfeldt<sup>760</sup> intitolata *Urformen der Kunst*<sup>761</sup> (Forme originarie dell'arte), anch'essa pubblicata lo stesso anno. Blossfeldt, a partire dai primi anni del secolo, aveva iniziato a scattare e catalogare delle fotografie di piante con una tecnica a inquadratura ravvicinata (oggi definita *macro*); questa tecnica era complementare all'obiettivo del ricercatore di utilizzare particolari dettagli delle immagini come ausilio nell'insegnamento del disegno, soprattutto per evidenziare come le forme della natura siano modelli per la storia dell'arte. Per Benjamin la ricerca di forme originarie (*Urformen*) diveniva un contributo assimilabile ad un'esperienza visiva nel campo dell'arte, in particolar modo grazie alla diffusione del cinema e della fotografia; quest'ultima diviene così un mezzo - il *saper fare*- che completa il sapere che si apre a nuove consapevoli esistenze; qui Benjamin si riferisce alla tecnica dell'ingrandimento come mezzo per scoprire una nuova realtà della natura, scrive a tal proposito il filosofo:

---

<sup>758</sup> W. Benjamin, *News about Flowers*, (1928) in *S.W.II*, op. cit., 155-157: 156-157. (Tr. It. A.C. op. cit., pp. 221-224: 224.)

<sup>759</sup> W. Benjamin, *Ivi*, op. cit.

<sup>760</sup> Karl Blossfeldt, 1865-1932, fotografo e scultore tedesco. Importante rappresentante della *Nuova Oggettività*.

<sup>761</sup> K. Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, a cura di Karl Nierendorf e Ernst Wasmuth, Berlin, 1928.

«These photographs reveal a completely unsuspected horde of analogies and forms in the existence of plants. Only photography is capable. In fact, for a bracing enlargement is necessary before these forms can shed the veil that our stolidity throws over them»<sup>762</sup>.

Le forme ingrandite divengono per il filosofo forme di stile così come negli equiseti si ritrovano le caratteristiche di antiche colonne. L'importante qui è segnalare che la tecnica fotografica accelera il sapere di una nuova esistenza attraverso le immagini, anzi, attraverso nuovi mondi di immagini; la tecnologia deve quindi essere considerata strumentale per ingrandire la visione e la percezione umana. La sensibile novità che Benjamin introduce rientra in quell'ambito sperimentale tanto auspicato dalla corrente modernista a cui Moholy-Nagy aveva dato il suo appoggio: la *Nuova Oggettività*<sup>763</sup>. Si rilevano, inoltre come determinanti, alcune affinità col movimento *De Stijl*<sup>764</sup> per il quale il modello della natura e del cosmo assunse una priorità assoluta; il linguaggio cercato da questo gruppo di artisti e architetti era quello di proporre un equilibrio puramente visivo capace di esercitare un'influenza positiva nella vita sociale. A tal proposito, per meglio completare il quadro intellettuale in cui il filosofo operava, vale la pena citare i rapporti intellettuali e amicali<sup>765</sup> con Siegfried Kracauer<sup>766</sup>, conosciuto già nel 1922; sebbene le loro idee fossero parallele e talvolta non coincidenti, tuttavia le interpretazioni nell'ambito dei media sono rilevanti e caratterizzanti del periodo qui analizzato. Entrambi erano testimoni consapevoli del periodo dinamico che stavano vivendo; Kracauer rilevava forme associative sorte come risposta alla crisi post bellica: secondo il suo pensiero

---

<sup>762</sup> W. Benjamin, *News about Flowers*, op. cit., pp. 155-157: 156. (Tr. it. in A. C., op. cit., 221-224: 222.)

<sup>763</sup> Come riferimento si veda il paragrafo 5.1, di questo capitolo.

<sup>764</sup> *De Stijl*, rivista fondata nel 1917 a Leida e diretta da Theo van Doesburg e Piet Mondrian. Qui ci si riferisce all'estensione come gruppo di architetti e artisti che, intorno alla rivista, diedero vita al movimento del Neoplasticismo. Ebbero molta influenza sulle teorie di W. Gropius, rappresentante del funzionalismo del Bauhaus.

<sup>765</sup> S. Kracauer presentò Benjamin alla direzione del «Krankfurter Zeitung» verso il 1925 del quale fu uno dei principali collaboratori.

<sup>766</sup> Siegfried Kracauer, 1889-1966, saggista e filosofo tedesco naturalizzato statunitense. Amico di Walter Benjamin e Theodor Adorno, entrò in contatto con la Scuola di Francoforte. Emigrò negli Stati Uniti nel 1941, lavorando per il Museum of Modern Art di New York ed insegnò alla Columbia University. In questo studio è interessante il suo approccio alla teoria delle immagini e contro l'obiettività fotografica. La fotografia che offre all'osservatore la totalità spaziale è dipendente dal momento in cui viene effettuata la ripresa; venendo meno quella totalità, viene sminuito il valore segni della fotografia. Ne consegue che, tanto più lungo è il tempo trascorso tra il passato dello scatto e il presente dell'osservazione, tanto più difficile risulta la lettura della fotografia. Si sminuisce, perciò, il mito dell'attualità della fotografia, il *qui e ora - hic et nunc* di benjaminiana memoria.

lo spirito tedesco si trovava di fronte ad un momento di *resa dei conti* e, allo stesso tempo, era soggetto ad una tensione verso un rinnovamento interno. Benjamin, invece, era convinto che tutta questa nuova profusione di idee – originate dallo spirito di Weimar – potesse travolgere le persone e quindi la cultura. Kracauer e Benjamin furono, per la cultura weimariana, portavoce di analisi rigorose in campi differenti ed insieme stimolarono indagini che fino a quel momento apparivano superficiali, come ad esempio l'attenzione verso nuove forme sociali e artistiche che la cultura tradizionale aveva relegato in uno spazio secondario. Ci si riferisce qui ai saggi di Kracauer *The Travel e The Dance*, oppure *Analisis of an urban Plan e Two Surfaces*<sup>767</sup> pubblicati nel 1925. In tali opere l'intellettuale enfatizzava gli aspetti esteriori della città, gli oggetti ordinari, la conformazione e soprattutto la focalizzazione di attività popolari – come il viaggio o la danza – divenute modalità per resistere alla noia e alla superficialità della società moderna. In tal senso Kracauer sposta la visione critica degli intellettuali di Weimar verso quei fenomeni socio-culturali che l'acculturazione tradizionale aveva tralasciato. Gli scambi con Benjamin<sup>768</sup> avvennero soprattutto circa la cultura popolare e indussero quest'ultimo a un ripensamento di ciò che significava esercitare la critica in forme anche storicamente responsabili. Lo scritto di Kracauer *On Photography*<sup>769</sup> pubblicato nel 1927- di cui Benjamin aveva letto le bozze<sup>770</sup>- fu un interessante spunto di confronto per i due amici nei riguardi di una tecnica che, insieme al cinema, aveva assunto ormai quotidiana rilevanza nei loro studi. Il singolare passaggio che, partendo da analisi di tipo sociale riguardanti i cambiamenti della metropoli e della loro influenza sull'umano<sup>771</sup>, si rivolge allo studio della fotografia come elemento inscindibile delle modificazioni stesse, è un aspetto che accomuna i due intellettuali tedeschi.

---

<sup>767</sup> Per un chiarimento su tali saggi di S. Kracauer, si veda Graeme Gilloch, *Siegfred Kracauer: our Companion in Misfortune*, Polity Press, Cambridge, 2015. In Italiano si veda Emanuele Rossi, *Tra gli uomini e le cose: Siegfred Kracauer e la sociologia del materiale*, Collana di socio-antropologia, anno VII, n 8, Ed. Nuova Cultura, 2015

<sup>768</sup> Sulle relazioni anche epistolari tra Benjamin e Kracauer si veda: W. Benjamin, *Gesammelte Briefe, (G.B)*, 6 voll, a cura di C. Gödde e H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a.Main, 1995-2000; III, 177.

<sup>769</sup> S. Kracauer, *Die Photographie, (1927), On Photography in The Mass Ornament*, tr. inglese e introduzione di Thomas Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1995. *La fotografia y otros ensayos*, in *El Ornamento de la masa 1*, tr. castellano e introduzione di Christian Ferrer, Editorial Gedisa, Barcelona, 2009.

<sup>770</sup> Howard Eiland, Michael W. Jennings, *W. B. Life*, op. cit. Il passaggio di informazioni tra i due intellettuali avvenne a Parigi, tra il 1927 e il 1928.

<sup>771</sup> Christian Ferrer, *Siluetta de Siegfried Kracauer*, in S. Kracauer, *La fotografia y otros Ensayos*, op. cit., pp. 9-16. In queste pagine Ferrer indica esaustivamente il legame tra gli effetti della distrazione programmata di una metropoli alla realtà distorta dei mezzi di comunicazione che,

In particolare Kracauer pensava che le immagini fossero un mezzo privilegiato per scrutare e interpretare la realtà e lo scritto sulla fotografia contiene molte intuizioni che saranno poi sviluppate nel periodo di vita statunitense - ovvero dal momento dell'emigrazione dalla Francia nel 1941 - che lo resero un pioniere dell'etnografia sociale, sulle orme di Georg Simmel<sup>772</sup> ed in sintonia con la Scuola di Chicago. Secondo l'analisi di Kracauer, grazie la macchina fotografica, il mondo della vita si trasforma in immagine attraverso un procedimento chimico; tuttavia a differenza della letteratura o della pittura, sia la fotografia che il cinema non rappresentano la realtà: la costruiscono rivelandone l'aspetto, ovvero mostrandola. Nella vita moderna segnata da rotture permanenti l'esperienza diventerebbe intrasmissibile senza le immagini che risultano come archivi della memoria; esse possono salvare esperienze perdute, perché fagocitate dal carattere effimero della realtà in mutamento perpetuo, oppure perché distrutte dalla violenza che domina la storia del Ventesimo secolo. Insieme alla fotografia il cinema assolve il ruolo di riscattare un passato, mostrandone la superficie senza discriminazioni. In tal modo viene rivolta una critica radicale agli effetti di *continuum* spaziale e temporale che:

«I giornali illustrati intendono produrre mediante le riproduzioni fotografiche. Mediante il *continuum* spazio-temporale si lavora a una fissazione della realtà che, mortificandola e tradendola, rende i fruitori incapaci di esercitare una memoria autentica, che opera invece in modo discontinuo, per salti, rotture e rimozioni»<sup>773</sup>.

In sintesi l'immagine fotografica, così come usata dai media, *tende a falsificare l'oggetto riconosciuto nello spazio, ovvero sia l'effetto di somiglianza prodotto dalla foto tende a cancellare i contorni della storia dell'oggetto stesso. Paradossalmente, continua Kracauer, nessun'epoca conosce così poco se stessa*

---

tramite l'immagine, creavano un'altra cultura, superficiale. Scrive Ferrer: «El ornamento de las masas formaba agrupaciones pero no comunidades; coordinaba los cuerpos pero de éstos estaban ausentes la personalidad y el carácter, en tanto la disponibilidad psicológica de los participantes los volvía acoplables a los principios de calculabilidad y eficiencia que rigen en la vida moderna. Se trataba de la taylorización de la subjetividad; cadenas humanas, reacción en serie [...] Esas coreografías se correspondían estéticamente con la racionalidad del sistema capitalista de producción», pp. 12-13.

<sup>772</sup> Georg Simmel, 1858-1918, sociologo e filosofo tedesco. Fu professore ed amico di Kracauer; il suo studio si concentra su fenomeni legati a grandi agglomerati urbani, come le forme dell'interazione e gli effetti sociali della modernizzazione.

<sup>773</sup> Maurizio Guerri, Francesco Parisi, a cura di, *Filosofia della fotografia*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2013, p. 96.

come la presente che crede di rispecchiarsi nelle immagini della stampa; la fotografia è un prodotto della società capitalistica alienata dalla falsa coscienza.

È importante sottolineare come l'approccio di Kracauer all'immagine e al cinema, divenga un modello cognitivo che struttura la visione della storia. La lacerazione tra passato e presente e la narrazione per immagini è in definitiva il tentativo di ricomporre il passato<sup>774</sup>. In tale accezione la figura del fotografo, considerata alla stregua di uno storico, è una figura sospesa tra passato e presente, tra una tensione realista ed una creativa<sup>775</sup>. Benjamin viene affascinato soprattutto dal carattere curioso dell'intellettuale e dal suo sguardo critico verso la realtà, che non discrimina tra le piccole cose apparentemente insignificanti e i grandi eventi. In definitiva, entrambi gli autori furono testimoni di un periodo storico molto particolare, dinamico e aperto alle innovazioni che essi si impegnavano a riportare nei loro saggi; ciò che è interessante notare sono non solo le critiche e le visioni di una ridefinizione della percezione collettiva della realtà, ma anche che lo strumento centrale di tale processo rimanesse l'apparecchio fotografico.

Il cambiamento - di visione, o di linguaggio e scrittura - è una tra le caratteristiche operative che si formulavano concretamente all'interno della compagine culturale della fine dell'epoca di Weimar. Un esempio ne è l'opera-collage di Benjamin *One-Way Street*<sup>776</sup>, scritto tra il 1923 e il 1926. Tale scritto rimane come testimonianza del cambiamento nello stile e negli interessi del filosofo; in particolare si vuole evidenziare che molti scritti di quest'opera venivano pubblicati nell'appendice di quotidiani e riviste - come il «Krankfurter Zeitung» o il «Die literarische Welt» - in forma di *kleine Form*<sup>777</sup> ovvero una forma di pubblicazione

---

<sup>774</sup> Per Kracauer le immagini fotografiche causano una conoscenza tipo *montaggio* (questo un termine desunto dall'area cinematografica), cioè le immagini devono intendersi come indizi. In questo senso l'immagine diventa uno stimolo e un aiuto alla memoria così che: «Su lectura (de la imagen) se realiza no solo desde lo que *aprehendemos*, sino también desde lo que *comprendemos*, formando una constelación de sentido»; si veda, Anacleto Ferrer Más, *Un ingenioso esmero. Ensayo sobre cuatro escenas de perpetración de la Shoah*. Texto concebido para el proyecto de investigación «Representaciones contemporáneas del perpetrador de violencias de masa: conceptos, relatos e imágenes», Universidad de Valencia, Noviembre 2019.

<sup>775</sup> Nel cinema questa tensione si risolve in una alternanza tra micro e macro storia che corrisponde alla tecnica di montaggio.

<sup>776</sup> W. Benjamin, *One-Way Street and other Writings (1923-1926)*, Penguin Books Ltd, 2009. La copertina originale fu redatta con un montaggio fotografico di Sasha Stone, ovvero Steinsapir Alexander (1895-1940, artista di origine russa), che Benjamin aveva incontrato frequentando gli intellettuali che gravitavano attorno alla rivista «G». Presentò alcuni lavori anche alla mostra *Film und Foto* di Stoccarda (Si veda paragrafo 5.1, nota n. 36).

<sup>777</sup> *Kleine Form*: testi brevi spesso considerati come rubriche, cronache di moda, testi di critica culturale o romanzi a puntate.

molto comune in Germania in quel periodo. A Benjamin era congeniale tale forma di scrittura e, per questo, la prima sezione di *One-Way Street* è un inno alla *kleine Form* testimoniando la volontà del filosofo di considerare l'innovazione della scrittura e della pubblicazione un modo di espressione dinamica e soprattutto un'apertura verso l'appropriazione del nuovo: a tal proposito si può usare la definizione appropriata «A clear alternation of writing and action»<sup>778</sup>. Il fascino della metropoli moderna - si deve considerare che negli anni dal 1925 al 1928, Benjamin trascorse lunghi periodi a Parigi - e lo studio della cultura popolare, ebbero sul filosofo un impatto considerevole sia perché fonte di sollecitazione teorica sia perché occasione di nuove amicizie e contatti<sup>779</sup>. È giusto rimarcare questo aspetto per rendere completa la visione del periodo vitale del filosofo sia nella produzione di scritti e nuove tematiche, sia per i molteplici contatti e le nuove conoscenze che, sicuramente, hanno influenzato il suo pensiero così poliedrico e fruttuoso. Infatti, i cambiamenti profondi nella metropoli vengono analizzati dal filosofo nell'opera *Passagenwerk. Eine dialektische Feerie (Passages)*<sup>780</sup> il cui progetto iniziò nel 1927. I *passages* del XIX - che nella città sono costruiti come spazi interni ed esterni e che si rivolgono allo stesso tempo al pubblico come al privato - con il loro senso della costruzione aprono la prospettiva ad una peculiare bellezza moderna che si esplica nel rapporto con la molteplicità, ovvero in definitiva l'esperienza moderna della metropoli. La complessa stratificazione del mondo metropolitano è però ambigua come lo sono i *passages*, un reale mondo in miniatura: l'analisi di Benjamin si rivolge ad una visione di un ambiente programmato e superficiale, dove l'uomo (moderno), il *flaneur*, si aggira passeggiando insoddisfatto, solitario (solitudine collettiva) e senza stimoli precisi. Tutto ciò è solo apparentemente non in collegamento con le sue analisi sui media; ciò che comunque si vuole rendere chiaro è che l'uso della metafora del *passage* - inteso come corridoio o galleria che interagisce con le forme moderne di società, anche permeandone in modo dialettico la compagine sociale - in realtà rappresenta ciò che la pratica fotografica esprime in relazione da una parte con la pittura e dall'altra con la comunicazione e la

---

<sup>778</sup> W. Benjamin, *S.W.II*, op. cit., p. 409.

<sup>779</sup> Si pensi all'incontro con la fotografa Gisele Freund, Hanna Arendt, Adrienne Monnier. A Berlino, nel 1927, l'incontro col poeta Gide e nel 1929 l'amicizia con Bertold Brecht si rafforzò; a Francoforte, 1928, il consolidamento dell'amicizia con Theodor Adorno (conosciuto nel 1923)

<sup>780</sup> W. Benjamin, *Passagenwerk or Arcades Projects (1927-1940)*, tr. Howard Eiland, Kevin McLaughlin, Harvard University Press, 2002. (Da ora *Passages*),

percezione dell'uomo (moderno). La pratica fotografica, in definitiva, rimane un'attività nuova che se da un lato rende un servizio alla percezione aumentando la capacità visiva (e di comprensione), dall'altro è un corridoio contemporaneo che sbilancia e sommuove credenze fino ad allora assunte come fondative della percezione stessa; come il *flaneur* passeggia senza meta, in una solitudine collettiva, così la pratica fotografica diviene un passaggio, un momento di rottura, una rappresentazione della storia ovvero dell'esser *stato* alla Barthes. Benjamin non desidera mostrare una particolare società caotica o irrazionale, bensì la modernità *tout court* anche con aspetti "demoniaci" come il suo reale uso di droghe<sup>781</sup>. Nello scritto *Surrealism*<sup>782</sup> la funzione degli stupefacenti è propedeutica a favorire una illuminazione profana delle energie rivoluzionarie assopite nel mondo della quotidianità: la dialettica dell'ebbrezza; si specifica così che l'interesse per le droghe non aveva nulla a che vedere con un'adesione incondizionata all'irrazionale: piuttosto era indice di una trasformazione della ragione, del principio d'identità e di non contraddizione.

Queste particolari visioni rispondono alla specifica esigenza di introdurre in modo non banale ad una lettura di *Little History of Photography* inserita nel contesto e nelle origini del pensiero benjaminiano.

---

<sup>781</sup> W. Benjamin fece uso di oppio e lo assunse come forma di studio degli effetti sulla persona.

<sup>782</sup> W. Benjamin, *Surrealism* (1929), in *S.W. II*, op. cit., pp. 207-221.



## 5.2 *Little History of Photography*. Concetti fondanti per una teoria dei media.

«The fog that surrounds the beginnings of photography is not quite as thick as that which shrouds the early days of printing; more obviously than in the case of the printing press, perhaps, the time was ripe for the invention, and was sensed by more than one – by men who strove independently for the same objective: to capture the images in the camera oscura, which had been known at least since Leonardo's time».

Walter Benjamin, *Little History of Photography*, 1931<sup>783</sup>

*Little History of Photography* venne pubblicata nel 1931<sup>784</sup>, in tre sezioni, nella rivista «Die literarische Welt». La stessa prefigurava caratteri e motivi che si ritroveranno nella produzione più tarda di Benjamin, in particolare in *Work of Art in the Age of Reproducibility*<sup>785</sup>; tuttavia, in questo spazio di analisi, lo scritto del 1931, verrà connesso anche con il saggio *Letter from Parigi 2*, del 1936. Tale panoramica complessiva di varie opere può determinare una visione interconnessa e dinamica del pensiero benjaminiano. Infatti, nel corso della ricerca - in particolare quando si è affrontato lo studio dei media e della percezione in Benjamin - si è notato che

---

<sup>783</sup> W. Benjamin, *L. H.*, *S.W. II*, op. cit., pp. 507- 530: 507. (tr. it. in *A. C.*, op. cit., pp. 225-244: 225).

<sup>784</sup> Benjamin al momento della pubblicazione di questo saggio stava vivendo un momento difficile dovuto sia al divorzio con la moglie ed anche alla complessa situazione economica e politica della Germania. Per una testimonianza personale su questo difficile periodo, si veda Gershom Scholem, *Storia di un'amicizia*, Adelphi, Milano, 1982). Val la pena qui aggiungere che questi sono gli anni importanti per l'amicizia con Bertold Brecht (1898-1956). La corrispondenza tra i due amici testimonia lo stato personale di "provvisorietà" della vita quotidiana, in cui era piombato Benjamin. Il filosofo fu affascinato soprattutto (dalle opere e dal pensiero di Brecht) per la sottolineatura della gestualità – così denominata teoria del montaggio - delle citazioni e della dialettica passato-futuro, il suo pensiero grezzo, l'uso scaltro della parabola, la satira, l'umanesimo essenziale: tutto ciò fu centrale per l'attività di Benjamin come scrittore. Nel 1930 Brecht e Benjamin fondarono la rivista «Krisis und Kritik»: esempio concreto di dar vita a riflessioni sulla critica (crisi delle discipline umanistiche, ma anche della scienza derivata da una profonda crisi della vita sociale). L'idea era basata sul potere che la letteratura potesse indirettamente cambiare il mondo. A questa rivista vi lavorarono, tra gli altri: Adorno, Kracauer, G. Lukács. Per Benjamin ciò che viene richiesto in questi momenti è un intervento del pensiero, una strategia attraverso la quale l'intelligenza borghese può prendere coscienza di sé stessa. Il direttivo si scontrò su due posizioni differenti riguardanti il tema dell'arte: Brecht e Benjamin insistevano sull'individuazione di una dimensione tecnico-costruttiva dell'arte come responsabilità sociale fondamentale dell'artista; altri del gruppo, tra cui il giornalista Alfred Kurella sostenevano una rigorosa osservanza ideologica. La rivista durò solo pochi mesi a causa del fallimento dell'editore Rowohlt.

<sup>785</sup> W. Benjamin, *Work of Art in the Age of Reproducibility (W.A.R.)*, *S.W. IV*, pp. 251-283, op. cit.

l'osservazione più comune è quella di considerare *Little History* come un saggio singolare e in relazione, quasi esclusiva con *Work of Art*. Ci si riferisce in particolare ad una versione dell'opera - *Little History* - dove la curatrice<sup>786</sup> presenta il tema della fotografia in unica connessione diretta con l'opera del 1936 (*Work of Art*). In parte veritiera, tale osservazione è lacunosa nel non considerare l'ambiente e la formazione del filosofo e quella sottile continuità intellettuale e tematica che caratterizza tutto il processo d'analisi di Benjamin. In sostanza, non ci si deve stupire se l'approccio alla fotografia diventa per Benjamin il soggetto per un saggio innovativo, ma maturo negli intenti e direttive; la relazione con *Work of Art* è indubbio, tuttavia il processo d'analisi riguardo ai media lo si incontra anche in altri saggi<sup>787</sup> lungo il decennio degli anni Trenta.

Per semplicità d'indagine si ritiene importante citare - anche se in modo schematico - le tematiche principali di *Little History* segnalando le novità caratterizzanti dell'approccio alla fotografia; l'intento è di formulare un terreno di sapere condiviso su cui lavorare nei prossimi paragrafi ponendo in evidenza contiguità o differenze di approccio con altri studiosi della materia.

La storia ricostruita in questo saggio raccoglie una serie di considerazioni che affrontano la fotografia da diverse prospettive: storia della tecnica fotografica - dai dagherrotipi alle istantanee - storia degli usi sociali della fotografia - i primi ritratti per l'album di famiglia alle riviste illustrate - relazione tra storia dei media ottici e storia della percezione - dall'immagine auratica al declino dell'aura - il confronto tra fotografia e pittura, considerazione delle principali tendenze fotografiche che si snodano lungo gli anni Venti e critica sulla produzione dei principali esponenti. Il punto di partenza dell'analisi è la convinzione che la fotografia fosse diventata, finalmente, leggibile grazie alla sua centralità in un'epoca dove l'arte tradizionale era entrata in crisi a causa dell'affermarsi di forme di rappresentazione basate sulla riproducibilità tecnica del visibile e dell'acustico; in sostanza la tecnica aveva ampliato i confini della rappresentazione e quindi, infine, della percezione. L'evolversi della fotografia diviene, per il filosofo, un procedimento allo stesso tempo

---

<sup>786</sup>W. Benjamin, *Breve storia della fotografia*, tr. e a cura di Sabrina Mori Carmignani, Passigli editore, Firenze, 2014.

<sup>787</sup> Il riferimento è a *Letter from Paris 2*, (1936) in *S.W. III*, op. cit., pp. 236-248 (tr. it. in A.C. pp.245-255); *Exposé*, anticipazione dei *Passagenwerk* (1935), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982 (in italiano a cura di Rolf Tiedmann, 2 voll., Einaudi, Torino, 2010); *Review of Freund's Photographie en France* (1936), in «Zeitschrift für Sozialforschung», Berlin, 1938; traduzione di Edmund Jephcott in W. Benjamin, in *S.W. IV*, op. cit. pp. 120-122.

tecnico, culturale e antropologico che determina una trasformazione dei modi della percezione sensoriale, ancora una volta, elementi interconnessi con gli sviluppi culturali delle Avanguardie artistiche degli anni Venti.

In modo riassuntivo, lo studio della pratica fotografica viene descritto da Benjamin come composto da tre fasi: la prima, auratica; la seconda, decisamente rivolta a: «Removing the makeup from reality too»<sup>788</sup>; la terza fase - contemporanea al filosofo - intenta a trasformare non solo l'orizzonte percettivo dell'individuo moderno, ma anche il suo potenziale politico. L'epoca adamitica della fotografia - la prima fase - è riconosciuta dal filosofo nella dagherrotipia<sup>789</sup>, tecnica inventata nel 1837, lastre argentate sottoposte allo sviluppo nella camera oscura; la loro unicità era rappresentata anche dal fatto che esse venissero custodite in appositi astucci. I ritratti di Louis Daguerre, David Octavius Hill e Carl Dauthendey<sup>790</sup> possedevano, infatti, una specificità magica, definita da Benjamin *inconscio ottico*<sup>791</sup>. Scrive a proposito il filosofo:

«Yet at the same time, photography reveals in this material physiognomic aspects, image worlds, which dwell in the smallest things –meaningful yet covert enough to find a hiding place in waking dreams, but which, enlarged and capable of formulation, make the difference between technology and magic visible as a thoroughly historical variable»<sup>792</sup>.

La precisione tecnica e la possibilità di eseguire ingrandimenti - si pensi alle affermazioni di Benjamin sull'opera di Blossfeldt - aprono all'uomo uno spazio prima sconosciuto e inconsapevole: l'*inconscio ottico* che al pari della psicoanalisi

---

<sup>788</sup> W. Benjamin, *L.H., S.W. II*, op. cit., pg. 518. Benjamin qui si riferisce al fotografo francese Eugene Atget, che ha reso la realtà parigina disincantata; Atget ebbe la capacità di *struccare la realtà*

<sup>789</sup> La tecnica del dagherrotipia si basava su tempi lunghi di esposizione e ciò dava alle persone fotografate, soprattutto ai volti, una sobrietà caratteristica, ovvero una auraticità del ritratto.

<sup>790</sup> Louis Daguerre, 1787- 1851, artista, chimico e fisico francese; conosciuto universalmente come l'inventore del processo fotografico chiamato dagherrotipo. David Octavius Hill, 1802-1870, fotografo e pittore scozzese. Lavorò con il procedimento della *calotipia* (procedimento inventato da William Henry Fox; sviluppo di immagini riproducibili con la tecnica del positivo/negativo). Carl Dauthendey, 1819-1896, fotografo tedesco, lavorò con il procedimento della dagherrotipia.

<sup>791</sup> Si rimanda qui al testo di Moholy-Nagy, *Malerei*, op. cit.; in questa opera (1925-1927), viene attribuita alla fotografia la facoltà di ampliare il campo visivo oltre il limite del nostro occhio, con l'obiettivo di focalizzare una visione ottica senza pregiudizi; una coscienza dello spazio-tempo nuova. Questa intuizione appare direttamente connessa col termine di Benjamin *inconscio ottico*.

<sup>792</sup> W. Benjamin, *L.H., S.W. II*, op. cit. pg. 512. (tr. it. in A.C., p.230)

(inconscio pulsionale), è strumentale ad una elaborazione consapevole della percezione dell'individuo. Altro aspetto di questa prima fase è quello dell'*aura* (*Hauchkreis*, soffio) che viene da Benjamin decodificato attraverso un ragionamento che trova la sua origine nella tecnica; dapprima accenna al fattore tempo ovvero alla posa necessaria per attuare la foto stessa:

«The procedure itself caused the subject to focus his life in the moment rather than hurrying on past it; during the considerable period of exposure, the subject grew into the picture, in the sharpest contrast with appearances in a snapshot»<sup>793</sup>.

Tali fotografie sono legate ad un concetto temporale di esposizione lungo; esse definiscono il chiaro-scuro<sup>794</sup> dell'immagine stessa e appaiono predisposte a durare nel tempo: i particolari, come le pieghe di un abito o lo sguardo fisso rimangono testimoni unici di un tempo passato<sup>795</sup>. Lo studio fotografico diviene così lo spazio più consono per architettare – nel vero senso del termine – la fotografia perfetta: i drappaggi, le finte colonne o gli arazzi come sfondo, risultano strumenti complementari a ritratti fissati in un tempo storico ben definito. Ne è esempio la foto di Kafka da bambino, prosegue Benjamin, dove la rigidità del paesaggio costruito come sfondo alle sue spalle, rende tutto come una messinscena:

«This picture, in its infinite sadness, forms a pendant to the early photographs in which people did not yet look out at the world in so excluded and godforsaken a manner as this boy. There was an *aura* about them, a medium that lent fullness and security to their haze even as it penetrated that medium»<sup>796</sup>.

---

<sup>793</sup> W. Benjamin, *L.H., S.W. II*, op. cit. p. 514 (tr. it. in *A.C.*, op. cit., p. 231).

<sup>794</sup> La stessa delicatezza e profondità che si rintracciano nelle immagini degli ambienti dei film di Eizenstein o di Pudovkin.

<sup>795</sup> Herman Biow, *Friederich Schelling*, dagherrotipo, 1848, foto, allegato 5.2.3

<sup>796</sup> W. Benjamin, *L.H., S.W. II*, op. cit. pp. 515-516 (tr. it. in *A.C.*, op. cit., p. 234)

Benjamin in questo modo vuole rilevare che l'ambiente ed il soggetto fotografato appartengono ad una classe in ascesa, il tutto avvolto appunto in un'*aura* che si trova persino nelle pieghe dell'abito, o, nella tecnica del chiaro-scuro, nello sguardo del soggetto. In definitiva, si tratta della relazione tra tecnica e oggetto rappresentato. L'*aura* è una connessione tra spazio e tempo, è: «A strange weave of space and time: the unique appearance or semblance of distance, no matter how close it may be»<sup>797</sup>, quindi tempo- spazio-unicità queste le categorie che rendono esplicita l'*aura*. Essa, in definitiva, non rimane in funzione della conoscenza, bensì si definisce al momento della fotografia stessa. L'effetto auratico era dovuto e costruito sia grazie al tempo lungo dell'esposizione che al forte chiaroscuro delle immagini (ne è esempio la delicatezza e la profondità delle immagini rintracciabili poi negli ambienti dei film di Ejzenštein o di Pudovkin).

Nella seconda fase - che storicamente inizia nei primi anni del Novecento<sup>798</sup>- la fotografia assume un ruolo differente e, grazie soprattutto alla sensibilità di Atget, le immagini invece di registrare un'aura diffusa, la assorbono dalle cose e dagli spazi causandone il declino; da questo momento tale pratica introduce un nuovo modo di rapportarsi al mondo visibile. Si può certamente avanzare l'ipotesi che la tipologia delle immagini di Atget appartenga al filone documentale di tale pratica: viali deserti, paesaggio urbano dove l'umanità appare in esilio, case in rovina<sup>799</sup>. Tecnicamente si attua un distacco dal pittorialismo che tramite il ritocco finale all'immagine tendeva a ri-costituire l'aura. Nel caso di Atget, invece, si intende svelare un mondo borghese in declino, mostrando una realtà umile e quotidiana ovvero una registrazione di ciò che si osserva o si è dimenticato. L'esempio del fotografo francese ci conduce a un uso politico del mezzo, in questo caso lo svelamento di una società che cambia, una sorta di prova, autentica, del processo storico in evoluzione.

Con gli anni Venti del Novecento si apre l'ultima fase della storia della fotografia: «Una fase in cui emergono in primo piano la sua capacità di trasformare l'orizzonte percettivo dell'individuo moderno e il suo potenziale politico»<sup>800</sup>. I

---

<sup>797</sup> W. Benjamin, *L. H., S.W. II*, op. cit., p. 518 (tr. it. in A. C., op. cit., p. 237)

<sup>798</sup> È necessario ricordare che risale al 1880 l'apparizione della fotografia istantanea, che incise nella diminuzione dell'aura nella manifestazione fotografica.

<sup>799</sup> E. Atget, *La cour du Dragon*, 1913, foto, allegato 5.2.4

<sup>800</sup> W. Benjamin, Introduzione, sez. IV, *Fotografia e cinema*, in A. C., op. cit., p. 212.

referenti di questa stagione sono figure come John Heartfield<sup>801</sup>, con i fotomontaggi pubblicati su riviste come «Arbeiter Illustrierte Zeitung» dove le immagini si caricano di significato anche con l'uso delle didascalie e August Sander<sup>802</sup>, il cui progetto *Menschen des 20. Jahrhunderts*<sup>803</sup> (Uomini del XX secolo) aveva l'obiettivo di raccogliere ed esporre un ritratto completo della società weimariana organizzandolo in sette grandi gruppi: contadini, operai e artigiani, donne, professionisti, artisti, abitanti della metropoli e gli "ultimi uomini"; in definitiva una sorta di atlante fisiognomico della società tedesca, che costituì per Benjamin una tensione ad una fase di rifondazione sociale, già in corso in Unione Sovietica e un reimparare<sup>804</sup> a guardare direttamente in viso gli altri, ovvero la società. L'interessante visione che voleva considerare la fotografia come atto che ci avvicina il più possibile all'oggetto e alla società rimane un'estensione del concetto di fotografia per Benjamin per il quale essa viene considerata come un *medium* e non propriamente come atto completo.

Lo studio di Benjamin sulla terza fase della storia della fotografia chiarisce come con la nascita della fotografia commerciale e la costruzione di lenti più luminose si sia arrivati ad un'eliminazione del buio nell'immagine, così come dell'*aura*; tuttavia, ciò che è necessario rilevare è la similitudine attuata da Benjamin tra questo passaggio nel fotografico e la degenerazione della borghesia imperialista: quel declino dell'*aura* che avrà un posto sempre più rilevante nel pensiero del filosofo sull'arte. Inoltre, seguendo la tesi del filosofo, la ripetibilità o la riproducibilità dell'immagine apre un solco incolmabile tra la fotografia e la pittura: quest'ultima ha come caratteristica essenziale l'unicità e la durata. Come conseguenza la fine dell'*aura* diviene la liberazione «dell'oggetto dalla sua guaina»:

---

<sup>801</sup> John Heartfield, 1891-1968. Artista tedesco, appartenente alla corrente del Dadaismo berlinese, noto per i fotomontaggi satirici.

<sup>802</sup> August Sander, 1876-1964. Fotografo tedesco, che divenne celebre per la raccolta di ritratti come catalogo della società contemporanea: *Menschen des 20. Jahrhunderts*. Sotto il regime nazista la sua libertà fu pesantemente limitata.

<sup>803</sup> August Sander, *Menschen des 20. Jahrhunderts*, pubblicato in una prima edizione nel 1929 con il titolo *Der Antlitz der Zeit* (Il volto del tempo).

<sup>804</sup> Qui sarebbe interessante accentuare l'importanza dell'osservazione e la riscoperta come educazione; tuttavia, anche in questa osservazione benjaminiana, esiste un terreno politico comune nell'immagine fotografica, sempre riconducibile ad una società in cambiamento. Questa attenzione, più marcatamente sociale, ha in Kracauer un convinto sostenitore e studioso.

«The peeling away of the object shell, the destruction of the aura, is the signature of a perception whose sense for the sameness of things has grown to the point where even the singular, the unique, is divested of its uniqueness, by means of its reproduction»<sup>805</sup>.

Il periodo della riproducibilità - quindi la terza fase della storia della fotografia - si caratterizza anche per la nascita del ruolo del fotografo come mestiere. Tuttavia si allinea alla crisi sociale dilagante in cui è presente un tipo di creatività che viene usata come un feticcio: «The creative in photography is its capitulation to fashion. *The world is beautiful, that is its watchword*»<sup>806</sup>. L'interessante intuizione di Benjamin sul tema della creatività come prodotto della moda - poiché legata alla vendibilità di un prodotto - appare estremamente coerente: non si tratta di affidare la conoscenza ad un'immagine, bensì alla commercializzazione di un prodotto. Tale asserzione ha in un'affermazione di Brecht il suo punto di origine:

«The situation is complicated by the fact that less than ever does the mere reflection of reality reveal anything about reality. A photograph of the Krupp works or the AEG tells us next to nothing about these institutions. Actual reality has slipped into the functional»<sup>807</sup>.

La reificazione dei rapporti umani e la costruzione di qualche cosa di artificioso sono accezioni che Benjamin trova anche nel cinema russo dove sia l'indottrinamento che la sperimentazione risultavano totalizzanti. Benjamin, sostanzialmente, attribuisce alla fotografia – ovvero all'immagine – un grande potere di comunicazione all'interno di una società pericolosamente in crisi; crisi che trasforma in funzionalità anche un medium come la fotografia: vendibilità, quindi, e non conoscenza. In tale panorama impersonale, però, Benjamin alla fine del saggio desidera riportare nella sua analisi un aspetto positivo: l'autenticità della fotografia che è resa possibile dall'efficacia delle didascalie. In sostanza, ci indica Benjamin, riportare il giusto equilibrio tra spettatore e immagine può avvenire con la

---

<sup>805</sup> W. Benjamin, *L.H., S. W. II*, op. cit., p. 519 (tr. it., in *A.C.*, op. cit., p. 237)

<sup>806</sup> W. Benjamin, *L.H., S. W. II*, op. cit., p. 526 (Tr. it., in *A.C.*, op. cit., p. 242)

<sup>807</sup> W. Benjamin, *Ibidem*, op. cit. (tr. it., in *Ivi*, op. cit., p. 243)

letterarizzazione (*literarization*) di quest'ultima, ristabilendo così i rapporti di vita tra essi.

Benjamin ci indica quindi che, in uno spazio di vita sociale critico, il valore vero e autentico di un'immagine è presente solo se i rapporti tra essa e lo spettatore (*viewer*) sono affrancati dal pericolo della funzione, commercializzazione e vendibilità (di un oggetto). La responsabilità del fotografo non deve essere posta in secondo piano, perché secondo il filosofo, egli deve saper leggere le proprie immagini. Tutto questo, tradotto in termini quotidiani, ha il significato dell'esigenza di un'educazione all'immagine. Non è lo choc procurato che deve fare di un prodotto fotografico l'immagine d'eccellenza, bensì il significato che deve emergere in tutte le sue componenti.

L'innovazione delle analisi di Benjamin, è chiara: non si tratta più di gestire la fotografia in tensione con l'arte pittorica bensì trattarla come un medium moderno e attivo, presente nella vita di tutti. L'autonomia della fotografia, così come affrontata in questo saggio, rispetto ad un approccio scientifico o peculiarmente artistico, dà importanza sia alla figura dell'osservatore come elemento chiave<sup>808</sup> sia, ad una embrionale fenomenologia della fotografia, diversamente dagli studi di Kracauer maggiormente focalizzati sul sociale, o dalla direzione di Moholy-Nagy più rivolti ad una estetica formalista.

È nella prima fase della fotografia, così come pensata dal filosofo tedesco, che si attiva una relazione tra spettatore e oggetto fotografato; in questa considerazione attiva e relazionale, si inserisce una connessione attiva che rende l'immagine non un oggetto statico, bensì sensibile. La ri-produzione dell'immagine, quindi, genera un cambio di pertinenza rispetto ad un dipinto: rimane uno specchio del Sé, quindi una soggettività anche se – come si affronterà nel proseguo dello studio - attivata dalla memoria<sup>809</sup>.

---

<sup>808</sup> Nel paragrafo 5.4, partendo proprio dal nuovo ruolo del soggetto- spettatore, si attiverà un'analisi relazionale tra il pensiero di Benjamin e quello di Barthes focalizzando il tema sul concetto di singolarità della fotografia

<sup>809</sup> La relazione Io-Altro, nell'immagine fotografica verrà affrontata nel paragrafo 5.4.



### 5.3 Il passaggio moderno verso l'atto fotografico. Gli scritti di Walter Benjamin della maturità.

«*Fiat ars pereat mundus*, says fascism, expecting from war, as Marinetti admits, the artistic gratification of a sense of perception altered by technology. This is evidently the consummation of *l'art pour l'art*. Humankind, which once, in Homer, was an object of contemplation for the Olympian gods, has now become one for itself [...]. *Such is the aestheticizing of politics, as predicted by fascism. Communism replies by politicizing the art*».

Walter Benjamin, *Work of Art in the Reproducibility Age*, 1936<sup>810</sup>.

Il percorso d'analisi delle opere che seguirono la *Little History* che ora si propone, dà una visione di come alcune intuizioni benjaminiane si siano sviluppate nel tempo: si tratta quindi di porre in relazione la tecnica con l'arte e di intravedere gli ambiti connessi al tema del gesto nella pratica fotografica. L'obiettivo è quello di tradurre il tema della tecnica in categoria funzionale alla grammatica gestuale, così come affrontata precedentemente. Fino a qui il tema della decadenza dell'*aura* - che ravvisa un effetto specchiante nella borghesia del tempo - e la complicità di una comunicazione visuale, protesa unicamente verso la vendibilità di un prodotto, fanno sì che una teoria dei media risulti definitivamente legata anche ad un'influenza politica dell'area comunicazionale sul sociale. Tuttavia l'ampliamento di tali prospettive diviene sensibilmente congruente con il destino del mondo dell'arte.

Partendo dall'opera del 1931 Benjamin si concentrò sugli effetti della riproduzione tecnica sulla creazione e ricezione dell'opera d'arte; infatti, egli pensava ad un saggio che adottasse gli assunti del progetto dei *Passages*: cioè il tentativo di comprendere il destino dell'arte nel XIX secolo (dal punto di vista del presente). Il primo accenno a *Work of Art* si trova in una lettera a Gretel Karplus<sup>811</sup> dell'ottobre del 1934 nella quale si intuisce la profonda esigenza di dare un senso

---

<sup>810</sup> W. Benjamin, *W.A.R.*, in *S. W. IV*, op. cit. p. 270, (tr. it A.C., op. cit., p. 249).

<sup>811</sup> Gretel Karplus, 1902-1993, moglie di Theodor W. Adorno. Sull'amicizia e la corrispondenza tra Karplus e Benjamin si veda, Gretel Adorno e Walter Benjamin, *Correspondence 1930-1940*, Polity Press, Cambridge, 2007.

all'arte contemporanea, alla sua riconoscibilità; tale passaggio, poi, lo si evince ancora più marcato in una lettera a Max Horkheimer in cui l'autore già comunica il titolo definitivo del progetto come *Work of Art in the Reproducibility Age*<sup>812</sup>. Il tentativo del filosofo è di riflettere sui problemi dell'arte partendo dal cinema, considerato come attività prettamente contemporanea. L'esito di questo primo approccio è quello di segnalare l'effetto shock che si attiva nella ricezione di tale arte: fonte di profondi cambiamenti nella percezione umana condizionata. È da segnalare, tuttavia, che la grande trasformazione nel rapporto dell'arte con la tecnologia, era un tema già trattato nell'opera *Passages*<sup>813</sup>. In essa le stazioni di Parigi, i panorami di Daguerre, le barricate: tutto emerge come immagine di desideri che contengono in sé un potenziale conoscitivo rivoluzionario. Anche le strutture e gli spazi dominati dallo scambio di merci (gli interni borghesi, le esposizioni universali, le gallerie e i grandi magazzini), si rivelano paradossalmente come possibili veicoli di trasformazione sociale. L'idea di Benjamin che si sviluppa in *Work of Art* appare scandalosa secondo la visione culturale del tempo, ma anche provocatoria; ciò è dato dall'atteggiamento di non contrastare il concetto di rivoluzione, meglio ravvisato nel cambiamento necessario della tradizione e della cultura: un attacco frontale all'idea conservatrice dell'opera d'arte come auratica e nelle mani di pochi privilegiati (che rafforzano il loro potere proprio difendendo la disposizione auratica delle opere). La pretesa verso uno sconvolgimento della tradizione si attua grazie all'uso della tecnica che può liberare l'esperienza umana dai suoi vincoli materiali. Il cinema ne è un esempio con i suoi due effetti fondamentali: in primo luogo esso è un'opera d'arte riproducibile in grado di scuotere la tradizione culturale sulla quale si è basata la classe dominante per mantenerne il controllo; in secondo luogo, la riflessione attribuisce al cinema la

---

<sup>812</sup> Questa opera non vedrà mai la luce in lingua tedesca durante la vita di Benjamin. Essa appare nella versione francese tradotta da Pierre Klossowski (*L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*) nel maggio del 1936 sulla rivista «Zeitschrift für Sozialforschung», organo dell'Istituto per le Scienze Sociali di Francoforte, diretto dal 1931 da Max Horkheimer. Precedevano la traduzione in francese una versione manoscritta (settembre-ottobre 1935) e un dattiloscritto della fine del 1935 che teneva conto di commenti dell'amico Horkheimer (denominato *Urtext*) che è inserito nella edizione di cui si tiene conto qui.

<sup>813</sup> Si vuole qui puntualizzare che ancora nel 1935 la stesura finale dell'opera *Passages* era stata interrotta; tuttavia si vuole accentuare il suo legame teorico essere sia con *Little History* che con *Work of Art*. Il progetto dei *Passages* proponeva una teoria innovativa dei generi letterari e dei media. I giornali, l'ampliamento dell'orizzonte dello scambio delle merci attraverso la fotografia e la riproduzione di massa, sono tutti analizzati come aspetti costitutivi della nuova modernità sociale sorta a Parigi alla metà del XIX secolo.

capacità di operare cambiamenti nell'apparato sensoriale umano che deve aprirsi a nuove appercezioni e reazioni.

La riproducibilità<sup>814</sup> dell'arte (e qui si intende anche la pratica fotografica), è un segno della contemporaneità; essa - la riproducibilità - può svalutare l'essenza dell'opera essendo compromesso il valore dell'unicità e autenticità, ovvero quell'essere auratico di cui si è già trattato in *Little History*. Scrive Benjamin in *Work of Art*:

«But as the criterion of authenticity ceases to be applied to artistic production, the whole social function of art is revolutionized. Instead of being founded on ritual, it is based on a different practice: politics»<sup>815</sup>.

Il passaggio dall'arte con funzione rituale e culturale - di cui un esempio citato dal filosofo è l'antica statua di Venere - ad un'arte influenzata dalla riproducibilità tecnica rappresenta una tappa fondamentale per una nuova condizione del sociale. Ed è proprio nella fotografia, qui ci interessa particolarmente, che il valore espositivo<sup>816</sup> - presente all'interno delle opere d'arte moderne - è sostitutivo del valore culturale; in aggiunta con essa la mano del fotografo viene scaricata da responsabilità "artistiche", che vengono acquisite dall'occhio che osserva dietro l'obiettivo: in questo modo il processo della riproduzione figurativa subisce un'accelerazione. L'approccio rivoluzionario che definisce il superamento dell'unicità dell'opera d'arte trova il suo contrappeso nelle recenti esigenze di una nuova figura storica: la massa. Tale categoria, che esige nella vita attuale sempre più le cose da vicino, ha nella riproduzione un proprio alleato; in questo contesto la fotografia e il cinema "avvicinano" l'oggetto, quand'anche l'opera d'arte. Si viene così a creare un nuovo rapporto di partecipazione all'opera d'arte e all'immagine, che si trovano ad essere osservate da un numero di spettatori sempre maggiore. Il

---

<sup>814</sup> Si pone qui l'accento sulla differenziazione tra il termine *riproducibilità* e *riproduzione*; Il primo indica una riproduzione tecnica che intende sganciarsi/liberarsi sempre di più e più velocemente possibile dal condizionamento della manualità; il secondo termine, indica l'imitazione, la copia come esercizio fondamentale per apprendere la tecnica necessaria per poi realizzare un'opera d'arte

<sup>815</sup> W. Benjamin, *W. A.R.*, in *S.W. IV*, op. cit., p. 256. (Tr. it. in A.C. pp. 23-24).

<sup>816</sup> Il ritratto fotografico di un soggetto, che può essere riprodotto e inviato in qualsiasi luogo, ha un'esponibilità maggiore di una scultura di un dio greco che è situato all'interno di un tempio.

legame tra la massa e questo nuovo tipo di percezione sta nella reificazione delle cose e dei rapporti, ovvero un potere che mette a rischio in generale la capacità di comprensione e in ultima istanza di conoscenza. Chi riesce a gestire questo potere, cioè la politica, rende asservita la massa; per superare questa fase rischiosa e fare del cinema o della fotografia (in questo senso l'immagine) non un apparato socialmente pericoloso, è necessario fornire una *formazione politecnica*. La funzione positiva della tecnica, quindi, deve aprire spazi di equilibrio tra l'uomo e l'apparecchiatura; la forza funzionale del cinema è quella, appunto di far *esplodere* gli spazi convenzionali e chiusi (prison-world) in cui viviamo - ufficio, casa, le fabbriche, le stazioni – e «It manages to assure us of a vast and unsuspected field of action»<sup>817</sup>. Rimane differente, quindi, la visione di un film rispetto alla contemplazione di un'opera d'arte auratica: la massa distratta - «The audience is an examiner but a distracted one»<sup>818</sup> - fa sprofondare l'opera d'arte dentro di sé, mentre l'amante dell'arte di fronte ad un'opera d'arte sprofonda in essa.

L'importanza di questa analisi è tutta focalizzata nel rendere chiaro il concetto secondo il quale lo spettatore di oggi deve riorientarsi in modo nuovo in uno spazio frammentario e/o disperso; in altre parole egli deve allenarsi ad una nuova appercezione per reagire alle negatività di apparati sociali o meglio, all'assoggettamento degli interessi del capitale. Le ultime pagine di questa opera racchiudono la distinzione tra l'estetizzazione della politica da parte del fascismo e la politicizzazione dell'arte da parte del comunismo<sup>819</sup>. Entrambe devono essere collocate sullo sfondo storico di un'Europa sull'orlo della guerra e ciò è la riprova di quella sensibilità culturale che rende Benjamin un interprete attivo della modernità.

In *Letter from Paris 2*<sup>820</sup> del 1936, Benjamin dichiara come, al congresso di Venezia<sup>821</sup> di quell'anno, il fascismo avesse considerato la situazione dell'arte da un punto di vista prettamente univoco: quello politico. Il tema principalmente dibattuto era quello della crisi della pittura; arte che, secondo la visione dell'autore, era ormai diventata una faccenda meramente museale. La responsabilità di una tale situazione era per il filosofo da imputare alla critica d'arte che, apparentemente al

---

<sup>817</sup> W. Benjamin, *W.A.R.*, in *S. W. IV*, op. cit. p. 265 (tr. it., in *A.C.*, op. cit., p.41)

<sup>818</sup> W. Benjamin, *Ivi*, op. cit., p. 269 (tr. it. *Ivi*, op. cit., p. 47)

<sup>819</sup> Si veda come citazione nota inizio paragrafo 5.3, n.98, p. 29.

<sup>820</sup>W. Benjamin, *Letter from Paris 2*, in *S. W. III*, op. cit.

<sup>821</sup>Per una lettura generica sul congresso di Venezia e la politica fascista sul tema dell'arte si veda Daniela de Angelis, a cura di, *Bottai e la Mostra dell'Istruzione Tecnica del 1936-37*, Gangemi Editore, Roma, 2009

servizio del pubblico, risultava in realtà è al servizio del mercato. In tale saggio, molto acutamente, Benjamin usa il tema della crisi della pittura nel mondo dell'arte, per porre a contrasto il vero cambiamento che l'immagine ha avuto con l'introduzione della fotografia. L'autentico punto di interesse, per il filosofo, non è tanto la situazione della percezione dell'immagine in pittura, bensì a contrasto l'ampliamento della percezione che avviene con l'uso della fotografia. Lo stupore di Benjamin riguardava l'assenza di una tale considerazione sia al congresso di Venezia che in quello di Parigi, organizzato pochi mesi dopo. Scrive Benjamin nel saggio *Letter from Paris 2*:

«The basic concept one may have of the usefulness of the image has been considerably expanded by photography. This expanded state is the one current now. The high point in the present debate is reached when photography is included in the analysis, in order to qualify its relationship to painting. Though this was not the case in Venice, the omission was made good in Paris»<sup>822</sup>.

La citazione diviene interessante poiché rende chiari due assunti fondamentali: l'ampliamento della percezione umana attuato dalla fotografia e il rapporto conflittuale tra quest'ultima e la pittura stessa. In questo saggio, infatti, il filosofo non si attarda a citare la tesi di dottorato di Gisèle Freund<sup>823</sup>, *La photographie en France au dix-neuvième siècle*<sup>824</sup> del 1936, che riprende e conferma il pensiero centrale dell'autore sul tema dell'arte e l'ascesa della borghesia. Per la Freund, appunto, l'ascesa della fotografia è strettamente correlata con quella della borghesia, tesi che l'autrice esemplifica attraverso una connessione con la storia del ritratto. In sintesi, è stata la richiesta di rendere il ritratto accessibile a tutti (quindi l'abbandono della tecnica pittorica) a determinare un impulso alla

---

<sup>822</sup> W. Benjamin, *Letter from Paris 2*, in *S. W. III*, op. cit., p 239 (tr. it. in A.C., op. cit. p.249).

<sup>823</sup> Gisèle Freund, 1908-2000. Fotografa francese di origine tedesca. Famosa per la fotografia documentale.

<sup>824</sup> Tesi di dottorato della Freund, discussa alla Sorbona nel 1936. Una obiezione viene sollevata da Benjamin a proposito dell'affermazione secondo la quale il genio dell'artista è il riflesso delle tendenze della società a lui contemporanea. Il ragionamento appare dubbioso sul fatto che la struttura sociale si possa presentare sempre sotto lo stesso aspetto. «In reality, the view of it is likely to change from epoch to epoch. Hence, if the significance of an artwork is defined in relation to the social structure at the time it is produced, then its ability to make the time of its production accessible to remote and alien epochs could be determined from the history of its effects». Si veda, *Letter from Paris 2*, in *S. W. III*, op. cit. nota n 14, p. 245 (tr. it. A.C. op. cit., nota n 6, p. 249)

fotografia come tecnica di sviluppo, causando la definitiva scomparsa dei pittori miniaturisti. Tuttavia, la centralità sul tema della possibilità della fotografia intesa come arte, rimane il nodo teorico che coinvolge direttamente Benjamin. Agli albori di questa pratica, scrive l'autrice, i fotografi non avevano pretese artistiche; la convinzione che la fotografia fosse un'arte venne avanzata da coloro che avevano fatto di essa una forma di commercio: questo è il punto centrale per Benjamin, il quale determina che tale concetto abbia una sua ironia dialettica. Benjamin infatti, commenta:

«The very procedure which was later to call into question the concept of the artwork itself, by accentuating its commodity character through reproduction, claimed to be artistic»<sup>825</sup>.

La considerazione della fotografia come pratica che mette in discussione il concetto stesso di opera d'arte è sicuramente centrale nella logica benjaminiana; per questo il filosofo non si risparmia nel citare la Freund in questo saggio del 1936. L'apertura della fotografia nell'ambito del commercio favorisce l'acquisizione percettiva – e la circolazione - di oggetti che fino a quel momento non vi erano comparsi. In questo frangente l'apporto della fotografia è sia di far circolare merci che quello di entrare a far parte del mondo commerciale, molto più facilmente dell'arte pittorica. Benjamin, qui, sottolinea una fase “matura” della fotografia a lui contemporanea e ne svela la fredda capacità mercificante. Tuttavia essa non appare una critica negativa e distruttiva, ma solo la delineazione del nuovo ruolo spettante ora alla tecnologia.

La fine di questo saggio è interessante; ne è testimonianza la citazione preveggenza di Antoine Wiertz sul mezzo fotografico del 1870:

«Before another century has passed, this machine will be the paintbrush, the palette, the paints, the skill, the experience, the patience [...] Let no one believe that the daguerrotype will kill art. Once the daguerrotype has grown up, once all its art and strength

---

<sup>825</sup> W. Benjamin, *Letter from Paris 2*, in *S. W. III*, op. cit., p. 240 (tr. it. A.C., op. cit., p. 250)

have been unfolded, genius will grab it by the nape of the neck and cry: "This way! You are mine now. We are going to work together"»<sup>826</sup>.

L'intuizione finale di Wiertz, sulla "fusione" di pittura e fotografia, non avverrà a livello di opere, ma di maestri - continua Benjamin il cui riferimento è rivolto alle opere di Heartfield. D'altra parte, nel finale, la citazione secondo la quale è la politica responsabile di aver trasformato i pittori in fotografi, induce Benjamin a definire in modo chiaro che là dove la pittura procede con libertà essa ha:

«A destructive, purging effect. This may not emerge as clearly in a country which still has democratic freedom as it does in countries where fascism is in control. In the latter countries, there are painters who have been forbidden to paint»<sup>827</sup>.

Il tema centrale del finale riguarda la figura dei pittori che non hanno, purtroppo, la libertà di dipingere in una società che ormai è governata da una logica politica e di classe: pittori che saprebbero cosa sarebbe utile dipingere, ovvero il segno limitante della politica fascista. La puntualità critica del filosofo è coerente con il suo sviluppo teorico: dalla *Little History* - a questo ultimo saggio sulla fotografia - la maturazione e la chiarezza della denuncia riguardo una politica pervasiva nell'ambito artistico - risulta illuminante e profonda.

Questo ultimo chiarimento del filosofo appare soprattutto orientato non a definire l'influenza della tecnica nell'arte o come essa sia ormai condizione nella vita dell'uomo moderno, come già affrontato in *Work of Art*, bensì collegare direttamente la condizione della fotografia e della pittura nell'ambiente ristretto, nel senso soggiogato, di interessi politici limitanti. Il filosofo tedesco, quindi, con questo finale dirompente, prende congedo dal mondo dell'arte per denunciarne l'assoggettamento alla politica.

Il pensiero sull'emancipazione della fotografia da connessioni scientifiche o interessi politici già ravvisata in *Little History*, appare, a soli cinque anni di distanza,

---

<sup>826</sup> W. Benjamin, *Ivi*, op. cit., p. 242 (tr. it. *Ivi*, op. cit., p. 254)

<sup>827</sup> W. Benjamin, *Letter from Paris 2*, in *S. W. III*, op. cit., p. 243 (tr. it. *A.C.*, op. cit. p. 255)

molto lontana; anzi, ciò che viene rafforzato è ora la considerazione della creatività come feticcio, cioè come figlia dell'imitazione e - qui vale la pena aggiungere - anche del mercato. Il passaggio dalla *rèclame* che in definitiva decompone il contesto umano a cui si presenta, può trovare il suo indizio finale proprio nel saggio del 1936, *Letter form Paris 2*.

Per agevolare un'inclusione teorica tra l'analisi di Benjamin sui media e una teoria del gesto fotografico, vale la pena citare alcuni *tools* che verranno ricompresi in quest'ultima. Innanzitutto, occorrerà considerare il tema della tecnica - che dagli anni Venti del Novecento ha influenzato lo sviluppo di un'indipendenza della pratica fotografica all'interno di categorie artistiche - ma anche la visione di nuovi rapporti tra essa e l'uomo moderno che si affaccia ad una contemporaneità limitata da logiche politiche e di mercificazione. La tecnica trova la sua dimensione positiva nell'aiutare a scoprire una percezione più ampia<sup>828</sup> o a fruire di opere che altrimenti non sarebbero fruibili; percezione che, se manipolata dal regime, però ha risultati che mirano ad svuotare l'uomo moderno. La tecnica in positivo, aiuta l'umano, ma può diventare deumanizzante, suggerisce Benjamin. In questo studio si accentua la prima considerazione, sostenendo una consapevolezza positiva della pratica fotografica come indice di una nuova educazione allo sguardo come strumento cognitivo<sup>829</sup>. In questo modo, ancora una volta, si ribadisce il legame tra gesto e conoscenza.

Altro tema è la complessità sociale in cui la pratica fotografica si inserisce, ovvero è bene tenere presente, per uno sviluppo teorico, elementi esterni alla pratica stessa; gli studi di Benjamin sembrano voler consigliare visioni non prettamente focalizzate sul mezzo o sull'apparato, bensì sull'ambiente sociale e culturale che egli stesso ha vissuto e forgiato. Per- ciò la fotografia rimane un valido testimone "ambientale" e non è un caso che proprio dalla fine degli anni Trenta nasca la moderna fotografia documentale e di guerra. L'importanza che l'immagine assume negli studi di Benjamin, tuttavia, pone in secondo piano l'effettivo valore dell'indipendenza del fotografo, ovvero di colui che agisce nel processo tecnico che inizia dalla luce impressa alla resa dell'immagine finale. Questa accezione, però, legata a considerazioni più contemporanee non deve mettere in secondo piano

---

<sup>828</sup> Questa sensibilità è stata mutuata dall'influenza del pensiero di Moholy-Nagy, come già si è avuto occasione di ribadire.

<sup>829</sup> L'immagine così è per tutti, non rimarrebbe condivisibile e comprensibile solo per pochi.



l'estremo valore degli studi sui media benjaminiani. Si ribadisce, comunque, che per una contemporanea teoria del gesto fotografico, così come qui si vuole esplicitare, la visione processuale della pratica fotografica inizia dalla considerazione del soggetto fotografo e dalla sua azione; con tale asserzione non si vuole ostacolare o sminuire l'"effetto" Benjamin, bensì ricomprenderlo alla luce di nuove teoresi.

#### 5.4 Walter Benjamin e la singolarità della fotografia.

L'osservatore, la relazione Io-Altro, la modernità. Un confronto ragionato con Roland Barthes.

In questo paragrafo si riconsiderano alcune specificità del pensiero di Roland Barthes che divengono interessanti per una comprensione più dettagliata sia del percorso intellettuale del filologo francese sia per una sua teoresi di origine benjaminiana. Per tale motivo si ritiene importante dedicare questo paragrafo a significativi punti di incontro o di distanza tra i due filosofi<sup>830</sup>, anche per tracciare una linea di studio che possa aiutare nel fissare taluni aspetti simili: il paradosso che rappresenta la fotografia – come cattura della realtà che si converte in una finzione – le relazioni dinamiche che entrambi presentano rispetto a questioni come il tempo, la soggettività, la memoria e la sensazione di perdita.

Walter Benjamin e Roland Barthes sono state figure rilevanti nel panorama culturale del Novecento; cruciale è stata la loro comprensione dell'importanza intellettuale e artistica della fotografia nel Novecento. Si può, per motivi logico-schematici, sostenere che gli argomenti caratterizzanti questa analisi si attestino attorno a tre specificità pratiche: la nascita dell'osservatore, la relazione Io - Altro ovvero le connessioni tra fotografia e soggettività, e la modernità che conclude lo spazio dedicato ai due pensatori.

Sia Benjamin che Barthes hanno vissuto ed espresso le loro idee in periodi che, sebbene differenti, risultano permeati da un dibattito storico chiave sul tema della fotografia. L'interesse del primo coincide con la nascita della forte disposizione dei movimenti avanguardisti degli anni Venti del Novecento; per il secondo, invece, il contatto con le tematiche fotografiche venne influenzato dall'analisi semiotica come risposta alla cultura di massa a partire dalla fine degli anni Cinquanta e

---

<sup>830</sup> Bibliografia comparativa tra i due studiosi; Gabriele Denker, *Roland Barthes zur Einführung*, Junius, Hamburg, 1989. Rolf H. Krauss, *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*, Cantz, Ostfildern, 1998. Ronald Berg, *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, Fink, Munich, 2001. Tesi dottorato di Jeanine Ferguson, *Developing Clichés: Walter Benjamin and Roland Barthes at the Limits of Photographic Theory*, Phd-University of Minnesota, 1997.

Sessanta del Novecento, ovvero un periodo nel quale l'immagine fotografica era già onnipresente nell'ambiente visuale e culturale del secolo Ventesimo.

In generale non c'è dubbio che Barthes conoscesse<sup>831</sup> l'opera e il pensiero di Benjamin, anche se citazioni dirette sono presenti solo in conferenze e seminari, per cui disseminate in modo asistematico<sup>832</sup>, tuttavia alcune amicizie/conoscenze in comune crearono un possibile spazio teorico condivisibile. Benjamin nel 1933 conobbe a Parigi George Bataille<sup>833</sup> e fu uno degli intellettuali associati al Collège de Sociologie; negli anni Cinquanta lo stesso Barthes iniziò a collaborare con la rivista «Critique», fondata da Bataille, nel 1946. Fu attraverso il filosofo francese che Barthes poté conoscere il pensiero di Benjamin anche grazie all'influenza di Pierre Klossowski<sup>834</sup>, amico di Benjamin dal 1935<sup>835</sup>. Klossowski, in quel periodo, lavorava a fianco del filosofo tedesco per la traduzione in francese di *Work of Art* e ancora nel 1969 pubblicava un articolo su *Le Monde* dedicato a Benjamin<sup>836</sup>. Klossowski fu un buon amico di Barthes, anche perché dalla fine degli anni Quaranta furono vicini di casa; tuttavia non ci sono documenti che possono provare i confronti diretti tra questi amici riguardo a Benjamin, ma è facile immaginare che ciò sia avvenuto realmente soprattutto considerando gli interessi comuni dei due filosofi sui mezzi di comunicazione di massa. Una possibile esperienza di contatto con il pensiero di Benjamin può essere avvenuta all'interno del Centre d'Etudes des

---

<sup>831</sup> Tim Dant, Graeme Gilloch, *Pictures of the Past: Benjamin and Barthes on Photography and History*, in «European Journal of Cultural Studies», Sage Publications, Ca, Usa, n. 5, pp. 5-23, 2002.

<sup>832</sup> Kathrin Yacavone, *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography*, Bloomsbury Academic, New York, 2013. Tr. castigliano di Núria Molines, *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*, Alpha Decay, Barcelona, 2017 (In seguito *B.B.S.* seguito da riferimento pagina, prima in inglese poi in castigliano).

<sup>833</sup> George Bataille, 1897-1962, scrittore e filosofo francese. Collège de Sociologie fu un collettivo (1937-1939) creato da Bataille con lo scopo di studiare le Scienze Sociali; vi si tenevano conferenze pubbliche sulla sociologia, filosofia, storia, antropologia e letteratura. Benjamin li conobbe Bataille. La carta della fondazione fu firmata anche da Pierre Klossowski. L'obiettivo era quello di promuovere un intervento libero e diretto sulla società, attraverso il lavoro intellettuale, per cercare di modificare il corso della storia e di resistere alla guerra che in quel periodo ormai diveniva sempre più certezza.

<sup>834</sup> Pierre Klossowski, 1905-2001. Scrittore, traduttore e pittore francese. Amico di George Bataille e André Gide. Insieme a Bataille, fu tra i principali promotori della Nietzsche-renaissance che negli anni Sessanta del Novecento, pose al centro dell'attenzione un Nietzsche riletto alla luce del pensiero della *differenza*.

<sup>835</sup> La loro amicizia iniziò con la partecipazione, a Parigi, a riunioni di un gruppo di sinistra *Contre-Attaque* organizzato da André Breton e Bataille.

<sup>836</sup> K. Yacavone, *B.B.S.*, op. cit. Si veda anche un altro articolo di Klossowski, *Lettre sur Walter Benjamin*, «Mercure de France», ed. Gallimard, Parigi, 1952, n. 315, pp. 456-457: 457.

Communications de Masse<sup>837</sup> fondata a Parigi nel 1961, di cui fu collaboratore. Questo Centro ha avuto costanti contatti con la sede di New York della Scuola di Francoforte di Teoria Critica, per cui il legame intellettuale tra le due sedi, può essere un altro punto di contatto indiretto tra la teoria benjaminiana e barthesiana. Per completare questo quadro di intrecci culturali e relazioni personali, vale la pena accennare all'entusiasmo di Barthes verso il teatro di Brecht<sup>838</sup>, amico di Benjamin dal 1929. Non è fuorviante, poi, pensare che Barthes abbia letto i testi di Benjamin su Brecht nella rivista «Europe»<sup>839</sup> nel 1957, la quale pubblicò un'edizione speciale sul drammaturgo tedesco con una traduzione dei commenti di Benjamin sull'opera dell'amico. Tenendo conto che, la prima traduzione francese - di Maurice de Gaundillac - del saggio di Benjamin sulla fotografia avvenne nel 1971, è giusto supporre che i contatti indiretti tra i due pensatori siano appunto avvenuti tramite amicizie e letture.

In *La Chambre claire*, vi si trovano due riferimenti bibliografici che meritano un'attenzione particolare a conferma del suo legame con Benjamin: lo studio di Gisèle Freund sulla fotografia francese del secolo XIX, *Photographie et société*<sup>840</sup> e i saggi di Susan Sontag raccolti in *On Photography*<sup>841</sup>. In dettaglio, la fotografa tedesca conobbe<sup>842</sup> Benjamin personalmente a Parigi, come si è già avuto modo di citare, mentre l'ultimo capitolo della raccolta di saggi della Sontag, ha come sottotitolo *Tribute to W.B.* Il riconoscimento di Barthes a *On Photography* è un chiaro segnale di come una tradizione concettuale relativa al mezzo fotografico - cioè al realismo ontologico in relazione all'immagine fotografica - sia tradotta nella teoria barthesiana, come traccia fisica del reale.

Barthes, ad eccezione di una considerazione diretta su Benjamin in un'intervista del 1977<sup>843</sup>, non ha mai citato o riconosciuto alcuna influenza di teorie benjaminiane; tuttavia nell'opera *La Chambre claire*, Barthes pubblica almeno sei

---

<sup>837</sup> Centre d'Etudes des Communications de Masse, Parigi, 1961. Fondato da Georges Friedmann che era in costante contatto con Max Horkheimer.

<sup>838</sup> Barthes assistette alla prima rappresentazione di *Mutter Courage und ihre Kinder* (Madre coraggio e i suoi figli) a Parigi nel 1954.

<sup>839</sup> Rivista «Europe», ed. Europe, Parigi, 1957, n.134, p.132.

<sup>840</sup> Gisèle Freund, *Photographie et société* (1974), Ed. Points, Paris, 2017. (tr. castellano Josep Elías, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006)

<sup>841</sup> S. Sontag, *On Photography*, op. cit.

<sup>842</sup> Sull'amicizia Freund-Benjamin e la loro corrispondenza si veda, Nathalie Raoux, *Walter Benjamin, Gisèle Freund, Germaine Krull et Hélène Lèger*, in «Revue Germanique Internationale», CNRS Editions, Paris, 1996, 5, 223-253.

<sup>843</sup> K. Yacavone, *B.B.S.*, op. cit, p. 56. (tr. castellano, *B.B.S.* op. cit., p.60)

fotografie identiche a quelle usate da Benjamin in *Little History*. Secondo Yacavone, la parziale attestazione di vicinanza da parte di Barthes<sup>844</sup>, rispetto ai lavori di Benjamin, è anche dovuta anche al fatto che la traduzione in lingua francese di un'altra importante opera, *Passages* di Benjamin, è stata eseguita nel 1986, preceduta da un'importante conferenza "Walter Benjamin en Paris" del 1983. Così, agli studiosi che desiderano approfondire i possibili legami tra i due filosofi, rimane l'approccio intertestuale e comparativo.

All'interno della pratica fotografica intesa come gesto, si trova coerente riprendere alcuni aspetti che sia Benjamin che Barthes hanno affrontato; come già si evince dal titolo si segnala di particolare specificità la categoria dello spettatore, la relazione Io-Altro e il tema della modernità. Come già affrontato, la presenza nell'analisi di Benjamin dello spettatore ha all'interno della pratica fotografica una forza prorompente rispetto agli approcci teorici fino a quel momento considerati. Il legame tra lo studio della fotografia - non solo inteso come storicamente definito - e la presenza del soggetto o spettatore viene dal filosofo tedesco proposto dialetticamente in relazione con le trasformazioni psicologiche, sociali ed economiche che caratterizzano la società post-industriale. La fotografia rimane per l'umano un mezzo di scoperta di dimensioni nuove. Non è quindi fuori luogo pensare all'analogia tra questo nuovo modo di interpretazione della realtà e la psicoanalisi. Il legame psicologico che viene ad esistere tra il soggetto e l'oggetto fotografato, infatti, viene esplicitato da Benjamin nella fotografia della *Pescatrice di New Heaven* di Octavius e Adamson; qui non si tratta di affrontare l'immagine con un approccio estetico, bensì personale; è la presenza della propria immagine, custodita nella foto che porta alla convinzione che tale soggetto è esistito nel passato, ma che allo stesso tempo risulta reale, inserito in un qui e ora. L'importanza di storicizzare l'identità personale, soprattutto nella categoria "tecnica" del ritratto, oltrepassa, secondo Yacavone, il valore puramente estetico e artistico dell'immagine. Lo spettatore, quindi, attraverso una foto del passato, rimane l'interlocutore che rende reale un individuo che non esiste più. Tale concetto di presenza etica della fotografia di ritratto - ovvero rendere presente una presenza assente si può tradurre come il salvare il soggetto fotografato e renderlo unico, anche se non è più in vita. Tale

---

<sup>844</sup> Yacavone attesta che si sono create delle speculazioni su mancati riferimenti a Benjamin da parte di Barthes, così prevale un approccio intenzionale sulla relativa consapevolezza dell'influenza benjaminiana; (tr. castellano, *B.B.S. op. cit.*, nota 65, p. 61).

concetto, validamente espresso da Agamben<sup>845</sup> come esigenza di redenzione, appare legato a tutte le immagini di ritratto. Di conseguenza, sempre in accordo con Agamben, l'esigenza dell'immagine è etica perché legata ad un concetto di redenzione storica: «L'esigenza fotografica è un'esigenza di redenzione»<sup>846</sup>. Il tema della redenzione applicato alla fotografia, viene trattato anche da John Berger<sup>847</sup> che nell'opera *Understanding a Photography*, partendo dalla fotografia come traccia del reale, attribuisce alla memoria l'origine della conservazione di un atto o di un oggetto fotografato. Per cui, se ciò è vero, significa che la fotografia fissa apparenze, ma prive di significato il quale giunge a prendere sostanza solo grazie alla nostra memoria. Tale intuizione, continua Berger, evidenzia che le fotografie non narrano nulla di per sé stesse: conservano apparenze istantanee. Appare ora chiaro che, se la fotografia è traccia del reale, ne consegue la mancanza di linearità logica nell'assunzione del concetto di apparenza. Allo stesso tempo, però, ha un senso pratico concepire la memoria come *tramite essenziale* della storicità; in termini benjaminiani, ad un oggetto o ad eventi che altrimenti sarebbero scordati e abbandonati. In altre parole, ciò che Berger qualifica è un'esperienza del tempo. Tale contesto, quindi, appartiene ad una logica memoriale-storica di ragguardevole importanza nell'ambito ontologico ed esperienziale. Inoltre, tale approccio bergeriano, qualifica la fotografia come accesso funzionale a tutti quegli studi di impronta socio-antropologica che caratterizzano il moderno. Il pensiero di Berger si situa decisamente in quel filone d'analisi dell'esser stato, del quale Barthes ne rappresenta un teorico convinto.

Riprendendo la teoresi di Benjamin, la fotografia rispetto alla pittura genera automaticamente l'immagine; nella fotografia lo spettatore percepisce l'*hic et nunc* della realtà, l'ora e l'adesso. Di più, è egli stesso che relazionandosi alla fotografia attraverso l'osservazione, rappresenta quel preciso momento di *hic et nunc*. Il discorso sull'osservatore, però, non termina con il tema della relazione all'immagine; ciò che interessa a Benjamin è la considerazione della profonda affinità esistente tra l'osservatore e il soggetto fotografato. Momento che rappresenta una sorta di dinamica autoriflessiva: lo come Altro. L'occasione per introdurre questo concetto

---

<sup>845</sup> Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Ed. Nottetempo, Roma, 2010

<sup>846</sup> G. Agamben, *Profanazioni*, op. cit. p. 34.

<sup>847</sup> John Berger, *Understanding a Photography*, Edition Geoff Dyer, 2013. *Para entender la fotografía*, Edición e introducción de Geoff Dyer, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2015.

è, in *Little History*, la citazione della fotografia di Kafka da bambino<sup>848</sup>, presentata come un'immagine di sé stesso. La proiezione o, meglio, l'identificazione di Benjamin ai tempi giovanili lascia intravedere una interazione tra passato e presente, tra l'Io e l'Altro, il reale vissuto come storia. L'interessante aspetto che si esplica in una interazione emotiva, diventa uno spazio esistenziale nella teoria benjaminiana che verrà ripreso da Barthes cinquant'anni più tardi in una sorta di fenomenologia esistenziale attivata sempre in un confronto tra memoria-immagine di sé, di fronte ad un'immagine di famiglia. Rimane fondamentale chiarire che l'identificazione Benjamin-Kafka - paragonabile a ciò che per Barthes rappresentava la foto di sua madre da piccola<sup>849</sup>- non deve essere intesa come annullamento dei tratti individuali, bensì come un preservare l'individualità unica del bimbo come Altro in relazione con l'Io dell'osservatore. Da qui il tema della singolarità della fotografia - come suggerisce il titolo del paragrafo - che è una caratteristica intrinseca ad essa perché si insinua come mezzo del ricordo. Singolarità che, in Barthes, è il proseguo esistenzialista dell'analisi benjaminiana che si può considerare maggiormente attestata su una relazione di reciprocità soggetto-oggetto. La relazione affettiva ed immaginaria, che assale Barthes guardando la foto della madre da bambina, viene a creare, appunto, una singolarità dell'incontro fotografico; ciò si attua grazie all'incontro dell'essere passato - in questo caso della madre da bimba - all'immagine rappresentativamente unica e all'esistenza dell'osservatore. Questi tre segmenti si incontrano in un momento storico preciso che si costituisce come una interrelazione tra essi.

Benjamin e Barthes, inoltre, hanno un altro punto di connessione che diviene interessante anche per un completamento della teoria del gesto: il tema dell'esperienza. In accordo con l'analisi di Yacavone, qui, non si intende affrontare l'analisi dell'effetto della fotografia sullo spettatore, bensì la sua esperienza; tale intuizione, più dettagliatamente, pone in evidenza come la tecnica fotografica offra a Benjamin la possibilità di mettere a nudo l'esperienza<sup>850</sup> moderna di fronte alla

---

<sup>848</sup> *Kafka bambino*, 1887, foto, allegato 5.4.5.

<sup>849</sup> Si veda capitolo Terzo, paragrafo 3.1, nota n. 19; riferimento foto *Jardin d'Hiver*.

<sup>850</sup> Si ricorda che ci sono due accezioni di esperienza. La prima, *Erlebnis*, (in castellano *vivencia*) è l'esperienza che vive di momenti stimolanti in ambiente di una metropoli industrializzata (qui si nota l'influenza simmeliana), dove le caratteristiche sono la velocità, la moltitudine e gli shock sensoriali. La seconda, *Erfahrung* è l'esperienza attraverso il tempo, ovvero premoderna. La perdita di *Erfahrung* è tipica delle metropoli moderne; per cui la pratica fotografica è una negazione dell'*Erfahrung*.

premoderna, il tutto per captare i cambiamenti che alterano la percezione umana del qui e ora - *hic et nunc* - e dei processi del ricordo. Quindi, ciò che non si pone in primo piano in questo caso è l'esperienza dello spettatore nei confronti dell'immagine, bensì è la tecnica fotografica che offre un'esperienza allo spettatore. È per questo motivo che essa giunge a ricoprire una parte molto importante nell'evoluzione esperienziale moderna. Questa accezione è veramente rivoluzionaria, soprattutto se pensata al momento dell'intuizione, cioè all'inizio degli anni Trenta.

Per Barthes il concetto di esperienza si realizza attraverso il termine *punctum*, ovvero quel particolare dell'immagine che colpisce inaspettatamente lo spettatore-osservatore. Non è il soggetto che va a cercare un elemento, bensì è esso stesso che giunge a coinvolgerlo. Per Barthes il *punctum* è un fenomeno esperienziale che dà un valore aggiunto alla foto e che va legato ad una sensibilità personale e immaginaria del soggetto spettatore. Anche qui, come in Benjamin, si realizza un legame dinamico reciproco tra oggetto ed osservatore. Come Benjamin cerca il dettaglio casuale in una foto - così per la *Pescatrice*, come per la foto di Kafka -, così il *punctum* barthesiano risulta accidentale nell'immagine. Ancora, *l'esser stato* di Barthes pone l'osservatore in contatto con qualcuno o qualcosa – ovvero il *referente* fotografico - che è esistito in altro luogo e altro tempo e lo conduce verso una memoria futura, così come si è osservato per Benjamin. La differenza che appare più evidente tra i due pensatori è che mentre Barthes, in *La Chambre claire*, affronta il tema della fotografia e dell'immagine in modo autoriflessivo, per Benjamin, in *Little History*, il problema dell'unicità esperienziale è proiettato in una dimensione storica - ad esempio attraverso il tema dell'*aura*. Non è in accordo Yacavone, che definisce il *punctum* e *l'aura* come: «Marcadores de posición conceptuales para experiencias profundamente personales en relación con fotografías de retrato específicas»<sup>851</sup>.

Lo scarto logico che fa uscire da questa impasse teorica è, al contrario considerare l'aspetto che tende a distruggere l'esperienza privata di una foto e la seguente relazione osservatore-referente; tale aspetto viene definito da Sontag in *On Photography*, riprendendo acutamente la teoresi benjaminiana sulla fotografia come mezzo di dominio. Per Sontag, la forza comunicativa delle immagini - e la loro

---

<sup>851</sup> K. Yacavone, *B.B.S.*, op. cit., p. 246. (tr. castellano, *B.B.S.*, op. cit., p. 254).



spettacolarizzazione - in epoca contemporanea crea un presente immediato in cui la memoria smette di essere necessaria o desiderabile. Con la perdita della memoria si perde la continuità del significato e del giudizio: la macchina fotografica ci libera, così, dal peso della memoria, vigila su di noi come un dio.

A questa visione così totalizzante si può contrapporre un uso pratico della fotografia come mezzo umanizzante, piuttosto che il contrario per un futuro alternativo. Ciò significa ritornare ad una visione processuale positiva, ad una relazione continua tra osservatore e referente, ma anche verso la conservazione dello sguardo<sup>852</sup> che si esplica in una sorta di reciprocità attiva: un eterno ritorno relazionale che deve, però, oltrepassare una considerazione dialogica per confermare la teoria processuale del gesto fotografico.

L'ultimo aspetto ora da considerare è il tema della modernità, come già esposto in Benjamin risulta strettamente correlato a quello della fotografia. Si è già affrontato il tema della tecnica, delle interrelazioni con l'osservatore che rimane una presenza costante nell'orizzonte del fotografico; ciò che la logica di Benjamin apre sono anche le speculazioni sul valore della fotografia in epoca contemporanea. Proprio partendo da queste considerazioni, appare coerente l'assunto secondo cui sono le regole del mercato a determinare oggi il valore anche degli oggetti d'arte. Come ha scritto Javier Marzal Felici in *Cómo se lee una fotografía*<sup>853</sup>: «Vistas aisladamente, muchas fotografías cotizadas entre galeristas y comerciantes de arte pueden provocar en el espectador su indiferencia o rechazo, si no se conocen las claves para intepretar correctamente su producción fotográfica»<sup>854</sup>. Per non uscire dal tema del fotografico, si precisa che per lo spettatore medio è la fascinazione verso un'immagine ad avere il potere di alimentare un giudizio valutativo; in questo caso, il termine fascinazione può essere inteso come una reazione di tipo emotivo simile a quella considerata da Benjamin e Barthes legata al ricordo, al legame col referente. Ciò che Felici vuole portare all'attenzione è il passaggio dalla fascinazione alla riflessione, intendendo così la fotografia come una fonte di conoscenza o come una forma di rappresentazione della realtà. È doveroso completare il ragionamento in questione con l'assunto secondo cui le ragioni del

---

<sup>852</sup> L'attenzione interessante di reciprocità che la lingua spagnola conserva tra i verbi *mirar* e *ver*, qui è da segnalare; così come il verbo francese *regarder*.

<sup>853</sup> Javier Marzal Felici, *Cómo se lee una fotografía*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2011.

<sup>854</sup> J. M. Felici, *Ivi*, op. cit. p. 16

valore di una fotografia possono essere multiple, poiché varie sono le cause della sua origine. Questa logica è da segnalare perché rende centrale il pensiero processuale secondo cui anche per una valutazione finale del fotografico, è necessario un approccio dinamico e continuo; tuttavia non si può affermare che sia corretta l'unicità di un valore assoluto, bensì una comprensione valutativa basata su molteplici "esiti" che rende la pratica fotografica un oggetto di studio non approcciabile da un'unica prospettiva. Tale considerazione multiprospettica viene a contrastare, però la visione benjaminiana sulla cultura di massa che standardizzerebbe comportamenti e decisioni sociali. Quale potrebbe essere, quindi, il modo per conservare l'insegnamento benjaminiano e la visione sul valore della fotografia? La risposta potrebbe essere in linea con la convinzione di Berger, il quale la considera come profezia di una memoria sociale e politica, che, seppur tragica o colpevole, possiede la continuità come caratteristica essenziale; in tal modo è possibile trascendere la distinzione tra un uso pubblico e un uso privato della fotografia. D'altro canto tale logica potrebbe essere pensata come in bilico tra una pratica fotografica intesa in modo "lineare", continua e direzionale e con una visione radiale della stessa, quindi esattamente il contrario ovvero composta da momenti non continui e singoli.

Per riassumere in termini di filosofia del gesto fotografico, riprendendo il tema di questo studio, intendere la pratica fotografica in modo lineare - che non significa in modo piatto e amorfo - conserverebbe quella proprietà che Maddalena ha identificato per il gesto con significato: continuità nel cambiamento. Elemento essenziale affinché la pratica fotografica possa contribuire a rimanere agganciata al sociale, come sguardo nel e verso il mondo. In tal modo, sebbene in un mondo di cultura di massa, l'accettazione e la sintonia con il cambiamento diventa un valore e non un aspetto deficitario. La convinzione logica che il gesto fotografico possa caricare l'umano di riflessioni sul mondo, nonostante possa apparire come un concetto banale, risulta invece figurare come legame profondo esistente tra la contingenza reale e la capacità di recepire un messaggio<sup>855</sup>. La pratica fotografica è insita nei cambiamenti del moderno e grazie alle analisi di Benjamin, ci avvia a nuovi punti di osservazione sul mondo; ciò che tuttavia si ritiene di valido interesse, è di assimilare tale convinzione in una teoria del gesto fotografico più eclettica, che

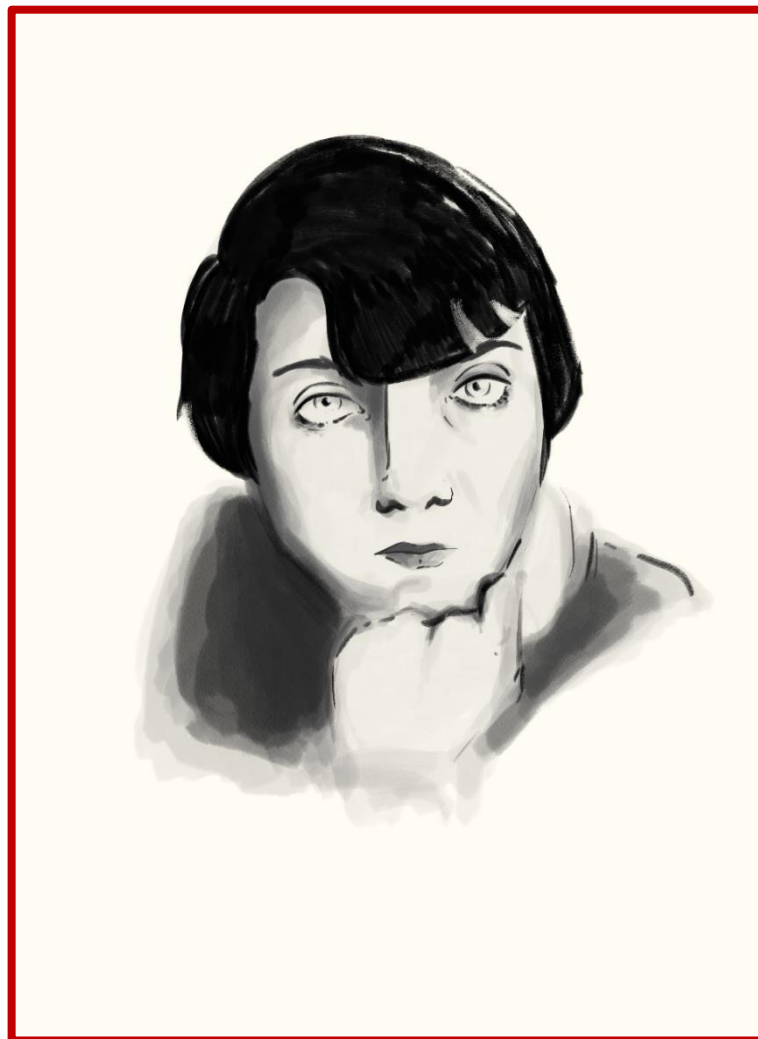
---

<sup>855</sup> Secondo Barthes, infatti, la fotografia è un messaggio connotato.

ricomprensiva la tecnica come strumento vitale e funzionale alle intenzioni originarie del fotografo. Non si tratta più, evidentemente, di considerare il mezzo come portatore di valori magici, né di valorizzare il binomio indicale soggetto - oggetto, come si è già avuto modo di definire; bensì si tratta di riconsiderare il mezzo fotografico all'interno di un processo gestuale che rilevi certamente sia l'è *stato* di barthesiana memoria che il momento meccanico di riproduzione capace di portare l'arte alle masse, come dedotto da Benjamin. In definitiva il gesto fotografico rappresenta una sfida del mondo moderno e della contemporaneità.

## 5.5 La sfida alla modernità: il gesto fotografico di Alexander Rodchenko e Berenice Abbott.

«Let us first say what photography is *not*. A photograph is not a painting, a poem, a symphony, a dance. It is not a pretty picture, not an exercise in contortionist techniques and sheer print quality. It is or should be a significant document, a penetrating statement, which can be described in a very simple term: selectivity»<sup>856</sup>.  
Berenice Abbott



**Berenice Abbott**  
1898-1991

(Anna Rossi, *Berenice Abbott*, 2019, disegno a china e matita su carta)

---

<sup>856</sup> Berenice Abbott, *Photography at the Crossroads*, in *Classical Essays on Photography*, ed. by Alan Trachtenberg, Leete's Islands Books Inc, Sedwick, Me, Usa, 1980. (Da ora *P.C.*), pp. 179-185.



**Alexander Rodchenko, 1891-1956**

(Chiara Alecci, *Alexander Rodchenko*, 2020, disegno matita su carta)

La scelta, qui, di porre a confronto due personalità differenti, ma in realtà simili negli intenti come Berenice Abbott<sup>857</sup> e Alexander Rodchenko<sup>858</sup> è congrua rispetto al tema della modernità, che ha concluso il paragrafo precedente. Lo sguardo alla realtà che si intuisce dai lavori di tali fotografi, è il risultato di esperienze personali ma anche di una consapevolezza tecnica.

---

<sup>857</sup> Berenice Abbott, 1898-1991, fotografa statunitense. Appartenente alla corrente della *straight-photography*, fotografia documentale.

<sup>858</sup> Alexander Rodchenko, 1891-1956, pittore, designer, tipografo e fotografo russo. Appartenente alla corrente artistica dell'Avanguardia russa, sperimentatore e innovatore in diversi campi dell'arte.

«lo ho creato oggi per poi, domani, cercare il nuovo anche se esso sembrerà nulla in confronto a ciò che è stato fatto ieri. In compenso dopodomani supererò ciò che è stato fatto oggi»<sup>859</sup>, tale convinzione di Alexander Rodchenko apre ad uno scenario sperimentale e di energia creativa che ha alimentato la cultura artistica dell'Avanguardia russa; periodo storico-artistico che, come già sottolineato, ha incrociato l'esperienza moscovita di Benjamin attraverso il cinema di Ejzenštein. Affrontare, quindi, tale fotografo ha qui il senso di una continuità spaziale e artistica con alcuni assunti del filosofo tedesco. Innanzitutto, l'artista si può considerare come un esponente del pensiero costruttivista (un'arte rivolta a scopi sociali) e concettuale, tendenze che coinvolsero molti intellettuali all'epoca della repubblica di Weimar<sup>860</sup>. La ribellione verso il pittorialismo e la ricerca di nuove regole, fanno di Rodchenko uno tra i maggiori esponenti dell'arte russa dell'epoca. L'artista determinò così un cambiamento radicale del modo di concepire la natura della fotografia e il ruolo del fotografo: la fotografia diviene uno strumento per la rappresentazione visiva di costruzioni intellettuali dinamiche. Infatti, nelle sue opere fotografiche, la composizione si coniuga con un approccio documentario autentico e con la capacità di cogliere istantaneamente le sensazioni dell'uomo moderno; il risultato è uno stile e un linguaggio visivo del tutto unici. La ricerca innovativa viene da lui affidata alla costruzione di uno sguardo sfidante del fotografo: la composizione diagonale dell'immagine, i punti di ripresa dal basso verso l'alto e viceversa, l'ingrandimento di dettagli, appaiono come componenti di un pensiero in piena rottura con la teoresi pratica dei pittorialisti. Tutto ciò è in linea con quell'anima sfidante e di rottura che è specifica dei movimenti di Avanguardia artistica.

Nella rivista «Novy Lef»<sup>861</sup> del 1928, Rodchenko si oppone all'interpretazione di una verità assunta come stabilita e inderogabile, attraverso la concezione di un mondo in continuo cambiamento, di una realtà multiforme; i suoi scatti in questo modo intendono registrare la realtà dando giustizia ad una verità reale. Il riferimento è alle costruzioni dei palazzi di città, alle fabbriche, alla bellezza della tecnologia e

---

<sup>859</sup> Catalogo mostra «Alexander Rodchenko. Revolution in photography», (29 Marzo-27 Maggio, Palazzo Te, Mantova, 2018), Edizione Centro di Arte e Cultura Palazzo Te, Mantova, 2018.

<sup>860</sup> Si veda Paragrafo 5.1.

<sup>861</sup> Ian Jeffrey, *Photography a Concise History*, Thames & Hudson, London, 2010. «Novy Lef», rivista fondata da scrittori, e artisti legati all'Avanguardia russa. L'obiettivo della rivista era quello di esaminare l'arte considerandola da un punto di vista ideologico di sinistra per abbandonare l'individualismo e sviluppare il comunismo tout-court. Alexander Rodchenko disegnò diverse copertine della rivista e vi pubblicò numerose fotografie. L'editore degli ultimi anni della rivista, ci si riferisce al periodo tra il 1927 e il 1929, fu Vladimir Mayakovsky.

dell'architettura moderna, senza tralasciare lo sport, il teatro e il circo. Famose rimangono in quest'ottica le foto con inquadratura verticale<sup>862</sup>. L'intera opera fotografica di Rodchenko mette in luce l'obiettivo principale della sua poetica: la trasformazione del presente in nome del futuro e la possibilità di una positiva trasfigurazione del mondo e dell'umanità. Tale forza intellettuale si evince dalla sua produzione, la quale ha ricevuto critiche per la troppa attenzione alla forma piuttosto che al contenuto; in realtà, è necessario ricomprendere il suo gesto senza terminare la ricerca alle immagini finali. Gesto che è portavoce della sua visione sensibile all'evoluzione del mondo. L'uso differente della prospettiva - ovvero lo scatto in diagonale - appare in dialogo con l'esigenza di ergersi a portavoce di una nuova visione della realtà per lasciare in eredità all'osservatore aspetti inattesi degli oggetti quotidiani o delle strutture architettoniche.

La foto intitolata *Stairs*<sup>863</sup>, del 1930, è un chiaro esempio dell'ultima considerazione: una descrizione<sup>864</sup> del motivo fotografico, della composizione e del tempo di rappresentazione della stessa, possono ricomporre un significato preciso del gesto e del messaggio di Rodchenko. La donna che sale le scale con in braccio un bimbo pare il motivo centrale del gesto fotografico, ma non si può fare a meno di rincorrere un punto di fuga che rimane incerto a causa dell'inquadratura di lato effettuata dal fotografo. L'interesse per uno sguardo obbligato a percorrere l'immagine diagonalmente, è veramente la novità tecnica e intellettuale dell'autore. Per tale motivo la costruzione, quindi, diventa un elemento primario anche grazie al sottile gioco di chiaro-scuro, di luce e ombra che partendo dalla parte destra si ottimizza a sinistra. La donna che interrompe la diagonalità costruttiva, salendo le scale, pare dia il movimento a tutta la composizione: a prima vista essa appare bloccata nel tempo e nello spazio, poi, ad uno sguardo più profondo gli elementi donna, architettura, luce-ombra, appaiono un *continuum*.

Il motivo compositivo è certamente il risultato dell'angolazione o dell'inquadratura che genera una prospettiva non definita e precisa, perché insiste su diversi punti di fuga, ma proprio questa tecnica contribuisce ad un'immagine che ha un suo ritmo, accentuato dal gioco di ombra-luce. Ciò che non dà sicurezza

---

<sup>862</sup> A. Rodchenko, *Fire escape*, 1925, foto, allegato 5.5.6. *Stairs*, 1930, foto. Allegato 5.5.7. *Girl with a Leica*, 1934, foto, allegato 5.5.8. *Girls with Handkerchiefs*, 1935, foto. Allegato 5.5.9

<sup>863</sup> A. Rodchenko, *Stairs*, 1930, foto. Allegato 5.5.7, op. cit.

<sup>864</sup> Per la descrizione dettagliata dello "sguardo" di Rodchenko, si veda J.M.Felici, op. cit., pp. 309-316.

temporale alla scena è la mancanza di elementi contestuali: essa appare, quindi, un'immagine senza elementi indicali grazie ai quali si potrebbe avere una definizione maggiormente denotata. Infatti, il tempo della rappresentazione, che solitamente è fondamentale nelle fotografie poiché inteso come *momento decisivo*, appare qui "sospeso", ma non per questo non cruciale. Tutto sommato, l'unico movimento è dato dallo salire le scale della donna – fotografata di spalle - che dà concretezza alla composizione; il soggetto umano, per il fotografo, sottolinea un atto quotidiano e ripetitivo che è uno tra gli assunti principali del suo gesto fotografico. In aggiunta, questo tipo di composizione, data dall'uso di linee oblique e divergenti, è una costante rilevante nelle sue opere. Non è un caso che la sequenza della scalinata di Odessa nel film *Battleship Potëmkin* di Ejzenštein, sia stata eseguita con gli stessi elementi funzionali, sempre in relazione con il genere costruttivista.

L'indirizzo produttivo, quindi, costruttivista può essere ricompreso in quel filone di pensiero che ha le sue basi nella convinzione che le nuove tecnologie giochino una presenza rilevante nella vita sociale moderna, come espresso da Benjamin.

Purtroppo, però, già dal 1931 il fotografo fu criticato aspramente perché la sua arte era troppo vicina a un esteticismo occidentale non affine agli interessi del proletariato; per tale motivo Rodchenko dopo pochi anni, limitato nella sua libertà di sguardo "meccanico"<sup>865</sup>, concluse l'esperienza fotografica continuando il percorso d'arte con la pittura e convincendosi sempre più che, per sopravvivere, l'arte dovesse essere divisa dalla politica. Non ci sono fonti concrete sul fatto che il fotografo potesse aver conosciuto, anche se indirettamente, il pensiero di Benjamin; tuttavia alcuni assunti, come la negatività del binomio politica - arte e l'importanza della tecnica, sono da tener presenti. Inoltre, senza dubbio, la sua particolare visione della realtà coadiuvata da una tecnica singolare risolve – almeno apparentemente – la dissonanza tra arte e tecnica: infatti, l'uso del mezzo fotografico per ottenere una rappresentazione della realtà, è un'azione meccanica e per ciò suscettibile di calcolo. Tramite il suo realismo materiale e costruttivista egli conduce l'osservatore alla conoscenza di oggetti, e spazi quotidiani: un contatto che interfaccia con una intimità pubblica. Il legame, quindi, tra l'Io e l'Altro che si è già

---

<sup>865</sup> Rodchenko viene criticato proprio dai colleghi avanguardisti e dalla società politicizzata russa che intendeva fagocitarlo nel sistema e lui si oppose lasciando la fotografia alla fine degli anni 30 dedicandosi alla pittura.



analizzato sia con Benjamin che Barthes, qui, con Rodchenko, avviene tramite l'immagine architettonica reale, ossia in una sorta di esperienza materiale. Più specificatamente è il reale quotidiano che viene rilevato dal fotografo russo come messaggio epistemologico, privilegiando così, lo spazio e un tempo storico piuttosto che un'esperienza personale di memoria, come avviene nell'assunzione benjaminiana e barthesiana nei confronti della fotografia di ritratto.

Non è di secondaria importanza dare alla visione di Benjamin un "erede" fotografico che si attenga ad un'esperienza costruttivista; in questo senso si riprende quella visione cosmopolita che non era rara all'epoca della repubblica di Weimar e che basava lo sviluppo delle idee sulla possibilità di interscambi culturali continui.

Allo stesso periodo della cultura visuale appartiene anche la fotografa americana formatasi in Europa, Berenice Abbott. Come Rodchenko, anche Abbott ha contribuito a innovare con proposizioni alternative la cultura in genere; entrambi attraverso la loro arte e la loro profonda sensibilità nei riguardi dello sguardo.

La Abbott ha attraversato quasi tutto il Novecento con la macchina fotografica accanto, facendo da pionera nel campo della fotografia documentale ed esplorando le nozioni di realismo fotografico. All'inizio degli anni Venti del Novecento si trasferisce a New York e lì vi conosce Man Ray e Marcel Duchamp. È Man Ray ad avviarla alla fotografia, dapprima come modella, poi come assistente alla camera oscura.

Come si è detto molte volte il decennio tra il 1920 e il 1930 era, soprattutto in Europa, ricco di fermenti artistici e innovativi. È per tale motivo che la Abbott decide di trasferirsi a Parigi già nel 1921 lavorando nello studio di Man Ray a Montparnasse. L'ambiente da ella frequentato era formato da intellettuali<sup>866</sup> quali Eugène Atget, James Joyce<sup>867</sup>, Jean Cocteau<sup>868</sup>, André Gide<sup>869</sup>, Max Ernst; personaggi che non si sottrassero ai suoi scatti, divenuti poi celebri. Già nel 1925 la Abbott venne introdotta ai lavori di Atget, proprio da Man Ray. La fotografa divenne

---

<sup>866</sup> Come si evince dai nomi, erano personalità che poi vennero in contatto anche con Benjamin nei suoi anni parigini, come Gide, Ernst, Cocteau. Esser fotografati dalla Abbott o Man Ray, significava essere persone di rilievo e famose.

<sup>867</sup> James Joyce, 1882-1941. Scrittore, drammaturgo, poeta irlandese. Appartenente alla corrente letteraria modernista. Amico di Benjamin.

<sup>868</sup> Jean Cocteau, 1889-1963. Drammaturgo, poeta, attore, scrittore, regista francese. Amico di Benjamin

<sup>869</sup> André Gide, 1869-1951, scrittore francese, premio Nobel per la letteratura nel 1947. Amico di Benjamin.

una grande ammiratrice dei lavori del fotografo francese, alla cui morte, la Abbott acquistò una serie di negativi di cui, già dal 1928, lavorò alacremente alla promozione. Nel 1930 pubblicò un libro, in collaborazione con Atget, dal titolo *Atget, Photographie de Paris*<sup>870</sup>, opera fondamentale per la divulgazione delle opere del fotografo francese nel mondo. Non è quindi un azzardo pensare che la conoscenza di Atget - da parte di Benjamin - derivasse proprio da quell'ambiente così sensibile alla fotografia che si creò alla fine degli anni Venti a Parigi anche attorno al lavoro costante di Abbott. Lo studio e il riguardo divulgativo verso l'opera di Atget, ovviamente, influenzò la visione fotografica della Abbott e lo si accerta proprio dal periodo lavorativo che coinvolgerà la fotografa al suo rientro negli Stati Uniti, all'inizio degli anni Trenta. Non è di secondaria considerazione affermare che il periodo "europeo" della fotografa rimanga oggettivamente come la formazione intellettuale e pratica che le permetterà l'accesso ad un futuro aperto e innovatore nella cultura visuale.

In generale l'apporto alla fotografia da parte della Abbott viene riconosciuto sulla base di due parametri: il primo, come già definito, di conoscenza e divulgazione dell'opera di Atget ed il secondo, di particolare interesse sulla testimonianza dello sviluppo dell'ambiente urbanistico statunitense. Quest'ultima direzione attiva alcune considerazioni soprattutto se si instaura un rapporto di complementarità o differenza con i lavori di Rodchenko.

La convinzione che la foto abbia rimpiazzato la parola come mezzo di comunicazione appare fondamentale nella logica del pensiero della Abbott<sup>871</sup>; essa inoltre è uno tra gli assunti di influenza benjaminiana che troviamo nella sua testimonianza. Il mezzo fotografico è essenziale per fissare il momento - *hic et nunc* - e la vita reale, ma è anche testimone del tempo considerato come un elemento rivolto al futuro e non legato necessariamente al passato: azzardando l'espressione, un *tempo storico futuribile*. Questa visione viene a completamento del concetto di storia di Benjamin, nell'accezione legata alla fotografia o meglio, alla cultura dei media. Abbott, infatti, è maggiormente pervasa da quel pragmatismo che ancora negli anni Trenta del Novecento appariva centrale come filosofia di vita socio-politica del paese; il tema della visione del futuro, la connessione con elementi vitali

---

<sup>870</sup> B. Abbott, E. Atget, *Atget, photographie de Paris*, (1930), E. Weyhe, New York, 2008.

<sup>871</sup> B. Abbott, *P.C.*, op. cit. Per uno studio generico sulla fotografa si veda: George Sullivan, *Berenice Abbott, Photographer: an Independent Vision*. Clarion Books, New York, Usa, 2006.

del e per l'ambiente, il perseguire l'immagine intesa come momento attivo che partecipa al cambiamento della società sono tutti presupposti di indagine pragmatica che la fotografa mette in atto e nei quali crede ciecamente. Il suo introdursi nella quotidianità-considerando anche questa accezione di fondamentale importanza per Rodchenko- in Abbott si traduce nell'inquadrare, specialmente con vedute dall'alto dei grattacieli in costruzione, la città che sta cambiando. Nella sua collezione di immagini *Changing New York*<sup>872</sup>, del 1935, tale direzione è ampiamente espressa: il quotidiano della città, ma fissato nel suo cambiamento. La diversità di intenti, seppur all'interno del mondo architettonico e industriale dei due fotografi ci rende comunque chiara la loro consapevole esigenza di vivere all'interno di una modernità passibile di testimonianza attraverso il mezzo fotografico. Da qui il passo per una riconsiderazione dell'importanza della figura del fotografo, è breve; la testimonianza di Abbott su questo tema è precisa: «It is high time industry paid attention to the serious and expert opinion of experienced photographers, and to the needs of the professional worker as well»<sup>873</sup>. L'equipaggiamento fotografico, prosegue Abbott, se non è continuamente arricchito da sviluppi tecnologici rimane povero di prospettive, ma se l'uomo si affida solo ed esclusivamente alla tecnologia, allora, la creatività ed il pensiero personale ne vengono irrimediabilmente bloccati o limitati. Questa particolare assunzione teorica- molto contemporanea anche per un approccio odierno alla fotografia<sup>874</sup>- va letta in un senso molto preciso: porre attenzione al contenuto e non solo all'apporto tecnico. La risposta a questo dubbio che interviene nel possibile eccesso di tecnologia che sovrasta la creatività, è insita nella ricerca dell'equilibrio tra i due elementi. Ciò significa che, in una logica di filosofia del gesto fotografico, è necessario stabilire una corretta relazione continua tra l'apporto tecnologico e la consapevolezza del fotografo. Consapevolezza che dovrebbe in tal modo assicurare la direzione verso una libera creatività; così come afferma Abbott:

---

<sup>872</sup> B. Abbott, *Changing New York* (1936), Edition New PR, New York, Usa, 1999. Tale raccolta fu interamente finanziata dal governo statunitense con il *Federal Art Project (F.A.P.)* diretto a far conoscere l'arte statunitense ai cittadini americani ed anche far scoprire le realtà delle maggiori città che stavano cambiando nella modernità. Si affronterà più dettagliatamente il progetto del *F.A.P.*, nel Sesto capitolo.

<sup>873</sup> B. Abbott, *P.C.*, op. cit. p. 182

<sup>874</sup> Sarebbe sufficiente solo indicare come oggi, con la facilità dell'uso dei cellulari, si possa effettuare qualsiasi tipo di fotografia e di lavoro sull'immagine. Si veda per ciò, Juan Fontcuberta, *Las furias de las imagenes*, Galaxia Gutenberg Editorial, Barcelona, 2016.

«Better machine has to free the photographer creatively, instead of dominating his thinking. Many photographer spend too much time in the darkroom, with the result that creative camera work is seriously interfered with»<sup>875</sup>.

Il tema della libertà creativa - lo si è già visto con Rodchenko - è centrale in un periodo così travagliato della modernità. La differenza tra i due fotografi è che quest'ultimo lo afferma esplicitamente abbandonando la pratica fotografica, perché troppo influenzata da tematiche politico-sociali. Per la Abbott, invece, è la tecnologia usata in modo non corretto a poter determinare un "appiattimento" culturale della fotografia; inoltre, tali considerazioni, per la fotografa statunitense si completano con l'assunto che un: «Proper picture content comes from a fine union of trained eye and imaginative mind»<sup>876</sup>. Sottolineare, ancora una volta, l'approccio pragmatico alla pratica fotografica attraverso le indicazioni della Abbott, è complementare ad una visione semiotica nell'accezione dell'*habit* inteso come il risultato di uno sguardo allenato; tutto ciò risulta fondamentale per una pratica fotografica consapevole. In sintesi, la logica moderna della fotografa statunitense, può essere riconsiderata in una versione pragmatica e di inclusione semiotica, ponendo in evidenza il passaggio fondativo della consapevolezza e della responsabilità del fotografo come autore attivo verso la possibilità di dirigere la propria libera immaginazione anche grazie alla tecnologia e non in una posizione di sudditanza ad essa.

In una logica di grammatica del gesto, quindi, la consapevolezza e la responsabilità del fotografo acquisiscono un ruolo di bilanciamento nella visione di una pratica considerata "figlia" della tecnologia. In aggiunta, l'aspetto esperienziale e fenomenologico dell'occhio allenato allo sguardo, si esplica nella possibilità di selezionare oggetti o azioni e di fissarli nel tempo: è l'azione selettiva che induce all'atto fotografico, questo è il pensiero di Abbott completamente in accordo con termini semiotico-pragmatici.

---

<sup>875</sup> B. Abbott, *P.C.*, op. cit., p. 182.

<sup>876</sup> B. Abbott, *Ivi*, op. cit., p. 183.

«Like every other means of expression, photography, it should be related to the life of the times, the pulse of today. It (the photography) must be directly connected with the world we live in»<sup>877</sup>.

L'assunzione di natura pragmatica di *legame col mondo* non si esplica in tutte quelle azioni fotografiche che si relazionano con l'ambiente sociale; generalizzare troppo facilmente l'assunto pragmatico di relazione con l'ambiente porterebbe ad una visione distorta di tanti lavori di diversi autori soprattutto durante la modernità. È il fattore metodologico che direziona in modo qualitativo e selettivo il gesto fotografico in senso pragmatico. Infatti, rimanendo sul terreno visuale dei due fotografi qui presi in considerazione, vi sono alcuni appunti da considerare per meglio confrontare in modo appropriato la loro direzione metodologica. Il primo - è l'oggettivazione della quotidianità dal punto di vista del fotografo-*narratore*, prendendo a prestito dalla letteratura tale accezione. Un confronto tra le foto *Stairs* o *Girls with Handkerchiefs* di Rodchenko<sup>878</sup> e quelle della Abbott, quali *Pike and Harry Street* e *Columbus Circle, Manhattan* entrambe<sup>879</sup> del 1936, possono chiarire alcune divergenze.

La prima differenziazione oggettiva tra i due maestri è di tipo metodologico; come già descritto il fotografo russo usa un piano inclinato o dal basso di presa fotografica che risulta centrale rispetto all'oggetto fotografato; la Abbott, invece, predilige le visioni aeree o "larghe" così da comprendere nell'immagine, lo spazio profondo. Entrambi desiderano narrare la città, ma il risultato finale per l'osservatore è molto differente; il fattore tempo è per Rodchenko centrale, tanto da definirlo anche mediante giochi di ombra e luce, quello di Abbott è pensato internamente alla città che si evolve, insieme allo spazio.

Un secondo elemento di similarità, in entrambi, è rappresentato dal desiderio di riportare la reale quotidianità del luogo moderno. Così i materiali delle costruzioni sono posti su un piano primario, rispetto ad esempio agli elementi naturali, come il

---

<sup>877</sup> B. Abbott, *P.C.*, op. cit. p. 183

<sup>878</sup> A. Rodchenko, *Stairs*, foto, allegato n 5.5.7. *Girls with Handkerchiefs*, foto, allegato 5.5.9, op. cit.

<sup>879</sup> B. Abbott, *Pike and Harry Street*, 1936, foto, allegato 5.5.10. *Columbus Circle, Manhattan*, 1936, foto, allegato 5.5.11.

cielo o l'ambiente naturale. Valorizzare l'aspetto tecnico del moderno non ha il significato di sottoporlo a un giudizio negativo, ma solo tendere a testimoniare il cambiamento di un mondo; così il loro gesto fotografico appare come portatore di «New social value»<sup>880</sup>.

Il terzo aspetto risulta nodale anche per la figura del fotografo moderno: la consapevolezza o meglio la responsabilità di fissare il momento *decisivo* affinché rimanga compreso nel processo gestuale fotografico. Tale gesto, si può certamente asserire, è parte essenziale dell'atto fotografico in sé. Entrambi i fotografi appaiono consapevoli di essere testimoni del loro tempo e soprattutto della fase moderna e innovativa della fotografia; questo percorso si attiva considerando anche il medium fotografico come essenziale per la conoscenza e per la divulgazione della modernità; quasi a segnare l'inizio di una "fotografia pubblica", ovvero sociale, rivolta ad un futuro dinamico e non solamente fondata sulla memoria storico-personale. Questo aprire gli orizzonti al "pubblico" non contrasta con l'idea che l'atto fotografico sia imprescindibile dal senso dell'immagine finale, ossia che l'autore dia una direzione al significato dell'immagine stessa. Per questo motivo, il titolo del capitolo, ha affrontato il tema dalla fotografia affiancandolo alla teoresi del gesto fotografico; la complessità della modernità, inoltre, ha prodotto una visione poliedrica dell'immagine contribuendo a rendere possibili accezioni significative e non accidentali della pratica fotografica.

Per concludere, sia Abbott che Rodchenko appaiono accomunati dall'esigenza di rendere oggettiva la realtà, anche se con metodologie fotografiche differenti. In questo loro sforzo la tecnica è da una parte uno strumento valido - che non deve soverchiare, però, la loro libertà di espressione - dall'altra, è il loro messaggio oggettivato nell'immagine. Da questa breve analisi, si evince anche che la figura del fotografo viene accresciuta di valore professionale, abbandonando antiche concezioni ottocentesche basate su un'idea ibrida del fotografo - pittore: la modernità ha originato un nuovo profilo indipendente e consapevole.

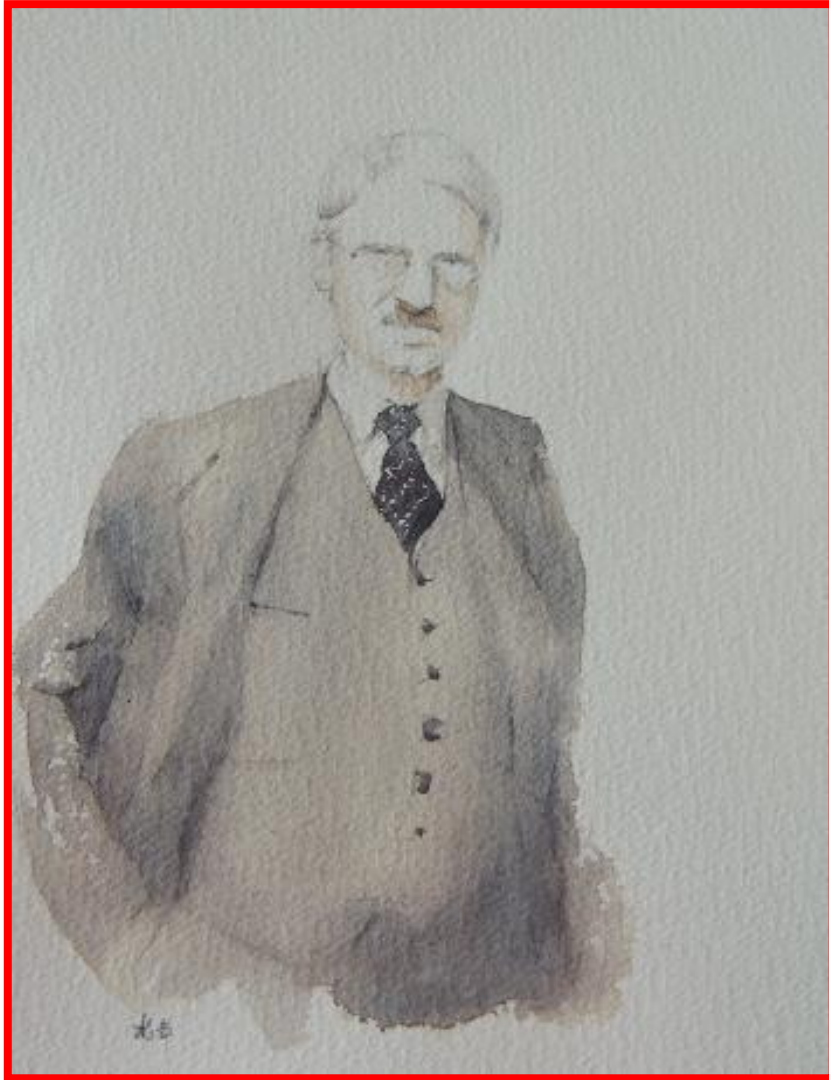
Pur avendo formazioni differenti e soprattutto sviluppatesi in ambienti culturali diversi, questi grandi maestri hanno saputo riassumere con il loro particolare gesto fotografico uno spazio moderno in pieno cambiamento.

---

<sup>880</sup> I. Jeffrey, *Photography*, op. cit., p. 111.

## Capitolo Sesto

Per una filosofia del gesto fotografico: l'esperienza come elemento non marginale. L'analisi di John Dewey.



**John Dewey**  
1859-1952

(Alessandra Lazzarin, *John Dewey*, 2015, disegno su carta, matita colorata)

## 6.1 Introduzione alla filosofia di John Dewey.

Elementi culturali della modernità negli Stati Uniti d'America, 1930-1950.

Questo capitolo analizzerà il concetto di esperienza come possibile integrazione ad una filosofia del gesto applicata alla pratica fotografica. Seguendo la teoresi di John Dewey l'analisi percorrerà questioni di natura pedagogica e antropologica prima di considerare il tema dell'esperienza. La scelta di intraprendere tale direzione è una sfida soprattutto perché si è deciso di considerare primariamente l'aspetto culturale e storico negli Stati Uniti dalla fine degli anni Venti del Novecento, per tracciare, poi, evidenti punti di contatto con la teoria di Dewey. Attraverso l'analisi di *Experience and Nature* e *Art as Experience*, si arriverà al punto nodale del tema dell'esperienza, concetto che si considera fortemente connesso con intuizioni di natura antropologica e pedagogica, così come si evince anche dalle esperienze lavorative del filosofo. In linea con lo svolgimento del capitolo precedente in cui il primo approccio è stato di ordine culturale e storico, qui ugualmente si intende estrarre da una visione generale caratteristiche teoretiche che daranno forma ad un paradigma esperienziale che risulta interessante in quanto elemento che completa l'indagine sul gesto fotografico.

Centrale per la fotografia moderna è il periodo preso in considerazione in questo studio, il ventennio 1930-1950. Come è già stato analizzato, è stata in particolare l'influenza delle Avanguardie artistiche ad aver aperto alla pratica fotografica nuovi confini. Tuttavia, anche il pensiero filosofico ha sicuramente proposto un percorso di indagine innovativa e sfidante, comprendendo l'arte della fotografia all'interno di logiche di cambiamento sociale e di apertura alla modernità sia come soggetto sia come oggetto in essa contenuto. La svolta teorica di Benjamin, in particolare nell'indagine sulla tecnica e nelle relazioni con l'arte, ha reso possibile un nuovo approccio che si risolve nella teoria sui media, ovvero in uno sforzo teoretico che possa relazionarsi in modo completo col mondo visuale. Come già evidenziato, il legame con l'ambiente sociale in continua evoluzione è uno tra gli aspetti che ha reso l'indagine benjaminiana ricca nelle sue tematiche, ma allo



stesso tempo portatrice di un approccio ben definito: il messaggio finale contiene, infatti, un delinarsi di uno stile urbano in un cambiamento dialettico. Il pensiero di Benjamin offre una lettura della modernità attraverso un allenamento dei sensi, giungendo così a donare alla fotografia un potere rivelatore come media ottico.

Rispetto al tema centrale di questo studio la complementarità d'analisi del filosofo tedesco deve essere intesa, soprattutto, riguardo alla teoria dei media pur asserendo l'impossibilità, in generale, di concepirne gli elementi principali come disgiunti dal resto della sua teoresi. La congiunzione tra teoria filosofica e aspetti storico-sociali vengono in questo studio posti in posizione centrale, perché si ritiene che la loro relazione possa rispondere a molti quesiti che altrimenti potrebbero rimanere secondari o marginali. Per questa ragione si intende introdurre l'analisi pragmatica di John Dewey sul tema dell'esperienza e dell'esperienza estetica, partendo da elementi storico - culturali dell'ambiente statunitense nel periodo compreso tra il 1930 e il 1950. Non è semplice trattare tali aspetti in modo così strettamente delimitato nel tempo, soprattutto perché molti eventi e circostanze hanno la loro origine in cause precedenti, come per esempio la fine della Prima Guerra Mondiale. Tuttavia, si offrirà un quadro generale su cui fondare anche l'analisi filosofica.

Il decennio successivo alla Prima guerra mondiale fu contraddistinto da profonde trasformazioni del sistema produttivo, soprattutto statunitense; *corporations* come la Ford, la General Motors e la General Electric ne sono una valida testimonianza: alla fine degli anni Venti, gli Stati Uniti d'America come forza economica<sup>881</sup>, producevano la metà del reddito mondiale. Le implicazioni politiche, economiche e strutturali a cui corrispondevano profonde trasformazioni nel sistema produttivo statunitense, avevano gradualmente creato nei paesi dell'Europa un modello che appariva riproducibile. Infatti, investimenti diretti e indiretti da e per gli Stati Uniti crebbero in modo esponenziale soprattutto tra il 1923 e il 1926, assestandosi poi nel biennio successivo. Tale caratteristica contraddistingue, quindi, un legame "economico" tra gli Stati Uniti e i paesi più ricchi dell'Europa, in particolare Francia e Inghilterra – mentre la Germania si trovava in una posizione di debito verso gli Stati Uniti. La forte industrializzazione statunitense insieme alla

---

<sup>881</sup> Per l'approccio storico si veda, Mario Del Pero, *Libertà e impero, gli Stati Uniti e il mondo 1776-2006*, Editori Laterza, Roma, 2008. David W. Ellwood, *The Shock of America, Europe and the Challenge of the Century*, Oxford University Press, 2012.

situazione creditoria maturata con la guerra, concorrevano ad alimentare sia un primato mondiale del paese che a sostenere, al suo interno, una visione fiduciosa dell'internazionalizzazione. L'attrazione verso questo tipo di economia e società in pieno sviluppo - al di là delle resistenze verso la modernità - fu molto vasta in Europa e si riassumeva nella definizione degli Stati Uniti come "terra del futuro". L'America appariva migliore e diversa soprattutto dalla vecchia politica delle potenze europee: il concetto di "americanizzazione", in Europa, era il frutto di tre vettori principali. L'esportazione di prodotti delle *corporations* come un modello d'impresa; quindi, la diffusione di forme culturali nuove massificate - delle quali il cinema<sup>882</sup> fu l'espressione più celebre - e l'aumento del turismo transatlantico. L'economia statunitense così attiva sembrava garantire una stabilità internazionale diffondendo all'interno della società americana una forte fiducia nel futuro<sup>883</sup>. In realtà già c'era chi analizzava in modo critico questo modello di sviluppo; una voce autorevole che scrisse relativamente all'americanismo e al fattore fordista fu Antonio Gramsci che, nel 1934, terminò *Quaderno 22. Americanismo fordismo*<sup>884</sup>. Una delle sue osservazioni fondamentali era centrata su una questione che in modo implicito aveva comunque diviso parte degli osservatori europei, ovvero se la civiltà emergente in America rappresentasse davvero una nuova fase del sociale dell'Occidente o se semplicemente fosse un'estensione di una tendenza già presente fino dai temi della rivoluzione industriale del Vecchio continente; in sostanza un effetto allargatosi in modo esponenziale negli spazi del Nuovo continente. Secondo il pensiero di Gramsci l'opposizione all' "americanismo" nasceva da strati di popolazione che si rendevano conto di poter essere spazzati via dal recente ordine propugnato dal Nuovo continente; tuttavia l'unica speranza di progresso era nelle mani di coloro che erano costretti a soffrire e sudare per costruire il nuovo sistema di produzione, per «Far diventare libertà ciò che oggi è necessità»<sup>885</sup>.

---

<sup>882</sup> A proposito di cinema, qui si intende la produzione di Hollywood, i film statunitensi costituivano la quasi totalità di quelli mostrati in Gran Bretagna e almeno il 60% di quelli proiettati nei cinema francesi e tedeschi. Si veda M. Del Pero, *Libertà e impero*, op. cit.

<sup>883</sup> La visione positiva e dinamica del futuro è uno tra i principi basilari del pragmatismo americano che, appunto, in quel periodo venne esplicitato formalmente legando politica, etica ed educazione come da logica deweyana che verrà trattata nel proseguito del capitolo.

<sup>884</sup> Antonio Gramsci, *Quaderno 22, Americanismo e fordismo* (1934), Piccola biblioteca Einaudi, 1978.

<sup>885</sup> Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere 3* (1932-1935), Piccola Biblioteca Einaudi, 1977, p. 179.

Le forme di interdipendenza economica con gli Stati Uniti, però, nell'ottobre del 1929 con il crollo della Borsa di New York subirono un arresto. La fase di recessione economica, denominata Grande Depressione, esplose pienamente nel 1930 ed ebbe importanti risvolti sul sistema internazionale. Le esportazioni statunitensi che fino a quel momento avevano fornito uno strumento fondamentale per generare capitali, subirono un arresto; da parte europea le importazioni rappresentavano una garanzia di risorse per far fronte alla carenza di generi commerciali e materie prime. Quando tale intreccio si interruppe, i problemi rimasti irrisolti dalla fine della Prima guerra ritornarono alla luce<sup>886</sup>.

La crisi si estese dapprima all'anello debole della catena, la Germania, che non fu in grado di pagare i debiti di guerra soprattutto verso la Francia e quindi si allargò a tutti i paesi occidentali. La conseguenza fu la fine di un sistema multilaterale costruito negli anni Venti e l'emergere di un regionalismo economico e monetario che caratterizzò il decennio dal 1930 all'inizio del Secondo conflitto mondiale. L'isolazionismo che caratterizzò la politica americana post- crisi del 1929, si basava anche su un fattore di contrapposizione – rispetto all'Europa - insito in una parte conservatrice della politica degli anni Venti; a ciò non fece eccezione anche il presidente Theodor Delano Roosevelt<sup>887</sup> eletto nel 1932. Tra l'altro era viva la convinzione che l'Europa avendo già scatenato una guerra mondiale ed essendo in quel periodo già coinvolta nell'ascesa dei totalitarismi, fosse un partner difficile per un'azione congiunta.

In questo contesto storico particolarmente delicato l'Europa appariva però anche fiorente nelle sue correnti artistiche e fonte inesauribile di artisti di fama mondiale, almeno nella comune opinione degli intellettuali americani. Un esempio tra tutti fu il *training* artistico seguito da Jackson Pollock a New York all'*Art Student League*, alla fine degli anni Venti, dove con il maestro Thomas Hart Benton si esercitava nell'arte del disegno copiando a mano libera bozzetti di Michelangelo Buonarroti<sup>888</sup>. L'esigenza formativa artistica, per lo meno fino all'inizio degli anni Trenta, seguiva direzioni di matrice e tradizione europea<sup>889</sup>. Tale percorso fu

---

<sup>886</sup> Charles Kindleberger, *The World in Depression 1929-1939*, Allen Lane, London, 1973

<sup>887</sup> Theodor Delano Roosevelt, 1882-1945, 32mo Presidente degli Stati Uniti d'America (dal 1933 al 1945).

<sup>888</sup> Jackson Pollock, *Untitled*, 1929, matita colorata su carta, foto, allegato 6.1.1

<sup>889</sup> Qui ci si riferisce a movimenti o ere artistiche che hanno sicuramente influenzato l'arte moderna, in generale; dal Rinascimento agli Impressionisti, il movimento Espressionista, le

sicuramente sollecitato anche dall'immigrazione di intellettuali europei<sup>890</sup> che si trasferirono in America inizialmente spinti dalla curiosità del nuovo e di un modello differente da cui trarre ispirazione; facendo così, si sviluppò un particolare intreccio culturale, una sorta di osmosi, tra la tradizione europea, le Avanguardie e le “giovani” direzioni artistiche americane. La definitiva ascesa dei totalitarismi portò sempre più intellettuali europei a scegliere gli Stati Uniti come residenza definitiva e non solo come esperienza limitata nel tempo. Quindi l'isolazionismo americano, caratteristica politico-economica, da un punto di vista culturale in realtà aveva creato uno spazio di accesso e di inclusione dell'esperienza europea. Tuttavia, la richiesta di una cultura “prettamente” americana divenne il contraltare dell'affluenza di intellettuali espatriati dall'Europa. La posizione del governo Roosevelt nei confronti di uno sviluppo di una cultura americana, soprattutto negli anni che vanno dalla metà degli anni Trenta all'inizio della Seconda guerra mondiale, si basa proprio sull'influenza teorico-pratica del pragmatismo americano.

Nel proseguo del paragrafo si intende così segnalare le congruenze tra le tematiche di John Dewey e la politica federale americana. In particolare, ciò a cui ci si riferisce è una politica culturale nazionale sorta con l'avvio del *Federal Art Project* (F.A.P.) che dal 1935 al 1943, sostenne un programma di sviluppo delle attività artistiche.

«Art in the life of Community»<sup>891</sup> era uno tra gli obiettivi del progetto del F.A.P che aveva l'obiettivo di giungere, attraverso l'educazione, al conseguimento di un'arte accessibile alla classe media americana attraverso l'educazione, in questo modo il tema dell'*high art* legato al concetto di museificazione come ambiente espositivo ed esclusivo dell'arte. L'idea era di far leva sull'arte popolare<sup>892</sup> per creare le basi per un'arte e una cultura americana *tout-court* che col tempo si dirigesse verso una pittura astratta sicuramente influenzata dal Surrealismo continentale, ma che al tempo stesso avesse uno sviluppo caratterizzante americano. Queste

---

Avanguardie. Nelle scuole d'arte americane erano questi i modelli da seguire e da proporre agli studenti, specialmente ai primi anni di esperienza e formazione artistica.

<sup>890</sup> Si veda nota n 32, di questo paragrafo.

<sup>891</sup> Samuel Buettner, *John Dewey and the Visual Arts in America*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 33, 4, 1975, pp. 383-389: 383.

<sup>892</sup> In questo senso verrà identificata l'importanza delle tradizioni degli indiani d'America, per la pittura di Jackson Pollock, ma anche l'importante impegno di fotografi americani come Dorothea Lange o Lewis Hine, che, coinvolti nel F.A.P. fotografarono in modo documentale le popolazioni agrarie americane; tale aspetto verrà affrontato alla fine del capitolo.

tematiche foriere di una *middle-brow culture*<sup>893</sup> definivano il tentativo di unificare, educare e generare un'unità nazionale anche grazie alla creazione di un mercato d'arte privato e accessibile.

Tale spinta sociale - *bottom-up* - aveva alcune caratteristiche socio-politiche nel comprendere l'arte come mezzo per una società capitalista e commerciale accessibile «To *ordinary* Americans in order to survive in the modern market place. The federal government had a vested interest in unifying these competing interests and creating a national identity, an *American-ness*»<sup>894</sup>.

Il senso di una coerente cultura nazionale poteva unire le divisioni all'interno della società e soprattutto mutare, o meglio, diminuire e annullare le tensioni da parte dell'opposizione verso la politica del *New Deal*. Per questo motivo il collasso economico dei primi anni Trenta favorendo un rinnovo politico, aveva creato il giusto terreno per la creazione del *Federal Art Project*.

Dal punto di vista pratico per avvicinare l'arte all'uomo comune vennero create diverse attività didattico-pedagogiche: insegnamento delle Belle Arti e dell'artigianato nelle scuole, oltre a quello del design; l'organizzazione di diverse mostre<sup>895</sup> e, soprattutto, per risolvere il problema della disoccupazione degli artisti, vennero finanziati progetti di costruzione e decorazione di luoghi pubblici<sup>896</sup>. Queste attività avrebbero loro permesso di integrarsi e lavorare a contatto con il pubblico<sup>897</sup> e con altri artisti; in aggiunta, altre iniziative si concentrarono sull'agevolazione alla vendita di opere di artisti emergenti, creando la *National Art Week*<sup>898</sup>, mentre alla

---

<sup>893</sup> In questa accezione è fondato il pensiero di Victoria Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2009, p. 86. (*The Federal*).

<sup>894</sup> V. Grieve, *Ibidem*, op. cit.

<sup>895</sup> La prima mostra dal titolo *New Horizons in American Art*, fu organizzata al *Museum of Modern Art* di New York. Si veda, Adachiara Zevi, *Arte Usa del Novecento*, Roma, Carocci, 2000.

<sup>896</sup> L'iniziativa fu positiva, anche se la qualità delle opere decorative non propriamente rilevante: furono stipendiati circa 5.212 artisti. Da tenere presente soprattutto la decorazione dei murales che legarono temi storici e problematiche sociali, cioè un connubio tra astrattismo e realismo americano.

<sup>897</sup> Un esempio fu il murales nella *Women's House of Detention*, o il mosaico di Browne al *Rockefeller Center*, entrambi a New York.

<sup>898</sup> A dirigere questa iniziativa venne chiamato il direttore del *Metropolitan Museum of Art* di New York: Francis Henry Taylor.

crisi dell'identità nazionale si rispose con l'*Index of American Design*<sup>899</sup> e il programma delle *Community Art Centers*<sup>900</sup>.

Il primo progetto aveva l'obiettivo di costruire retrospettivamente - *useful past* - un'identità americana in contrapposizione con quella europea allora dominante. Presto però il progetto divenne oggetto di critiche per le numerose difficoltà affiorate in fase di realizzazione<sup>901</sup>. Questa iniziativa pose in luce chiaramente l'eterogeneità e la contraddittorietà della cultura americana che, da una parte sosteneva la diffusione dei principi democratici, dall'altra rimaneva legata ad un forte nazionalismo. In generale furono proprio questi aspetti a far concludere l'esperienza del progetto globale.

Il programma dei *Community Art Centers* tentava di creare dei luoghi adibiti alla formazione artistica di tutti i cittadini americani; per mezzo di questi *centers* gli stessi artisti si cimentavano nell'insegnamento di storia dell'arte europea e americana, sempre tenendo presente che l'obiettivo era quello di creare una coscienza nazionale artistica, di far apprezzare sia le belle arti che quelle pratiche alle comunità rurali e suburbane. Per promuovere l'arte, la cultura e pubblicizzare tali *Community Art Centers*, venivano organizzate mostre, concerti itineranti o trasmissioni radiofoniche; in questo modo gli artisti disoccupati iniziavano a far parte della comunità e contribuivano a formarla, sollecitarla. Tali esperienze costruite col tempo e influenzate da una formazione personale già specifica, acceleravano il cambiamento dello status dell'artista: da "genio" del periodo romantico a lavoratore dell'era industriale le cui opere potevano anche non essere relegate nei musei – tema molto importante per il pensiero deweyano - ma artefatti da esporre in luoghi pubblici<sup>902</sup>. Questa evoluzione dell'artista, inizialmente coinvolto da progetti federali - dai cui poi prende le distanze - ai primi anni Quaranta, alla ricerca di una propria

---

<sup>899</sup> *Index American Design*, (1935-1942), archivio visuale di opere di arte popolare americana. Instancabile sostenitrice fu Constance Rourke che organizzava festival popolari per promuovere la cultura, appunto, popolare. L'*Index* divenne fonte di ispirazione per molti artisti americani soprattutto per coloro che formarono l'*Industrial american design*.

<sup>900</sup> *Community Art Centers*, centri culturali ed espositivi; l'innovazione si fondava, principalmente, sulla volontà di organizzare corsi di educazione artistica. Su [communityartcenter.org](http://communityartcenter.org): «The C.A.C. is a neighborhood institution committed to our mission: to cultivate an engaged community of youth whose powerful artistic voices transform their lives, their neighborhoods and their worlds». Tali centri sono vissuti ed organizzati come comunità, ancora oggi; il motto è di rendere accessibile l'arte al maggior numero di cittadini.

<sup>901</sup> Vastità del territorio americano, esclusione di alcune etnie, o presenza di altre molto differenti una dall'altra con difficoltà di interagire.

<sup>902</sup> V. Grieve, *The Federal*, op. cit., pp.87,96- 99.

identità ben si riassume con l'affermazione di Victoria Grieve: «They reasonably find inspiration and justification in present world developments; abstraction expressed their new conception of truth»<sup>903</sup>.

La *middle-brow culture*, obiettivo di progetti governativi, si trovò ad essere essenzialmente legata al realismo artistico, al nazionalismo conservatore e in un certo senso all'isolazionismo<sup>904</sup>; d'altro lato, l'arte astratta, seppur avente origine da esperienze d'artisti coinvolti in tali progetti, si identificò con concetti di libertà e progressivo internazionalismo, come commentato dallo stesso Pollock, in un'intervista del 1944:

«The idea of an isolated American painting, so popular in this country during the thirties, seems absurd to me, just as the idea of creating a purely American mathematics or physics would seem absurd [...] But the basic problems of contemporary painting are independent of any one country»<sup>905</sup>.

Ciò a cui qui si assiste è l'intreccio tra un modo di essere e di sentirsi americani ed un rifiuto di opporsi all'internazionalismo: l'originalità artistica di certo non poteva derivare dalla forzatura messa in atto dai progetti federali con il fine di sensibilizzare il senso di identità nazionale.

Per valutare complessivamente il *Federal Art Project* è bene prendere in considerazione il fatto che esso riuscì parzialmente a raggiungere gli obiettivi prefissati, in quanto le iniziative organizzate riguardarono principalmente gli strati intermedi della popolazione americana, ma trascurò completamente le persone di colore e di altre razze. La *democratizzazione* delle arti, cioè l'avvicinamento delle stesse alla classe media, la quale costituiva un mercato nuovo rispetto a quello in essere, suscitava molte polemiche; i più progressisti interpretavano tale apertura come una desacralizzazione degli oggetti d'arte il cui possesso fino a quel momento era stato riservato a pochi eletti. Tutto rischiava di essere letto come un avvio di

---

<sup>903</sup> V. Grieve, *Ivi*, op. cit., p. 177.

<sup>904</sup> William Bazotes (1912-1963) e Mark Rothko (1903-1970), esponenti dell'Espressionismo astratto, tentarono di promuovere all'inizio degli anni Quaranta, un'arte americana autonoma cercando di avviare una scuola - *Subjects of the Artists* - che ebbe breve durata.

<sup>905</sup> Ellen H. Johnson, *American Artist on Art, from 1940 to 1980*, Routledge, 2018, p.292. Intervista di H. Putzel a Pollock, in «Arts and Architecture», Taschen, New York, 1944, p. 20; raccolta in *Pollock Painting Testimonianze e Documenti*, trad. it. di E. Pontiggia, C. Medici, Milano, Abscondita, 2009, pp.89-145: p. 106.

processi di consumo su vasta scala. Gli oppositori all'economia di mercato, percepivano l'idea come una mercificazione dell'arte<sup>906</sup>. Inoltre, vi furono delle tensioni di tipo politico tra liberali e conservatori, su iniziative federali di tale genere: i conservatori ritenevano fosse uno spreco utilizzare le risorse per quel settore. Non solo, gli aspetti sociali, in generale, che caratterizzavano i progetti vennero considerati a favore più di una visione comunista che di una che ponesse al centro la nazione e l'identità culturale americana. Si temeva ancora di più che un controllo sempre maggiore dello Stato attraverso tali sostegni potesse col tempo essere deleterio e sfociare in regimi di tipo totalitario.

Di certo non mancarono le polemiche anche dal mondo dell'arte; gli stessi artisti criticavano la qualità di modelli, contenuti ed opere realizzati dai pittori appartenenti al *Federal Art Project*. Il critico d'arte Clement Greenberg, polemizzò nel suo saggio *Avan-Garde and Kitsch*<sup>907</sup> contro la cultura popolare e media, poiché considerata distruttiva della cultura d'avanguardia e accusata di provocare un abbassamento qualitativo e una gran confusione negli standard artistici del momento<sup>908</sup>. L'esperienza del *Federal Art Project* rimase attiva fino all'inizio del 1943, dopo più di un anno dall'entrata in guerra degli Stati Uniti. Come è facile intuire le tensioni storico-sociali ed anche internazionali di quel periodo minarono e influenzarono il procedimento e lo sviluppo di tali iniziative governative che si possono definire come delle sfide verso una riprogettazione e un ampliamento della cultura americana.

L'analisi di Victoria Grieve, con il saggio *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, mette in rilievo molto chiaramente l'intreccio tra l'aspetto politico e sociale isolazionista e la direzione di uno sviluppo culturale rivolto alla creazione di un'arte prettamente americana. Tuttavia, il processo non è uscito indenne da difficoltà e contraddizioni. Vale la pena qui accennare allo sforzo teso, invece, a sostenere un'inclusione artistica tra Vecchio e Nuovo continente: l'esperienza di Peggy Guggenheim che, non a caso, appare in perfetta sintonia con l'accezione di internazionalismo dell'arte di Pollock, citata precedentemente. La

---

<sup>906</sup> Roberta Dreon, *Was Art as Experience Socially Effective? Dewey, the Federal Art Project and Abstract Expressionism*, in «European Journal of Pragmatism and American Philosophy», op. cit., V, I, 2013, pp.167-180.

<sup>907</sup> C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, (1939), in *Art and Culture, critical essays*, Beacon Press, Boston, 1961, pp.3-22. *Avanguardia e Kitsch*, in *Arte e Cultura. Saggi Critici*, trad. it. di E. Negri Monateri, Torino, Umberto Allemandi & C., 1961, pp.17-31.

<sup>908</sup> V.Grieve, *The Federal*, op. cit., pp. 174-175.



considerazione del lavoro della Guggenheim come “mercante” e mecenate dell’arte si inserisce in leggera opposizione alla teoria della Grieve sul tema di una direzione culturale prettamente Americana.

Peggy Guggenheim si trasferisce in Europa verso la fine degli anni Trenta, dapprima a Londra, aprendo la galleria “Guggenheim Jeune”, poi a Parigi dal 1937<sup>909</sup> al 1940. Parigi, per Peggy, è una città conosciuta già dall’inizio degli anni Venti dove ebbe modo di incontrare artisti come Marcel Duchamp e Jean Arp. Duchamp, tra l’altro, divenne anche il suo consigliere non solo per l’acquisto di opere d’arte, ma anche - proprio allo scoppio del Secondo conflitto mondiale - nella progettazione di un museo di arte contemporanea. L’atmosfera artistica parigina in quel periodo critico era duplice: da una parte artisti in fermento per il minaccioso rafforzarsi delle armate tedesche, dall’altra artisti intenti ad attendere con fatalismo gli eventi. È però nel 1940 che inizia un allontanamento degli artisti dalla città e Peggy coglie l’occasione per acquistarne le opere e dare la possibilità ai fuggitivi di riuscire a pagarsi il viaggio verso altre terre, in particolare verso gli Stati Uniti d’America.

In tal maniera, si ritiene che, la Guggenheim si ponga al centro della promozione<sup>910</sup> e dell’inclusione dell’arte europea negli Stati Uniti, attraverso proprio quegli acquisti fatti in urgenza. In un tale contesto la collezionista ha la possibilità di acquistare opere di Constantin Brancusi, George Braque, Salvador Dalì, Giorgio De Chirico, Alberto Giacometti. In sostanza, l’esperienza parigina diviene il “serbatoio” artistico di opere d’arte, ma anche di conoscenze – come ad esempio Howard Putzel e Marcel Duchamp – che furono compagni fedeli nell’avventura di mecenate della Guggenheim. Espandere la propria collezione in un momento così critico, è sia frutto di un calcolo che del caso, ma ciò non toglie che un tale evento rimanga rimane basilare per la storia e lo sviluppo dell’arte americana. Guggenheim spedisce tutte le opere - etichettate come “oggetti di famiglia” - pochi giorni prima

---

<sup>909</sup> Nel 1937, a Parigi, la Guggenheim visita la “Exposition Internationale des arts et des techniques dans la vie moderne”, dove venne a contatto con le migliori opere di artisti europei e russi, comprese quelle fotografiche e cinematografiche. Venne esposto *Guernica*, di Picasso; opere di Marc Chagall, Amedeo Modigliani, Vasily Kandinsky, Mirò, solo per citarne alcuni. Nel 1938, il suo amico Duchamp, organizza “Exposition Internationale du Surréalisme”, più in linea con i gusti di Guggenheim. A questa mostra conosce anche Howard Putzel col quale strinse accordi commerciali per acquisti di opere d’arte.

<sup>910</sup> In realtà vi sono anche delle critiche su tale iniziativa, come avida collezionista; in realtà il suo scopo era quello di sostenere e promuovere gli artisti. Il passaggio, comunque, ad un giudizio negativo lo si ritiene molto delicato. Si veda il catalogo *Peggy Guggenheim, l’ultima dogaressa*, a cura di Karole P.B. Vail, Peggy Guggenheim Collection, Venezia, 2019.

dell'entrata in Parigi delle truppe tedesche per giungere a New York nel luglio del 1941.

Nel gennaio del 1942 Peggy inaugura a New York la galleria "Art of this Century"; il catalogo della mostra *Art of this Century. Objects, Drawings, Photographs, Paintings, Sculptures, Collages, 1920-1942*<sup>911</sup> apre con tre grandi temi nodali per l'arte contemporanea: la transizione dell'arte – che rivela movimento ma anche incompiutezza -, la vitalità - molte delle opere esposte erano state definite dall'*intelligenza* nazista "degenerate" -, la sperimentazione. Ciascun tema rappresenta l'obiettivo artistico-culturale svolto dalla galleria. Soprattutto il primo termine, *transizione*, era facilmente condivisibile per l'esposizione di opere e commenti in lingua originale di artisti francesi, come André Breton, Jean Arp e Mondrian, adducendo ad un movimento tra linguaggi differenti in opposizione ad una staticità culturale europea, ormai dilagante sotto i regimi totalitari. Inoltre, volutamente, il termine *transizione* sottolineava la natura dell'esilio di artisti verso le terre dell'Ovest, ma anche la possibilità di lasciare un percorso sperimentale da condividere con la cultura americana. Questo ultimo progetto di eventuale inclusione artistica, non era così chiaro all'inizio; comunque sia, affrontare la storia dell'Avanguardia modernista compreso l'aspetto dell'emigrazione di artisti, rimane una questione storica rilevante per la cultura Americana, spesso non segnalato in documenti storico-sociali.

La funzione di collezionista e mecenate della Guggenheim è centrale soprattutto per il suo potere di riuscire a concentrare e richiamare artisti nodali per l'arte Americana. A testimonianza di ciò esiste una fotografia<sup>912</sup> scattata nella sua casa di New York, nell'autunno del 1942, dove tra gli altri vi è Berenice Abbott, che, come già rilevato, aveva da pochi anni beneficiato del progetto federale *F.A.P.* e documentato la città di New York in transizione, con un metodo allora

---

<sup>911</sup> Peggy Guggenheim, a cura di, *Art of this Century. Objects, Drawings, Photographs, Paintings, Sculptures, Collages, 1920-1942*, Art Aid Co., New York, 1942. (Ristampa Arno Press, New York, 1968).

<sup>912</sup>Herman Landshoff (1905-1946), *Group of artists at P. Guggenheim's House, at Beekman Place*, New York, autunno 1942. Foto, allegato 6.1.2. Da sinistra, in piedi: Jimmy Ernst, Peggy Guggenheim, John Ferren, Marcel Duchamp, Piet Mondrian; seduti: Max Ernst, Amédée Ozenfant, André Breton, Fernand Léger, Berenice Abbott; sul pavimento: Stanley Hayter, Leonora Carrington, Fredrick Kiesler, Kurt Seligmann.

sperimentale<sup>913</sup>: *transizione* proprio come uno tra gli obiettivi indicati dalla galleria “Art of this Century”, al momento dell’inaugurazione.

Si ritiene che, al di là delle incertezze di cui l’arte surrealista importata dall’Europa soffriva per questo vasto movimento migratorio, la realtà culturale indotta dalla Guggenheim, aveva obiettivi di inclusione internazionale - leggermente differenti - rispetto alla politica culturale sostenuta dal governo Americano.

Segnalare queste specificità e queste diverse direzioni dell’arte Americana è funzionale alla comprensione dell’ambiente che si era creato nella decade tra il 1930 e il 1940 e che, alla fine della Seconda Guerra mondiale, già contribuiva a formare quelle correnti artistiche che si affacciarono agli anni Cinquanta, come l’Espressionismo Astratto, e successivamente la Pop Art.

In questo percorso culturale anche la fotografia ha avuto un ruolo non di secondaria importanza. Molti dei grandi fotografi che approdarono in America dagli anni Trenta, sono di origine europea: Endré Friedmann in arte Robert Capa, Arthur Fellig, in arte Weegee, André Kertész, Lászlò Moholy-Nagy<sup>914</sup>, Martin Munkácsi, David Seymour, Willi Münzenberg. Oltre alla già citata esperienza del *F.A.P.*, la cui versione “fotografica” *Farm Security Administration (F.S.A.)* riunì diverse esperienze di fotografi che poi divennero famosi<sup>915</sup>, in generale, la pratica fotografica negli Stati

---

<sup>913</sup> All’epoca delle foto *Changing New York* (1936), era una esecuzione sperimentale l’inquadratura dal basso, con ampio campo di profondità, o dall’alto in un ambiente di metropoli.

<sup>914</sup> L. Moholy-Nagy, fondò la *New Bauhouse School of Design*, nel 1937, a Chicago. La scuola viene riformata secondo tre direttive: arte, tecnologia, scienza. Soprattutto per quest’ultima sezione, quella scientifica, vengono chiamati studiosi di livello internazionale, tra cui il semiologo Charles Morris. Per quanto riguarda l’ambito del Visual Design, Moholy-Nagy introduce sperimentazioni su diverse modalità di realizzazione di fotogrammi, realizzate con registrazione diretta della luce sulla pellicola. Si veda, Jeannine Fiedler, a cura di, *Bauhaus*, Gribaudo-Konemann, Berlin, 2006.

<sup>915</sup> Alcuni riferimenti: Dorothea Lange, 1895-1965 (si affronterà il lavoro di questa fotografa nel paragrafo 6.4). Ben Shahn, 1898-1969. La già citata Berenice Abbott; Ansel Adams, 1902-1984; Paul Strand, 1890-1976; Walker Evans, 1903-1975; Lewis Hine, 1874-1940 (si affronterà il lavoro di Hine nel paragrafo 6.4).

Uniti veniva “coltivata” anche da associazioni di fotografi<sup>916</sup>. Tre esempi tra tutti, il gruppo *f/64*<sup>917</sup>, la *Photo-League*<sup>918</sup>, l'agenzia *Magnum*<sup>919</sup>.

Il *Gruppo f/64*, aveva come obiettivo il concentrarsi sull'attualità e sui risvolti sociali rilanciando l'indipendenza ideologica del fotografo e della fotografia, rifiutando al tempo stesso i crismi della corrente pittorialista. L'esigenza di *pura fotografia* doveva dedicarsi in maniera essenziale e diretta (*straight*) alla cattura della quotidianità attraverso la più alta qualità possibile. La *Photo-League*, i cui fondatori furono Berenice Abbot e Paul Strand, era orientata a dare un significato reale alle immagini fotografate, cioè a formare una coscienza sociale attraverso il medium fotografico. Diversamente da altre associazioni, qui, non era richiesto uno stile particolare; l'importante era comunicare un'estetica visuale legata alla reportistica della condizione umana. Per la *League*, il cui organo ufficiale era la rivista «Photo Notes», l'essenziale era anche contribuire al dialogo e alla crescita della professione del fotografo attraverso la condivisione di esperienze artistiche e di interesse sociale, appunto pubblicate e veicolate nella rivista. L'Agenzia *Magnum*, organizzata rispettando la tutela e la proprietà delle immagini del fotografo, si basava su lavori creati come reportage e spesso le sue pubblicazioni avvenivano in

---

<sup>916</sup> Il fenomeno delle associazioni o agenzie di fotografi, fu, originariamente (ovvero negli anni Trenta) un fenomeno prettamente americano. In Europa, e soprattutto in Italia, a causa di ideologie totalitarie l'esperienza di associarsi in gruppo era impossibile; così fu per gli anni a venire, post guerra. Come testimoniato nell'intervista con Nino Migliori, cit., i fotografi italiani vivevano la loro professione come esperienza libera e ciò non era sempre di positivo sviluppo, nel senso professionale dell'accezione.

<sup>917</sup> *Gruppo f/64*, fondato nel 1932 da Ansel Adams allo scopo di riunire alcuni fotografi aderenti alla *straight photography*. Il manifesto costitutivo fu firmato da sette fotografi, oltre Adams: Imogen Cunningham, 1883-1976; Willard Van Dyke, 1906-1986; John Paul Edwards, 1884-1968; Consuelo Kanaga, 1894-1978; Sonya Noskowiak, 1900-1975; Henry Swift, 1891-1962; Edward Weston.

<sup>918</sup> *Photo-League*, gruppo di fotografi associati, fondato nel 1936 e attivo fino al 1951 anno in cui i fotografi furono accusati di comunismo dal governo degli Stati Uniti. Fondatori: Berenice Abbott e Paul Strand. Altri membri: Sid Grossman, 1913-1955 (direttore della Photo League School); Eliot Elisofon, 1911-1973 (membro anche di *Life* come fotografo); Margaret Bourke-White, 1904-1971; Richard Avedon, 1923-2004; Aaron Siskind, 1903-1991. Dopo il suo scioglimento nel 1951, a causa di accuse di sovversione politica, molte delle donne fotografo che ivi lavoravano, non riuscirono più a seguire la carriera; Sonia Handelman Meyer, 1920 (ancora in vita); Rae Russel, 1925-2008, abbandonarono la professione.

<sup>919</sup> Agenzia *Magnum*, nacque da un'idea di Robert Capa e che la comunicò ai colleghi (William e Rita Vandivert, Maria Eisner) al ristorante del MoMa di New York nel 1947; Henri Cartier-Bresson, David Seymour e George Rodger furono lo stesso considerati membri fondatori. La *Manum Photos* nacque in due sedi, a New York e Parigi, alle quali si aggiunsero Tokyo e Londra. I membri della cooperativa potevano decidere dove, come e per chi lavorare, ma ognuno deteneva la proprietà delle immagini. Si aggiunsero presto, giovani di talento come René Burri, Elliott Erwitt. Uno tra gli avvenimenti più drammatici all'interno dei membri della *Magnum*, fu la morte violenta (scoppio di una mina in Indocina nel 1954) di Robert Capa.

libri o testi specializzati in fotografia piuttosto che in riviste; questo nuovo modo di comunicare e vivere la fotografia, ha prodotto alcuni tra i più importanti e drammatici reportage della seconda metà del secolo XX. La fotografia documentale di guerre come quella del Vietnam (di Phillip Jones Griffiths<sup>920</sup>), o reportage di eventi bellici (Werner Bischof<sup>921</sup>), ed eventi sociali (movimento americano per i diritti sociali, con le foto di Leonard Freed<sup>922</sup>) rimangono una testimonianza civile di estrema cura professionale e di vita sociale. Una sorta di crescita civile, attraverso l'immagine.

Il risultato di questa pratica professionale di *gruppo*, è stupefacente: dalla *straight photography*, alla fotografia di tipo sociale, a quella di guerra, sono tutte direzioni rafforzate dal confronto non solo pratico ma anche intellettuale vissuto da persone con differenti civiltà, "visioni" e sensibilità. Il mix culturale, per quanto riguarda la professione di fotografo, soprattutto nella New York dagli anni Trenta è veramente un elemento unico. Tale esperienza, poi, nel periodo post-guerra soprattutto per i fotografi di denuncia sociale (Willi Munzenberg), non sempre è stata positiva, considerando la visione politica governativa contro tendenze ideologiche di sinistra.

In linea generale, quindi, l'analisi dell'afflusso migratorio verso il Nuovo Continente dall'inizio degli anni Trenta da un punto di vista artistico ha sicuramente giovato non solo all'intreccio e alla confluenza di esperienze artistiche differenti, ma anche a gettare le basi per una cultura internazionale e contemporanea. Il passaggio, quindi, dalla modernità alla contemporaneità artistica, è un *fil rouge* che si confronta con tendenze politiche, o meglio, che può originarsi come reazione alle ideologie, passando attraverso un codice di internazionalità e sensibilità alla tecnica. La pratica fotografica ne viene certamente influenzata, non essendo più solamente relegata nel senso dello spazio della memoria o costretta in binomi di spazio-tempo, ma altresì viene carica di valori e direzioni conoscitive come mai era successo fino ad allora.

Non è un azzardo pensare che nel corso degli anni Trenta del Novecento - sia nel Nuovo che nel Vecchio continente - si sia attivato un forte movimento verso la modernità, che - secondo l'analisi di Benjamin - era avvenuto nello scarto tra valore culturale a culturale di un'opera d'arte. Tale cambiamento sicuramente

---

<sup>920</sup> Phillip Jones Griffiths (1936-2008), *Vietnam* 1967, foto, allegato 6.1.3.

<sup>921</sup> Werner Bischof (1916-1954), *Freiburg*, 1945, foto, allegato 6.1.4.

<sup>922</sup> Leonard Freed (1929-2006), *M. Luther King at Baltimore*, 1964, foto, allegato 6.1.5.

generato anche dalla modernità tecnologica - un esempio è la popolarità di apparecchi fotografici a buon mercato - in questo particolare periodo storico-sociale, inizia ad essere compreso dalla massa. La condivisione del gesto fotografico assume, appunto, l'importanza di valore culturale e sociale. La lezione di Benjamin viene completamente appresa nel percorso del gesto fotografico verso la contemporaneità.

## 6.2 Verso l'esperienza estetica. L'educazione come pratica. Alcune riflessioni.

Le influenze tra mondo culturale, artistico e politico poste in evidenza da Victoria Grieve al fine di rendere l'arte americana maggiormente democratica, mostrano aspetti non propriamente convergenti se si analizza l'esperienza di Peggy Guggenheim come mecenate, la quale basò la sua iniziale e preponderante esperienza di gallerista focalizzandosi su opere di artisti europei, specialmente all'inizio della sua formazione. Come già descritto in precedenza, è questo il modo con cui la collezionista ha influenzato l'inclusione artistica tra Vecchio e Nuovo continente. La teoria della Grieve rimane, invece, peculiare se si vuole dirigere l'attenzione all'impegno governativo volto alla "costruzione" di una cultura prettamente americana, puntualizzando l'obiettivo sulla concettualizzazione del ruolo dell'arte nella società e al fine di rendere l'arte più popolare. Senza immaginare un'opposizione tra pratica culturale governativa ed esperienza artistica di origine mecenatistica<sup>923</sup> si può certamente considerare il periodo, tra la metà degli anni Trenta e la fine della Seconda Guerra mondiale, foriero di inclusioni tra differenti movimenti artistici e, quindi, sviluppi d'arte eccezionali.

Un ruolo centrale nello sviluppo considerato dalla Grieve, è certamente fornito dalla teoria filosofica pragmatica di John Dewey; in relazione alla visione in *The Federal Art Project* occorre ricordare le assunzioni di tipo educativo-pedagogico ed estetico delle quali Dewey fu un sostenitore e un teorico fondamentale. L'intreccio di base che risulta nell'affrontare la teoresi deweyana, tra pedagogia e

---

<sup>923</sup> Oltre alla già citata Peggy Guggenheim, è rilevante per la compagine d'arte newyorkese, il mecenatismo della famiglia Frick (industriali e finanziari), che dalla fine del secolo XIX, ha collezionato opere provenienti da tutto il mondo (Ora *Frick Collection*). Si ricorda, inoltre, che la fondazione del *MoMa* (Museum of Modern Art) è avvenuta nel 1929 da un'idea di Abby Rockefeller (moglie di John Rockefeller jr e sostenitrice della politica del *F.A.P.*) e da due amiche, Lillie Bliss e Mary Quinn Sullivan; primo presidente fu Conger Goodyear già presidente del consiglio di amministrazione della *Albright Art Gallery* di Buffalo. Il museo ha avuto una straordinaria importanza per lo sviluppo dell'arte moderna. Prima esposizione di respiro internazionale fu la personale di Vincent Van Gogh, del novembre del 1935, poi Picasso del 1939-40, organizzata con l'*Art Institute of Chicago*. Altro museo rilevante epr la diffusione del sapere artistico moderno è il *Salomon Guggenheim Museum*, a New York: fondato nel 1939 da Salomon Guggenheim, e dal 1943 sito nell'edificio attuale opera di Frank Lloyd Wright. Denominato *Museum of non Objective Painting*, fu costruito per esporre le Avanguardie artistiche tra le quali opere di Kandinskij, Mondrian, Braque, Chagall. Come si evince la città di New York dalla fine degli anni Venti, diviene un fulcro culturale-artistico di notevole importanza.

filosofia, rende questo studioso essenziale all'analisi qui proposta. Questo paragrafo e il successivo si concentreranno sulle affinità tra la teoria deweyana e la realtà americana; seguirà poi l'analisi delle influenze teoriche e pratiche nella costruzione del concetto di esperienza - qui proposto seguendo le interconnessioni teoretiche tra Dewey e l'amico Albert C. Barnes<sup>924</sup> -, senza tralasciare l'assunzione dell'estetica come *trait d'union* tra le varie direzioni teoriche. Per questo studio, il tema dell'esperienza è di notevole importanza sia per completare la struttura della grammatica del gesto, sia per contribuire a favorirne un'accezione "funzionale" rispetto alla pratica fotografica.

Il primo elemento evidenzia affinità della teoresi deweyana con la politica governativa di Roosevelt. Tale assunzione, però, deve essere inquadrata all'interno della lunga carriera del filosofo americano come un momento di sintesi tra l'ambito educativo<sup>925</sup> e quello estetico; infatti, è necessario considerare entrambe le direzioni tematiche in un senso pratico e inclusivo. Senso pratico, perché Dewey nell'ambito educativo si è impegnato a favorire un percorso progressista, mettendo l'istanza pratica come risolutiva delle problematiche insorgenti quotidianamente nell'ambito scolastico, già alla fine del secolo XIX. Questo significa che, molto prima dell'avvento della politica del New Deal, le convinzioni deweyane avevano costruito un percorso condivisibile: soprattutto esse faranno da guida ai progetti federali sull'educazione all'arte e, in ultima analisi, alla cultura americana. Per tale motivo, il periodo in cui il filosofo pubblica *Art as Experience*<sup>926</sup> (1934) rappresenta una sorta di redistribuzione delle problematiche che affondano le radici nelle tematiche affrontate già in tempi giovanili. In questo modo, lo studioso può intendere l'opera

---

<sup>924</sup> Si veda il paragrafo 6.2a .

<sup>925</sup> Tra i numerosissimi scritti pedagogici, qui, vale la pena ricordare: John Dewey, *My Pedagogic Creed*, in «The School Journal», The University of Chicago Press Journals, Chicago, 1897, 54, pp.77-80, *Il mio credo pedagogico* tr. it. di L. Oliva, La Nuova Italia, Firenze, 1954. *The School and Society*, Chicago University Press, Chicago, 1899-1915, *Scuola e società*, tr. it. di G. Di Laghi, La Nuova Italia, Firenze, 1967. *How we Think*, Health e Co, Boston, 1910-1933, *Come pensiamo*, tr. e introduzione di A. Guccione Monroy, La Nuova Italia, Firenze, 1961-1967. *Democracy and Education*, MacMillan Co., New York, 1916, *Democrazia ed educazione*, tr. it. di E. Agnoletti, La Nuova Italia, Firenze, 1970. *The Source of a Science of Education*, H. Liveright, New York, 1929, *Le fonti di una scienza dell'educazione*, tr. it., M. Tioli Gabrieli, La Nuova Italia, Firenze, 1967. *Experience and Education*, Macmillan Co., New York, 1938. *Esperienza e educazione*, tr. it. di E. Codignola, La Nuova Italia, Firenze, 1967. *Saggi pedagogici*, tr. it. e introduzione di M. T. Gentile, Vallecchi, Firenze, 1951. *Art and Education: a Collection of Essays*, scritto in collaborazione con Albert. C. Barnes, Barnes Foundation Press, Merion Pa., 1954. *Educazione ed arte*, tr. it., a cura di L. Bellatalla, La Nuova Italia, Firenze, 1977.

<sup>926</sup> John Dewey, *Art as Experience* (1934), Penguin Group Inc., New York, 2005, (A.E.). (*Arte*, tr. it. a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2012).



deweyana non come costituita da rotture e riprese, bensì come un atto processuale continuo: un ripensare la filosofia senza disgiungere il reale dal teorico.

Il periodo di insegnamento svolto da Dewey all'Università di Chicago<sup>927</sup> fu l'occasione per sperimentare le diverse convinzioni pragmatiche che enfatizzavano il processo e la relazione, le caratteristiche evoluzioniste dell'esistenza umana, la ricostruzione democratica della società attraverso istituzioni educative e sociali. Pragmatismo come metodo di inchiesta e sperimentazione applicato a problemi sociali e filosofici, riflettente una fede ottimistica nella capacità umana di cambiare la società attraverso l'azione intelligente e la cooperazione sociale. Tali assunzioni confluiscono nell'esperienza di Chicago e, in particolare, nella riformulazione della *Hull House*, un agglomerato di case sito in una zona disagiata della città; tale centro era gestito dalla progressista Jane Addams che condivise con Dewey la convinzione che l'assunzione pragmatica della relazione con la vita pubblica e l'ambiente, avrebbe potuto alleviare la miseria della povertà urbana. Inoltre, era di primaria importanza la considerazione che l'arte e la manifattura artistica potessero risolvere alcune problematiche sociali comuni in quella zona della città. Su queste basi venne creato l'*Hull House Labor Museum* nel quale venivano esposti lavori manuali e create classi di insegnamento per giovani donne, così da offrire loro un futuro lavorativo. La convinzione di Addams<sup>928</sup> che l'arte e la vita non devono essere separate e che la partecipazione all'attività creativa offra un obiettivo di realizzazione personale, è in sintonia con la teoresi deweyana, come si evince già dalle prime pagine di *Art as Experience*<sup>929</sup>.

L'esperienza alla *Hull House* per Dewey si dimostrerà molto differente da un altro esperimento culturale, la *Laboratory School*, svoltosi sempre a Chicago: un progetto pilota per integrare aspetti psicologici e sociali dell'educazione, con particolare riferimento all'arte. La scuola laboratorio venne fondata nel 1894, come scuola elementare in associazione all'università, con l'obiettivo di affiancare

---

<sup>927</sup> J. Dewey lavorò all'Università di Chicago, in particolare come direttore del dipartimento di filosofia, psicologia ed educazione, dal 1894 al 1904; lavorò a fianco non solo di Jane Addams, subendo il fascino del suo riformismo e impegno sociale, ma anche di intellettuali quali George H. Mead e James Tufts. In particolare, per tale accezione, si veda D. Rucker, *The Chicago Pragmatists*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1969; A. Feffer, *The Chicago Pragmatists and American Progressivism*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1993. Dewey scrisse insieme a Tufts, *Ethics*, Holt and Co., New York, 1908-1932.

<sup>928</sup> Jane Addams, *Twenty Years at Hull-House* (1910), New American Library, New York, 1961.

<sup>929</sup> J. Dewey, A.E., op. cit., *The Live Creature*, pp.1-19. (Tr. It. Arte, op. cit., *La creatura vivente*, pp. 31-45).

all'attività teorica una direzione pratica e sperimentale che doveva superare i metodi di insegnamento tradizionali. L'educazione convenzionale secondo Dewey soffriva di una profonda mancanza: la costruzione della conoscenza, l'atto di convertire l'esperienza in sapere. Per gli studenti di una classe tradizionale imparare significava raggiungere obiettivi esterni a loro, traguardi che erano in sintonia solo con quelli degli insegnanti e non con i loro. Tutto ciò privava gli studenti del sentirsi realizzati nell'esperienza della conoscenza. La mancanza più evidente diveniva, quindi, la connessione di senso tra l'atto di imparare e l'esperienza di vita attivando così una netta distinzione tra il lavoro mentale e quello manuale. Dewey proponeva invece: «By reestablishing the organic relationship between means and ends in education and in work, each could become a complete experience, or in Dewey's vocabulary, an *art*»<sup>930</sup>. Il filosofo, quindi, volgeva la sua attenzione verso direzioni differenti rispetto al modello educativo convenzionale enfatizzato dalla figura dell'insegnante autoritario e dall'informazione memorizzata; così strutturata l'educazione si svolgeva non attraverso la crescita personale e la curiosità, bensì strumentalizzando un sapere *forzato*. Questo paradigma, per Dewey, risultava incoerente rispetto ad una modernizzazione della società americana, in cui i cittadini si potevano aspettare di diventare membri attivi di una società egualitaria. In questo senso il pensiero pedagogico di Dewey è attraversato da istanze politiche e democratico-liberali. Essere un cittadino consapevole e partecipante significava essere formato da un'educazione moderna, attraverso lo svolgersi di un pensiero critico aderente ai problemi sociali e della vita: che non ci sia nessuna distinzione tra l'educazione e la vita è lo scopo condiviso all'interno della *Laboratory School*. Gli studenti, per questi motivi, oltre alle materie basilari e comuni alla crescita cognitiva, venivano educati all'arte non come strumento "accademico" e sterile, bensì come attività manuale; lavorazione del legno, ferro, pittura, scultura, cucina, divennero metodi di insegnamento in cui l'*utilità* diveniva l'obiettivo principale. A tal proposito scrive Dewey: «The primary interest is not the external appearance of the object as an object, but in function, use, aesthetic quality and relation to life»<sup>931</sup>. Tali intenti erano supportati dall'idea di lasciare gli studenti liberi di seguire i propri impulsi creativi inserendosi nella direzione teorica secondo cui la separazione artificiale tra

---

<sup>930</sup> V. Grieve, *The Federal*, op. cit., p. 20

<sup>931</sup> J. Dewey, *Imagination and Expression*, in *Early Works*, (1882-1898), (E.W.), voll. I-V, a cura di Jo Ann Boydson, Southern Illinois Press, Carbondale, 1969-1972, vol. V, pp. 192-202:199.

idea e tecnica dell'arte non fosse un termine condivisibile. In altre parole: «Art was not a sacred object, but a fulfilling process of a creative work in which every person could engage»<sup>932</sup>. In questa assunzione pratica è insito un concetto fondamentale, che non deve essere tralasciato nemmeno in connessione con il *design* contemporaneo: non è interessante proporre un oggetto astrattamente “bello”, bensì creare oggetti esteticamente piacevoli e soprattutto che possano incontrare specifici bisogni. In altre parole, *funzionalità* che, nel design contemporaneo industriale, è esigenza primaria<sup>933</sup>.

L'attività manuale dei ragazzi, soprattutto per coloro che provenivano da aree suburbane, si focalizzava sul riprodurre oggetti a loro comuni: animali in legno, frutta o oggetti di lavoro dei genitori; ciò convinse ancora di più Dewey a pensare che l'esperienza venisse oggettivata nel lavoro quotidiano e che esso procedesse secondo la propria manualità e i propri interessi. L'approccio esperienziale teorizzato dal filosofo in *Art as Experience*, quindi, deve essere ricompreso anche focalizzando questo aspetto nodale pedagogico; il punto di arrivo di questo percorso sta nella convinzione che le *fine arts* vengano “sfidate” come oggetti sacri o irraggiungibili in una gerarchia non condivisibile dai più. In sintesi, l'idea di *scuola deweyana*<sup>934</sup> intende costruire solide basi nel comunicare con la società che le sta attorno e nell'abituare il giovane a imparare non solo mediante l'acquisizione di un sapere nozionistico, ma anche e soprattutto mediante il *learning by doing*, ovvero la pratica, il fare e il cooperare. In tale contesto è anche la figura dell'insegnante a dover subire un cambiamento: egli deve guidare la comunità scolastica verso l'emergere di qualità non solo creative, ma anche di giudizio, di critica, di autogoverno e in ultima analisi deve saper stimolare al pluralismo. In altre parole, la scuola deve ricucire le scissioni tra cultura e utilità, tra sapere teorico e pratico, tra il lavoro del corpo e della mente.

---

<sup>932</sup> V. Grieve, *The Federal*, op. cit., p. 21.

<sup>933</sup> Qui non si vuole proporre l'idea che Dewey abbia “inventato” la focalizzazione della funzionalità nel design contemporaneo, bensì ritrovare le origini del contemporaneo in un pensiero pratico e attivo degli inizi del XX secolo.

<sup>934</sup> Black Mountain College, 1933-1957, Asheville, North Carolina. Fu una scuola per lo studio dell'arte che seguì le direttive teoriche propugnate da Dewey (*Scuola progressiva*). Fu una scuola sperimentale con un approccio interdisciplinare. Fu la culla di una certa Avanguardia americana: lì nacquero gli *happenings*; la musica, il teatro, la danza e la letteratura si combinavano per creare nuove esperienze sotto la guida di artisti come Walter Gropius, Willem de Kooning, Robert Matherwell, John Cage e Merce Cunningham.

Di particolare interesse per questo studio è la tensione verso la democratizzazione dell'arte<sup>935</sup> - perseguita dal filosofo per tutto il suo percorso intellettuale -, la quale ha aperto lo spazio agli sviluppi segnalati dalla Grieve. Nella decade tra il 1920 e il 1930 New York fu testimone dell'apertura all'arte popolare americana o, più precisamente, a vari tentativi di direzionare la cultura artistica del paese; ne sono testimonianza la mostra *Early American Art* al Whitney Studio Club, nel 1924, o quella dell'anno seguente alla Dudensing Gallery dedicata ai paesaggi americani, ma anche l'apertura dell'American Wing all'interno del Metropolitan Museum of Art, nel 1924. La logica sottostante era quella di preservare e di offrire al pubblico l'arte decorativa nazionale in contrasto con la *fine art* di influenza e di origine europea. Tali tentativi, però, non ebbero la risonanza desiderata, soprattutto perché l'accesso ai musei non veniva ancora concepito come azione comune e quotidiana; in sostanza, stava avvenendo ciò che Dewey aveva già da tempo capito e rifiutato: la separazione dell'arte dalla vita quotidiana, tranne che per le *upper classes* della società o le *élite* politiche. Risulta a questo punto interessante l'estratto di un articolo del *New York Times*, dell'ottobre 1924 a proposito dell'apertura dell'American Wing: «Whatever the visitor learns of history will be of less importance than what he may learn of quality»<sup>936</sup>. Lo sforzo degli organizzatori era diretto a rendere nota la produzione manuale di artisti americani considerati indipendenti dalle influenze europee, maggiormente raffinate e storicizzate; non era, poi, così determinante la qualità dei manufatti, bensì il fatto di rendere partecipe il fruitore della storia di un continente giovane ponendo in evidenza le qualità *americane* in modo da: «To associate with their past and their forefathers, simplicity, honesty and integrity»<sup>937</sup>.

Questi fermenti per un pratico *cultural knowing*, vennero interiorizzati e sviluppati da due intellettuali con formazione artistica come Edgar Holger Cahill e John Cotton Dana. Il primo - fece parte subito dopo la Prima Guerra mondiale della comunità degli artisti che gravitavano attorno al Greenwich Village a New York – e,

---

<sup>935</sup> Nel 1904 Dewey accettò l'incarico alla Columbia University, Dipartimento di Filosofia, a New York e lì vi rimase fino alla fine della sua carriera accademica, nel 1930. Non è un caso che proprio in questa città, si svilupparono iniziative artistiche (il riferimento è sia all'apertura museale sia al fermento artistico in genere) di notevolissimo rilievo. Sicuramente il filosofo era in contatto con tutti questi sviluppi a volte anche antitetici.

<sup>936</sup> *The World of Art: the Beginning of the Exhibition Season*, in «New York Times», October, 1924, p. 10.

<sup>937</sup> V. Grieve, *The Federal*, op. cit., p. 44.

quando intraprese gli studi come giornalista, frequentò la New York University e la New School of Social Research; in questo periodo si avvicinò allo studio del pensiero pragmatista di John Dewey che, alla Columbia University, insegnava l'importanza della trasformazione delle idee filosofiche in piani di azione<sup>938</sup>. Quando accettò di lavorare per il Newark Museum conobbe John Cotton Dana - direttore del Museo - che lo guidò nell'interesse della trasformazione del museo da classico contenitore di opere a luogo di educazione pubblica, un altro concetto che orbitava attorno alla teoresi di Dewey.

Con Dana egli condivideva anche il desiderio di immaginare una società più egualitaria e una democratizzazione della cultura attraverso l'arte; scopo per il quale i musei dovevano trasformarsi in luogo maggiormente dedicato al pubblico più vasto - e anche intesi per una società più egualitaria. Non si può non immaginare, in tale fase, una più nitida influenza deweyana. A riprova di questo legame ed intreccio intellettuale sono le seguenti parole di Cahill, pronunciate quando venne chiamato a dirigere il programma federale (*F.A.P.*) e a commentare i principali progetti federali *Index Design* e la *Community Art Centers*: «They had been affected by the thinking of John Dewey, and have been assisted by progressive educators who have come under Dewey's influence»<sup>939</sup>. In generale, considerando queste iniziative dal punto di vista del pensiero deweyano, si osserva che l'individuo, apprendendo tecniche e nuove abilità, veniva abituato o riabituato a godere esteticamente del proprio o dell'altrui lavoro, ad utilizzare al meglio il tempo libero nei momenti di aggregazione sociale e di partecipazione a un *fare comune*<sup>940</sup>. Ancora una volta riportare la testimonianza diretta di Cahill sul programma dei *Community Art Centers* risulta chiarificatore del legame con Dewey:

«Is the progress that can be measured in terms of automobiles, movies, the radio, giving us anything worthwhile to take the place of the values that are being lost? [...] The Community Center is proposed as one immediate step that is within our reach. The essence of Community Center is a community in action. Its members can, because of their participation, enjoy and understand more fully the great creative works of past and present which will reach them through exhibitions, plays, concerts, dance programs and books»<sup>941</sup>.

---

<sup>938</sup> V. Grieve, *Ivi*, op. cit., p. 45.

<sup>939</sup> V. Grieve, *The Federal*, cit., p. 109.

<sup>940</sup> In questi Centri, venivano date possibilità di creare e imparare, quindi il *fare-agire* deweyano anche a persone disagiate, a studenti ciechi e sordi per avvicinarsi all'arte.

<sup>941</sup> Roger Cahill, *Proposal for WPA Community Art Centers*, National Archives and Records Administration, College Park, MD, 1938, Folder 9.

Solo pochi anni dopo la testimonianza di Cahill, come riporta Grieve<sup>942</sup>, Dewey<sup>943</sup>, in una celebre intervista radiofonica del 1940<sup>944</sup> per supportare simili iniziative culturali, ammoniva gli ascoltatori sul fatto che lo sviluppo positivo di tali progetti federali non dipendesse solamente dalla volontà e dall'organizzazione governativa, ma anche dalla «Active response of the civic consciousness of the common people»<sup>945</sup>. Lo sforzo del filosofo, infatti era volto ad aprire un orizzonte individuale, della *common people*, verso obiettivi di concreta crescita e consapevolezza artistica e civica. In caso contrario, appunto, conclude Dewey tutti gli sforzi governativi sarebbero vani.

Cahill, in accordo con tale intuizione, era fermamente convinto che gli americani dovessero diventare «Active consumers of domestic art»<sup>946</sup>, auspicando, quindi, politiche governative concentrate anche sull'effettiva costruzione di una *audience* per l'arte americana: «Few people own art, yet the potential audience for American art is extremely wide»<sup>947</sup>.

Uno tra i temi principali - il restaurare la continuità tra le opere d'arte e la vita quotidiana - che verrà affrontato in *Art as Experience* risulta basilare per la costituzione di progetti federali rivolti a creare e rinforzare la *middlebrow-culture*. Tale concetto di continuità e relazione, ovviamente, si poneva in contrasto con la teoria di *art for art's sake* che intendeva preservare un posto per la creatività dell'arte senza incontrare le «Market demands for usefulness and instrumental value»<sup>948</sup>. Invece, il successo del *F.A.P.*, come asserito dalla Grieve: «Can be seen in the creation of private companies that took advantage of increasing middle-class interest in art ownership»<sup>949</sup>. Lo sforzo di creare un consumatore medio ed un mercato moderno<sup>950</sup> risultano aspetti congruenti con le tematiche del filosofo

---

<sup>942</sup> V. Grieve, *Ivi*, op. cit., p. 108

<sup>943</sup> In quegli anni Dewey era membro del *WPA*, ma anche un concreto sostenitore dei progetti educativi del *FAP*.

<sup>944</sup> È bene notare, che l'intervista fu eseguita quando l'Europa era impegnata nella Seconda Guerra Mondiale e gli Stati Uniti ancora non prendevano parte al conflitto - per lo meno in modo attivo.

<sup>945</sup> V. Grieve, *Ibidem*, op. cit.

<sup>946</sup> V. Grieve, *Ibidem*.

<sup>947</sup> V. Grieve, *Ibidem*.

<sup>948</sup> V. Grieve, *Ivi*, op. cit., p. 32.

<sup>949</sup> V. Grieve, *Ivi*, op. cit., p. 109.

<sup>950</sup> La forza del pensiero di Dewey, senza considerare eventuali implicazioni essenzialmente politiche basate sul concetto *bottom-up* e supportata dall'importanza del fattore educativo, può apparire ai giorni nostri come il punto originario di quel fenomeno che viene definito *design democratico*: oggetti di design prodotti a prezzi ragionevoli e alla portata del mercato, se non proprio di massa quantomeno allargato a chi ha consapevolezza e conoscenza critica dell'oggetto. Il *design*

americano; seppur partendo da una direzione educativa con caratteristiche prettamente didattiche, la visione di Dewey comprendeva un'educazione attiva e partecipativa per la costruzione di una società eticamente comunitaria, basata sul rispetto e la consapevolezza dell'unitarietà tra uomo (*living creature*) ed ambiente (*environment*).

Le implicazioni educative e sociali che si evincono da questo grande intreccio teorico-culturale rivolto alla costruzione di una cultura maggiormente condivisa si completano con la direzione concettuale estetica che, secondo la teoria deweyana, coincide col tema dell'esperienza e in particolare dell'esperienza estetica. Il passaggio verso l'estetica viene influenzato da due direzioni che si intersecano: l'approccio antropologico e quello artistico. Prima di considerare il punto nodale dell'esperienza estetica, val la pena rilevare le connessioni tra le direzioni citate; in questo modo si riconferma quell'assunto fondativo deweyano secondo cui l'uomo (*anthropos*) non è disgiunto dall'ambiente in cui vive.

Da questo percorso, ovviamente, si trae un impulso verso una condivisione comunitaria anche della pratica fotografica; come si è già accennato, la fotografia divenne oggetto del *F.A.P.*, come arte strumentale a far conoscere ambiti ed ambienti americani, anche i meno conosciuti<sup>951</sup>.

---

*democratico*, oggi, è strutturato dal punto di vista industriale e progettuale e diretto verso un mercato aperto contrassegnato da forte tensione al business. L'uso di materiali alternativi e ecologici ne caratterizzano spesso gli oggetti. Tale design è rivolto soprattutto ad acquisire nuovi *clients* più che tentare di formare cultura: al giorno d'oggi i motivi che regolano il mercato sono fortemente competitivi ed economici, molto di più che negli anni Trenta e Quaranta del Novecento. Ciò che interessa qui, è l'approccio *bottom-up* a tale iniziativa anche di mercato.

<sup>951</sup> Si tratteranno, alla fine del capitolo, le opere di due famosi fotografi americani: Lewis Hine e Dorothea Lange, che con i loro sguardi sulla società hanno lasciato una grande eredità democratica e condivisibile secondo la visione deweyana di esperienza estetica.

## 6.2a Verso l'esperienza estetica. Quando l'antropologia incontra l'arte.

Come analizzato nel paragrafo precedente, il percorso d'indagine verso l'estetica - di cui il tema dell'esperienza risulta centrale - incontra delle congruenze con il tema pedagogico; altresì, un filo conduttore deweyano nella concezione del programma governativo per stimolare la costruzione di una cultura americana condivisa ci fa riflettere sull'importanza del credo educativo-pedagogico affrontato dal filosofo molto tempo prima dell'apertura dell'iniziativa federale. Ciò significa che la teoresi e la pratica dettata da Dewey aveva, nel tempo, pervaso la cultura del Nuovo continente. Del resto, durante il periodo di insegnamento alla Columbia University, dal 1905 al 1935, egli collaborò con colleghi di differente formazione e prospettive. Con Frederick J. Woodbridge<sup>952</sup>, che aveva studiato a Berlino sotto la guida di Friederich Paulsen, condivise la fede nel naturalismo; dall'incontro con Paul Monroe<sup>953</sup>, Dewey trasse insegnamenti sulla storia dell'educazione e con Edward Lee Thorndike<sup>954</sup>, pioniere della psicologia pedagogica sperimentale, i confronti si svolsero su un piano, appunto, sperimentale, resi più specifici dall'amicizia sia con Charles Richard, uno dei primi studiosi a interessarsi di pedagogia industriale che con Patty Smith Hill, celebre per i suoi Kindergarten. Inoltre, non bisogna dimenticare il legame con William H. Kilpatrick, teorico della "Scuola dei progetti", il quale si adoperò per la diffusione della pedagogia deweyana.

Dopo la pubblicazione di *How we think* - definita da James come l'opera pedagogicamente più importante di Dewey<sup>955</sup> - e la fine della Prima Guerra Mondiale, il filosofo americano fondò la American Federation of Labour, sostenendo la lotta in favore del suffragio femminile. Sono gli anni seguenti alla Guerra, in particolare il decennio tra il 1920 e il 1930 che videro Dewey impegnato in viaggi culturali e di insegnamento; anni che sicuramente apportarono un bagaglio

---

<sup>952</sup> Frederick James Woodbridge, 1867-1940, dedicò gran parte della sua carriera alla Columbia University, N. Y. Li conobbe Dewey, del quale divenne amico e collega.

<sup>953</sup> Paul Monroe, 1869-1947. Insieme a Dewey fece parte della *China Education Improvement Society*, nel 1921 dopo un viaggio in Cina per promuovere e sensibilizzare sul tema dell'educazione.

<sup>954</sup> Edward Lee Thorndike, 1874-1949, psicologo statunitense.

<sup>955</sup> Amalia De Maria, *Invito al pensiero di John Dewey*, Mursia Editore, Milano, 1990.



esperienziale teorico di notevole importanza nel percorso di formazione continua del filosofo. Tuttavia è necessario precisare che anche lui stesso fu un *esportatore* di cultura americana in giro per il mondo; ne è un esempio il viaggio in Giappone tra il 1918 e il 1919, in cui tenne conferenze all'Università Imperiale di Tokio, sul tema della filosofia contemporanea. Fu grazie a questa esperienza che nel 1920 ricevette l'invito di recarsi in Cina, dove, all'università di Pechino<sup>956</sup> si impegnò in lezioni di pedagogia, di etica e di filosofia politica. Tutto ciò indica come la circolazione delle idee e degli studi deweyani ebbero il loro sviluppo e la loro condivisione non solo entro i confini americani. Questo decennio "internazionale" proseguì con impegni contratti con il governo turco che, nel 1924, lo chiamò per confronti sulla riforma del sistema educativo nazionale; esperienza ripetuta nel 1928, quando con un gruppo di educatori statunitensi, arrivò a Leningrado per studiare il sistema scolastico sovietico. La pubblicazione dell'opera *Experience and Nature*<sup>957</sup>, nel 1925, l'amicizia con Albert Barnes e i contatti con la nascente corrente antropologica guidata da Franz Boas<sup>958</sup> sono eventi che si intrecciarono con le esigenze di viaggio e di insegnamento, che, dal 1930, lasciò gradatamente<sup>959</sup>.

Una volta giunto alla Columbia University, Dewey, aveva alle spalle la profonda esperienza socio-culturale sia della *Hull-House* che della *Scuola Laboratorio* di Chicago; è proprio a New York che egli incontra un ambiente collaborativo per studi sia filosofici che sociali; importante è l'amicizia con Franz Boas che, assieme ai suoi allievi Ruth Benedict<sup>960</sup> e Alexander Goldenweiser<sup>961</sup>

---

<sup>956</sup> Le lezioni all'Università di Pechino, *John Dewey's Lectures in Social and Political Philosophy*, sono state pubblicate in «European Journal of Pragmatism and American Philosophy» (EJPAP), VII-2, 1-25, 2015.

<sup>957</sup> John Dewey, *Experience and Nature* (1925), George Allen & Unwin LTD, London 1929. (Tr. it. P. Bairati, a cura di, *Esperienza e natura*, Mursia Ed., Milano, 197); (da ora in poi, *E.N.*)

<sup>958</sup> Franz Boas, 1858-1942, antropologo di origine tedesca, naturalizzato statunitense. Famoso per la teoria del *particolarismo storico*, che contrastava le teorie dell'*evoluzionismo* e *diffusionismo* che, all'inizio del Novecento imperavano nell'ambito degli studi antropologici. *Diffusionismo*: teoria che affermava che tutte le culture esistenti derivano dalla diffusione a partire da pochi centri originari; il punto di contatto con l'evoluzionismo è nel definire una teoria generale della cultura piuttosto che studiare le singole comunità o i singoli popoli.

<sup>959</sup> Nell'anno accademico 1920-1930 Dewey diede le dimissioni dall'Università (Columbia University), ma continuò a lavorare in gruppi seminariali con gli *advanced students*.

<sup>960</sup> Ruth Benedict, 1887-1948. Antropologa statunitense, allieva di Franz Boas. Tra le opere più importanti, qui, si cita: *Patterns of Culture*, Houghton Mifflin, New York, 1934. Tr. it. di E. Spagnol, *Modelli di cultura*, Feltrinelli, Milano, 1970. In questa opera di Benedict i rimandi a Dewey sono espliciti fin dall'inizio. Ci si riferisce soprattutto al concetto di *habitus* che assume un ruolo centrale nel naturalismo culturale e sociale di Dewey.

<sup>961</sup> Alexander Goldenweiser, 1880-1940, antropologo e sociologo russo, emigrato negli Stati Uniti nel 1900; fu allievo di Franz Boas e studiò alla Columbia University.

diventano subito occasione di inclusione culturale. È George Dykhuizen che rende esplicita questa connessione intellettuale tra Dewey e Boas, quando afferma:

«Boas helped Dewey see that a sound philosophy of experience could not restrict itself within the confines set by biology and psychology but had to include also institutional and cultural factors, which play a role as a decisive in determining what experience is and will be as do the factors usually emphasized in theories in knowledge [...]. Now Boas and other anthropologist, including Ruth Benedict at Columbia, helped guide Dewey's thinking further toward the cultural anthropology that was to be such an important feature of his later philosophy»<sup>962</sup>.

L'importanza del rapporto con l'ambiente, naturale e sociale ha nel pensiero antropologico un alleato imprescindibile; l'interpretazione di Dykhuizen spiegherà, poi, un concetto-chiave come quello di *transazione* - che caratterizzerà gli ultimi lavori di Dewey - per cui non si deve: «Parlare banalmente di un'influenza dell'ambiente sulla formazione della personalità e viceversa, ma di una crescita congiunta, in un processo di adattamento reciproco»<sup>963</sup>. Il passaggio è da rilevare perchè appare come un completamento dell'accezione che assicura l'unità uomo-ambiente già considerata da Dewey negli anni precedenti la scrittura di *Experience and Nature*, ovvero risulterebbe una ridefinizione della teoria sorta ai tempi dell'esperienza sociale a Chicago.

Nell'opera del 1925 – e poi anche nella redazione definitiva dell'*Ethics* (1938) - Dewey cita nei riferimenti bibliografici *The Mind of Primitive Man* di Boas<sup>964</sup>, confermando così apertamente le dirette influenze. I temi principali<sup>965</sup> di Boas che si relazionano con l'attività intellettuale di Dewey sono da una parte la considerazione che la razza non determina la cultura, dall'altra che i rapporti tra lingua - cultura - ambiente siano interagenti, criticando, così, apertamente l'ipotesi di unicità relazionale tra razza e cultura. L'assunzione deterministica - secondo la

---

<sup>962</sup> George Dykhuizen, *The Life and the Mind of John Dewey*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, Feffer & Simons Inc, London & Amsterdam, 1973, p. 123.

<sup>963</sup> Enzo Ruffaldi, *Antropologia filosofica e antropologia culturale: Dewey e la scuola antropologica statunitense*, Tesi di Dottorato di ricerca in filosofia e antropologia, Università degli studi di Parma, Ciclo XXII, aa. 2009-2010.

<sup>964</sup> F. Boas *The Mind of Primitive Man*, Macmillan ed., New York, 1911-1938. (Tr. it. D. Cannella Visca, *L'uomo primitivo*, Laterza, Bari, 1972).

<sup>965</sup> Si veda su tale intreccio intellettuale Boas-Dewey: Roberta Dreon, *Fuori dalla torre d'avorio l'estetica inclusiva di John Dewey oggi*, ed. Marietti Spa, Genova-Milano, 2012.

quale lo sviluppo culturale è lineare e progressivo - viene da Boas scartata a favore di un'evoluzione che possa ricomprendere anche fattori accidentali che appaiono come non riducibili ad un unico causalistico, il quale: «Comporta azioni ambientali e reazioni culturali, ma anche propensioni spirituali e fisiologiche connesse in intrecci non districabili di interazioni reciproche»<sup>966</sup>. Boas protende quindi verso uno studio culturale - inteso come linguistico, artistico e religioso – pluralista che ha nell'antidogmatismo e nella negazione dell'etnocentrismo le caratteristiche principali; infatti, nell'opera *The Mind of Primitive Man*, egli enuncia i fattori che consentono le conquiste culturali:

1. Abilità tecnica, ovvero il numero di invenzioni.
2. Tempo libero lasciato ai piaceri della vita e al godimento estetico sia di oggetti di uso quotidiano che di azioni che generano attività intellettuali.
3. La divisione del lavoro, quindi l'organizzazione di esso.
4. Uno stretto legame tra abilità tecniche e artistiche.
5. La valutazione se le realizzazioni culturali siano fruite da tutti i membri di un popolo o da una parte limitata di esso.
6. L'assunto secondo cui la differenziazione nelle conquiste culturali e soprattutto il suo coordinamento con altri ambiti di esperienza - etico, politico, sociale, estetico - è in definitiva un arricchimento.

Inoltre, continua Boas, la cultura è trasmissibile. Molti antropologi<sup>967</sup> sottolineano questo aspetto traendone due conseguenze importanti condivise anche da Dewey: l'importanza dell'educazione e il carattere storico della cultura. In generale, gli aspetti appena esposti sono rilevanti per un confronto con le posizioni del filosofo americano e vedranno la loro completa formulazione nelle opere *Experience and Nature*<sup>968</sup> e *Art as Experience*. Ancora di più, tali aspetti, se pensati come aperture ad una pratica gestuale, potranno essere caratteristiche di una riconsiderazione del gesto sotto una visione antropologica. Si tratterà di un

---

<sup>966</sup> R. Dreon, *Fuori dalla torre d'avorio*, op. cit., p. 135

<sup>967</sup> Il riferimento soprattutto è in Alexander Goldenweiser, *Anthropology*, Appleton, New York, 1937. Secondo l'autore la cultura è cumulativa e viene comunicata attraverso l'educazione.

<sup>968</sup> Rimane molto interessante il fatto che nella riedizione del 1951, nella *Prefazione* di *E.N.* Dewey definisce il concetto di cultura maggiormente ampio e più consono rispetto a quello di esperienza; esperienza è un termine che esprime l'unità di soggetto e oggetto, mente e mondo da un punto di vista teoretico, ma non da quello storico. Il termine cultura, invece, nel suo significato antropologico indica l'ambito di cose esperite in un'indefinita varietà di modi.

equilibrio “dinamico” frutto di interconnessioni inclusive, comunque aperto a revisioni e successivi sviluppi; seguendo questa linea, infatti, il rifiuto nel rendere le pratiche vitali come compartimentate e parcellizzate, si esplicherà completamente in *Art as Experience*.

Il termine che attraversa e collega l'opera di Dewey del 1925 con quella del 1934 è il concetto di esperienza. All'inizio di *Experience and Nature* Dewey ne propone una definizione che si avvicina a quella di *cultura* di Boas, asserendo che *esperienza* è un termine a due facciate<sup>969</sup>; essa include non solo ciò che gli uomini credono, desiderano, soffrono, ma anche i processi dell'esperire, ovvero le pratiche umane collegate all'ambiente come il lavoro nei campi, l'osservazione dei cambi di stagione o il ricorso a strumenti scientifici. La parola esperienza contiene, quindi, tutti gli aspetti correlati a ciò che si esperisce e ai modi di esperire. In questo contesto si ricorda che Dewey, già nel 1917<sup>970</sup> - come evidenzia Giovanni Matteucci nella presentazione alla versione italiana di *Art as Experience* - aveva riassunto alcuni aspetti critici comuni alle tradizioni razionalista ed empirista:

«I cinque tratti stigmatizzati sono la riduzione gnoseologista dell'esperienza a conoscenza, l'assimilazione dell'esperienza a fattualità psichica soggettiva, il passato quale esclusivo fattore di determinazione del presente, l'atomismo del dato esperienziale, l'antiteticità tra esperienza e pensiero»<sup>971</sup>.

In accordo con tale visione si vuole porre l'accento soprattutto sul superamento degli approcci filosofici ancorati a posizioni atomistiche ed associazionistiche che da Descartes a Kant hanno pervaso il pensiero moderno. In altre parole, il merito di Dewey è di aver trovato un caposaldo nel rinnovo della dottrina dell'esperienza «Coordinandola ed emancipandola dall'asservimento alla

---

<sup>969</sup> Tale accezione, all'inizio di *E.N.*, si rifà a William James, *Essays on Radical Empiricism* (1912), in *The Works of William James*, Ed. by Fredson Bowers and Ignas K. Skrupskelis, Cambridge and London, Harvard University Press, 1976. Tr. it. *Saggi sull'empirismo radicale*, a cura di L. Taddio Mimesis, 2009.

<sup>970</sup> J. Dewey, A.W. Moore, H. Chapman Brown, G.H. Mead et others *The Need for a Recovery of Philosophy*, in *Creative Intelligence. Essays in the Pragmatic Attitude* (1917), ed. J. Dewey, Holt, N.Y., 1917, 3-69. (Tr. it. *Intelligenza creativa*, a cura di L. Borghi, La Nuova Italia, Firenze, 1957, pp. 34-37)

<sup>971</sup>G. Matteucci, *Presentazione*, in J. Dewey *A.E.*, op. cit. p. 9.

gnoseologia e alla psicologia»<sup>972</sup>. Lo strumento di lettura, quindi, della realtà e dell'umano è l'esperienza considerata nella sua portanza e complessità antropologica non confinata al rapporto con la psicologia o al rapporto esclusivo con la conoscenza. Ancora una volta la dimensione soggettiva viene a costituire un indice antropologico attraverso cui accedere alla realtà, una realtà che, in quanto tale, non è concepibile senza presupporre la natura, ovvero un mondo esterno. Come scrive Dewey, infatti:

« It is not experience that is experienced, but nature. Things interacting in certain ways are experience; they are what is experienced. Linked in certain other ways with other natural objects - the human organism -, they are how the things are experienced as well.»<sup>973</sup>.

Il rilievo dato alle cose che *sono* l'esperienza riguarda anche il *modo in cui* esse stesse vengono esperite: esso dà conferma dell'antiatomismo. L'esperienza, quindi, non si fonda su una divisione tra atto-materia e soggetto-oggetto, bensì li contiene entrambi. Per tale motivo la proposta deweyana si definisce come *empirismo naturalistico*: esso considera infatti l'esperienza come natura dal punto di vista dell'uomo, quindi un umanismo quindi, meglio ancora, un'antropologia naturalista. Del resto, il titolo stesso, *Experience and Nature*, sottolinea la volontà di rifiutare qualsiasi filosofia che opponga tra loro esperienza e natura, basandosi sull'assunto che esperienza è un mezzo per penetrare il cuore della natura stessa. Esperire significa non marginalizzare le emozioni, ovvero le dimensioni emotive, riscattare e recuperare la concretezza corporea dell'organismo che si relaziona col suo ambiente tramite forme passive e attive: una concretezza esperienziale che, alla fine, oltrepassa quella dimensione soggettiva che il sistema cartesiano aveva contrapposto alla datità naturale.

La riprova dell'accezione dell'empirismo naturalistico, diviene per Dewey, la dimensione estetica che si sviluppa in un intero capitolo di *Experience and Nature*. La dimensione estetica, quindi, appare come luogo di verifica delle assunzioni

---

<sup>972</sup> G. Matteucci, *Ibidem*, op. cit.

<sup>973</sup> J. Dewey, *E.N.*, op. cit., p.41. (Tr. it. *E.N.*, op. cit., p. 21)

naturalistiche; in quell'ambito si svolge un intreccio di attività e passività, di sapere e sentire: un mondo da vivere e col quale relazionarsi. In aggiunta Dewey attribuisce all'arte un primato sulla scienza, perchè è proprio essa che rigetta il gap incolmabile tra teorico e pratico, divisione che, come già asserito, era contestata dal filosofo americano. I dualismi e le polarizzazioni estreme, devono lasciare il campo a un'unitarietà che renda godibile qualsiasi esperienza ed esperienza artistica. Scrive Dewey riguardo al superamento dei dualismi, in rapporto all'esperienza:

«Thus the issue involved in experience as art in its pregnant sense and in art as processes and materials of nature continued by direction into achieved and enjoyed meanings, sums up in itself all the issues that have been previously considered»<sup>974</sup>.

Il corretto approccio all'estetica deweyana risiede nel considerare una reciprocità tra fattori pratici, emotivi e cognitivi che si interconnettono creando un *humus* - condivisibile – antropologico; per tal motivo Matteucci denomina l'esperienza e l'estetica deweyana come *antropologia dell'esperienza estetica*<sup>975</sup>, proprio per evidenziare un programma estetico che ha come comune denominatore la natura antropologica. Questa accezione è tesa a rinforzare la visione deweyana secondo cui l'estetico rappresenta una componente delle esperienze umane del mondo e che il godimento diretto delle cose per sé stesse è una tendenza comune a tutti gli uomini<sup>976</sup>. Ancora una volta richiamare il pensiero boasiano rimane congruente con gli sviluppi teoretici di Dewey; più appropriatamente si cita l'opera *Primitive Art*<sup>977</sup> di Boas che, essendo stata pubblicata nel 1927, non ha direttamente influenzato la stesura di *Experience and Nature*, ma di cui si troveranno delle assonanze con *Art as Experience* del 1934<sup>978</sup>.

---

<sup>974</sup> J. Dewey, *E.N.*, op. cit., p.358. Tr. it. *E.N.*, op. cit., p. 258

<sup>975</sup> Giovanni Matteucci, *L'antropologia dell'esperienza estetica*, in «Esperienza estetica a partire da John Dewey», a cura di L. Russo, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale di Studi di Estetica, Università degli studi di Palermo, 2007, pp. 7-197: 7-18.

<sup>976</sup> J. Dewey, *E.N.*, op. cit. p. 68. Tr. it., *E.N.*, op. cit., p. 73. Dewey in questo passo cita come godimento diretto: «Far festa e trovare occasioni di festa, l'ornamento, la danza, il canto, la pantomima drammatica, il racconto di storie e il mettere in scena vicende umane».

<sup>977</sup> F. Boas, *Primitive Art* (1927), Dover Publications, UK., 1967. (Tr. it. *Arte primitiva. Forme simboli stili tecniche*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008).

<sup>978</sup> Per meglio inquadrare il tema, comunque, Dewey in *A.E.* nella bibliografia non cita Boas.

Nell'introduzione dell'opera di Boas, si delinea una premessa condivisibile in Dewey, ovvero che il godimento estetico, o il perseguimento del piacere estetico è un tratto antropologico universale:

«In one way or another esthetic pleasure is felt by all members of mankind. No matter how diverse the ideal of beauty may be, the general character of the enjoyment of beauty is of the same order everywhere»<sup>979</sup>.

E infatti Dewey sostiene che:

« If we take advantage of the word "esthetic" , in a wider sense than that of application of the beautiful and ugly , esthetic quality, immediate, final or self-enclosed, indubitably characterizes natural situation as they empirically occur»<sup>980</sup>.

Tra le due accezioni, però, c'è una netta differenza che in un'analisi approfondita bisogna tener presente: secondo Boas il godimento estetico si rivela come piacere delle forme; forme alle quali viene data una centralità nell'atto della significazione in contesti culturali specifici. Per Dewey, invece, il godimento e l'esperienza estetica non dipendono dal piacere delle forme, ma dipendono: «Dall'esposizione strutturale dell'organismo umano dall'ambiente naturale e sociale con cui interagisce e da cui dipende»<sup>981</sup>, ovvero il contesto esperienziale è subito goduto o sofferto, sarà confortevole o dannoso, perchè l'organismo è direttamente connesso ad un ambiente con il quale interagisce e che può accoglierlo o ostacolarlo. L'uomo interagisce con l'ambiente in modo e con un significato estetico che, ognuno di noi, interpreta secondo un variabile modo di sentire che è culturalmente determinato. Non è possibile, quindi, separare una configurazione formale dal contenuto apprezzato, goduto o patito di un'esperienza; Dewey intende per configurazione formale dell'esperienza il *fare* e *subire* della stessa, concetti questi che ne rappresentano i suoi momenti costitutivi. Il mondo naturale alla Dewey

---

<sup>979</sup> F. Boas, *Primitive Art*, op. cit., p. 9. (Tr. it, *Arte primitiva*, op. cit., p. 33).

<sup>980</sup> J. Dewey, *E.N.*, op. cit., p.96. (Tr. it., *E.N.*, op. cit., p. 85).

<sup>981</sup> R. Dreon, *Fuori dalla torre d'avorio*, op. cit., p. 147.

è un ambiente di natura ed esperienza insieme, di pratica e teoria, di arte e scienza; a tal proposito Dewey scrive: «For wherever there is art, the contingent and ongoing no longer work at across purposes with the formal and recurrent but commingle in harmony»<sup>982</sup>.

Il passaggio dall'esperienza all'arte è strategico per il filosofo americano, secondo cui è bene superare le dicotomie del pensiero moderno, ma anche per includere la stessa scienza nell'accezione di arte; la distinzione non deve presentarsi tra pratica e teoria, bensì tra procedimenti pratici privi di intelligenza e non godibili di per sé e quelli intrisi di significato e godibili. I termini di questa logica divengono l'atto o il prodotto artistico che sono frutto di una giusta scelta e di una combinazione di possibili elementi; in questo modo non ha più senso parlare di proporzione, simmetria, equilibrio tra le parti, ordine: ciò che caratterizza l'arte è la libertà che essa permette dopo lo stimolo iniziale. L'aspetto della libertà - così come pensato dal filosofo - è molto innovativo per la cultura americana, soprattutto se inserito all'interno del periodo in questione, cioè metà degli anni Venti. Come si è già avuto modo di affrontare, questo termine molto in voga all'interno del movimento delle Avanguardie, ancora non era stato palesato in una logica di qualità del mondo dell'arte.

Proseguendo nel ragionamento, Dewey considera i limiti che influenzano l'arte: la routine e l'impulso capriccioso. Nonostante il filosofo non affronti il tema della gestualità, comunque si ritiene che una tale analisi possa determinare un terreno condivisibile per assumere gli aspetti pratici deweyani come centrali per una filosofia del gesto. Nella vita pratica giornaliera, infatti, l'attività può essere routinaria o composta da gesti e godimenti abituali. Per questo, prosegue Dewey, l'esempio dell'attività lavorativa come azione effettuata per fini esterni - quindi disgiunta da un significato - e l'idea secondo la quale: «Happiness signifies surrender of mind to the thrills and excitation to the body»<sup>983</sup> vengono poste dall'uomo sullo stesso piano, commettendo un grave errore, ovvero la mancanza in entrambi i casi del vero significato. La separazione dal significato è inevitabile finché l'esperienza non ha in sé il carattere dell'arte: «When the regular, repetitious, and the novel, contingent in the nature fail to sustain and inform each other in a productive activity possessed

---

<sup>982</sup> J. Dewey, *Ivi*, op. cit. pp. 358-359. (Tr. it., *Ivi*, op. cit., p. 258)

<sup>983</sup> J. Dewey, *E.N.*, op. cit. p.361. (Tr. it, *E.N.*, op. cit., p. 259)



and immanent and directly enjoyed meaning»<sup>984</sup>. Lo scarto nell'analisi ora è più chiaro nell'affrontare apertamente i mezzi e le conseguenze, o il processo e il prodotto di un atto di esperienza: l'uno non deve escludere l'altro o, ancor peggio, non deve esserci azione alternata o esclusione alcuna. La sensata finalità di questa logica è nell'assunto che qualsiasi attività, qualsiasi gesto, che sia considerata nel suo procedere senza escludere elementi, sia arte. L'insegnamento di Dewey è nel non porre troppa attenzione esclusiva solo alla parte iniziale di un'attività o di un'esperienza, né nella fase consumatoria, ovvero finale di godimento, perchè in questo modo non si interpreta né l'arte né l'esperienza.

Dewey, nella visione che l'arte relazionata con l'esperienza sia godibile attraverso oggetti o azioni insieme strumentali e consumatorie, apre a nuovi modi/accezioni anche del vivere quotidiano; infatti, in *Art as Experience*, il filosofo americano, arriva a definire un colloquio di lavoro un'esperienza estetica, poichè il processo attivo di questa azione considerato nella sua interezza produce esperienza, sia che il risultato sia negativo che positivo. Il procedere dell'esperienza, qui considerata come *azione*, integra valori finali e opportunità tipiche dell'esperienza estetica.

Il significato come elemento non estraneo all'esperienza e quindi all'arte, dà l'occasione di riprendere quella teoresi di stampo semiotico, che Maddalena ha evidenziato nel proporre l'aspetto sintetico del gesto completo, donandogli in questo modo una definizione semiotica e fenomenologica: la pratica gestuale che da un senso di vaghezza giunge ad un significato. Similmente l'esperienza, considerata da Dewey come il risultato della relazione uomo-ambiente, trova il suo significato nel momento in cui l'aspetto strumentale non viene diviso dal consumatorio; ovviamente il *fare-subire* esperienziale diventa un'azione che comporta momenti di differente energia, ma l'importante è che essa raggiunga un significato, dato che, a sua volta, rappresenterà un momento di partenza per un'altra azione. Per questo motivo, l'aspetto di *continuum*, che si è considerato essenziale nell'analisi semiotica del gesto, risulta centrale anche per la teoresi deweyana proprio perchè scandito all'interno della pratica esperienziale.

Dewey nel suo procedere centrato sull'esperienza si avvierà in una direzione estetica, ma con elementi nuovi che gli derivano dal rapporto di amicizia con Albert

---

<sup>984</sup> J. Dewey, *Ivi*, op. cit. p.361. (Tr. it., *Ivi*, op. cit., p. 260).

C. Barnes; tali confronti porteranno Dewey a dedicare la sua opera del 1934, *Art as Experience*, all'amico e collezionista. L'intreccio intellettuale che si realizza tra i due studiosi è particolarmente esemplare da una parte per ridefinire l'ambiente culturale americano dagli anni Venti, dall'altra rimane essenziale per comprendere i vari aspetti della svolta estetica del filosofo americano che, in linea con le radici pragmatiche, viene a svilupparsi all'interno di una logica teorica e pratica.

## 6.2b Teoria e pratica nell'esperienza dell'arte. Le origini di *Art as Experience*.

«We have *an* experience when the material experienced runs its course to fulfillment. Then and then only is it integrated within and demarcated in the general stream of experience from other experiences»

John Dewey, *Art as Experience*, 1934<sup>985</sup>.

Il pensiero di Dewey negli anni Venti si arricchisce del tema estetico congiunto ad una certa sensibilità all'arte che solo qualche anno prima non era tra i suoi interessi principali. Sicuramente fattori culturali e politici influenzarono il filosofo: il primo conflitto mondiale e i periodi di lavoro all'estero lo avevano impegnato su un fronte pedagogico-filosofico di profondo coinvolgimento. La domanda che ci si pone comunemente è perchè l'estetica sia divenuta così importante per il filosofo verso la fine degli anni Venti, portandolo poi a pubblicare nel 1934 *Art as Experience*.

L'obiettivo di questo paragrafo è di dare uno strumento chiarificatore da un punto di vista sia biografico sia esplicativo della sua estetica. Spesso trascurata come fattore pregnante nella teoresi deweyana<sup>986</sup>, infatti, è l'amicizia con Albert Coombs Barnes. Questo legame, testimoniato da una copiosa corrispondenza, che qui verrà in parte trattata, aiuterà nella comprensione dell'origine di un sistematico impianto estetico deweyano.

Barnes<sup>987</sup> fondò nel 1922 la Barnes Foundation, il cui primo direttore fu John Dewey: la loro amicizia, nata nel 1917, terminò solo nell'anno della morte del

---

<sup>985</sup> John Dewey, *A. E.*, op. cit., p. 36-37. (tr. it. *Arte*, op. cit., p. 61).

<sup>986</sup> L'eccezione a ciò sono i contributi di: Alexander Robins, *Aesthetic Experience and Art Appreciation: a Pragmatic Account*, Phd Dissertation, University of Emory, Atlanta, GA, 2015. George Hein, *John Dewey and Albert C. Barnes: a deep Mutually Rewarding Friendship*, in «Dewey Studies», v. 1, n. 1, pp. 44-78, 2017. Fabio Campeotto y Claudio Viale, *Educación y arte. Acerca de John Dewey*, in «Cuestiones de Filosofía», Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, v. 3, n.21, pp.135-164, 2017. F. Campeotto y C. Viale, *Barnes' Influence on John dewey's Aesthetics: a preliminary Approach*, in «Cognitio», Revista de Centro de Estudos de Pragmatismo, Universidade Católica de Sao Paulo, v.19, n. 2, pp. 227-241, 2018.

<sup>987</sup> Albert C. Barnes, 1872-1951, dottore farmacista americano inventore del farmaco Argyrol i cui proventi gli permisero di dedicarsi al mecenatismo e al collezionismo di arte moderna. Nella sua azienda farmaceutica, adottò già dopo il 1910 le otto ore di lavoro quotidiano, dando accesso al lavoro retribuito anche alla gente di colore; istituì ed organizzò una libreria e l'obbligo di lettura

mecenate, nel 1951. I due studiosi si scambiarono non solo idee e inviti a iniziative culturali, ma viaggiarono insieme nelle maggiori capitali Europee nel 1925 e nel 1930<sup>988</sup>. In questo modo, Barnes infuse nell'amico una conoscenza artistica che fu fondamentale per la stesura di *Art as Experience*. Barnes dedicò a Dewey il suo saggio più importante *The Art in Painting*: «To my friend John Dewey whose conceptions of experience, of method, of education, inspired the work of which this book is a part»<sup>989</sup>. In cambio, nove anni dopo in *Art as Experience*, Dewey scrisse nella dedica all'amico Barnes:

«My greatest indebtedness is to Dr. A. C. Barnes. The chapters have been gone over one by one with him, and yet what I owe to his comments and suggestions on this account is but a small measure of my debt. I have had the benefit of conversations with him through a period of years, many of which occurred in the presence of the unrivaled collection of pictures he has assembled. The influence of these conversations, together with that of his books, has been a chief factor in shaping my own thinking about the philosophy of esthetics. Whatever is sound in this volume is due more than I can say to the great educational work carried on in the Barnes Foundation. That work is of a pioneer quality comparable to the best that has been done in any field during the present generation, that of science not excepted. I should be glad to think of this volume as one phase of the widespread influence the Foundation is exercising»<sup>990</sup>.

Ciò a testimoniare la solida amicizia e il flusso costante di contatti e confronti tra i due; infatti, già nel 1919 l'amico Barnes scriveva a Dewey - che all'epoca insegnava alla Columbia University - suggerendogli un ciclo di lezioni sull'estetica, puntualizzando che già del materiale poteva essere rielaborato partendo dall'opera *Democracy and Education* e che poteva usare i dipinti di Renoir di sua proprietà per facilitare il senso dell'insegnamento; tale volontà cooperativa aveva l'obiettivo di unire l'educazione dell'arte ad una teoresi filosofica, in sintesi un metodo pratico applicato all'arte avrebbe potuto avere degli ottimi risultati sugli studenti. La risposta

---

all'interno dell'azienda. Quando decise di aprire la Barnes Foundation, seguì l'esperienza "educativa" che aveva impresso all'azienda farmaceutica.

<sup>988</sup> George E. Hein, *John Dewey and Albert C. Barnes: a Deep Mutually Rewarding Friendship*, op. cit., pp.35-78: 49: «Not only did they visit each other frequently in their respective homes, New York City and Merion, Pennsylvania, but documented trips together include a road trip to New England in 1918, two voyages to Europe in 1925 and 1930; a journey by train to the west coast in 1930 and another to Black Mountain College in 1936. In addition, Dewey and his wife repeatedly urged Albert and Laura Barnes to join them when they spent two years in China».

<sup>989</sup> A.C.Barnes, *The Art in Painting*, The Barnes Foundation Press, Merion PA, 1925, p.8

<sup>990</sup> J. Dewey, *A.E.*, Preface, op. cit., p. VIII.

di Dewey risulta cruciale per comprendere il suo stadio di sensibilità e di conoscenza circa l'estetica:

«I was interested in your suggestion about the seminar in esthetics. But I cannot rise to my part in it. I have always eschewed esthetics, just why I don't know, but I think it is because I wanted to reserve one region from a somewhat devastating analysis, one part of experience where I didn't think more than I did anything else. I feel about (aesthetics) precisely as the average intelligent man feels about all philosophical discussion»<sup>991</sup>.

Questo riferimento è complementare al fatto, reale, che il filosofo non desiderasse in quel momento (1920) trattare l'estetica; tuttavia la seguente testimonianza - datata 1930 - rivolta a Sidney Hook<sup>992</sup>, definisce già un notevole cambiamento di prospettiva:

«I still feel the desire to get into a field I haven't treated systematically, and art & aesthetics has come to me. One reason is the criticism for neglecting them and the consummatory generally. I have jotted down 10 possible titles. But the essence is in the first three headings- the attempt at an empirical philos. of art & C, which is more than merely psychological. That is to show why & how experience contains aesthetic & artistic factors in itself»<sup>993</sup>.

Le implicazioni di tale lettera sono chiare anche se confrontate con la citazione precedente del 1920; la crescita di interesse e le diverse dichiarazioni stanno alla base di una differente maturazione della genesi estetica di Dewey. Tuttavia affermare che il filosofo, stando alla prima accezione, evitasse totalmente lo studio dell'estetica è una falsa direzione; infatti, sarebbe più corretto pensare ad

---

<sup>991</sup> F. Campeotto, C.M. Viale, *Barnes' Influence on John Dewey*, op. cit. p. 227-241:231. (Dewey Correspondence II, n.: 04091, 1920.01.05, Carbondale and Edwarsville, Southern Illinois University Press, 2008)

<sup>992</sup> Sidney Hook, 1902-1989, filosofo pragmatista statunitense. La tesi di dottorato (1927) alla Columbia University verteva sulla filosofia di John Dewey che incontrò, appunto, nella stessa università.

<sup>993</sup> F. Campeotto, C.M. Viale, *Ivi*, op. cit., p. 227-241: 232. (Dewey Correspondence, vol. II, n.: 057298, 1930.03.10, op. cit.)

un approccio iniziale non sistematico<sup>994</sup>, almeno fino a metà degli anni Venti. Non bisogna dimenticare il capitolo in *Experience and Nature* (1925) dal titolo *Experience, Nature and Art* che già dimostra un interesse più organizzato rispetto alla lettera di risposta a Barnes del 1920; in aggiunta a ciò, le letture che Dewey organizzò all'Harvard University nel 1931, in onore di William James, dal titolo *Art and the Aesthetic Experience*, segnano l'approdo a una genesi estetica sistematica<sup>995</sup>.

Il passaggio tra un approccio non sistematico a quello sistematico dell'estetica, diviene rilevante se pensato attribuendo all'amicizia tra Barnes e Dewey un'importanza cruciale. Alcuni punti di interesse estetico sono da focalizzare all'interno della Barnes Foundation che ha nell'obiettivo educativo il suo punto di forza; all'interno di essa vengono organizzati, soprattutto per il primo anno degli studenti, corsi di filosofia dell'arte e dell'educazione. Il metodo di insegnamento è pratico<sup>996</sup>, perchè la parte teorica si connette con la visione delle opere esposte nella Fondazione, con l'obiettivo di arricchire la vita degli studenti stessi, attraverso il motto *learning to see*. Soprattutto diviene rilevante rimuovere vecchie concezioni o *habits* per impararne di nuove; scrive Barnes, infatti:

«Progress in learning to see pictures as records of enriched experience is of necessity slow, even when interest is genuine and application wholehearted. A set of habits essentially new and of a very special character must be gradually built up to supplant those ingrained in us by our adjustment to other phases in life»<sup>997</sup>.

---

<sup>994</sup> Gli scritti sull'estetica, infatti, antecedenti gli anni Venti sono: J. Dewey, *Aesthetic Feeling*, in *Psychology* (1887), in *The Early Works of John Dewey (E.W.)*, II, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1967, pp. 2-366; review dell'opera di Bernard Bosanquet *A History of Aesthetics* (1893), in *E.W.*, IV, 1971, op. cit., pp.189-196. *Imagination and Expression* (1896), in *E.W.*, V,1972, op. cit., pp. 192-201. *The Aesthetic Element in Education* (1897), in *E.W.*, V, 1972, op. cit., pp.202-203. *Art in Education* (1911), in *The middle Works of John Dewey (M.W.)*, VI, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1978, pp.375-380.

<sup>995</sup> F. Campeotto y C.M. Viale, *Piecemeal Aesthetics vs. Systemaic Aesthetics*, in *Barnes'Influence on John Dewey*, op. cit., pp. op. cit., pp.227-241: 232-233.

<sup>996</sup> Non deve apparire casuale una certa assonanza con la politica del *F.A.P.*; tale comunanza di intenti educativi sostiene ancora di più la teoria che le idee deweyane di educazione abbinata all'arte, sono fondative per la politica federale governativa e che le radici sono antecedenti l'inizio reale di esso.

<sup>997</sup> Newman Robert Glass, *Theory and Practice in the Experience of Art: John Dewey and the Barnes Foundation*, in «Journal of Aesthetic Education», Board of Trustees of the University of Illinois Press, 1997, vol. 31, n. 3, pp. 91 -105: p.92, note n 6.

*Seeing* diviene un processo attivo in relazione alle passate esperienze per generare un nuovo modo di osservare e di pensare: una sorta di educazione allo sguardo che rimane compresa tra percezione e apprezzamento. Così si esprime Barnes, nel capitolo *The Problem of Appreciation in Art in Painting*:

«We perceive only what we have learned to look for, both in life and in art [...]. The experience of the artist arises out of a particular background, a set of interests and habits perception, which, like the scientist's habits of thought, are potentially shared by other individuals. They are only sharable, however, if one is willing, to make the effort involved in acquiring a comparable set of habits and background. To see as the artist sees is an accomplishment to which there is no short cut»<sup>998</sup>.

L'obiettivo del primo anno del corso alla Barnes Foundation, infatti, si basava sulla possibilità di coltivare nuovi *habits* di percezione, decifrando alcuni attributi universali visibili in ogni dipinto: colore, luce, forma e spazio. Riconoscere questi elementi diventava centrale per uno sguardo obiettivo dell'osservatore; in altre parole, l'intento preciso di Barnes era quello di formare l'abilità per uno sguardo consapevole, che poi, attraverso il concetto di esperienza estetica, avrebbe completato il percorso percettivo. Il mecenate intendeva l'esperienza come un'interazione non solo tra l'artista e l'ambiente - concetto centrale anche per la teoria deweyana in *Art as Experience* - ma anche tra osservatore e dipinto. Tale relazione presenta una caratteristica che si evidenzierà anche in Dewey, ovvero che l'esperienza è un processo attivo, non solo una registrazione di impressioni che può apparire come un'azione passiva; imparare ad osservare un dipinto, osserva Barnes, porta ad apprezzare l'opera dell'artista e tale passaggio è un processo attivo. *To appreciate* implica un riconoscimento obiettivo delle qualità di un'opera, o di un dipinto, a differenza di un semplice piacere che non risulta mai così inclusivo ed interattivo. Da parte dell'osservatore informato - altro elemento presente anche nella teoria deweyana - si attiva una reazione che trae origine dal sapere acquisito e si rinnova, appunto, con l'esperienza scaturita dal nuovo confronto. Questa visione *processuale* reattiva e innovativa allo stesso tempo è essenzialmente il nodo cruciale della teoria sull'esperienza evocata da Barnes; in tale processo:

---

<sup>998</sup> Albert C. Barnes, *The Art in Painting*, op. cit., pp. 6-7.

«The artist, whether in paint, words or musical tones, has embodied an experience in his work and to appreciate his painting or poem or symphony, we must reconstruct his experience, so far as we are able ourselves».<sup>999</sup>

La caratteristica processuale si basa su una dinamica attiva e ciò vale per qualsiasi tipo di esperienza legata all'arte; in questo senso può essere considerata vitale anche per la pratica fotografica, nonostante Barnes non abbia mai considerato l'approccio al fotografico. Presupposto come fondativo l'elemento dell'esperienza legato esclusivamente al *vedere e praticare arte*<sup>1000</sup>, esso può rimanere un fattore limitante; al contrario, la visione di Dewey riguardo all'esperienza e all'esperienza estetica, ha un ampio spettro di azione oggettiva<sup>1001</sup>.

Dopo il primo concetto che Barnes definisce estetico - ovvero l'abilità nel vedere (*ability to see*) che si origina in stretta relazione con l'esperienza - il secondo si fonda sul concetto di varietà e unità. Tutti gli elementi di un dipinto, annuncia Barnes, devono lavorare insieme verso un fine commune anche se la loro origine è differente. Sostanzialmente l'autore si riferisce ad un atto di relazione; ciò nel senso che tutto - l'influenza delle circostanze, ovvero l'ambiente e gli obiettivi - deve fluire insieme per la costruzione dell'opera: «Unity is an organic part of the picture only if all is expressed toward a central theme»<sup>1002</sup>. La varietà, pur significando il contrario, ha invece una formale consistenza all'interno di un'opera, essa lavora mantenendo vivo l'interesse e producendo ricchezza; in questo senso, i due concetti sono parti che *lavorano* insieme e contribuiscono positivamente a *costruire* il dipinto, o la produzione letteraria, o musicale.

L'assunzione determinante creata da due attributi opposti, unità e varietà, diviene imprescindibile nel momento della fattualità dell'opera. Senza forzare il ragionamento, si ritrovano qui alcune possibili assonanze con la teoria del gesto formulata da Maddalena. Il punto nodale riguarda il concetto di gesto completo grazie al quale possiamo individuare l'universale nell'azione particolare e il concetto di ragionamento sintetico come ragionamento che riconosce l'identità entro un

---

<sup>999</sup> A.C. Barnes, *Art in Painting*, op. cit., pp.6-7

<sup>1000</sup> Qui l'accezione intuitiva barnesiana del legame *esperienza-mondo dell'arte* appare limitata soprattutto in riferimento alla teoresi eweyana, maggiormente inclusiva e generale.

<sup>1001</sup> Sul concetto di esperienza ed esperienza estetica si rimanda al paragrafo 6.3.

<sup>1002</sup> N. R. Glass, *Theory and practice*, op. cit., p. 91-105: 94.



cambiamento, rispettando secondo i termini peirciani: «Equal blending of kinds of signs»<sup>1003</sup>. Sono soprattutto i termini di cambiamento ed *equal blending* ad interessarci: laddove varietà ed unità hanno una relazione di equilibrio, si determina l'arte.

L'impianto teorico di questo ragionamento – sia per Dewey che per una filosofia del gesto - è reso possibile pensando al tema della *continuity*; senza questa accezione non si potrebbe esplicitare alcuna relazione, o connessione; in aggiunta, senza di essa, l'esperienza - processo con il quale l'artista seleziona ed ordina i materiali in modo oggettivo - non porterebbe ad alcuna conclusione. Tale prospettiva, barnesiana, è condivisa anche da Dewey e questa è l'occasione per definire un punto di contatto tra i due pensatori: da una parte catturare gli elementi oggettivi espressi nell'opera – «To see as the artist sees»<sup>1004</sup> – dall'altra, in termini deweyani, capire le differenze tra un mero riconoscere e la percezione. Le due accezioni sono interconnesse proprio attraverso il concetto, sopra citato, secondo cui l'arte è un processo risultato dalla selezione e dall'ordine dei materiali da parte dell'artista.

Inoltre, continuando con la teoria di Barnes, un altro concetto di natura estetica è l'*espressione*:

«An *expressive act* is one that pursues equilibrium or a satisfied adjustment to our circumstances. Expression is an intelligent, selective process that draws from both the participant and the environment»<sup>1005</sup>.

L'*expressive act* richiede sia l'esperienza che la selezione intelligente; può succedere che alcune *espressioni* siano inadeguate -come ad esempio una mera informazione inserita in un dipinto può avere la caratteristica selettiva e non esperienziale - ma ciò non cambia il fatto che il vero atto di espressione deve combinare entrambi i fattori, di selettività e di esperienza. Da qui l'accezione deweyana:

---

<sup>1003</sup> G. Maddalena, *Philosophy of Gesture*, op. cit. p. 70.

<sup>1004</sup> A.C. Barnes, *Art in Painting*, op. cit., p.8.

<sup>1005</sup> N. R. Glass, *Theory and practice*, op. cit., p. 91-105: 94.

«Because perception of the relationship between what is done and what is undergone constitutes the work of intelligence, and because the artist is controlled in the process of his work by the grasp of the connection between what he has already done and what is to do next, the idea that the artist does not think intently and penetratingly as a scientific inquirer is absurd. A painter must consciously undergo the effect of his every brush stroke [...] He has to see each particular connection of doing and undergoing in relation to the whole. To apprehend such relation is to think»<sup>1006</sup>.

Tale pensiero/analisi è traducibile nel senso della costruzione di un metodo per interagire con l'arte attraverso l'esperienza; anche in questo senso la similitudine teoretica con Barnes è reale:

«The method comprises the observation of facts, reflection upon them and the testing of the conclusions by their success in application. It stipulates that an understanding and appreciation of paintings is an experience that can come only from contact with the painting themselves. It emphasizes the fact that the terms *understanding, apreciacion, art, interest, experience*, have precise meanings that are inseparable parts of the method»<sup>1007</sup>.

La sottile differenza, però, di termini come *appreciation, experience*, in Dewey va considerata tenendo conto che essi dovrebbero essere letti come verbi e non come sostantivi, proprio perchè comportano un'azione nel loro sviluppo<sup>1008</sup>.

Tra le similarità teoriche e terminologiche tra i due amici ve ne sono alcune che vale la pena elencare; l'esempio è nei concetti di esperienza, unità-varietà-intero, espressione, *habits* della percezione. Nel capitolo *Having an Experience*<sup>1009</sup>, in *Art as Experience*, Dewey distingue tra esperienza e un'esperienza; l'esperienza più comune si realizza quando l'essere umano si relaziona con l'ambiente, mentre poche occasioni diventano *una* esperienza la quale richiede sia una nostra partecipazione verso un fine sia un senso di unità organica o completezza di azione;

---

<sup>1006</sup> J. Dewey, *A.E.*, op. cit., p. 54

<sup>1007</sup> A.C. Barnes, *The Art in Painting*, op. cit., p. 9

<sup>1008</sup> Riguardo a tale tesi si veda, Margaret Hess Johnson, *John Dewey's Socially Instrumental Practice at the Barnes Foundation and the Role of Transferred Values in Aesthetic Experience*, in «The Journal of Aesthetic Education», Vol. 46, n.2, 2012, University Illinois Press, 2012, Vol. 46, n.2, pp. 43-57.

<sup>1009</sup> J. Dewey, *Having an Experience*, in *A.E.*, op. cit., pp.36-59.

inoltre, aggiunge il filosofo, nel senso estetico è necessario organizzare la nostra percezione in un intero unico. Dewey scrive infatti:

«For to perceive, a beholder must create his own experience. And his creation must include relations comparable to those which the original producer underwent [...] with the perceiver, as with the artist, there must be an ordering of the elements of the whole that is the same in form, although not in details, the same as the process of organization the creator of the work consciously experienced»<sup>1010</sup>

Si riconosce in questa asserzione, il significato di esperienza attivato da Barnes nel suo concetto di educazione all'arte e, in definitiva, alla vita; d'altra parte, anche il concetto di unità-varietà in Dewey è molto simile e lo si evince sia nell'affermazione: «There is an old formula for beauty and art: unity in variety. Everything depends upon how the preposition *in* is understood»<sup>1011</sup>, sia nella seguente:

«The formula has meaning only when its terms are understood to concern relation of energies [...] They (differentiations) have esthetic quality only when distinctions depend upon reciprocal resistances. There is unity only when the resistances create a suspense that is resolved through cooperative interaction of the opposed energies»<sup>1012</sup>.

Il filosofo non intende la varietà come una qualità negativa, bensì come una controparte attiva dell'unità; nemmeno la resistenza può divenire un'opposizione nell'esperire. Al contrario, essa quando interagisce e si relaziona con le energie, porta all'unità. Tale evidenza la si può esperire attivamente nella musica, ad esempio nel jazz che nonostante appaia come un insieme di movimenti opposti, lo

---

<sup>1010</sup> J. Dewey, *Having an Experience*, A.E. op. cit., pp. 36-59:56

<sup>1011</sup> J. Dewey, A.E., op. cit., p. 167

<sup>1012</sup> J. Dewey, *Ibidem*, op. cit.

svolgersi in esso di selezione e organizzazione possiede un significato ben preciso<sup>1013</sup>.

Un altro punto di vicinanza teorica riguarda il termine *expression*. Dewey definisce *Aesthetic Emotion* come il risultato della modificazione dell'impulso originario dal contatto con un nuovo materiale:

«The primitive and raw material of experience needs to be reworked in order to secure artistic expression. Oftentimes, this need is greater in cases of *inspiration* than in other cases. In this process the emotion called out by the original material is modified as it comes to be attached to the new material. This fact gives us the clues to the nature of aesthetic emotion»<sup>1014</sup>.

Dewey vuole dire che, sia per l'artista sia per l'impiegato l'emozione estetica giunge ad un'espressione artistica quando egli trasforma le qualità della propria esperienza usandole in modo creativo; quindi, il filosofo non rinuncia ad un approccio emozionale-estetico diffuso, ovvero presente in tutti gli esseri umani. In questo senso, il motto di Barnes *learning to see*, deve essere completato dalla visione estesa di Dewey: il carattere non esclusivo dell'emozione e dell'esperienza estetica.

Sebbene Dewey e Barnes, come è stato evidenziato, avessero molto in comune rispetto al tema educativo ed estetico, si vuole ora puntualizzare un contrasto rispetto all'aspetto pratico del loro pensiero filosofico. Si tratta, infatti, di differenze sul metodo di insegnamento e sulla libertà accademica. Dewey era noto per supportare, durante i suoi seminari, confronti liberi al fine di lavorare su nuove idee e sviluppare diversi approcci ai problemi. Per Dewey l'insegnamento era una pratica che si realizzava anche attraverso la discussione, perchè il pensiero non doveva essere considerato un dogma, bensì un'ipotesi da confutare.

Barnes, invece, anche a causa del suo forte temperamento, gestiva la Fondazione in modo esclusivo: l'apertura al pubblico fino alla fine degli anni Quaranta non fu libera; le opere dovevano rimanere esposte così come si trovavano

---

<sup>1013</sup>Si veda riguardo la creatività (jazz music), l'articolo di Vincent Colapietro, *Time as Experience/Experience as Temporality*, in «European Journal of Pragmatism and American Philosophy», V,1, pp. 1-27, 2013.

<sup>1014</sup>J. Dewey, *A.E.*, op. cit., p. 77.

e attivarne qualsiasi spostamento era impossibile; opere che provenivano da altri Musei non erano ammesse, così come i prestiti in uscita dalla Fondazione. Inoltre, egli domandava agli insegnanti una sorta di legame di devozione e non lasciava libertà al metodo di insegnamento.

Tali rigidità nel contenuto e nel metodo di insegnamento non sono coerenti con la costruzione teorica ed educativa di Dewey. È sufficiente considerare che per Dewey trattare la tradizione in modo statico non è positivo, perchè ciò diventerebbe una convenzione assoluta; inoltre la limitazione del potere personale può originare anche una limitazione del potere di osservazione, immaginazione e giudizio, così come scrisse in *Art and Education*, pubblicato dalla Barnes Foundation nel 1929.

Per concludere, mentre la teoria estetica attivata alla Barnes Foundation può essere trattata nei termini del pensiero di Dewey, il suo metodo educativo non può essere analizzato secondo la teoresi deweyana. L'inflessibile approccio all'insegnamento gestito dalla Fondazione non è in armonia con l'apertura al metodo di inchiesta di Dewey. Rimane molto interessante il confronto teorico tra i due amici, ma è bene tener presente che Barnes era anche un imprenditore; proprio per questo, probabilmente, la sua esperienza lavorativa lo portava ad una gestione mono-tematica e piuttosto statica della Fondazione. Invece, per uno sviluppo estetico dello spazio esperienziale i confronti con Barnes furono per Dewey basilari.

Approfondire aspetti essenziali di *Art as Experience* diviene, a questo punto dello studio, interessante per integrare la pratica gestuale alla luce del termine esperienza ed esperienza estetica.

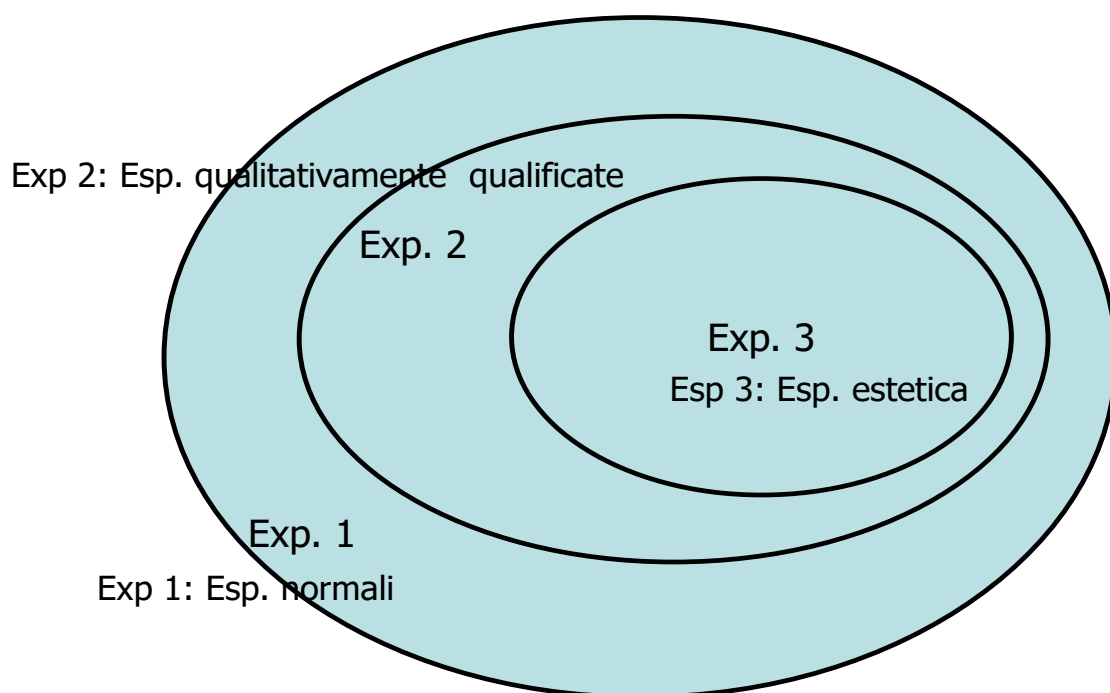
### 6.3 *Art as experience*: dimensione estetica ed esperienza non marginale.

Relazione e continuità; significato e sperimentazione.

Le analisi precedenti hanno posto in evidenza due direzioni teoriche che interagiscono con la teoria di Dewey influenzandola: quella antropologica e quella pedagogica. L'esperienza amicale con Barnes, soprattutto, profila una loro maturazione *estetica* individuando nell'arte lo strumento fondamentale per le indispensabili connessioni tra uomo e ambiente. Si ritiene, in sintesi, che l'approccio all'estetico non possa essere trattato indipendentemente dall'aspetto antropologico e pedagogico-educativo. A rendere fattivo questo sviluppo, come si è evidenziato, sono state anche le varie amicizie sia personali sia universitarie di Dewey, in accordo sempre con la convinzione pragmatista del filosofo secondo cui l'uomo non è separato dall'ambiente in cui vive. A questo punto dell'indagine si intende approfondire la dimensione estetica connessa con l'atto esperienziale, inserendo alcuni elementi che possono condizionare la pratica gestuale, ovvero la tensione positiva originata dal concetto di relazione e continuità, quindi, l'apporto del significato e della sperimentazione.

La visione di Dewey ben si integra con la dinamica gestuale fotografica, anzi, si può anche azzardare che, senza la considerazione del concetto centrale dell'esperienza, l'impianto teorico gestuale rimarrebbe lacunoso; la tematica dell'esperienza non è da sottovalutare nemmeno per una visione fenomenologica del gesto stesso. In questo senso quindi, relazione e continuità, significato e sperimentazione, supportano l'aspetto fenomenologico della pratica stessa; così, non ci si può stupire se, il processo, per esempio quello fotografico, viene ricompreso in un senso più completo ancorato ad una *cognitio* non confusa né frantumata. La pratica gestuale concepita in tal modo, mette ordine alle idee, ovvero in termini deweyiani, le idee prendono forma.

Il punto di partenza di questo paragrafo è la definizione di esperienza ed esperienza estetica, così come concepita dal filosofo americano; per gestire tale assunzione si propone qui uno schema che può essere chiarificatore per la comprensione di questi concetti.



Tale visualizzazione<sup>1015</sup> aiuta lo studioso a capire come il punto di partenza sia l'esperienza che passando per quella estetica finisce per tornare in sé stessa. Exp.1 è l'esperienza in genere, qui segnalata come normale in un contesto ampio; come sottoinsieme, Exp.2, si identifica quella qualificata che a sua volta contiene l'Exp.3, ovvero l'esperienza estetica in senso stretto. Si intuisce qui che le esperienze estetiche sono quelle qualificate e anche generali; inoltre tale schema serve per comprendere che non bisogna uscire dall'insieme delle esperienze in genere per spiegare le esperienze estetiche. Non solo, è fondamentale anche nella comprensione generale secondo cui tra i vari insiemi *esperienziali* c'è continuità.

La condizione normale per cui fare esperienza è l'interazione con l'ambiente che spesso può essere instabile o poco rassicurante; da qui nasce una possibile tensione alterna tra equilibrio e disequilibrio che rappresenta l'origine stessa dell'esperienza. La sfida della *living creature* è quella di superare le difficoltà originando esperienza: solo da quel momento è possibile una crescita ed un arricchimento, ovvero una migliore capacità di comprensione data dall'assimilazione del significato di una nuova situazione. Ciò che qui si vuole

---

<sup>1015</sup> Alfonso Ottobre, *Arte, Esperienza e Natura, il pensiero estetico di John Dewey*, Albo Versorio, Milano, 2012, p. 58. (da ora in poi A.E.N.).

rafforzare è lo snodo esperienziale come connotazione centrale per giungere ad ottenere una vita connotata esteticamente; non dobbiamo dimenticare che viviamo in un mondo in continuo mutamento e quindi il valore dell'esperienza assurge a nuove comprensioni e consapevolezze. Seguendo tale logica, è anche lo stimolo del mondo esterno che ci dà la possibilità di vivere intensamente e creare esperienza ed esperienza estetica; tuttavia, ciò non significa che tutte le esperienze abbiano qualità estetiche, come non tutti i gesti portano ad un significato. La distrazione, la dispersione e quindi l'interruzione sono aspetti che ostacolano l'esperienza; tali sono anche gli *accidenti* che, all'interno di una filosofia del gesto, si ritiene possano ledere l'intero compimento dello stesso. In tal senso l'esperienza così come concepita da Dewey, anche se allo stadio primario (quindi come esperienza ordinaria), può rientrare in quella grammatica del gesto che precedentemente è stata oggetto di analisi. In effetti, pensare ad una pratica gestuale senza la considerazione dell'esperienza risulterebbe, sempre in una visione processuale, limitativa.

Lo scarto tra esperienza ed esperienza estetica è ciò che caratterizza l'intero impianto di *Art as Experience* ed è un punto articolato della teoria estetica dell'autore. Il passaggio dall'esperienza ad *una* esperienza differenzia l'ordinario dall'estetico caratterizzato da una fase *consumatoria* (*consumatory phase*); essa, rappresenta proprio il momento di passaggio tra l'esperienza grezza e indeterminata e l'esperienza significativa, che a sua volta viene ricompresa in una logica mezzi-fini o meglio in un rapporto tra strumentale e finale. Dewey a proposito scrive:

«We have *an* experience when the material experienced runs its course to fulfillment. [...]. A piece of work is finished in a way that is satisfactory; a problem receives its solution; a game is played through [...] is so rounded out that its close is a consummation and not a cessation, Such an experience is a whole and carries with its own individualizing quality and self – sufficiency. It is *an* experience»<sup>1016</sup>.

Questo famoso riferimento ci indica alcune direzioni interessanti per una inclusione della pratica fotografica all'interno di questo discorso. La considerazione che *una* esperienza si realizza in un senso fenomenologico ed empirico, non è di

---

<sup>1016</sup> J. Dewey, *A.E.*, op. cit., p. 37. (Tr. it. *Arte*, op. cit., p. 62).



poco conto perchè ripropone sempre un soggetto attivo all'interno del mondo e confrontantesi con esso; quel soggetto, o meglio, *living creature* è consapevole che la sua esperienza ha un fine ed un obiettivo e che la stessa diventa rilevante in modo fluido e continuo: «In such experiences, every successive part flows freely, without seam and without unfilled blanks, into what ensue. At the same time there is no sacrifice of the self-identity of the parts»<sup>1017</sup>. L'intero, come relazione tra le parti, è condizione autosufficiente dell'esperienza estetica. Quando il processo è portato a compimento vi è una *closure*, cioè una conclusione che non è un termine dell'attività ma il momento in cui il processo è portato a compimento.

L'articolo indeterminato *una*, in realtà, determina quella particolare azione o avvenimento che ci colpisce, che trasforma la nostra esperienza ordinaria, appunto, in estetica. Qui si ravvisa una similarità logica con il termine *punctum* di Barthes definito come *quel* particolare aspetto - oggetto di una foto che ci scuote e ci scatena un'emozione, *quel* particolare attimo, singolare che porta energia nella relazione soggetto-oggetto con l'immagine. Rilevare la complementarità tra le due visioni non significa accertare assonanze forzate di tipo pragmatista, ma solo comprendere come la relazione, la fluidità di un'azione, la singolarità di un aspetto possano assurgere da momento ordinario a momento particolare, o in termini deweyani, estetico. Barthes individuava nella memoria (emozionale) del singolo il fulcro dell'attimo unico, Dewey completa l'osservazione dando alla *living creature* la forza di essere al centro di una logica attiva e continua che ha un inizio, un suo completamento e una crescente consapevolezza estetica. Seguendo questo criterio, allora, ascoltare una sinfonia di Beethoven e risolvere un difficile calcolo matematico non hanno alcun tipo di differenza come esperienza estetica; secondo Dewey ciò è dovuto al fatto che l'obiettivo finale è stato raggiunto grazie ad un insieme di energie organizzate e controllate, grazie quindi a quell'intero che si è precedentemente analizzato. L'equilibrio delle forze - *equal blending* nel senso già considerato da Maddalena - è un tratto portante nel flusso dell'esperienza estetica, che porta a nuovi significati. Si tratta di un aspetto fondamentale anche all'interno della filosofia del gesto di Maddalena: il valore del significato di un'azione gestuale è il momento focale avvertito come realizzazione di un processo, altrimenti concepito in termini deweyani, come la fase estetica.

---

<sup>1017</sup> J. Dewey, *Ivi*, op. cit., p. 38. (Tr. it. *Arte*, op. cit., p. 63).

Continuando con questa intuizione si cercherà ora di riproporla, in un senso pratico e fenomenologico, sia dal punto di vista del soggetto agente (il fotografo), sia da parte del *perceiver* - termine caro a Dewey - cioè del pubblico o dell'osservatore. La domanda è se - il momento in cui il fotografo agisce - ovvero fotografa - possa diventare *una* esperienza estetica e se, d'altra parte, lo stesso valga anche per chi osserva l'immagine. È possibile, in ultima analisi, una *interdipendenza estetica* che unisce autore con *perceiver*? E ancora, tale considerazione si attua per l'arte in genere?

Trasportare il ragionamento dell'esperienza estetica al tema della fotografia non è assurdo, nel senso che non è l'esempio scelto che diviene pregnante bensì il punto filosofico sostenuto da Dewey: l'estetico è presente e qualifica *una* esperienza, ogni qualvolta che:

«Il pensare, l'agire, il percepire, non sono diretti al semplice raggiungimento di un risultato secco, ma trovano nel loro stesso svolgersi processuale una ragione d'essere, anzi di accadere»<sup>1018</sup>.

Tale considerazione attiva l'intuizione che in questo studio si è sempre condivisa: il gesto fotografico deve essere considerato come processo, come insieme di elementi in equilibrio, in cui l'unità e la diversità non sono considerate in senso dicotomico ma come forze che interagiscono all'interno dell'azione; in aggiunta, il gesto fotografico diventa estetico quando dall'esperienza primaria si passa alla qualificazione di *una* esperienza. Qui non si considera il senso del bello, così come generalmente considerato facente parte della dinamica estetica, bensì è il processo esperienziale che interessa. Non è il valore dell'utilità di un oggetto (funzionalità), o in questo caso di un'immagine, che interessa, ma l'analisi di più ampio respiro che ci rende consapevoli che la vera utilità di una esperienza o di un oggetto ad essa legato è di contribuire a rendere la nostra vita più ricca e ampia. In questo senso, se l'autore-fotografo e il *perceiver* hanno la consapevolezza di un tale approccio, allora la relazione di *interdipendenza estetica* diviene vitale, positiva e propositiva: la noia e la consuetudine sono i veri nemici dell'esperienza e

---

<sup>1018</sup> A. Ottobre, *A.E.N.* op. cit., p. 65.

dell'esperienza estetica. Tale ragionamento, considerato da un altro punto di vista, può essere spiegato anche specificando che per fare *una* esperienza ci deve essere equilibrio tra il fare e subire, accezione già segnalata anche da Barthes, il quale considerava la fotografia come la relazione tra questi elementi. Qui, si vuole dirigere l'attenzione sul fatto che se il fotografo è consapevole di ciò che sta facendo, significa anche che sa quale può essere l'obiettivo della sua opera; viceversa se lo spettatore comprende il *fare* dell'autore, allora ciò che si crea è una relazione estetica, perchè appunto si attiva il significato - in questo caso del gesto fotografico - ponendo il *fare* e il *subire* su un piano esperienziale paritetico e attivo. In aggiunta, la percezione non viene considerata da Dewey come fatto meramente cognitivo, bensì come l'azione che coglie un significato e che si delinea con la relazione tra ciò che si fa e ciò che si subisce. In sostanza la percezione delle relazioni - qui si può azzardare - diventa estetica nel senso deweyano del termine quando qualitativamente l'esperienza percettiva cambia, si integra con valori, attributi ed elementi nuovi, pronta a continuare il suo percorso in un'altra esperienza. Quando la percezione, dal punto di vista ricettivo, è passiva si ha un mero riconoscimento ovvero un atto bloccato, prima che abbia uno sviluppo libero e dinamico; diversamente, non è fuorviante considerare allora la percezione come un momento attivo dell'esperienza. Scrive Dewey a tal proposito:

«There is nothing different in principle here from what is done in the furnishing of a room, when the householder sees to it that tables, chairs, rugs, lamps, color of walls and spacing of the pictures on them are so selected and arranged that they do not clash but form an ensemble. Otherwise there is confusion, that is confusion in *perception*. Vision cannot complete itself. It is broken up into a succession of disconnected acts, now seeing this, now that and no mere succession is a series»<sup>1019</sup>.

In opposizione alla confusione e ad una visione frantumata, Dewey pone l'accento sulla formulazione di un insieme (*ensemble*), sul mettere ordine alle idee, così che la percezione possa avere una definizione fluida e leggibile.

Ancora una volta Dewey porta lo studioso a concentrare la riflessione sull'importanza della relazione che agisce tra il fare e subire, tra l'esperienza e la

---

<sup>1019</sup> J. Dewey, *A.E.*, op. cit., p. 142. (Tr. it. *Arte*, op. cit., p. 147).

percezione; quando queste attività perdono di energia o ancor peggio si bloccano, allora la dinamica esperienziale, soprattutto quella estetica, non porta ad alcun significato.

La selezione teorica che qui ha riguardato l'ambiente esperienziale ha lo scopo di concentrarsi sul fatto che anche ogni tipo di gestualità ha in sé e porta con sé un processo di esperienza e che, quando si istituisce la relazione continua tra il fare e subire, tra la *living creature* e l'ambiente, non c'è differenza tra un atto intellettuale, scientifico o artistico, perché in essi c'è indistintamente la fase consumatoria dell'esperienza contraddistinta dal godimento diretto, quanto dall'acquisizione di nuovi significati. Come si evince da quanto detto, il tema del significato ha un'importanza, per così dire, definitoria e dinamica all'interno dell'esperienza e dell'esperienza estetica, così come nello studio del gesto.

A completamento di questo percorso teorico Dewey puntualizza che l'azione, il cui inizio è un mero impulso poi, attraverso un momento di resistenza - opposto allo sfogo immediato - diventa un atto di espressione; nei termini di una filosofia del gesto, inquadrare il gesto come atto che da impulso si trasforma in espressione ci aiuta a considerare costantemente la relazione, la possibile continuità e la trasformazione di un atto. Partendo da tali riflessioni, quindi, non si costruisce una lista piramidale di gesti con più o meno rilevanza; non esiste un'importanza normativa delle categorie del gesto, bensì ciò di cui si ha bisogno per dare significato o vivere un'esperienza estetica è presente nella relazione e nell'interazione intelligente con l'ambiente.

Un modo per *fare* esperienza, aggiunge Dewey è sperimentare; il filosofo introduce, attraverso il tema della tecnica, il valore della sperimentazione. La relazione tra tecnica - nuove invenzioni - e strumenti, diventa importante quando questi ultimi sono indice di cambiamento nella cultura; un esempio sono le ceramiche primitive, condizionate dal lavoro al tornio. D'altra parte il desiderio di cambiare il modo di esprimersi ha definito nuove tecniche, all'inizio incerte e sperimentali, ma destinate, con l'esperienza, a perfezionarsi, assimilandone i procedimenti. La sperimentazione, continua Dewey, non è comune solo a chi opera in laboratorio, ma è anche uno dei tratti essenziali dell'artista.

«The artist is compelled to be an experimenter because he has to express an intensely individualized experience through means and materials belong to the common and public world [...] Only because the artist operates experimentally does he open new fields of experience and disclose new aspects and qualities in familiar scenes and objects»<sup>1020</sup>.

Il ruolo dell'artista qui descritto è esattamente in linea con i concetti dell'Avanguardia artistica, ovvero con l'assunto di attivare la sperimentazione come intenzionalità quotidiana; la differenza significativa, però, è che per il filosofo americano tale attivazione è un'azione frutto di un processo continuato nel tempo e onnipresente nella vita sociale, mentre per i teorici dell'Avanguardia è un'esigenza rivoluzionaria per ribaltare gli schemi dell'arte tradizionale. Per il filosofo l'intento non è in definitiva di sollecitare uno stravolgimento di forme d'arte, bensì di ripensare relazioni e attività di percezione attraverso un nuovo modo di intendere l'arte e l'esperienza. La sua teoresi è molto più simile ad una emergenza didattica ed etico-sociale che a un'azione distinta da momenti di opposizione netta e forzata; non dividere, ma creare momenti di incontro, di coerenza e confronti, per auspicare cambiamenti e visioni future.

Pensare al gesto o meglio, alla pratica gestuale, in termini deweyani ha nel messaggio di inclusione e trasformazione continua la sua essenza; in tal modo si salva la diversità dell'esperienza e l'osservazione degli oggetti e delle cose in modo differente, uscendo dalla possibile conformità che invade la società moderna. Sollecitare l'interesse per il mondo e per il modo in cui in esso viviamo, è la grande forza del pensiero del filosofo americano.

Come tradurre in termini di pratica fotografica tale continuità esperienziale? Quali cambiamenti avvengono, ragionando in termini di esperienza, nell'osservare una foto? Tali direzioni verranno affrontate nel prossimo paragrafo dedicato a due grandi fotografi americani, Lewis Hine e Dorothea Lange che hanno segnato con le loro opere fotografiche, la modernità culturale americana.

---

<sup>1020</sup> J. Dewey, *A.E.*, op. cit., p. 150. (Tr. it., *Arte*, op. cit., p. 153).

## 6.4 Il gesto fotografico: l'esperienza come emozione ed educazione allo sguardo.

L'esempio di Lewis Hine e Dorothea Lange.

«Emotion that is distinctively esthetic when occurs [...]. It is an emotion induced by material that is expressive, and because it is evoked by and attached to this material it consists of natural emotions that have been transformed».

John Dewey, *Art as Experience*, 1934<sup>1021</sup>

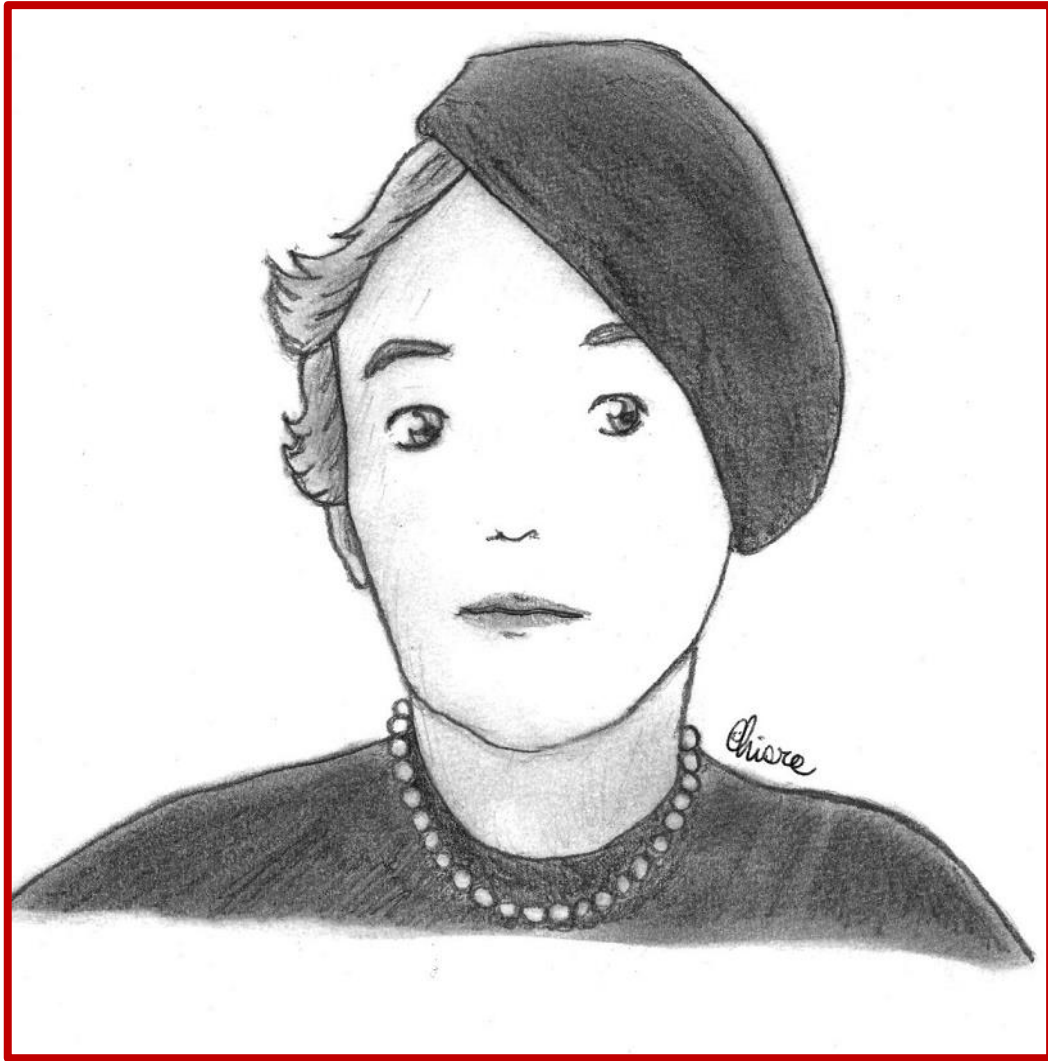


**Lewis Hine, 1874-1940**

(Chiara Alecci, *Lewis Hine*, 2020, disegno matita su carta)

---

<sup>1021</sup> J. Dewey, *A.E.*, op. cit., p.80. (Tr. It, *Arte*, op. cit., p. 97).



**Dorothea Lange, 1895-1965**

(Chiara Alecci, *Dorothea Lange*, 2020, disegno matita su carta)

La prospettiva di fondo di Dewey, ma anche dei pragmatisti in genere<sup>1022</sup>, trova nel criterio dell'agire un punto di riferimento fondamentale frutto di un intreccio tra fattori razionali ed empirici. Il pregio della teoresi deweyana è di aver sistematicamente voluto superare le antitesi del pensiero occidentale<sup>1023</sup>.

La logica sottesa al tema dell'esperienza ne è un valido esempio: senza relazione e continuità tra le parti non esiste né esperienza né *consummation* e

---

<sup>1022</sup> Qui ci si riferisce alla versione del pragmatismo logico- sociale di Peirce e del comportamentismo sociale di Mead, che hanno una consonanza nel considerare la natura fallibile del nostro apparato della conoscenza.

<sup>1023</sup> Rosa M. Calcaterra, *Pragmatismo: i valori dell'esperienza. Letture di Peirce, James e Mead*, Carocci editore, Roma, 2003.

*fulfillment*. Inoltre, la definizione di una *living creature* che soffre, gioisce e agisce perchè in relazione col mondo è la conferma concreta dell'avversione deweyana contro un assolutismo filosofico - nel senso della concezione di una realtà assoluta - in favore di una società più aperta e comunicante, dove l'umano è, o dovrebbe essere, guidato da un pensiero critico e creativo. La sintassi dell'esperienza, quindi, deve avere la sua origine in una grammatica proiettiva e anticipatrice, anche se incerta o problematica; questi aspetti sono coerenti con una teoria del gesto, che non poggia su riflessioni assolutistiche, ma che fonda il suo *believe* nell'azione e in una continuità dinamica. Riprendere la riflessione di Maddalena per una visione gestuale che, dal senso di vaghezza, si formi e trasformi in un *habit* di azione è coerente con quanto affrontato della teoresi esperienziale deweyana. In questo senso va diretta la consapevolezza che la filosofia di Dewey non si orienta verso una lettura metafisica o trascendentale della nostra esperienza del mondo e nel mondo per:

«Fornire giustificazioni alle nostre produzioni culturali o artistiche, per fondare le nostre scelte moralmente rilevanti o per ridurne la complessità riconducendola a istanze unitarie e definitive»<sup>1024</sup>.

Anzi, contrariamente al concetto del definito e dell'assoluto, la caratteristica che ci delinea Dewey è rivolta all'incerto, al cambiamento di un ambiente che ci avvolge per cui la *living creature* reagisce a situazioni vissute immediatamente - la fase primaria dell'esperienza (*primary experience*). I significati riflessivi appaiono in un secondo momento, perchè le situazioni immediate sono sperimentate per ciò che fanno direttamente su di noi<sup>1025</sup>, confermando così, la forza delle azioni umane connesse con un mondo reale. Seguendo la logica di questo studio, tale relazione avviene anche attraverso il gesto; una *conversation of gestures* riprendendo la terminologia di Mead, come atto sociale ovvero come un invito a rispondere - nel senso meadiano in termini di comportamento - generando un'interazione non

---

<sup>1024</sup> R. Dreon, *Fuori dalla torre d'avorio, l'estetica inclusiva di John Dewey oggi*, Marietti S.P.A., Genova-Milano, 2012, p. 216.

<sup>1025</sup> R. Dreon, *Is there any Room for Immediate Experience? Looking for an Answer in Dewey and Wittgenstein via Peirce and James*, in «Pragmatism Today», vol. 9, 2, 2018, pp. 59 -73. (On line Journal).



univoca o esclusiva. Seguendo questa traccia di sintesi meadiana e includendola in un'accezione deweyana, il gesto si forma con l'esperienza che, nel tempo, genera un *habit* o un'attitudine all'azione verso un altro interlocutore o *perceiver*. Questa sorta di mutualità umana (*human mutuality*<sup>1026</sup>) trova il suo sviluppo in uno spazio pratico e reale: in sintesi in un ambiente di esperienza quotidiana.

Il percorso dell'indagine sull'esperienza che qui ci interessa è anche rivolto all'assunzione secondo cui per capire che cos'è l'arte, e come essa agisca su di noi, è necessario abbandonare il modo di esporre le opere d'arte in una funzione museale così come viene concepita di solito. In altre parole, proseguendo nella visione di Dewey, occorre omettere le opere dall'esclusività spaziale obbligata dal museo, perchè avulse dal contesto da cui provengono e dalle funzioni - anche rivolte a proporre nuove esperienze<sup>1027</sup> - che potrebbero continuare a svolgere se connesse con i processi della quotidianità. Considerata da questo punto di vista, la pratica fotografica ha un grande senso funzionale, proprio perchè ha il valore di connettere l'uomo alla vita reale. In effetti, proprio riferendoci al periodo tra il 1935 e la fine della Seconda Guerra mondiale, negli Stati Uniti la nascita della fotografia sociale assume il ruolo di connessione tra uomo e ambiente ed inoltre svolge la funzione di educazione allo sguardo che ha, nella cultura in continuo cambiamento, il suo *focus* privilegiato.

La scelta di considerare il lavoro di fotografi come Lewis Hine<sup>1028</sup> e Dorothea Lange<sup>1029</sup>, trova la sua giustificazione nel fatto che entrambi furono coinvolti nel progetto federale del *W.P.A.* (facente parte del *F.A.P.*) istituito dal governo Roosevelt, ma non solo, essi furono anche testimoni di una realtà americana in cambiamento, di una profonda visione della modernità che avvicinava il popolo a quella che si può certamente definire una *cultura attraverso lo sguardo*. Tale obiettivo, rilevante per un'indagine di tipo pragmatista, non esclude un approccio processuale e attivo del gesto fotografico più ampiamente considerato; gesto che ha il valore di connettere autore-*perceiver* e cultura in senso inclusivo. Il risultato dei lavori che verranno qui

---

<sup>1026</sup> R. Dreon, *Shared Aesthetic Starting Points?*, in «Aisthesis», [www.fupress.com.vol.1](http://www.fupress.com.vol.1), 2015, pp. 53 - 69:66

<sup>1027</sup> Roberta Chiarotto, responsabile ufficio commerciale e attività esterne Guggenheim Venezia, intervista del 15 aprile 2020, apparsa sul sito [www.guggenheim-venice.it](http://www.guggenheim-venice.it): «Il museo è condivisione, educazione, divertimento, accessibilità, apertura a nuovilinguaggi e alle idee del nostro tempo». Tale accezione è di natura prettamente deweyana.

<sup>1028</sup> Lewis Hine, 1874-1940, fotografo e sociologo statunitense. Studiò sociologia presso la University of Chicago, la Columbia University e la New York University.

<sup>1029</sup> Dorothea Lange, 1895-1965, fotografa statunitense.

analizzati, deve essere ricompreso come un'attività esteticamente condivisa e avvertita nel senso deweyano del termine consentendo, quindi, una crescita e un cambio di esperienza sia per l'autore che per il *perceiver*.

Lewis Hine fu un fotografo e sociologo, formatosi anche alla Columbia University dove probabilmente conobbe gli insegnamenti di Dewey; a New York, divenne insegnante alla Ethical Culture Fieldstone School<sup>1030</sup> - il fotografo Paul Strand fu un suo allievo - dove sollecitò gli studenti ad utilizzare la macchina fotografica come mezzo di sviluppo culturale. Operando nel periodo del primo decennio del Ventesimo secolo, le sue immagini vertevano sul fenomeno di Ellis Island<sup>1031</sup>, popolata da gruppi di persone in attesa di entrare nel paese.

La formazione sociologica di Hine sicuramente lo influenzò riguardo il soggetto favorito dalla sua pratica fotografica, tanto che già nel 1907 divenne il fotografo ufficiale al National Child Labor Committee, documentando il lavoro minorile nelle fabbriche americane per supportare l'impegno dell'associazione per l'abolizione di questa triste pratica. Il tema del lavoro e dello sfruttamento dei lavoratori aveva l'obiettivo di documentare il contributo umano, anche nei suoi eccessi, alla società industriale. Tale obiettivo sfociò anche nell'attività che egli svolse testimoniando il lavoro eseguito in condizioni precarie di sicurezza<sup>1032</sup> per la costruzione dell'Empire State Building a New York, negli anni 1930-1931. Per effettuare delle inquadrature più panoramiche il fotografo si posizionò su una struttura appositamente progettata a trecento metri di altezza. Nel 1935 gli fu assegnata la responsabilità di capo fotografo per il progetto della Works Progress Administration (*W.P.A.*), branca del *F.A.P.*

Hine fu testimone, da una parte, dello sviluppo industriale della società americana - famose furono le foto nelle industrie di Pittsburg negli anni Venti<sup>1033</sup> - e, dall'altra, degli sviluppi estremi e forzati a scapito di categorie di lavoratori non tutelati. Il lavoro di Hine non mira a esplorare questioni d'arte, bensì a documentare e di mostrare le condizioni di vita delle classi di lavoratori di quegli anni. Egli riuscì a plasmare uno stile per un particolare documento sociale, non con l'intenzione di

---

<sup>1030</sup> Ethical Culture Fieldstone School, New York: «The heart of our educational program is the study and practice of ethics, which prepare us and compels us to take care of our world, ourselves and each other», [www.ecfs.org](http://www.ecfs.org) .

<sup>1031</sup> L. Hine, *Italian Woman at Ellis Island*, New York, 1910, foto, allegato 6.4.1.

<sup>1032</sup> L. Hine, *Icarus*, 1931. Foto, allegato 6.4.2.

<sup>1033</sup> L. Hine, *Mechanical worker with vapour pump*, 1920, foto, allegato 6.4.3.

educare bensì di registrare un'ingiustizia per creare una reazione di dignità, usurpata dalla macchina industriale. La pratica fotografica fu, per Hine, imprescindibile da tale obiettivo, anzi fu il medium essenziale per creare un modello di stile.

Applicare una lettura pragmatista al lavoro di Hine non è così complesso; la relazione che si instaura tra fotografo e osservatore è diretta; non è possibile rimanere estranei alla realtà da lui offerta. In altro modo, usando un ragionamento di Sontag: «To photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge»<sup>1034</sup>. L'elemento che arricchisce questo punto di vista è la proposta che il gesto fotografico permette una nuova esperienza attraverso l'immagine; ma il ragionamento non termina così semplicemente: infatti, seguendo l'analisi di Dewey, il momento successivo a quello ordinario e immediato, ovvero quello riflessivo e di qualità è l'elemento che apporta una variazione nell'esperienza che, in definitiva, si arricchisce. Non è quindi solo l'immagine che diviene un elemento portante, bensì il processo gestuale che ha in sé una dinamica di cambiamento, ovvero il *fulfilment* e l'esperienza estetica. Non c'è dubbio che la fotografia si possa considerare come una testimonianza, ma altrettanto essenziale è capire gli elementi del processo che causano *una* esperienza.

L'aspetto che diventa importante per Hine è il suo *social work*, che come è lui stesso a definire, ha necessità: «For the intelligent interpretation of the world's workers, not only for the people of today, but for the future ages»<sup>1035</sup>. Questa visione del futuro è determinante per il fotografo e per comprendere la sua pratica fotografica sociale, che ha il potere di un'arma per decifrare e combattere la disuguaglianza nell'ambito del lavoro. A conferma di ciò, il fotografo suggerisce ad ogni lavoratore di prendere una macchina fotografica e: «Set aside a small appropriation and some definite time, go after the matter with a sympathetic enthusiasm and take a picture»<sup>1036</sup>. Questa esortazione è diretta ad aprire una possibile relazione tra il mezzo e il soggetto e soprattutto mira ad attivare la consapevolezza del potere di un atto (non solo visuale) come quello fotografico che

---

<sup>1034</sup> S. Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1977, p. 4. (Tr. it. di E. Capriolo, *Sulla fotografia*, Biblioteca Einaudi, Torino, p. 5).

<sup>1035</sup> *Lewis Hine*, in *Classical Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg, Leete's Islands Books Inc, Sedgwick, Me, Usa, 1980, p. 113.

<sup>1036</sup> L. Hine, *Ivi*, op. cit., p. 112.

in quegli anni si concentrava in particolare sulla pubblicità o sulla visualizzazione di paesaggi romantici; un atto pratico, quindi, che assumeva il valore del riappropriarsi - per i lavoratori sfruttati - della dignità umana. Valore il cui significato, condiviso consapevolmente, ha nella forma dell'esperienza estetica la sua fase finale.

Sembra che Hine ci avverta, senza tante velature, del fatto che il gesto fotografico serva per le nostre esistenze e per renderle in connessione con un mondo migliore; in questo modo tale pratica da una parte soddisferebbe il fine etico dell'azione, dall'altra avrebbe l'obiettivo di essere testimonianza per le generazioni future. Tutto ciò si accorda bene con il dettato del pragmatismo.

Scriva Hine a proposito della fotografia come atto sociale:

«Therefore, let art (photography) always remind us of them (common people); therefore, let us always have men ready to give the loving pains of life to the faithful representing of commonplace things, men who see beauty in the commonplace things, and delight in showing how kindly the light of heaven falls on them»<sup>1037</sup>.

L'approccio pragmatico alla fotografia sociale di Hine può contrastare l'assunzione di Sontag incentrata sulla convinzione che la fotografia è un atto predatorio. Atto predatorio non nel senso definito da Flüsser il quale paragona il fotografo ad un cacciatore, bensì come un appropriarsi di una realtà estranea<sup>1038</sup>, alienata. Il messaggio di Sontag, infatti, vuole evidenziare che questo tipo di fotografia similmente a quella del turismo, è un gesto autoritario (*imperious*); contrariamente, se si condivide la visione pragmatista, del gesto fotografico come azione sociale esso non si traduce in appropriazione, bensì in una relazione continua di cui l'esperienza e l'esperienza estetica ne divengono il risultato finale. A rafforzare questa convinzione e in netto contrasto con la teoria di Sontag, è l'assunto secondo cui la pratica fotografica è *un* gesto che rivela apertamente la *living creature* nel mondo reale. Similmente la visione sociale di Hine ha lo stesso impatto della volontà di Dewey di detronizzare le *fine arts* dal piedistallo esclusivo in cui sono poste nei musei: lo sfruttamento giovanile dei lavoratori deve essere

---

<sup>1037</sup> L. Hine, *Ivi*, op. cit., p. 113

<sup>1038</sup> S. Sontag, *On Photography*, op. cit., pp.63-64. (Tr. it. *Sulla fotografia*, op. cit. p. 58).

comunicato al mondo, perchè solo in relazione con la vita quotidiana reale quel problema può essere cambiato.

In termini deweyani l'atto fotografico di Hine, costringe il *perceiver* ad organizzare e strutturare una risposta emotiva. In questo senso il gesto diventa un *medium* che è in relazione alla risposta espressiva; tale medium è frutto di energie ed elementi organizzati, o ancora più precisamente, esso è:

«Il risultato di un modo di impiegare un materiale naturale, un modo che tiene conto del ruolo che tale materiale può svolgere, nelle sue relazioni, in una situazione complessiva, proprio come i suoni diventano musica quando li disponiamo in modo da formare una melodia»<sup>1039</sup>.

Tale passaggio è importante anche per una educazione allo sguardo consapevole. Infatti, evidenziare la pratica fotografica come un processo di trasformazione di un'azione che da mero impulso diventa un atto di espressione al quale siamo pronti a riconoscere una caratteristica estetica e, nel caso di Hine, sociale, conferma l'impianto teorico di Dewey. Non appare estraneo riconoscere in questa intuizione una fenomenologia dell'atto fotografico che può essere evidenziato come una espressione dell'autore – sia esso un pittore, scultore, architetto, poeta – attraverso un medium. Allo stesso tempo rappresenta l'interazione tra qualcosa che esce dal sé e l'organizzazione processuale di elementi che costituiscono l'opera d'arte finale: un processo durante il quale entrambi (il sé e gli elementi) acquisiscono una forma e un'ordine che prima non possedevano. Il concetto di trasformazione e acquisizione di qualità differenti dopo il processo di organizzazione e di interazione è l'esperienza, anzi *una* esperienza. L'educazione allo sguardo, quindi, potrebbe essere accompagnata dal riconoscimento dell'organizzazione degli elementi compositivi; ed è in questo che il *perceiver* deve elevarsi alla loro identificazione. A questo proposito riprendere il concetto di Dewey secondo cui l'esperienza estetica - compresa come entrata ed uscita di energia che porta ad un significato e ad una realizzazione - possa essere interrotta da un blocco o da una perdita di significato - in termini di filosofia del gesto di Maddalena l'ipotesi

---

<sup>1039</sup> A. Ottobre, *A.E.N.*, op. cit., pg. 80.

è di un gesto non completo - è complementare al fatto che anche l'osservazione consapevole può essere interrotta, quando c'è una perdita di energia, di relazione e di interesse. La stessa logica può essere precisata considerando che, quando il *perceiver* è di fronte ad un'opera d'arte, attiva un'iniziale presa di possesso, ovvero una fase primaria che ancora non è un'esperienza estetica; per far sì che questa si formi è necessario che essa possa articolarsi, sviluppando le proprie potenzialità. «Il fruitore, quindi, deve essere in grado di discriminare e distinguere ciò che gli si presenta davanti»<sup>1040</sup>, in questo senso deve avvenire un'interazione tra il significato e l'organizzazione degli elementi dell'opera e dell'autore, tramite l'esperienza del fruitore.

Si rinnova, ancora una volta, quella basilare relazione tra *fare* e *subire* che rappresenta la caratteristica peculiare per comprendere appieno gli elementi costruttivi di ogni nostra esperienza: è grazie al valore e al contenuto di queste esperienze che il mondo diventa per noi un luogo che abitiamo.

La fotografia documentaria di caratterizzazione sociale – secondo l'idea di Hine - ha nell'atto fotografico una forza radicale: le situazioni controverse e le esperienze documentate - dalla miseria alla criminalità, dall'ingiustizia alla sofferenza - sono comunque il risultato sia di una forma di intimità sia di legame con lo spazio pubblico; il legame tra l'autore ed il soggetto, sostenuto dall'idea di un mandato non solo da registrare, ma anche da denunciare, una sorta di fotocamera della coscienza.

Nel Novecento tale tipologia di pratica fotografica ci ha trasmesso la storia diventando portavoce della complessità dell'esperienza umana<sup>1041</sup>. Come fruitori moderni, tali fotografie sono come finestre sul mondo, documentano storie alle quali non avremmo avuto accesso altrimenti. La difficoltà è nell'immaginare il fotografo come un selezionatore neutrale della scena<sup>1042</sup>, per tale motivo qui si sottolinea come l'autore porti con sé tutta l'esperienza accumulata nel tempo e come essa intervenga nell'atto iniziale del gesto fotografico. Il fotografo, quindi, è realmente consapevole che il suo atto espone il soggetto/oggetto fotografato ad una coscienza pubblica.

---

<sup>1040</sup> A. Ottobre, *Ivi*, op. cit., p. 106

<sup>1041</sup> Un esempio è il Newseum a Washington DC.

<sup>1042</sup> Graham Clarke, *The Photograph. A Visual and Cultural History*, Oxford University Press, 1997.

La forza documentale di Hine, immergendo le esistenze private nel contesto pubblico, viene caratterizzata anche dalla sua formazione sociologica immergendo le esistenze private nel contesto pubblico; la complessità sociale che si evince dalle sue immagini, comunque, è finalizzata a conservare l'identità dei soggetti fotografati: in sintesi, si può affermare che il suo gesto non sia diretto a far scalpore manipolando la scena al fine di fare propaganda. Hine osserva e lascia che il medium fotografico registri la complessità delle strutture e dei riferimenti del soggetto che ha di fronte.

Si deve considerare la potenza della fotografia documentaria anche per una collega di Hine, Dorothea Lange; visionando le sue foto, ci si accorge della forza espressiva dei dettagli: un bottone mancante, il taglio dei capelli, uno sguardo assente, che sottolineano un significato non solo sociale, ma anche storico dello scatto. La Lange fu fotografa di professione - studiò fotografia alla Columbia University - e i suoi reportage furono da subito centrati sulla condizione di immigrati, braccianti, disoccupati e operai. Aderendo al progetto federale *F.S.A.* viaggiò per gli Stati Uniti per documentare l'abbandono delle campagne da parte dei contadini in seguito alle tempeste di sabbia (*Dust Bowl*) che avevano desertificato 400.000 kmq di terreni agricoli. Tra tutte le sue fotografie, quella più conosciuta è la serie dal titolo *Migrant Mother*<sup>1043</sup> che a tutt'oggi appare come un'icona della pratica fotografica: Florence Leona Christie Thompson, una donna di 32 anni, madre di sette figli, immortalata nei pressi di un campo di piselli. Scrive Lange:

«I saw and approached the hungry and desperate mother, as if drawn a magnet. I made five exposures, working closer and closer from the same direction.[...] There she sat in that lean-to tent with her children huddled around her, and seemed to know that my pictures might help her, and so she helped me. There was a sort of equality about it»<sup>1044</sup>.

Lo scatto che ha nella donna il soggetto centrale cattura il nostro sguardo anche perché fa parte di un sistema simbolico ricco di significati: la posizione centrale, l'assenza del padre, la direzione dello sguardo della donna tutto

---

<sup>1043</sup> D. Lange, *Migrant Mother*, Nipomo, California, 1936, foto, allegato 6.4.4, sequenza.

<sup>1044</sup> D. Lange, *The Assignment I'll never Forget: Migrant Mother*, in «Popular Photography», Ed. Steven B. Grune, N.Y., 46, n.2, 1960, pp. 1-128: 42-43.

contribuisce a considerare quella madre come il simbolo femminile<sup>1045</sup> *tout court*. Sono scatti molto studiati e diretti, che funzionano come fossero un testo o un'opera d'arte immersi nel mondo. Per comunicare il potere che si trova nel contrasto tra la dignità di questa madre e le privazioni dovute alle circostanze, la fotografa ha dovuto insistere su una posa "formale", ma con tutto ciò ha raggiunto l'obiettivo finale: l'inutilità di aggiungere alla composizione un commento scritto. L'atto fotografico di Lange riflette, in sintesi, la pressione dell'industrializzazione e gli esiti della Grande Depressione da una parte e i risvolti umani dovuti ad un cambiamento climatico come la desertificazione dall'altra, che hanno variato l'organizzazione e il senso di appartenenza della famiglia come cellula costitutiva della società. Inoltre, il passaggio dal sistema agrario all'insediamento urbano sono elementi che si intuiscono dalla visione del prodotto fotografico di Lange; in sintesi, viene perseguito l'obiettivo del programma federale che era quello di far conoscere la struttura sociale americana agli americani e produrre cultura – seguendo così quel pensiero di indirizzo antropologico ed educativo evocato dagli studi di Dewey.

L'esperienza di Lange e la creazione di un *mood* singolare e differente da quello di Hine, sostanzialmente basato su una visione di tipo sociale, viene percepito attraverso il tema dell'emozione. I soggetti preferiti dalla fotografa si risolvono nella dignità dell'essere umano che viene comunicata come conseguenza di una problematicità sociale; questo messaggio ha nell'emozione quel medium attivo nella comprensione dell'immagine e del gesto fotografico sotteso ad essa.

Apparentemente un ritratto in cui si tende a evitare formalmente qualsiasi segno emotivo comune come potrebbe essere un sorriso, una smorfia, un'espressività, in realtà lascia al fruitore una reazione che supera un simbolismo convenzionale. Appare a questo punto interessante inserire il tema deweyano dell'emozione perché intimamente legato a quello dell'esperienza estetica ed anche ad una più ampia considerazione del gesto fotografico.

Tenendo in considerazione *Migrant Mother* come prodotto che suscita una esperienza nel *perceiver*, essa suscita in noi anche una emozione, che in termini deweyani è considerata come una risposta del soggetto alle cose del mondo. Avere di fronte un oggetto o un'azione che non genera eccitazione, continua il filosofo, non entra in contatto con noi e non scatena emozione: «Una cosa sicura non scatena

---

<sup>1045</sup> Qui l'accezione simbolo deve essere considerata come riflettente della situazione femminile americana della fine degli anni Trenta del Novecento.



emozioni. Non è la semplice eccitazione che viene espressa, ma l'eccitazione-riguardo-qualcosa»<sup>1046</sup>. L'emozione è un movimento che si connette tra il *perceiver* e l'oggetto-immagine e che rende unico e irripetibile l'elemento relazionale nel tempo. Non è importante trasmettere paura o compassione, determinante è la relazione che viene sottesa all'interno del movimento emozionale. Affermare che quell'immagine ci dà emozione, comunque, non rappresenta la parte finale del ragionamento di Dewey; in accordo con Ottobre:

«Dire che tale opera esprime tale emozione è una maniera fuorviante di descrivere il modo in cui quell'opera agisce: l'emozione non è in alcun caso ciò che si esprime. L'emozione è quella forza in grado di organizzare, dare ordine, unità e significato all'espressione. Essa opera per dare continuità al movimento, l'unicità dell'effetto in mezzo alla molteplicità»<sup>1047</sup>.

L'emozione, quindi, è un elemento che opera per diventare un tema dell'esperienza con il fine di rendere universale l'opera d'arte, ovvero è una forza che unisce e cementa, è un elemento cognitivo. L'artista, così, in questa logica non descrive emozioni, bensì agisce per generarle. In questo senso la figura del fotografo ben si addice a tale descrizione. L'emozione è anche l'attività che dirige il fotografo ed è la causa del suo fare. Inoltre, non è di secondaria importanza, sottolineare come la convinzione secondo cui una maggiore intensità emotiva conduca ad un'altrettanta intensità espressiva, non sia corretta; infatti, è sufficiente pensare che quando si è sopraffatti da un'emozione ciò che viene a mancare è proprio l'equilibrio tra *fare* e *subire* che è, come già considerato, la condizione indispensabile per lo sviluppo di *una* esperienza. L'elaborazione del significato di un'azione, o di un'immagine, deve avvenire non per passività o eccessi emotivi, bensì attraverso l'equilibrio degli elementi.

Ritornando all'immagine di Lange qui proposta e seguendo la logica di Dewey, l'originalità e l'espressione, l'emozione sottesa e la forma proposte, divengono una dimensione estetica dell'esperienza sia per la fotografa che per il *perceiver* che osserva.

---

<sup>1046</sup> A. Ottobre, *A.E.N.*, op. cit., p. 81

<sup>1047</sup> A. Ottobre, *Ivi*, op. cit., p.82

Come si evince dall'approccio deweyano qui non si affronta più il dubbio se la fotografia sia o meno arte nel senso della sua accezione controversa tra la fine e l'inizio del Novecento; ancora di più tale supposizione decade condividendo il percorso intellettuale del filosofo americano che è coerente con l'approccio gestuale alla fotografia. Scrive Dewey:

«Art is quality of doing and of what is done. When we say that tennis-playing, singing acting and a multitude of other activities are arts, we engage in an elliptical way of saying that there is art *in* the conduct of these activities, and that this art so qualifies what is done and made as to induce activities in those who perceive them in which there is also art. The *product* of art, temple, painting, statue, poem, is not the *work* of art. The work of art takes place when a human being cooperates with the product so that the outcome is an experience»<sup>1048</sup>.

Dewey ci conduce a pensare che giocare a scacchi, fare sport, agire, siano forme d'arte, poiché è l'arte ad agire in loro, perché essa è all'interno del mondo col quale ci conettiamo e relazioniamo. Seguendo questo processo l'arte diviene un aggettivo che qualifica il modo in cui agiamo. Come ci si accorge che c'è dell'arte in un modo di agire od osservare? Talvolta tali attività hanno peculiarità estetiche, cioè sono eseguite in modo da suscitare una risposta estetica: vi sono elementi in grado di trasformare un'attività di routine in *una* esperienza: ciò avviene nel momento in cui essi portano il materiale dell'esperienza verso il *fulfillment*.

Per concludere, il concetto di *una* esperienza di Dewey appare molto congruente all'interno di una logica di grammatica del gesto; la pratica fotografica non potrebbe essere pensata senza l'elemento esperienziale, non tanto per costruire un prodotto sottoposto ad un giudizio di gusto, bensì per connettere l'uomo con l'ambiente ed accrescere le sue qualità nella vita quotidiana. Seguendo tale indirizzo d'analisi la visione e la comprensione dell'immagine ne riceverebbero una maturazione pratica. Per tale motivo, assecondando questo approccio pragmatista, il gesto fotografico diviene una pratica fenomenologico-semiotica, perché aderente alla connessione uomo-ambiente.

---

<sup>1048</sup> J. Dewey, A.E., op. cit. p. 222. (Tr. it., *Arte*, op. cit., p. 215).

## Conclusiones

Berenice Abbott, en un período crucial para la construcción moderna de la fotografía, afirmaba: «Let us first say what photography is *not*. A photograph is not a painting, a poem, a symphony, a dance. It is not a pretty picture, not an exercise in contortionist techniques and sheer print quality. It is or should be a significant document, a penetrating statement, which can be described in a very simple term: selectivity»<sup>1049</sup>. Este testimonio introduce a la lógica que sostiene el presente estudio: ofrecer un análisis alternativo a las consideraciones generales acerca del producto fotográfico que tienen en cuenta, por una parte, la centralidad de su imagen, y por la otra, su mera condición (técnica) de copia de la realidad. Estas dos líneas, sin embargo, han hecho de la práctica fotográfica un arte de trazos nebulosos y ambiguos. Este trabajo pretende proponer un modo diferente de entender la fotografía. La cuestión que ha originado esta investigación ha sido la que se pregunta si la práctica fotográfica se puede entender como gesto, más que como producto, desplazando de esta manera la atención hacia el acto mismo en lugar que hacia la imagen o la técnica. Para ello se han analizado los años que van del 1930 al 1950, porque en dicho período cambió radicalmente la concepción contemporánea de esta disciplina. Ello comportó transformaciones profundas tanto para el autor-fotógrafo como para el observador, y en las relaciones entre la fotografía y el arte en su conjunto.

Siguiendo de forma ideal la lógica por exclusión de Abbott no nos hemos detenido en las reflexiones que incluyen el juicio estético ni en las interpretaciones referentes a una teoría de la comunicación visual, puesto que, por interesantes que resulten, nos hubieran alejado de la naturaleza fenomenológica de este estudio. Se ha evitado, asimismo, caer en la fascinación que el gesto fotográfico sugiere: la personalización de las emociones, la memoria individual o, al contrario, la consideración de la fotografía como práctica que tiene el poder de *anestesiarse* al público<sup>1050</sup> o de *automatizar* el enfoque ante el conocimiento de lo real. De modo

---

<sup>1049</sup> Berenice Abbott, *Photography at the Crossroads*, en *Classical Essays on Photography*, editado por Alan Trachtenberg, Leete's Islands Books Inc, Sedwick, Me, EEUU, 1980. (En adelante P.C.), pág. 179-185:183.

<sup>1050</sup> Aquí se hace referencia sobre todo a las condiciones fotográficas propuestas por Susan Sontag en *On Photography*, Penguin Classics, Londres, 2002 y *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2003.

opuesto, aquí se sugiere una lógica gestual entendida como razonamiento sintético, que se da de forma activa y práctica y que tiene una validez general. La lectura gestual de la fotografía, con su equilibrio fenomenológico y semiótico, resitúa al ser humano en una posición menos sujeta al poder de la técnica, dejando un mayor espacio a la libertad y a la conciencia de la acción gestual. En efecto, como razonamiento sintético, la fotografía se ubica en el campo de las ciencias normativas, que siempre se mueven con arreglo a formas de autocontrol que dependen, pues, de la libertad humana.

La conclusión se ha estructurado poniendo en relación los diversos ámbitos que se han analizado de manera que el razonamiento pueda desarrollarse en sentido transversal, dando protagonismo a motivos que integren la filosofía y el arte generando proposiciones dinámicas y concretas. Se observará que el instrumento del análisis filosófico sienta las bases para una recomposición de la disciplina fotográfica que, de este modo, se hace más inasible o definible en su devenir procesal.

La convicción de que la aproximación al gesto fotográfico tiene una naturaleza fenomenológica delinea un carácter práctico de este estudio. *Abrir* los ojos y observar un fenómeno constituye un recorrido que, a partir de la filosofía de Peirce<sup>1051</sup>, nos ayuda a comprender que las categorías incluidas en esta orientación son esencialmente tres. La primera, ínsita en la facultad de ver (*seeing*), fija lo que se presenta por sí mismo; tal es la facultad del artista que observa, por ejemplo, los colores de la naturaleza, según aparecen, sin distinguirse aún a sí mismo de la realidad de la que forma parte y en la que se sumerge. Peirce denomina *firstness* esta primera categoría.

La segunda categoría, *secondness*, inserta la primera categoría dentro del acto fotográfico, de la instantánea real.

«*Likeness*: photographs, especially instantaneous photographs [...]. They are exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, they belong to the second class of signs, those of physical connection (index)»<sup>1052</sup>.

---

<sup>1051</sup> Charles Sanders Peirce, *On Phenomenology*, en *The Essential Peirce*, Vols. 1-2, vol. 2 (*E.P.2*), págs. 1-584: 145-159, ed. The Peirce Edition Project, Indiana University Press, 1998.

<sup>1052</sup> C.S. Peirce, *What is a Sign?* en *E.P. 2*, op. cit., págs. 4-10: 5-6.

, el objeto que se encuentra en el mundo es experimentado por el artista tal como se presenta en la apariencia, pero esto ocurre dentro de un acto que pone en relación bruta los puntos de la realidad actual con la fotografía, sobre todo si es instantánea. En este sentido, la apariencia nos reproduce los objetos exactamente tal como son (point by point to nature).

Esta categoría también incluye el aspecto psicológico del perseguir el objetivo que cada uno de nosotros se propone al realizar el acto de elegir qué fotografiar<sup>1053</sup>.

Con el acto de elegir entra en juego, asimismo, la tercera categoría fenomenológica: la adquisición de hábitos de acción, el fotografiar como persecución de un significado.

La comprensión de la fenomenología peirciana nos indica un método de observación y de contacto con las cosas del mundo y, sobre todo, juzga fundamental la consideración del ser humano como agente e interagente en la formación y dirección del acto fotográfico. Peirce acompaña estas consideraciones fenomenológicas con otras de orden semiótico que leen los fenómenos como portadores de significado. Así, las imágenes fotográficas son interpretadas como iconos, tipos de signo que representan la realidad por semejanza. No obstante, de acuerdo con la *secondness*, también son índices, es decir, clases de signo que representan la realidad por contigüidad, por correspondencia "punto por punto". En este sentido, las fotografías son índices que llevan consigo iconos. El proceso de significación, sin embargo, no se vería completado si las imágenes no accedieran al plano simbólico, en el que los signos son interpretados.

En la consideración de la fotografía como *gesto* tales categorías se toman en cuenta no de forma estática, sino en su suceder dinámico. El gesto es precisamente una acción que despliega un significado a través del acaecer simultáneo de todas estas categorías. Esto significa que las herramientas que Peirce nos ofrece, o sea el contacto con el fenómeno y las capacidades semióticas del hombre al hacerse consciente de la realidad, y en definitiva, la relación práctica hombre-mundo, pueden ser propiedades activas dentro de una teoría del gesto. Es

---

<sup>1053</sup> C. S. Peirce, *On Phenomenology*, op. cit. p. 147; aquí Peirce utiliza la expresión "resolute discrimination" que se ha traducido con el término "objetivo" en el sentido de que, tras la observación del fenómeno, el individuo debe actuar de modo decidido con respecto a aquello que le interesa, ya sea el trabajo, el estudio o cualquier otra actividad.

precisamente el filósofo estadounidense quien, ya al afrontar la primera categoría, nos reconduce al artista<sup>1054</sup> y a su *ver* los objetos. No obstante, este ver no llega a su compleción hasta que se accede a un plano interpretativo<sup>1055</sup>.

La visión fotográfica como gesto supera la idea mimética de la fotografía; esta superación ha centrado el debate sobre la fotografía desde su nacimiento en el siglo XIX. En efecto, la precisión representacional de la fotografía, acompañada de la naturaleza técnica del aparato, se interpretaba como una forma de expresión escasamente artística y excesivamente mecanicista. La distancia entre el arte pictórico y la práctica fotográfica conllevó irremediablemente tensiones dentro del ámbito representacional: los primeros pintores y aficionados que se acercaron al medio fotográfico sufrieron una tenaz oposición durante décadas. A diferencia de la práctica fotográfica, por tanto, la pintura, así como la escultura, se exhibían no solo en *lo* que representaban, sino también en *cómo* lo representaban. En consecuencia, la fotografía en sus albores se veía excluida del ámbito artístico a pesar de ser un medio expresivo de interpretación del mundo. El tema de la fenomenología y de la semiótica, por consiguiente, puede constituir el instrumento correcto para comprender la fuerza innovadora connatural al aparato fotográfico, sobre todo en relación con la evolución artística de las primeras décadas del siglo XX.

El salto hacia la modernidad, ejecutado en el momento de la aceptación de la fotografía como práctica artística, ha hallado en esta investigación varias conexiones originarias delineadas en dos direcciones complementarias: la influencia de la técnica y el influjo de las vanguardias artísticas. Por esta razón se sitúa en primer plano el valor de las corrientes artísticas, sobre todo las que se pueden considerar innovadoras<sup>1056</sup> y *rompedoras* con respecto a un estilo representacional clásico; en otras palabras, la independencia y la singularidad de la práctica fotográfica surgen precisamente en las décadas analizadas en este estudio, o sea, en los años que van del 1930 al 1950; en este período se ve hasta

---

<sup>1054</sup> C. S. P, *Ibidem*, op. cit.: «This is (*seeing*) the faculty of the artist who sees for example the apparent colours of nature as they appear [...] That artist's observational power is what is most wanted in the study of phenomenology».

<sup>1055</sup> El autor-artista observa, pero es la manera de observar la que puede cambiar el enfoque de la representación; por tanto, la cuestión es si atenerse a una orientación mimética – perseguida por el arte pictórico – o bien superarla, como es propio de la naturaleza de la práctica fotográfica.

<sup>1056</sup> Concretamente, resulta oportuno remarcar que las raíces de la modernidad son evidentes ya a principios del siglo XX, como elementos de rotura; no hay más que pensar en corrientes pictóricas como *Die Blaue Reiter* o el *Dadaísmo* (véase el capítulo cuarto de la tesis).

qué punto puede ser útil una lectura de la fotografía como “gesto”. La rotura se centra, en el campo artístico, como en las obras de Marcel Duchamp, en el cambio de la relación con el objeto que ha revolucionado el modo de presentarse ante todo el mundo del arte. Su famosa obra *Fountain*, del 1917, ejemplifica e ilustra la transformación que se está produciendo. En el terreno de la fotografía, considerada una de las herramientas capitales del arte de las vanguardias, esta distancia con respecto a la tradición se establece en la que después se definirá fotografía como *acto conceptual*. En substancia, el aumento de interés por la fotografía no se basa (exclusivamente) en la consideración de la misma como artilugio de moda<sup>1057</sup> y de fácil empleo instrumental, sino en su capacidad de apertura y de conexión con el mundo como fenómeno relacionado con el ser humano y sus interpretaciones del vivir<sup>1058</sup>.

Precisamente la centralidad de la relación con el objeto nos conecta nuevamente con la investigación peirciana. Si, por un lado, la fotografía desvincula al intérprete de su objeto gracias a la selección y al hábito interpretativo, por el otro, permanece fuertemente conectada con un objeto que representa punto por punto, de acuerdo con la categoría fenomenológica de la *secondness* y con la semiótica del *index*, que es igual de constitutiva que el proceder de la *cognitio*. La conexión física, el *index*, es un elemento categorial de la práctica fotográfica. El objeto se encuentra en el mundo y el fotógrafo se relaciona con el mismo: lo observa e intuye que puede convertirse en la evidencia de su gesto, es decir, en lo esencial que representar realmente. Este tema ha sido explorado en numerosos análisis semióticos del siglo pasado, a partir de los de Roland Barthes. La centralidad de la *indexicality* o del *punctum* ha introducido innovadoras líneas de estudio acerca de la fotografía, pero aquí se ha querido ofrecer una propuesta alternativa que valore la *indexicality* sin recalcar ni radicalizar su papel.

Así es, uno de los puntos cardinales de este estudio se centra en reequilibrar el tema de la *indexicality* reponiendo un enfoque completo de la teoría

---

<sup>1057</sup> Tal concepción fue tratada por Walter Benjamin.

<sup>1058</sup> Interesantes y todavía vigentes las reflexiones de Renato Barilli que siguen – al menos parcialmente – la aportación peirciana: «Il rapporto di stretta connessione tra l'uomo e l'ambiente circostante non è più di natura ottica; si tratta di una *connessione*, di un collegamento [...], di un toccare la realtà esterna, di uno stabilire con essa vincoli stretti, in modo da spazzare la nozione tradizionale di un mondo che sta là fuori». Renato Barilli, *Bergson. Il filosofo del software*, Raffaello Cortina Ed., Milán, 2005, pág. 46.

fenomenológico-semiótica de Peirce. En este sentido los elementos de *continuity*, *process*, *relation* que caracterizan profundamente la teoría peirciana y en general identifican las líneas teóricas pragmatistas, se convierten en constantes *tools* para una comprensión mayormente compartida del gesto y del gesto fotográfico en sí que, entendido de este modo, se convierte en acto de participación y presencia en el mundo.

Siguiendo esta lógica se quiere remarcar el elemento de la unidad, más que el dualismo, la universalidad que comprende lo singular, el significado de la acción más que cualquier visión demasiado particularista y segmentada. La propuesta, pues, se configura concibiendo el gesto como un elemento que une al ser humano a un mundo social por el que se ve influenciado y formado; el gesto, así, se convierte en una parte esencial asimismo para la evolución de las *living creatures* y para la creación de la cultura. Considerado de modo dinámico y continuo el gesto forma parte del conocimiento *tout court*; es más, el conocimiento no es visto solo como solución perfecta a cualquier indagación fenomenológica y/o epistemológica, sino como elemento conductor, con fases propulsoras o, al contrario, involutivas, de reflexiones, de síntesis y de significado. Siguiendo la dirección de la aproximación gestual a la fotografía se supera asimismo la convicción de que la imagen fotográfica sea (solo) una huella, o sea, una vez más, “solo” un índice, como por el contrario postulaba Sontag: «A photograph is a trace something directly stenciled off the real, like a death mask [...] It is never less than the registering of an emanation»<sup>1059</sup>. Ciertamente la facultad de la fotografía de reproducir lo real ha creado nuevos espacios de contraste, pero si no se tuviese en cuenta la capacidad del ser humano de actuar y de usar el medium fotográfico como razonamiento sobre el mundo, como manera de interpretar y cambiar el mundo del que se forma parte, entonces la teoría de la *indexicality* y la *trace* resultaría parcial. La solución, por tanto, es completar ese enfoque respetando la comprensión fenomenológica y semiótica del acto y, además, la relación con el ambiente.

Siguiendo el tema de la interpretación artística, una vez aceptada como parte de la gestualidad caracterizada fenomenológica y semióticamente, acude en nuestra ayuda la teoría deweyana; en particular, lo que interesa – para la comprensión del gesto en el arte – es la aportación de la experiencia y en especial

---

<sup>1059</sup> S. Sontag, *On Photography*, op. cit. pág. 154.



de la *experiencia estética*. En una posible construcción de la gramática del gesto, la lectura de la realidad en relación con el ser humano, entendida como “experiencia”, ocupa una posición relevante. En primer lugar, tiene el poder de ligar pasado y presente proponiendo una visión del futuro posible y constructiva. En segunda instancia, sitúa al ser humano en el centro de asunciones tanto filosóficas como antroposociales, en las que el hombre modifica el mundo con sus gestos. En tercer lugar, es relevante, pues caracteriza el gesto fotográfico como una dinámica procesal: la experiencia, en efecto, es continua. La asunción de la relación *experiencia-mundo*, que sigue siendo capital en la consideración pragmatista – siempre presente en este estudio –, permite interpretar la realidad como un flujo continuo de información que funda asimismo la relación entre el ser humano y la sociedad haciendo posible una participación meliorista del hombre en la sociedad y, viceversa, del desarrollo social en la formación del ser humano.

El valor de estas consideraciones halla expresión práctica en el desarrollo del arte contemporáneo. Así son las obras artísticas denominadas *performances*, en las que el tiempo y el espacio se convierten en elementos procesales variables y manipulables<sup>1060</sup>. O bien, en relación con los trabajos fotográficos, la experimentación que se sirve de elementos como la luz o materiales diversos<sup>1061</sup> para componer obras *off camera*, es decir, manipulaciones de la imagen que de este modo se transforma en *otra cosa* con respecto al elemento inicial. Una característica del gesto fotográfico *informal* que, comparado con la técnica del *dripping* de Jackson Pollock, nos da la medida de la construcción de un saber a través de la experiencia.

En lo que concierne al análisis barthesiano, en el que lo referencial es básico y la imagen es un elemento connotado, los elementos relacional y cognitivo peircianos y el factor experiencial deweyano aportan una compleción procesal a la

---

<sup>1060</sup> Un ejemplo preciso es el *happening*, término acuñado por Allan Kaprow (1927-2006, artista norteamericano) que figura el *acaecer* en el arte: el artista determina un inicio, una situación, después los acontecimientos hacen el resto. Otro importante representante de esta novedad realizadora es John Cage (1912-1992, artista y músico estadounidense). Según su teoría musical el hombre no es ni el ejecutor ni el creador de la música, sino su liberador: la música no ha de ser un sonido organizado, sino que debe librarse de todo modelo. Es el derrumbe de la idea europea de compositor. La acción, el tiempo y el espacio se reproponen de manera diferente con respecto a los cánones preestablecidos propios de la música, del teatro y de la danza tradicionales.

<sup>1061</sup> El ejemplo se refiere a las obras *off-camera* del fotógrafo Nino Migliori, donde el elemento imagen es manipulado con materiales externos como la arena, arañazos y exposiciones a la luz. La manipulación equilibrada de tales elementos es fruto de la experiencia del artista y no, ciertamente, de la casualidad.

investigación orientada a no segmentar las posibles relaciones de lo humano y su conexión con el mundo. En este sentido el gesto fotográfico, concebido como relación continua entre autor-objeto-destinatario tiene una dirección aquí definida como *horizontal*. Este enfoque llevaría a no contemplar la síntesis como un único objetivo final y seguro, sino a considerarla como un elemento en transformación que puede llevar a comprender y recomprender otros significados del gesto mismo. Piénsese, justamente, en el gesto fotográfico como acto *público*, es decir, como signo en la hoja-mundo; lo que se quiere definir no es la imagen como síntesis final del gesto mismo, sino su significado, que de este modo se convierte en portador de varios posibles significados. Esta asunción ha sido definida de manera pormenorizada por Jean-Marie Schaeffer en el momento en que delinea la centralidad del *saber colateral*, o sea, del conocimiento por parte del público con respecto al objeto y/o acción fotografiada. Ciertamente esta intuición resulta útil para desplazar la atención no al producto final, sino a la capacidad del ser humano de sintetizar y dar un valor al significado; si así fuese, se correría el riesgo de contar con un número de significados igual al número de observadores.

Si las cosas fueran así, sin embargo, se correría el riesgo de sumir el gesto fotográfico en la pura arbitrariedad de una hermenéutica radical. Para evitar este riesgo aquí se proponen algunos elementos que, puestos en relación entre sí, arrojan luz sobre un nuevo enfoque. La fotografía entendida como gesto responde a un razonamiento sintético y por tanto no arbitrario. La secuencia fenomenológico-semiótica delineada permite que el razonamiento sea preciso aun cuando esté abierto a diversas interpretaciones. Lo que ocurre en la fotografía, en efecto, es que se da un reconocimiento de la identidad a través del cambio; este es el eje central en torno al que gira el análisis del gesto de Maddalena<sup>1062</sup>, que se liga a la fuerza procesal característica de la semiosis y de la fenomenología. Considerar la posibilidad del cambio en una acción gestual sostiene la visión según la cual la variación no se debe colocar en un contexto secundario o negativo: al contrario, según el razonamiento semiótico, la variación comporta una continua evolución de la acción. Es más, considerando la centralidad de la variación en un gesto artístico, la materia que se transforma entra en relación con el actuar y con la experiencia del artista; en este caso el aparato fotográfico se convierte en el medium que

---

<sup>1062</sup> Giovanni Maddalena, *Philosophy of Gesture Completing Pragmatists' Incomplete Revolution*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston-Londres-Chicago, 2015.

interactúa con la habilidad y la experiencia del fotógrafo. De este modo el material se convierte en objeto del arte. Dewey codifica esta asunción en *Art as Experience*<sup>1063</sup> y la relaciona con la experiencia estética: el arte o una obra de arte resultan tanto más expresivos cuanto más se basa su construcción en factores o experiencias comunes. De esta consideración se infiere que el ser conscientes de una propiedad común y susceptible de ser compartida del objeto artístico ya es potencialmente una experiencia estética. La interpretación está ligada tanto a los objetos iniciales a través de *secondness* y de *indexicality* como al desarrollo experiencial de hábitos de acción interpretativos. La variación de elementos, así como el hecho de compartirlos y de reconocerlos, son factores que facilitan la comprensión del arte. Esta asunción deweyana orienta, pues, hacia una determinación de la conciencia del significado de la obra de arte evitando el peligro de una desintegración centrífuga de lo que Schaeffer definió como *saber colateral*.

En particular, no es de importancia secundaria el reconocimiento, que interviene en el proceso de la significación al entrar en relación continua con la identidad. En este estudio, a este propósito, se ha citado el ejemplo del gesto fotográfico de Tina Modotti (sobre todo en relación con el período en que vivió en México), quien a través de su gesto desarrolla una búsqueda identitaria y expresiva.

Un aspecto conectado a la visión de la fotografía como gesto es el de la creatividad. El enfoque filosófico de Maddalena con respecto al *complete gesture*, se adapta perfectamente al concepto de creatividad, en términos de gesto fotográfico. Sobre todo se evidencia que, dentro del proceso semiótico<sup>1064</sup> – de continua relación (*dense blending*) entre icono-índice y símbolo – en el que desde lo vago se llega hasta lo general, la adquisición de nuevos elementos y su reconocimiento están conectados fenomenológicamente. Esta lógica, que se halla ínsita incluso en un gesto completo, nos lleva a considerar estas “nuevas adquisiciones” presentes en la experiencia cotidiana como coincidentes con la creatividad: «A complete gesture has to be innovative, since one has to rethink the different elements and their blending»<sup>1065</sup>. De todo ello se infiere que un gesto completo debe ser creativo e innovador: crear es desempeñar una determinada acción. Además crear – incluso a través del error – significa interactuar y determinar

---

<sup>1063</sup> John Dewey, *Art as Experience* (1934), Penguin Group Inc., Nueva York, 2005

<sup>1064</sup> Aquí se hace referencia a las intuiciones peircianas de la teoría de los *Existential Graphs*.

<sup>1065</sup> G. Maddalena, *Philosophy of Gesture*, op. cit., pág. 88.

nuevos modos de expresarse: a partir de aquí se delinearán nuevos contenidos, nuevas formas (de arte) y nuevas técnicas<sup>1066</sup>. Por consiguiente, un gesto completo creativo ha de ser considerado en su capacidad de realización, que en su proceso tiene una constante forma de interacción con el ambiente y «to release of powers previously cramped or inert»<sup>1067</sup>. El vínculo entre esta asunción deweyana y los elementos de semiosis de Maddalena hace patente que el dinamismo de la creatividad es fundamental en la consideración del gesto. De hecho, liberar las fuerzas no expresadas se antoja como algo determinante en un gesto artístico. Llegados a este punto no debemos minusvalorar el aspecto experiencial que, junto con el factor de la *tradición*, resulta formativo dentro del proceso creativo. La reconsideración de la tradición y de su reelaboración con criterios organizados sustenta la formación del gesto creativo; este, pues, aparece como un medio para ordenar y organizar el material subjetivo que se presenta bajo forma de experiencia. La tradición y la experiencia resultan ser elementos generadores tanto de innovación<sup>1068</sup> como de creatividad extemporánea, tal como sucede con la música de jazz: la elaboración y la reelaboración son acciones promotoras dentro del gesto creativo. Aquí vuelve a ser evidente que en un proceso cognitivo las partes (como también los elementos creativos) difunden unidad en la totalidad: unidad que, muy lejos de ser considerada una homogeneidad de signos y funciones, se encuentra presente en todo proceso sintético significativo. Unidad dentro de la generalidad, fuerzas innovadoras organizadas: de este modo se vuelve al tema del gesto completo como forma de una acción capital para la *living creature*.

En esta línea de estudio el análisis de una teoría fenomenológica y semiótica del gesto se hace, pues, instrumental para establecer un tipo de enfoque cognitivo. Los elementos cardinales focalizados en la relación continua con el ambiente, la forma de la experiencia, el dinamismo de la acción incluso comprendida en una acepción errónea, la conciencia y la condición del Otro, y el desarrollo del actuar en sentido procesal van convirtiéndose en un enfoque progresivo hacia un reconocimiento final, o sea, hacia la verdad concebida como resultado de la «inquiry

---

<sup>1066</sup> J. Dewey, *Art as Experience*, op. cit.: «An environment that is changed physically and spiritually demands new forms of expression».

<sup>1067</sup> J. Dewey, *Ibidem*, op. cit.

<sup>1068</sup> A este propósito véase también el artículo de Vincent Colapietro, *Time as Experience/Experience as Temporality, Pragmatic and Perfectionist Reflections on Extemporaneous Creativity*, en «European Journal of Pragmatism and American Philosophy», V-1, 2013.

in the long run»<sup>1069</sup>. El gesto fotográfico, leído de acuerdo con esta óptica, se convierte en un gesto completo capaz de impelernos a desarrollar interpretaciones que, “in the long run”, resolverán la investigación que se ha llevado a cabo en el proceso fotográfico. Por ello, como se ha tratado en la tesis, la fotografía siempre ha tenido un marcado cariz de crítica social; ella (la fotografía) forma parte del desarrollo de un problema a través de la creatividad de sus gestos.

Una última acepción teórico-práctica toma en consideración el tema de la temporalidad. Con arreglo a la asunción peirciana – y, en definitiva, también pragmatista del “long run” –, se sugiere una sensibilidad hacia la categoría-tiempo.

Cuando se afronta cualquier estudio acerca de la fotografía, la temporalidad resulta fundamental, sobre todo en relación con la técnica; la práctica fotográfica es – desde un punto de vista técnico – un proceso que fija, a través de *instantes de luz*, la imagen captada. Tales *instantes* son fracciones de tiempo que constituyen una imagen: sin este procedimiento no habría fotografía. Un error de cálculo en el tiempo de apertura del diafragma, es decir, en la dosificación de la luz<sup>1070</sup>, produce un resultado final distinto. Téngase en cuenta, asimismo, la importancia del lapso temporal en el revelado. El tiempo, por tanto, es esencial, generador, en la práctica fotográfica. Más en general, más allá del ámbito de la fotografía, aplicando la misma reflexión se constata la imposibilidad de considerar cualquier gesto o experiencia prescindiendo del factor temporal.

Con los cambios tecnológicos, además, en particular con el paso del sistema analógico al digital en la era contemporánea, la temporalidad ha experimentado una variación en la perspectiva y en su relevancia. El nuevo *tiempo digital tecnológico* influye en el proceso fotográfico de forma independiente a la voluntad humana, por lo general, o, más exactamente, el tiempo ha pasado a ser un factor en el que el hombre puede incidir, sí, pero ya no de modo decisivo de cara a la confección de la imagen, que ahora se ha convertido en un producto más automatizado.

Hoy, en la era posmoderna, nos preguntamos, pues, si la revolución técnica ha convertido la temporalidad, presente en cualquier caso, en un elemento categorial diferente de cómo era en el período moderno y hasta qué punto todo esto

---

<sup>1069</sup> C. S. Peirce, *Essential Peirce 1*, op. cit., pág. 139.

<sup>1070</sup> Aquí se considera la técnica fotográfica vigente en los años 1930-1950.

puede influir en el enfoque de la fotografía como gesto<sup>1071</sup>. Es precisamente en la consideración de la transformación de la materia, o de un objeto, o bien de una acción, donde interviene la temporalidad y donde la variación a la que se acaba de aludir establece el paso del testigo (más que una revolución) dentro de la teoría sobre el gesto. El asunto en su conjunto, sin embargo, podría ocupar un espacio más amplio si se considerase la técnica analógica como correspondiente a un principio manual y la digital como inherente a un ámbito más tecnológico-automatizado. De acuerdo con esta perspectiva, el análisis semiótico de Peirce y la aproximación a la filosofía del gesto de Maddalena podrían constituir visiones clarificadoras, es más, portadoras de varias asunciones definitorias que llevarían a contemplar la temporalidad dentro de una esfera todavía fundamental y a atribuir a la contribución teórica de la técnica un papel más marginal en el ámbito del gesto fotográfico.

En este estudio siempre se ha propuesto la semiosis como una relación total que tiene lugar entre icono, índice y símbolo, incluso contraponiéndose o completando el planteamiento barthesiano de una teoría indical preeminente en el ámbito fotográfico. La identidad indical se configura no solo como objetivación - relación con el objeto, sino como perteneciente a un proceso continuo y de conexión entre las categorías, o sea, como desarrollo del conocimiento. En sentido semiótico la perspectiva indical, por tanto, se ve completada por la relación continua entre signos; el eje teórico no se basa en el choque entre el índice y el icono, sino en su continua recompreensión y relación, que lleva al símbolo.

Con arreglo a esta acepción el factor tiempo, garante del principio de relación, es crucial. Así pues, si en la fotografía analógica el autor puede intervenir variando la temporalidad, y esto no sucede (o bien ocurre en menor medida) en el proceso digital, resulta que en el primer caso la óptica semiótica se ve confirmada, mientras que en el segundo no es constante. Aquí se pretende definir el primer enfoque semiótico-temporal, en el terreno analógico, como *discrecional* por parte del autor, mientras que el segundo enfoque se delinea como *independiente*, pues

---

<sup>1071</sup> La función del acto fotográfico para el arte contemporáneo se puede resumir con el ejemplo de las obras de la artista Meg Webster. Ella compone obras con elementos naturales (hojas, flores, trozos de madera) que, recogidos en un momento y un área natural determinados, de no ser fotografiados se perderían, porque el transcurso del tiempo decreta el fin de la obra; a esto se vincula, además, la imposibilidad de transportar la obra. Este uso del acto fotográfico puede hacer que el gesto artístico *sobreviva* al paso del tiempo. Este gesto fotográfico es a un tiempo *relevante* y *emergente*, de acuerdo con la teoría de G. Herbert Mead.

el factor tiempo pasa a ser un elemento automático ya desde el origen mismo del acto fotográfico<sup>1072</sup>. El factor tiempo, por consiguiente, dentro de un análisis gestual-fotográfico y semiótico, podría ser *discrecional* o *independiente*, en función de la técnica empleada. Con esto no se pretende juzgar si un enfoque es mejor que el otro, sino que simplemente se advierte una aportación diferente de la temporalidad en la continuidad gestual. En este estudio, por tanto, se detecta la fáctica influencia temporal que puede caracterizar un gesto y un gesto completo; lo importante es salvar la conexión entre los signos, y también la identificación del significado por parte del observador. De este modo la práctica fotográfica se ve corroborada como proceso y no solo como imagen; estas consideraciones podrían salvaguardar al público de una excesiva influencia de las imágenes, incluidas las de tipo comercial, que en la sociedad de nuestros días aparecen como invasores omnipresentes. Aquí se quiere puntualizar, en efecto, que concienciar más al ser humano con respecto a la consideración de la comunicación visual, hoy, puede resultar positivo para la educación de la mirada, apostando así no solo por el *seeing*, sino también por el *feeling* y, además, manteniendo una relación fluida y continua con el ambiente al considerar el ejercicio fotográfico no solo como un medio que pone en relación pasado y presente, sino también como una práctica que abre el horizonte hacia el futuro con una mirada capaz de construir una identidad. De acuerdo con esta orientación de lógica pragmatista se delinea, así, una función antropológica de la práctica fotográfica que bien se podría considerar, incluso en el campo didáctico, portadora de resultados prácticos; en otras palabras, puede servir para incrementar los recursos interpretativos de la sociedad.

El bagaje cultural y filosófico originado por una orientación semiótico-pragmatista, hoy, en la era posmoderna, refleja algunas peculiaridades sobre el acto fotográfico: el debate sobre el artificio y el automatismo del aparato, debidos al avance de la técnica, puede alcanzar – precisamente gracias a dicho bagaje teórico-práctico – un nuevo equilibrio evitando que se acreciente la discusión sobre el destino y la identidad de la fotografía. Otro aspecto, favorable a una comprensión y a una difusión semiótica, es la convicción de que la cuestión de la fotografía 2.0 no se resuelve centrando la atención en el medium y/o en la técnica; por este motivo

---

<sup>1072</sup> Aquí se hace referencia asimismo a la tecnología empleada en los teléfonos móviles/teléfonos inteligentes; sobre esta intuición véase Claudio Marra, *L'immagine infedele*, Bruno Mondadori, Milán, 2006.

el análisis semiótico podría constituir un válido soporte a una fotografía con características procesales en la que el acto cobra una relevancia capital, sin menoscabar la importancia de la intervención humana.

En conclusión, el gesto fotográfico entendido como proceso debe ser considerado como un instrumento de relación con el mundo y con el conocimiento: solo de este modo podría abrirse una nueva fase epistemológica del acto fotográfico, es decir, un *actuar* y un *conocer* a través de la *narración gestual*.



## Referencias Bibliográficas

### Fonti Principali:

Benjamin Walter, *Selected Writings*, voll.I-IV, tr. inglese R. Livingstone and Others, Ed. M.W Jenings, H. Eiland and G. Smith, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1999.

Sigla utilizzata:

*S.W.*: *Selected Writings*, seguito dal n. volume e riferimento pagina.

Dewey John, *Collected Works*, 1882-1953, Jo Ann Boydston, LinkCarbondale Edwardsville, Souther Illinois University Press, voll XXXVII. *The Early Works*, 1882-1898. *The Middle Works*, 1899-1924. *The Later Works*, 1925-1953.

Sigle utilizzate:

*E.W.*: *The Early Works*, seguito dal n. volume e riferimento pagina.

*M.W.*: *The Middle Works*, seguito dal n. volume e riferimento pagina.

*L.W.*: *The Later Works*, seguito dal n. volume e riferimento pagina.

Peirce Charles Sanders, *Collected Papers of C.S. Peirce*, voll. VIII. Voll. I-VI, a cura di P. Weiss e C. Hartshorne, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1931-1935; *Collected Papers*, a cura di A.W. Burks, Harvard University Press, Cambridge, Ma, 1958, The Belknap Press of Harvard University Press, 1931-1958.

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

— *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*, Peirce Ed. Project, voll.30, Bloomington, Indiana University Press, 1982.

Sigle utilizzate:

*C.P.*: *Collected Papers*, seguito dal n. volume e n. paragrafo.

*E.P.*: *The Essencial Peirce*, seguito dal n. volume e riferimento pagina.

*W.*: *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*, seguito dal n. volume e riferimento pagina.

## Fonti Secondarie:

Le opere multiple di autori sono presentate in ordine cronologico.

Abbott Berenice, *Photography at the Crossroads*, in *Classical Essays on Photography*, ed.by Alan Trachtenberg, Leete's Islands Books Inc, Sedwick, Me, Usa, 1980, pp. 179-185.

—, Atget Eugène, *Atget, photographie de Paris*, (1930), E. Weyhe, New York, 2008.

—, *Changing New York* (1936), Edition New PR, New York, Usa, 1999.

Adams Ansel, *Camera and Lens*, Morgan and Lester, New York, 1948.

Addams Jane, *Twenty Years at Hull-House* (1910), New American Library, New York, 1961.

Adorno Gretel e Benjamin Walter, *Correspondence 1930-1940*, Polity Press, Cambridge, 2007.

Agamben Giorgio, *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo ed., Milano, 2006.

—, *Profanazioni*, Ed. Nottetempo, Roma, 2010.

Agostinis Valentina, a cura di, *Tina Modotti: gli anni luminosi*, Cinemazero, Pordenone, 1992.

—, a cura di, *Tina Modotti fotografa*, Abscondita, Milano, 2010.

Anderson Douglas R, Nijhoff Martinus, a cura di, *Creativity and the Philosophy of C.S. Peirce*, Goldsmith College, University of London, 1987.

Anolli Luigi, a cura di, *Fondamenti di psicologia della comunicazione*, Il Mulino, 2006.

Arendt Hanna, *Responsibility and Judgment*, Schocken Books, New York 2003, p.190. Tr. it. *Responsabilità e giudizio*, Einaudi, Torino, 2004.

Argyle Michael, *Bodily Communication*, Methuen &Co, Ltd, London, 1988.

Barilli Renato, *Informale, oggetto, comportamento: La ricerca stilistica degli anni '50 e '60*, Feltrinelli ed., Milano, vol. I, 1979.

Barnes Albert C., *The Art in Painting*, The Barnes Foundation Press, Merion PA, 1925.

Barrena Sara, Nubiola Jaime, *Translating Charles S. Peirce's Letters: A Creative and Cooperative Experience*. Available on [www.unav.es/gep/CorrispondenciaEuropeaCSP.html](http://www.unav.es/gep/CorrispondenciaEuropeaCSP.html)

Barthes Roland, *La Chambre Claire, Note sur la Photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980. Tr. It R. Guideri, *La Camera chiara. Nota sulla fotografia*, Giulio Einaudi ed., Torino, 2003.

Bartorelli Guido, *Studi sull'immagine in movimento, dalle Avanguardie a You Tube*, ed CLEUP, Padova, 2015.

Baudelaire Charles, *Curiosités Esthétiques* (1868), Garnier, Paris, coll. "Classiques Garnier", 1973.

Bazin André, *Ontologie de l'Image Photographique* (1945), in *Quest ce que le cinéma?* (1958), in «Collection le 7ème art», Les Editions du Cerf, Parigi, 1990, pp.9-17.

Bédarida François, Gervereau Laurent, *La déportation. Le système concentrationnaire nazi*, Musée d'histoire contemporaine, BDIC, Parigi, 1995.

Benedict Ruth, *Patterns of Culture*, Houghton Mifflin, New York, 1934. Tr. it. di E. Spagnol, *Modelli di cultura*, Feltrinelli, Milano, 1970.

Benjamin Walter, *One-Way Street and other Writings* (1923-1926), Penguin Books Ltd, 2009.

—, *Moscow*, (1927), in *S.W.II*, op. cit., pp.12-15.

—, *Chaplin in Retrospect*, (1928), in *S.W. II*, pp. 222-224. Tr.it. in *Aura e Choc*, Einaudi editore, Milano, 2012 *Chaplin: uno sguardo retrospettivo*, pp. 266-268.

—, *News about Flowers*, (1928) in *S.W.II*, 155-157. Tr. It. *Aura e Choc, Novità sui fiori*, pp. 221-224.

—, *Surrealism* (1929), in *S.W. II*, pp. 207-221.

—, *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), *Little History of Photography*, in *Selected Writings* (S.W.), vol.I-IV, vol II, pp. 507-528, tr. R. Livingstone and Others, Ed. M.W Jenings, H. Eiland and G. Smith, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1999. *Piccola storia della fotografia*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, in *Aura e Choc (A.C.)*, Einaudi editore, Milano, 2012, pp. 225-244. *Piccola storia della fotografia*, tr. It R. Rizzo, Abscondita srl, Milano, 2015. *Breve storia della fotografia*, tr. e a cura di Sabrina Mori Carmignani, Passigli editore, Firenze, 2014.

—, *Exposé*, anticipazione dei *Passagenwerk* (1935), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982. Tr. it. italiano a cura di Rolf Tiedmann, 2 voll., Einaudi, Torino, 2010.

—, Benjamin W., *Passagenwerk. or Arcades Projects* (1927-1940), tr. Howard Eiland, Kevin McLaughlin, Harvard University Press, 2002.

—, *Letter from Paris 2*, (1936) in *S.W. III*, pp. 236-248. Tr. it. in A.C. Einaudi editore, Milano 2012, pp.245-255.

—, *Review of Freund's Photographie en France* (1936), in «Zeitschrift für Sozialforschung», Berlin, 1938; traduzione di Edmund Jephcott in W. Benjamin, in *S.W. IV*, pp. 120-122.

—, *Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility (third Version)*, in *S. W.*, I-IV, vol. IV, pp. 251-283. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e altri scritti*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, in *Aura e Choc*, Einaudi editore, Milano, 2012, pp. 17-73.

Berg Ronald, *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, Fink, Munich, 2001.

Berger John, *Understanding a Photography*, Edition Geoff Dyer, 2013. *Para entender la fotografía*, Edición e introducción de Geoff Dyer, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2015.

Bermejo Benito, *El fotógrafo del horror, la historia de Francisco Boix*, RBA Libros, S.A., Barcelona, 2015.

Bertelli Pino, *Tina Modotti. Della fotografia trasgressiva. Dalla poetica della rivolta all'etica dell'utopia*, Ed. NdA press, 2008.

Birolli Viviana, a cura di, *La scuola di New York, «Jackson Pollock»*, Abscondita, Milano, 2007.

Boas Franz, *The Mind of Primitive Man*, Macmillan ed., New York, 1911-1938. Tr. it. D. Cannella Visca, *L'uomo primitivo*, Laterza, Bari, 1972.

Boas F., *Primitive Art* (1927), Dover Publications, UK., 1967. Tr. it. *Arte primitiva. Forme simboli stili tecniche*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.

Bredenkamp Horst, *Theorie des Bildakts*, Surkamp Verlag, Berlin, 2010. *Image Acts, A Systematic Approach to Visual Agency*, tr. Ingl. Elizabeth Clegg, Walter De Gruyter, Berlin-Boston, 2018.

Brent Joseph, *Charles Sanders Peirce: a Life*, Indiana University Press, 1993.

Brunet Francois, *Peirce's Doctrine of Signs: Theory, Applications and Connections*, Berlin-New York, Mouton De Gruyter, 1996.

—, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

—, *A better Example is a Photograph*, in *C.S. Peirce Reflection on Signs*, a cura di Kelsey e Stimson, 2008, pp.34-39.

Burgess W. Ernst, *Introduction to the Science of Sociology*, The University Chicago Press, Chicago, 1921.

Calcaterra Rosa Maria, *Pragmatismo: i valori dell'esperienza. Letture di Peirce, James e Mead*, Carocci ed. Roma, 2003.

Calvesi Maurizio, *Le due avanguardie: Informale, New Dada, Pop Art*, Laterza, Roma-Bari, vol. II, 1971.

Cartier-Bresson Henri, *Photographies de H.C.B.*, Delpice, Paris, 1963.

Chastel André, *Le gest dans l'art*, Ed. Liana Levi, 2001, tr. It. D. Pinelli, *Il gesto in arte*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 2010.

Chipp B. Herschel, *Theories of Modern Art: a Source Book by Artists and Critics*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1968.

Clair Jean, *Duchamp et la Photographie*, Chêne, Paris, 1977.

Clarke Graham, *The Photograph. A Visual and Cultural History*, Oxford University Press, 1997.

Clegg R. Stewart, Haugaard Mark, a cura di, *The Sage. Handbook of Power*, Sage Publications Ltd, 2009.

Darwin Charles, *Expression of Emotions in Man and Animals* (1872), Dover Publications, Inc, Mineola, New York, 2007.

Dalle Fave Antonella, a cura di, *Dimensions of Well Being. Research and Intervention*, Franco Angeli Ed., 2006.

Dantini Michele, *La Nuova Oggettività tedesca*, Abscondita, Milano, 2002.

De Angelis Daniela, a cura di, *Bottai e la Mostra dell'Istruzione Tecnica del 1936-37*, Gangemi Editore, Roma, 2009.

De Maria Amalia, *Invito al pensiero di John Dewey*, Mursia Editore, Milano, 1990.

Del Pero Mario, *Libertà e impero, gli Stati Uniti e il mondo 1776-2006*, Editori Laterza, Roma, 2008.

Deleuze Gilles, *L'immagine-movimento. Cinema1*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983. *L'immagine – movimento*, tr. It. Jean P. Manganaro, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2016.

—, *L'immagine-tempo, Cinema2*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985. *L'immagine-tempo*, tr. It. L. Rampello, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2017.

Gabriele Denker, *Roland Barthes zur Einführung*, Junius, Hamburg, 1989.

De Waal Cornelis, *A Pragmatist World View: George Hebert Mead's Philosophy of Act*, Oxford handbooks on line Oxford University Press, 2018, pp. 4-24.

John Dewey J., *Aesthetic Feeling*, in *Psychology* (1887), in *The Early Works of John Dewey (E.W.)*, vol. II, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1967, pp. 2-366.

—, *Review dell'opera di Bernard Bosanquet A History of Aesthetics* (1893), in *E.W.*, IV, 1971, pp.189-196.

—, *Imagination and Expression* (1896), in *E.W.*, V, 1972, pp. 192-201.

—, *The Aesthetic Element in Education* (1897), in *E.W.*, V, 1972, pp.202-203.

—, *The School and Society*, (1899-1915), Chicago University Press, Chicago, *Scuola e società*, tr. it. di G. Di Laghi, La Nuova Italia, Firenze, 1967.

—, Tufts J. Heiden, *Ethics*, Holt and Co., New York, 1908-1932.

—, *How we Think*, Health e Co, Boston, (1910-1933), *Come pensiamo*, tr. e introduzione di A. Guccione Monroy, La Nuova Italia, Firenze, 1961-1967.

—, *Art in Education* (1911), in *M.W.*, VI, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1978, pp.375-380.

—, *Democracy and Education*, (1916) MacMillan Co., New York, *Democrazia ed educazione*, tr. it. di E. Agnoletti, La Nuova Italia, Firenze, 1970.

—, Moore A.W., Chapman Brown H., Mead George H. et others *The Need for a Recovery of Philosophy*, in *Creative Intelligence. Essays in the Pragmatic Attitude* (1917), ed. J. Dewey, Holt, N.Y., 1917, pp. 3-69. Tr. it. *Intelligenza creativa*, a cura di L. Borghi, La Nuova Italia, Firenze, 1957, pp. 34-37.

—, *Art and Education: a Collection of Essays*, scritto in collaborazione con Albert C. Barnes, Barnes Foundation Press, Merion Pa., 1954. *Educazione ed arte*, tr. it., a cura di L. Bellatalla, La Nuova Italia, Firenze, 1977

—, *Experience and Nature* (1925), George Aleln &Unwin LTD, London 1929. Tr. it. P. Bairati, a cura di, *Esperienza e natura*, Mursia Ed., Milano, 1977.

—, *The Source of a Science of Education*, (1929) H. Liveright, New York, *Le fonti di una scienza dell'educazione*. Tr. it., M. Tioli Gabrieli, La Nuova Italia, Firenze, 1967.

—, *Art as Experience* (1934), Penguin Group, New York, 2005. Tr. it, *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2012.

—, *Experience and Education*, (1938) Macmillan Co., New York. *Esperienza e educazione*, tr. it. di E. Codignola, La Nuova Italia, Firenze, 1967.

Dykhuizen George, *The Life and the Mind of John Dewey*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, Feffer & Simons Inc, London & Amsterdam, 1973.

Dreon Roberta, *Fuori dalla torre d'avorio l'estetica inclusiva di John Dewey oggi*, ed. Marietti Spa, Genova-Milano, 2012.

Dubois Philippe, *L'Acte Photographique*, Editions Labor, Bruxelles, 1983. *L'atto Fotografico*, a cura di B. Valli, Edizioni Quattro Venti, Urbino, 1996.

Eiland Howard, Michael W. Jennings, *Walter Benjamin. A critical Life*, President and Fellows Harvard College, Massachusetts, 2014. Tr. It di A. La Rocca, *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Giulio Einaudi Editore, 2015.

Ellwood W. David, *The Shock of America. Europe and the Challenge of the Century*, Oxford University Press, Oxford of Modern Series, 2012. Tr. It, *Una sfida per la modernità. Europa ed America nel lungo Novecento*, Carocci editore, Roma, 2012.

Ekman Paul, Friesen M.V., *The Facial Action Coding System: a Technique for the Measurement of Facial Movement*, Palo Alto, Ca, Consulting Psychologists Press, 1978.

Eksteins Modris, *Rites of Spring: the Great War and the Birth of the Modern Age*, Houghton Mifflin, New York, 1989.

Fabbrichesi Rossella, *In comune. Dal proprio corpo al corpo comunitario*, Ed. Mimesis, Milano, 2012.

Fagiolo Maurizio dell'Arco, a cura di, *Florence Henri. Una riflessione sulla fotografia*, Martano ed., Torino, 1975.

Faris Ellsworth, *Introduction to the Science of Sociology*, The University Chicago Press, Chicago, 1921.

Feffer Andrew, *The Chicago Pragmatists and American Progressivism*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1993.

Felici Javier Marzal, *Cómo se lee una fotografía*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2011.

Fernandez-Dols J. M., Ruiz-Belda, M. A., *Spontaneous facial behavior during intense emotional episodes: Artistic truth and optical truth* in J. A. Russell & J. M. Fernandez-Dols (Eds.), 1997.

—, et al., *The psychology of facial expression*, Cambridge, Cambridge University Press, England, 1997.

Fiedler Jeannine, a cura di, *Bauhaus*, Gribaud-Konemann, Berlin, 2006.

Flüsser Vilem, *Towards a Philosophy of Photography (Für eine Philosophie der Fotografie, 1983)*, tr.inglese A. Mathews, Reaktion Books Ltd, London, 2000. *Per una filosofia della fotografia*, trad.it. C. Marazia, Bruno Mondadori, 2006.

Fontcuberta Juan, *Las furias de las imagenes*, Galaxia Gutenberg Editorial, Barcelona, 2016.

Freud Gisèle, *Photographie et société (1974)*, Ed. Points, Paris, 2017. Tr. castellano Josep Elías, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

Freud Sigmunt, *Über Psychoanalyse*, Franz Deutiche, Leipzig und Wien (1909). *Five Lectures on Psychoanalysis*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Voll, XIV, vol. XI, Hogarth Press, London, 1910. *Cinque Conferenze sulla psicoanalisi L'io e l'Es Compendio di Psicoanalisi*, tr. It. A. Staude (1), C. Musatti (2), R. Colorni (3), Bollati Boringhieri ed., Torino, 2011.

—, *On the Transformation of Instincts with Special Reference to Anal Erotism (1901-1905)* in *Collected Papers*, voll.5, vol. 2, Hogart Press, London, 1948, pp.570: 164-171.

—, *Jenseits des Lustprinzips (1921)*, *Beyond the Pleasure Principle*, Norton, New York, 1959. Trad. it. *Al di là del principio del piacere*, a cura di Durante A., ed. Bruno Mondadori, 1995.

Fridlund, A. J., *Human facial expression: An evolutionary view*, New York Academic Press, 1994.

Gay Peter, *Weimer Culture*, W.W. Norton & Co. Ltd, 1968. Tr. castellano Francisco M. Arribas, Espasa Libros, Madrid, 2001.

Gardner Howard, *Creating Minds, An Anatomy of Creativity seen through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham and Gandhi*, Basic Books Inc, New York, 1993.



Gentili Carlo, *Fotografia gestuale di Nino Migliori*, Quaderni del Verri, Bologna, 1979.

Gervereau Laurent, *De l'irreprésentable, La deportation*, in *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XX siècle*, Le Seuil, Parigi, 2000, pp. 203-219.

Gilloch Graeme, *Siegfried Kracauer: our Companion in Misfortune*, Polity Press, Cambridge, 2015.

Goldenweiser Alexander, *Anthropology*, Appleton, New York, 1937.

Gramsci Antonio, *Quaderno 22, Americanismo e fordismo* (1934), Piccola biblioteca Einaudi, 1978.

—, *Quaderni del carcere 3* (1932-1935), Piccola Biblioteca Einaudi, 1977.

Grazioli Elio, *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori, Milano, 2004.

Greenberg Clement, *Avant-Guard and Kitsch* (1939), *Art and Culture, critical essays*, Beacon Press, Boston, 1961, pp.3-22. *Avanguardia e Kitsch*, in *Arte e Cultura. Saggi Critici*, trad. it. di E. Negri Monateri, Torino, Umberto Allemandi & C., 1961, pp.17-31.

—, *Review of Exhibitions of Marc Chagall, Lyonel Feininger and Jackson Pollock*, (1943), in J. O'Brien (a cura di), *The Collected Essays and Criticism, Perception and Judgments 1939-1944*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, vol.I, pp. 150-162.

Grice H. Paul, *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1989.

Grieve Victoria, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2009.

Guadagnini Walter, *Una storia della fotografia del XX e del XXI secolo*, Zanichelli, Bologna, 2010.

Guerri Maurizio Francesco Parisi, a cura di, *Filosofia della fotografia*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2013.

Hine Lewis, in *Classical Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg, Leete's Islands Books Inc, Sedgwick, Me, Usa, 1980.

Huberman Didi, *Images in spite of all: four Photographs from Auschwitz*, University Chicago Press, Chicago, 2012.

James William, *Principles of Psychology*, Dover, New York (1895), *Principi di psicologia*, tr. It a cura di G. C. Ferrari, Società ed. Libreria, Milano, 1901.

—, *Pragmatism, a New Name for Some Old Ways of Thinking*, Longmans Green, New York, 1907.

—, *Essays on Radical Empiricism* (1912), in *The Works of William James*, Ed. by Fredson Bowers and Ignas K. Skrupskelis, Cambridge and London, Harvard University Press, 1976. Tr. it. *Saggi sull'empirismo radicale*, a cura di L. Taddio Mimesis, 2009.

—, *The Correspondence of William James*, ed. Ignas Skrupselis & Elizabeth M. Berkeley, Charlottesville, University Press of Virginia, 1992, vol. 4.

Jeffrey Ian, *Photography a Concise History*, Thames & Hudson, London, 2010.

Joas Hans, *G. H. Mead. A contemporary Re-examination of his Thought*, Cambridge MIT Press, 1997.

Johnson Ellen H., *American Artist on Art, from 1940 to 1980*, Routledge, 2018.

Kandinskij Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche* (1925), tr. It. M. Calasso, *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Adelphi Ed., Milano, 2017

Kant Immanuel, *Kritic der reinen Verunft* (1781), Verlag GmbH, Frankfurt aM, 2020, *Critique of Pure Reason*, trad. ingl. Norman Kemp Smith, London McMillan, 1956.

Kelsey e Stimson, a cura di, *C.S. Peirce Reflection on Signs, A Better Example is a Photograph*, 2008, pp.34-39.

Kendon Adam, *Gesture visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Kindleberger Charles, *The World in Depression 1929-1939*, Allen Lane, London, 1973.

Kracauer Siegfried, *Die Photographie*, (1927), *On Photography*, in *The Mass Ornament*, tr. inglese e introduzione di Thomas Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1995. *La fotografia y otros ensayos*, in *El Ornamento de la masa 1*, tr. castellano e introduzione di Christian Ferrer, Editorial Gedisa, Barcelona, 2009.

—, *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*, University of California Press, 2012.

Krauss H. Rolf, *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*, Cantz, Ostfildern, 1998.

Krauss Rosalind, *Le Photographique*, Edition Macula, Paris, 1990.

Legrenzi Paolo, *Regole e caso*, Il Mulino, Bologna, 2017.

Lenzen F. Victor, *Charles Sanders Peirce as Astronomer*, in *Studies in the Philosophy of Charles S. Peirce*, ed. Edward C. Moore, Richard S. Robin, The University of Massachusetts Press, 1964, pp. 1-412: 33-50.

Lyons Nathan, a cura di, *Fotografi sulla fotografia*, Agorà, Torino, 1990.

*Scritti scelti, Charles Sanders Peirce*, a cura di G. Maddalena, UTET, Torino, 2005.

—, *Metafisica per assurdo*, Rubettino ed, 2009.

—, *Peirce*, Ed. La Scuola, Milano, 2015.

—, *The Philosophy of Gesture: Completing Pragmatists' Incomplete Revolution*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston, 2015.

Maddow Ben, *Edward Weston: Seventy Photographs*, Aperture, New York 1978.

Malthus T. Robert, *An Essay on Principle of Population*, (1798), Oxford University Press, Oxford, 1993.

Margoni Ivos, a cura di, *Breton e il surrealismo*, Mondadori Ed., Milano, 1976.

Marra Claudio, *Fotografia e pittura nel Novecento*, ed. Bruno Mondadori, Milano, 1990

Marra Claudio, *L'immagine infedele*, Bruno Mondadori ed., Milano, 2006.

Mead George Herbert, *The Social Self and The Definition of the Psychological* (1913), in *Selected Writings*, University of Chicago press, Chicago, 1964, pp. 1-416: 25-60.

Mead G. H., *The philosophy of the present*, University of Chicago Press, 1932.

—, *Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*, intr. by C. Morris, ed. University of Chicago Press, Chicago, 1934.

—, *Movements of Thought in the Nineteenth Century*, Introduction by Merritt H. Moore, University Chicago Press, Chicago, 1936.

—, *Philosophy of the Act*, ed. Charles W. Morris and John. M. Brewster, Albert M. Dunham, David Miller, University Chicago Press, Chicago, 1938.

Menand Luis, *The Metaphysical Club*, Farrar, Strauss & Giroux, New York, 2001.

Mizzau Marco, *E tu allora?* Il Mulino, Bologna, 2002.

Moholy-Nagy Laszlo, *Malerai Fotografie Film*, 1925, Gebr.Mann Verlag, Berlin. *Pittura fotografia film*, a cura di A. Somaini, trad it B. Reichlin, Giulio Einaudi Editore Spa, Torino, 2010.

Muybridge Edward, *Zoopraxography or the Science of animal locomotion made popular*, The Lakeside Press, Donnelley & Sons Co, Chicago, 1893.

Nieddu Anna Maria, *George Herbert Mead*, Ed. Gallizzi, Sassari, 1978.

Noë Alva, *Action in Perception*, MIT Press, Cambridge, MA, 2004.

—, *Out of our Heads. Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from The Biology of Consciousness*, Hill and Wang, New York, 2009.

Ottobre Alfonso, *Arte, Esperienza e Natura, il pensiero estetico di John Dewey*, Albo Versorio, Milano, 2012.

Paccagnella Luciano, *Sociologia della comunicazione*, ed. Il Mulino, 2004.

Park E. Robert, *The City*, The University Chicago Press, Chicago, 1925.

Parsons Talcott, *Psychology and Sociology*, in J.Gillin, *For a Science of Social Man*, The Macmillan Co., New York, 1954, pp. 67-101.

Parsons Talcott, *An Approach to Psychological Theory in Terms of the Theory of Action*, in S. Koch, *Psychology: a Study of a Science. Study I: Conceptual and Systematic*, vol. 3, Mc Graw-Hill Book Co., Inc, New York, 1959, pp. 612-711.

Peirce Charles Sanders, *Caso, amore e logica*, tr. it. a cura di N. E M. Abbagnano, Taylor, Torino, 1956

Peirce Charles Sanders, *Scritti scelti*, a cura di G. Maddalena, UTET, Torino, 2005.

Peirce, *On a new List of Categories* (1867), in *E.P. 1*, pp.1-10.

—, *Questions Concerning Certain Facuties Claimed for Man* (1868), in *E.P.1*, pp.11-27.

—, *Some Consequencies of Four Incapacities* (1868), in *E.P.1*, pp. 28-55.

—, *Grounds of Validity of the Laws of Logic* (1869), in *E.P.1*, pp. 56-82.

—, *The Fixation of Belief* (1877), in *E. P.1*, pp.109-123.

—, *How to make our Ideas Clear* (1878), in *E.P.1*, pp. 124-141.

—, *The Architectures of Theories* (1891), in *E.P. 1*, pp. 285-297.

—, *The Law of Mind* (1892), in *E.P.1*, pp. 312-333.

—, *Man's Glassy Essence* (1892), in *E.P.1*, pp. 334-351

—, *A Guess at the Riddle* (1887-1888), in *E. P.1*, pp. 245-279: 247.

—, Fraser's *The Works of George Berkeley*, (1871), in *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*, Peirce Ed. Project, voll.30, Bloomington, Indiana University Press, 1982, vol. 3, pp. 282-284.

—, *One, Two, Three: Fundamental Categories of Thought and of Nature* (1886), in *E.P.1*, pp. 242-244.

—, *The new Elements of Mathematics*, edited by C. Eisele, The Hague, Mouton, 1976, (*NEM*).

—, *Evolutionary Love* (1893), in *E.P.*, pp. 352-371.

—, Peirce, *Immortality in the Light of Synechism* (1893), in *E.P.2*, pp. 1-3.

—, *Of Reasoning in General* (1895), in *E.P.2*, pp. 11-26.

—, *What Pragmatism Is* (1905), in *E. P.2*, pp. 331-345.

—, *The Maxim of Pragmatism* (1903), in *E.P. 2*, pp. 133-144.

—, *On Existential Graphs, Euler's Diagrams and Logical Algebra* (1903) in *C.P. of C.S. Peirce*, vol. 4.

—, *A System of Diagrams for Studying Logical Relations* (1903), in *C.P.*, vol. 4.

—, *The Maxim of Pragmatism* (1903), in *E.P. 2*, pp. 133-144.

—, *On Phenomenology* (1903), in *E.P. 2*, pp. 145-159.

—, *Pragmatism as the Logic of Abduction* (1903), in *E. P.2*, pp. 226-241.

—, *Nomenclature and Divisions of Triadic Relations* (1903), in *E.P.2*, pp. 289-299.

—, *A Neglected Argument for the Reality of God* (1908), in *E.P.2*, pp. 434-450.

—, *Excerpts from Letters to William James* (1909), in *E.P.2*, pp. 492-502.

—, *Letters to Lady Welby* (1906-1908), in *E.P.2*, pp. 477-491.

—, *Detached Ideas. Induction, Deduction and Hypothesis; Habit*, in *C.P.*, vol. 7.

Pensabene Buemi Luciano, Bettini Francesca, *Alchimia*, Edifir ed, Firenze, 2019.

Prodger Phillip, *Time Stands Still: Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, New York, Oxford University Press, November 13, 2003.

Riout Denis, *Qu'est-ce que l'art moderne?* Gallimard Paris, 2000.

Ryan Frank X., Butler Brian E., Good James A., *The Real Metaphysical Club*, Randall E. Auxier and John R. Shook Ed., SUNY Press, 2019.

Robins Alexander, *Aesthetic Experience and Art Appreciation: a Pragmatic Account*, Phd Dissertation, University of Emory, Atlanta, GA, 2015.

Royce Josiah, *The Spirit of Modern Philosophy*, (1892), Dover Publications Inc., 2015.

Rouille André, *L'Empire de la Photographie et Pouvoir Bourgeois 1830-1870*, Le Sycomore, Paris, 1982.

Schaeffer Jean-Marie, *L'image précaire, du Dispositif photographique*, Éditions du Seuil, Paris, 1987, *L'immagine precaria, sul dispositivo fotografico*, trad. it. M. Andreani e R. Signorini, CLUEB, Bologna, 2006.

Scharf Aaron, *Art and Photography*, Psychology Press, Bloomberg, Uk. 2004.

Short Tom L., *Peirce's Theory of Signs*, Cambridge University Press, New York, 2007.

Signorini Roberto, *Appunti sulla fotografia nel pensiero di Charles S. Peirce*, 2009. Available on line [www.sisf.eu](http://www.sisf.eu) >sisf> Signorini\_Peirce\_2009. (Ultima visita settembre 2019).

Sini Carlo, *Il Pragmatismo americano*, Laterza, Bari, 1972.

—, *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, Jaka Book, Milano, 1996.

Small W. Albion, *The Organic Concept of Society*, American Academy of Political and Social Science, Philadelphia, 1895.

—, *The Meaning of Social Science*, The University of Chicago Press, Chicago, 1910.

Sontag Susan, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2003.

—, *On Photography*, (1977), Penguin Classics, London. Tr. It, *Sulla fotografia*, E. Capriolo, Giulio Einaudi ed. 2004.

Sperber Dan e Wilson Deirdre, *Relevance, Communication & Cognition*, Blackwell ed., Oxford UK & Cambridge USA, Second Edition, 1995.

Sullivan George, *Berenice Abbott, Photographer: an Independent Vision*. Clarion Books, New York, Usa, 2006.

Thomas I. William, *Source Book for Social Origins; Ethnological Materials, Psychological Standpoint, Classified and Annotated Bibliographies for the Interpretation of Savage Society*, R.G. Badger, Boston, 1909.

Van Lier Henri, *Les Impressions Nouvelles*, Leuven University Press, 2006.

Varas Ana García, *Filosofía de la Imagen*, Ed. Universidad de Salamanca, 2011

—, *Mudanzas Espacio Temporales, Imagen y Memoria*, progetto di ricerca presentato all'Università di Valencia, Linea de Fuga ed., 2015.

Varela Francisco, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Cambridge (MA), 1991.

Yacavone Kathrin, *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography*, Bloomsbury Academic, New York, 2013. Tr. castigliano di Núria Molines, *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*, Alpha Decay, Barcelona, 2017.

Zalamea Fernando, *Peirce's Logic of Continuity A Conceptual and Mathematical Approach*, Ch. 1. *Cantor's Analytical Object*, pp. 1-35:3-7. Ch.5, *Pragmaticist Continuity*, Cap.5, pp. 104-107:105-107, Docent Press, 2012 (Scaricato da Academia.edu, in data Aprile 2019).

Zevi Adachiara, *Arte Usa del Novecento*, Roma, Carocci, 2000.

## Riviste – Articoli:

Aäsp John, *Shutters Open: the Gesture of Photography*, in «Afterimage», editor Karen van Meenan, Rochester, NY., 2013, 41,2.

Ambrosio Chiara, *Composite Photographs and the Quest for Generality: Themes from Peirce and Galton*, in «Critical Inquiry», University of Chicago, 2016, n. 42, pp.547-578.

Baggio Guido, *La teoria dell'atto di Mead*, in «Nòema», 9, 2018; pp. 42-59. Available on [noema.filosofia.unimi.it](http://noema.filosofia.unimi.it). (Last visit on Jan. 2019).

—, *Lo schematismo trascendentale e il problema della sintesi tra senso, segno e gesto. Un'interpretazione pragmatista*, pp. 83-99:85. (Scaricato da [Academia.edu](http://Academia.edu), Aprile 2019).

Ball Christopher, *Realism and Indexicality of Photographic Propositions*, in «Signs and Society», Semiosis Research Center at Hankuk University of Foreign Studies, vol. 5, n. S1 (Supplement 2017), pp. 154-177.

Barthes Roland, *Rhétorique de l'Image*, in «Communications», Ed. Seuil- La Martinière Group, Parigi, 1964, n.4, pp. 40-51

—, *Le message photographique*, in «Communications», Ed. Seuil- La Martinière Group, 1961, in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 5-21.

Baudelaire Charles, *Le Public Moderne et la Photographie (1859)*, in «Études Photographiques», Open edition Journal, 1999, pp. 1-12.

Benjamin Walter, *Zür Lage der russischen Filmkunst (Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia)* in «Die Literarische Welt», Rowohlt-Verlag, Berlin, 1927, anno III, 10, pg.6.

Brunet Francois, *Visual Semiotic versus Pragmaticism: Peirce and Photography*, in Vincent Colapietro e Olshewsky, 1996, pp.295-329.

Buettner Samuel, *John Dewey and the Visual Arts in America*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1975 33, 4, pp. 383-389.

Burgin Victor, *Re-reading Camera Lucida*, in «The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity», Humanities Press International, Atlantic Highlands, 1986, p. 88.

Cabot J. Elliot, *Some Considerations on the Notion of Space*, in «The Journal of Speculative Philosophy», Knapp & Company Printers, University of California, 1878, vol. 12, pp. 225-236.

Cahill Roger, *Proposal for WPA Community Art Centers*, National Archives and Records Administration, College Park, MD, 1938, Folder 9. Intervista.



Calcaterra Rosa Maria, *Individuality and Sociality in Science: G.H. Mead's Social Realism*, in «Cognitio», 2008, 9/1, pp. 27-39.

Campeotto Fabio y Viale Claudio, *Educación y arte. Acerca de John Dewey*, in «Cuestiones de Filosofía», Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, v. 3, n.21, pp.135-164, 2017.

—, *Barnes' Influence on John dewey's Aesthetics: a preliminary Approach*, in «Cognitio», Revista de Centro de Estudos de Pragmatismo, Universidade Católica de Sao Paulo, 2018, v.19, n. 2, pp. 227-241.

Clay Jean, *Hans Namuth, critique d'art*, in «Macula», Editions Macula, Paris, 2, 1977, pp.24-25.

Colapietro Vincent, *Time as Experience/Experience as Temporality*, in «European Journal of Pragmatism and American Philosophy», 2013,V,1, pp. 1-27.

Comolli Jean Louis, *Technique et Idéologie*, in «Cahiers du Cinéma», Phaidon Press, Parigi, nn. 8/9/11/12, 1971 e n. 12, 1972.

Croce Benedetto, *Il linguaggio dei gesti*, in «La Critica», Grafiche Zamperini, Milano, XXIX, 1931, p. 223.

Dant Tim, Gilloch Graeme, *Pictures of the Past: Benjamin and Barthes on Photography and History*, in «European Journal of Cultural Studies», Sage Publications, Ca, Usa,2002 n. 5, pp. 5-23.

Dewey John, *Imagination and Expression*, in *Early Works*, (1882-1898), (E.W.), voll. I-V, a cura di Jo Ann Boydson, Southern Illinois Press, Carbondale,1969-1972, vol. V, pp. 192-202.

—, *The Reflex Arc Concept in Psychology*, in «Psychological Review», (1896), in J. Dewey, *The Early Works*, 5 voll., ed Jo Ann Boydston et al.,Southern Illinois University Press, Carbondale, Illinois,1973, Vol. V, pp. 96-109.

—, *My Pedagogic Creed*, in «The School Journal», The University of Chicago Press Journals, Chicago, 1897, 54, pp.77-80, *Il mio credo pedagogico* tr. it. di L. Oliva, La Nuova Italia, Firenze, 1954.

—, *John Dewey's Lectures in Social and Political Philosophy*, in «European Journal of Pragmatism and American Philosophy» (EJPAP), 2015, VII,2, pp. 1-25.

Doane M. Ann, *The Indexical and the Concept of Medium Specificity*, in «Differences», Duke University Press, USA, 2007, Vol. 18, n. 1, pp. 128-152.

—, *Indexicality: Trace and Sign*, in «Differences», Brown University, Providence, 2007, vol. 18, n.1, pp. 1-6.

Dreon Roberta, *Was Art as Experience Socially Effective? Dewey, the Federal Art Project and Abstract Expressionism*, in «European Journal of Pragmatism and American Philosophy», V, I, 2013, pp.167-180.

—, *Shared Aesthetic Starting Points?* in «Aisthesis». Available on [www.fupress.com.vol.1](http://www.fupress.com.vol.1), 2015, pp. 53 - 69:66.

—, *Is there any Room for Immediate Experience? Looking for an Answer in Dewey and Wittgstein via Perice an James*, in «Pragmatism Today», vol. 9, 2, 2018, pp. 59 -73 (On line Journal).

Dubois Philippe, *L'Acte Photographique*, Editions Labor, Bruxelles, 1983. *L'atto Fotografico*, a cura di B. Valli, Edizioni Quattro Venti, Urbino, 1996.

Eco Umberto, *Di foto fatte sui muri*, in «Il Verri», ed. del Verri, Milano, 1961, 4, pp. 89-97.

Ekman Paul, *Universal and Cultural Differencies*, in «*Facial Expressions of Emotions*», Nebraska Symposium on Motivation, University of Nebraska Press, Lincoln 1972, 1971, vol. 19, pp. 207-283 .

Fabbrichesi Rossella, *Gesture, Act, Consciousness. The Social Interpretation of the Self in George Herbert Mead*, in «Philosophical Readings» (online Journal of Philosophy), 2015, 7, 2, pp. 98-118.

—, *Come la fenomenologia diventò faneroscopia*, in «Bollettino Filosofico 33», Università degli studi di Milano, 2018, pp. 217-225.

—, *Come la fenomenologia diventò faneroscopia*, in «Bollettino Filosofico 33», Università degli studi di Milano, 2018, pp. 217-225.

Feffer Andrew, *Sociability e Social Conflict in George Herbert Mead's Interactionism*, in «Journal of the History of Ideas», University of Pennsylvania Press, 1990, vol. 51, N. 2, pp. 233-254.

Fisher Andrew, *Beyond Barthes, rethinking the Phenomenology of Photography*, in «Radical Philosophy», Radical Philosophy Group, U.K., 2005, 148.

Galton Francis, *Composite Portraits*, in «Nature», Springer-Verlag, Berlin, 1878, vol. 18, 447, pp. 97-100.

Glass Robert N., *Theory and Practice in the Experience of Art: John Dewey and the Barnes Foundation*, in «Journal of Aesthetic Education», Board of Trustees of the University of Illinois Press, 1997, vol. 31, n. 3, pp. 91 -105.

Geimer Peter, *Image as Trace: Speculations about an Undead Paradigm*, in «Differences», Duke University Press, 2006, 18, 1, pp.7-28.

Goodnough Robert, *Pollock Paints a Picture*, in «Art News», Penske Media Corporation, N.Y., L, Maggio, 1951, pp. 38 e segg.

Greenberg Clement, *Modernist Painting*, in «Arts Yearbook», The Art Digest/Condé Nast ed., N.Y., 1962, IV.

—, *How Art Writing Earns its Bad Name*, in «Encounter», Encounter Ltd, U.K., dicembre 1962, pp. 67-69.

Hein George, *John Dewey and Albert C. Barnes: a deep Mutually Rewarding Friendship*, in «Dewey Studies», 2017, v. 1, n. 1, pp. 44-78.

Hookway Cristopher, *A sort of Composite Photograph: Pragmatism, Ideas, and Schematism*, in «Transactions of the Charles S. Peirce Society», Indiana University Press, Indianapolis, 2002, vol.38, nn. 1 / 2, pp.29-45:32.

Huberman Didi, *The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)*, in «October», MIT Press, Boston, 1984, vol. 29, pp.63-81:65.

Hursula Hess, Pascal Thibault, *Darwin and Emotion Expression*, in «American Psychologist», Anne E. Kazak Ed., American Psychological Ass. Publisher, 2009, vol. 64, n.2, pp. 120-128.

Izard Carrol Ellis., *Emotions and Facial Expressions: a Perspective from Differential Emotions Theory*, in J.A Russel & J. M Fernández eds, in «The Psychology of Facial Expression: Studies in Emotion and Social Interaction», Cambridge University Press, 1997, pp. 57-77.

Johnson Margaret Hess, *John Dewey's Socially Instrumental Practice at the Barnes Foundation and the Role of Transferred Values in Aesthetic Experience*, in «The Journal of Aesthetic Education», Vol. 46, n.2, 2012, University Illinois Press, 2012, Vol. 46, n.2, pp. 43-57.

Klossowski Pierre, *Lettre sur Walter Benjamin*, in «Mercure de France», ed. Gallimard, Parigi,1952, n. 315, pp. 456-457.

Krauss Rosalind, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, in «October», MIT Press, Boston, 1977, nn. 3-4.

Lange Dorothea, *The Assignment I'll never Forget: Migrant Mother*, in «Popular Photography», Ed. Steven B. Grune, N.Y., 1960, 46, n.2, pp. 1-128: 42-43.

Maddalena Giovanni, *Creative Gesture: a Pragmatist View*, in «European Journal of Pragmatism and American Philosophy», (open edition Journal), 2013 V, 1, pp.65-76.

Matteucci Giovanni, *L'antropologia dell'esperienza estetica*, in «Esperienza estetica a partire da John Dewey», a cura di L. Russo, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale di Studi di Estetica, Università degli studi di Palermo, 2007, pp. 7-18.

Michael Emily, *A Note on Peirce on Boole's Algebra of Logic*, in «Notre Dame Journal of Formal Logic», University of Notre Dame Press, 1979, Vol. XX, n. 3, pp. 636-638.

Mead George Herbert, *Suggestions toward a Theory of the Philosophical Disciplines*, in «Philosophical Review», Duke University Press, 1900, vol. III, pp. 357-370.

—, *Social Psychology as Counterpart to Physiological Psychology*, in «Psychological Bulletin», vol. 6, 1909, ed. Forgotten Books (Classical Reprint Series), London, U.K., 2018, pp. 401-408.

—, *A Behavioristic Account of the Significant Symbol*, in «The Journal of Philosophy», Columbia University Press, 1922, Vol. 19, n. 6, pp. 157-163.

Miller L. David, *Josiah Royce and George Herbert Mead on the nature of Self*, in «Transactions of the Charles S. Peirce Society», Indiana university Press, 1975, vol. 11, n. 2, pp.67-89.

Murgiano Margherita, *Pensiero e azione: l'Habit peirciano fra enattivismo e cognizione distribuita*, pp. 192-202. (Scaricato da Academia.edu, settembre 2019).

Peirce Charles Sanders, *Photographic Photometric*, in «Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institute», W.G. Printing Office, 1896, pp.191-196.

Pontes Bonfiglioli Cristina, *Fotografia, gesto e encontro estético: a Spiral Jetty pelo olhar de seus visitantes*, in «Perspectivas. Arte, tecnologia y mediação», Revista de Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015, 18, 1.

Putzel A., intervista a J. Pollock, in «Arts and Architecture», Taschen, New York, 1944, p. 20; raccolta in *Pollock Painting Testimonianze e Documenti*, trad. it. di E. Pontiggia, C. Medici, Milano, Abscondita, 2009, pp.89-145.

Raoux Nathalie, *Walter Benjamin, Gisèle Freund, Germaine Krull et Hélène Lèger*, in «Revue Germanique Internationale», CNRS Editions, Paris, 1996, 5, 223-253.

Robins Alexander, *Peirce and Photography: Art, Semiotics, and Science*, in «The Journal of Speculative Philosophy», Penn State University Press, 2014, Vol. 28, n. 1, pp. 1-16.

Rosenberg Harold, *The American Action Painter*, «Art News», Penske Media Corporation, N.Y., LI, Dic. 1952, p.23 e segg. trad it. *I pittori d'azione*, in *La tradizione del nuovo*, Feltrinelli, Milano, 1964, pp.13-26.

Emanuele Rossi, *Tra gli uomini e le cose: Siegfred Kracauer e la sociologia del materiale*, Collana di socio-antropologia, Ed. Nuova Cultura, Milano, 2015, anno VII, n 8.

Sawyer R. Keith, *Emergence in Psychology: Lessons from the History of Non-Reductionist Science*, in «Human Development», S. Karger, AG, Basel, 2002, vol. 45, n. 1, pp.1-45.

Allan Sekula, *The Body and the Archive*, in Christopher Ball, *Realism and Indexicalities of Photographic Propositions, Signs and Society*, University of Chicago Press, Chicago, 2017, vol. 5, 1, pp. 154-177.

Sissel Audi, *Measuring the Heavens: Charles S. Peirce and Astronomical Photography*, *History of Photography*, 40:1, 49-66. Available on <https://doi.org/10.1080/03087298.2016.1140329>.

Strong Samuel, *A Note on George H. Mead's The Philosophy of the Act*, in «American Journal of Sociology», University of Chicago Press, Chicago, 1939, vol. 45, n. 1, pp. 71-76.

Swanson Guy E., *Mead and Freud: their Relevance for Social Psychology*, in «Sociometry», American Sociological Association, 1961, Vol. 24, n. 4, pp.319-339.

Van Lier Henri, *La Rhétorique des Index*, in «Le Cahiers de la Photographie», ed. Contrejour, Paris, 1982, n. 5, pp.13-27. Available on [www.anthropogenie.be](http://www.anthropogenie.be).

—, *Le Non-Acte Photographique*, in «Le Cahiers de la Photographie», ed. Contrejour, Paris 1982, n 8, pp.27-36. Available on [www.anthropogenie.be](http://www.anthropogenie.be).

—, *Philosophie de la Photographie*, in *Les Cahiers de la Photographie*, ed. Contrejour, Paris 1983. . Available on [www.anthropogenie.be](http://www.anthropogenie.be).

Whitney W. D. and Smith B.E., cura di, *The Dictionary and Cyclopedia*, “Composite Photograph”, The Century Company, N.Y. 1889-91, Vol. II, p. 1152.

### **Tesi di laurea e dottorato:**

Ferguson Jeanine, *Developing Clichés: Walter Benjamin and Roland Barthes at the Limits of Photographic Theory*, Phd Tesis, University of Minnesota, 1997.

Lombardo Stefania, *Le regole implicite del comunicare da Locke ad Habermas*. Tesi di laurea, aa.2004-2005, Università degli studi di Messina

Luisi Maria, *Verso un realismo critico: esperienza e soggettività nelle fenomenologie di C. S. Peirce e E. Husserl*. Tesi di Dottorato, Università degli studi di Roma Tre, aa. 2007-2008.

Ruffaldi Enzo, *Antropologia filosofica e antropologia culturale: Dewey e la scuola antropologica statunitense*. Tesi di Dottorato di ricerca in Filosofia e Antropologia, Università degli studi di Parma, aa. 2009-2010.

### **Relazioni a Seminari:**

Maddalena Giovanni, *La continuità del tempo come modello epistemologico*, intervento tenuto al Convegno Fenomenología y Hermeneutica, Santa Fé, Argentina, 2004, in Peirce and Cantor on Metaphysical Realism, in «Semiotiche», Annake, Torino, vol.2, n.04, pp. 137-148.

Ferrer Más Anacleto, *Un ingegnoso esmero. Ensayo sobre cuatro escenas de perpetración de la Shoah*. Texto concebido para el proyecto de investigación «Representaciones contemporáneas del perpetrador de violencias de masa: conceptos, relatos e imágenes», Universidad de Valencia, Noviembre 2019.

### **Catalogo Mostra d'Arte/Fotografia:**

Bleda Maria, José Rosa Maria, *Campos de batalla*, catalogo mostra, Ed. Bleda y Rosa, Nuria Enguita, Museo Bomba Gens, Valencia (autunno 2017).

Guggenheim Peggy, a cura di, *Catalogo mostra Art of this Century. Objects, Drawings, Photographs, Paintings, Sculptures, Collages, 1920-1942*, Art Aid Co., New York, 1942. (Ristampa Arno Press, New York, 1968).

Quintavalle Arturo Carlo, a cura di, *Nino Migliori*, Catalogo della mostra del Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, Parma, 1977.

«Alexander Rodchenko. Revolution in photography», Catalogo mostra, 29 Marzo-27 Maggio, Palazzo Te, Mantova, 2018, Edizione Centro di Arte e Cultura Palazzo Te, Mantova, 2018.

## Appendice (allegati)

### Capitolo Primo (Testi)

Allegato, 1.2.1: intervista eseguita presso lo Studio del fotografo Nino Migliori a Bologna, il 26 Aprile 2018. Testo completo.

Domande sulla carriera/personali:

- Influenze d'arte nel Suo percorso; citare eventuali modelli/maestri, riferimenti.

Siamo quello che leggiamo, vediamo, ascoltiamo e mi piace ripetere che la cultura è ciò che rimane quando abbiamo dimenticato tutto. Se devo indicare dei nomi i miei tre punti di riferimento sono Lucrezio, Leonardo e Duchamp: il primo per il rapporto con la realtà, il secondo per la continua sperimentazione, il terzo per la rottura degli schemi.

- Perché ha iniziato a fotografare?

La guerra, e tutto quello che di negativo ha comportato, era finita da pochi anni. La quotidianità stava riprendendo una normalità di svolgimento, era finita quella terribile oppressione, non c'erano più i bombardamenti, il coprifuoco, ci si poteva muovere liberamente, in poche parole ci si riappropriava del quotidiano col desiderio di viverlo e assaporarlo. La fotografia era il mezzo a me più congeniale per captare questa nuova vita.

- La fotografia, per Lei, è un gesto, un'azione o entrambi?

Personalmente ritengo che siano sinonimi, nel senso che il gesto è un'azione e viceversa per cui se ho capito la domanda, non c'è differenza tra un mio lavoro off-camera, quindi prettamente gestuale, e lo scatto fotografico perché entrambi sono un atto, il risultato di un pensiero.



- Il Suo personale gesto fotografico agli esordi. Esempi di fotografie alle quali è particolarmente legato (perché sperimentali/tipologia-documentale etc) Alcuni commenti.

Sono legato a tutti i miei lavori allo stesso modo. Fin dall'inizio ho praticato più progetti in contemporanea utilizzando strumenti, stili e generi diversi. Negli anni Cinquanta far parte di un circolo fotografico era fondamentale perché era il luogo privilegiato dove poter parlare di fotografia e confrontarsi. Partecipare ai concorsi era anche una palestra motivazionale per imparare le tecniche come strumenti di espressione e non farli diventare fini ultimi del fotografare. Poi a me piaceva sperimentare e infrangere le regole dopo essermene appropriato. Da qui le foto realiste, quelle a toni bassi e a toni alti, la ricerca sui muri e appunto la sperimentazione.

- Periodo di Venezia; eventuali influenze di quell'ambiente (anni 50) sul Suo gesto fotografico. Fare esempi (qui sarebbe interessante capire quanto un ambiente stimolante abbia influenzato la Sua arte, aspetti positivi o eventualmente anche negativi).

Frequentare Venezia, Vedova, Tancredi e il salotto di Peggy Guggenheim era estremamente stimolante e interessante, così come frequentare a Bologna Bendini, Mascalchi, Leonardi, per esempio. Era trovare una sintonia di idee e di espressione perché le mie ricerche off-camera venivano da loro apprezzate mentre erano rifiutate dal mondo della fotografia, erano condivise da pochissimi come Luigi Veronesi o Giuseppe Turrone. Questi miei lavori, definiti in un saggio di Carlo Gentili *gestuali*, rappresentavano la rottura degli schemi e l'analisi del linguaggio fotografico attraverso le sue componenti, cioè pura fotografia.

- Ruolo dell'esperienza fotografica e consapevolezza della sua importanza. L'esperienza è utile?

È determinate. *La sapienza è figliuola della esperienza* come diceva Leonardo.

- Qual è stato il premio ricevuto più inaspettato? Perché?

Negli anni Cinquanta si partecipava ai concorsi per ricevere un premio, quella era la sfida anche se già allora provocatoriamente mandavo anche qualche fotografia off-camera che venivano in modo sistematico scartate. Successivamente i premi sono stati tutti inaspettati perché da sempre realizzo i miei lavori per una necessità

espressiva che non ambisce a ricevere una premiazione, che però ovviamente non può che farmi piacere.

- Secondo Lei, la fotografia in Italia (riferimento anni 40 e 50) era capita, sviluppata bene, o all'estero c'erano possibilità diverse?

Se si pensa che in Italia la fotografia è stata considerata *bene culturale*, quindi sottoposta a tutela e valorizzazione, solo nel 1999 è facile immaginare come era ritenuta cinquanta anni prima. In quegli anni iniziò a strutturarsi la figura del professionista che non a caso proveniva dalle realtà dei circoli; fino ad allora pochi erano quelli che lavoravano per le testate o per le industrie e ancora in numero inferiore erano quelli che la utilizzavano a livello di ricerca. La figura predominante del fotografo era quello dello studio per la ritrattistica, nelle città ma anche nei centri minori c'erano i negozi dei fotografi che nella vetrina o nella bacheca mettevano in bella mostra le migliori fototessere realizzate. Pensa la differenza con gli Stati Uniti, nel 1939 il presidente Roosevelt, dando il coordinamento a Roy Stryker, istituì la Farm Security Administration. Si trattava di una committenza fotografica affidata ad autori quali Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shan per documentare la drammatica situazione sociale causata dalla recessione.

- Per Lei la fotografia è verità/disillusione/denuncia, altro? Sì/No, spiegare perché, magari con esempi di Sue fotografie.

La fotografia è narrazione per cui come un testo letterario può raccontare tutto. Perché la fotografia è certamente stralcio del reale, ma un reale interpretato, è la verità dell'autore che può denunciare, può evidenziare, può blandire, può inventare, in altre parole ci offre il suo punto di vista. Un esempio. Negli anni Settanta mi trovavo alla finestra di un appartamento che affaccia su Piazza Maggiore, si stava svolgendo una manifestazione studentesca che aveva lasciato cartelli, volantini, carte varie, transenne atterrate avanti a San Petronio perché rincorsi dalla polizia che li stava scacciando e seguendo sulla strada laterale. Nel frattempo, erano arrivati degli spazzini per fare pulizia e dal portale centrale della basilica stavano uscendo persone per addobbare il sagrato perché stava arrivando dal santuario la Madonna di San Luca. Io avevo una Widelux, la macchina fotografica panoramica, feci alcuni scatti e in un fotogramma compariva l'intera scena appena descritta. Se fossi stato un fotoreporter avrei potuto utilizzare quello scatto in modi diversi e

raccontare tante diverse “vere” storie semplicemente tagliandolo. Da una parte avrei potuto dire gli studenti lasciano incivilmente una piazza sporca e impraticabile, oppure la polizia fascista sta attaccando giovani pacifici dimostranti, o ancora l'amministrazione comunale è attiva per tenere la città pulita, e per finire la Curia sta per accogliere la Madonna di San Luca che scende in città. Ognuna era una verità.

Domande di natura generica.

- Quando una foto “riesce bene”; fare esempi

È una domanda che può avere n-risposte, dipende da vari fattori, per esempio in base al periodo in cui viene scattata, al gusto del momento. Un semplice esempio: lo sfuocato è diventato uno stile praticato con successo mentre negli anni cinquanta le stesse fotografie sarebbero state considerate da scartare. E comunque secondo il mio parere *riesce bene* se soddisfa l'autore indipendentemente dalla disapprovazione o dal plauso degli altri.

- Fotografia come arte, o arte come fotografia?

La fotografia è un *linguaggio* ora molto praticato. Se usiamo la parola arte nel significato che deriva dal greco, cioè saper fare, la fotografia è come la pittura, la scultura, il cinema eccetera, cioè espressione di un autore che utilizza gli strumenti che costituiscono quel codice comunicativo. Per quanto mi riguarda in questo senso si può parlare di arte. Se invece vogliamo aggiungere *l'aura dell'artisticità* questo lo può fare solo la storia. Nel contemporaneo credo sia sbagliato parlare di artisti penso sia più corretto parlare di fotografi, pittori, scultori, registi.

- Cos'è la creatività nel suo modo di fotografare? È legata alla sperimentazione?

La creatività è il progetto, è l'idea che si realizza, è la necessità di esprimersi. La sperimentazione è certamente molto legata all'invenzione, ma la creatività può produrre anche un'immagine classica non necessariamente legata alla innovazione, può essere uno sguardo alternativo.

- La relazione fotografo-oggetto-spettatore, per Lei, è sempre valida? Oppure Lei fotografa pensando e guardando solo l'oggetto, senza pensare che poi ci sarà qualcuno che vedrà la foto?

Per quanto mi riguarda non penso mai ad un possibile fruitore. Come dicevo fotografare è una necessità che si esplica realizzando un progetto oppure rimanendo colpiti, venendo attratti da qualcosa che ti fa scattare l'esigenza di catturarla, è una pressante emergenza visiva.

- Critica fotografica: cosa ne pensa? Lei ha mai ricevuto un'inaspettata critica negativa? Se sì, rispetto a quale foto?

La critica rappresenta il momento della riflessione. Nel senso che dà una interpretazione del tuo lavoro, a volte lo analizza da un punto di vista inaspettato. Non parlerei di critica negativa, ma di non condivisione di un'idea. Nel 1958 al concorso Premio città di Padova il mio portfolio Muri vinse il primo premio. Su una rivista fotografica, credo fosse Ferrania, un critico scrisse un pezzo nel quale si meravigliava come fotografie che rappresentavano muri sbrecciati o sui quali erano disegnati pupazzetti potessero non solo vincere, ma essere ammesse al premio.

- Ci può essere incertezza nel gesto fotografico?  
Il fotografo parte con un progetto nella mente o si forma anche con la casualità e incertezza?

Certo tutto è passibile di variazioni, anche se l'idea portante rimane il perno attorno il quale si svolge il lavoro. È anche possibile che si incontri il caso che ci fa accendere la scintilla e si realizza un lavoro che nasce proprio in quel momento. Faccio un esempio recente. Mi trovavo in un pub a Londra e notai sulla superficie del tavolino davanti al quale ero seduto le tracce lasciate dai boccali e dalle bottigliette di birra. Poiché la superficie era di rame la reazione tra acido e metallo era evidente e si notava lo scorrere del tempo, l'avvicinarsi delle tante persone che si erano sedute a quel tavolino a bere, mangiare, chiacchierare, era una sedimentazione dei passaggi. Lo fotografai subito. Mi guardai attorno, ce n'erano alcuni altri nell'angolo di quel grande salone, un'isola in mezzo alle lunghe tavolate di legno, ed erano tutti occupati. Chiesi alle persone di sollevare i loro piatti e bicchieri, tutti lo fecero con semplicità senza

chiedersi altro. Da qui è nato *Cuprum*, una tranche de vie molto realistica nella sostanza anche se nella forma apparentemente se ne discosta, anzi diventa un reale altro.

- La tecnica influenza la creatività? Fare esempi se possibile.

Certamente, e così è per tutte le discipline, tanto più per la fotografia che nasce appunto da invenzioni tecnologiche: la possibilità/capacità di fissare un'immagine di per sé evanescente. La tecnica porta in sé anche il concetto di innovazione per cui direi che necessariamente la creatività ne viene influenzata. All'inizio le fotografie erano prevalentemente ritratti e anche Roger Fenton che ha fotografato la guerra di Crimea nel 1855 spostandosi con il suo carro e usando strumenti ingombranti, lastre di vetro come negativi e così via, ha prodotto fotografie molto distanti da ciò che comunemente si ritiene sia il fotogiornalismo. Oggi immaginiamo il fotoreporter nel cuore dell'azione, mentre la battaglia si svolge, al contrario Fenton fotografava i campi quando i combattimenti erano sospesi e comunque lontano dalla linea di fuoco. E' stata l'innovazione tecnologica che arrivati ad oggi ci porta ad essere tutti fotografi avendo un cellulare in tasca, strumento duttile e potenzialmente molto creativo.

- Difficoltà, oppure no, di esprimere l'emozione nella fotografia.

La fotografia è sempre un'emozione per chi la fa, a volte si provano anche brividi quando si capisce di avere realizzato qualcosa di forte, ma la difficoltà sta nel riuscire a trasmetterla agli altri. Ma credo che questo punto sia equivalente agli altri linguaggi espressivi, è una questione di capacità comunicativa dell'opera.

Domande di natura filosofica.

- Ruolo dell'immaginazione; avere l'*occhio giusto*, *allenato* porta ad un gesto fotografico estetico?

Se intendi manierismo, cioè trovare una maniera e continuare su quella strada certamente porta ad uno stile, alla riconoscibilità di autore, ad una estetica, ma è un percorso che non mi riguarda. Ho continuato a mettermi in gioco, è stata una continua necessità a resettare il modo di confrontarmi con la realtà, accettare la sua diversità, cioè non perseguire uno stile, ma lasciarmi portare da ciò che mi interessa senza cercare la bella fotografia, se poi il lavoro viene

ritenuto anche bello non posso che essere molto soddisfatto. Per esempio un tema che ho perseguito dal 1974 ad oggi è quello sulla natura che ho cercato nelle sue manifestazioni più diverse: dal passare del tempo e il degrado della materia in *Herbarium*, all'idea di una natura sempre più lontana dal naturale come in *Natura morta* del 1977 e dalle successive riletture nelle installazioni *Natura/Snatura* del 2005 e *Frutta e Verdura* del 2006, oppure nell'incontro con il lavoro che ho titolato *Il tempo rallentato* del 2009.

- Secondo Lei quando *una foto/quella* foto diventa un'opera d'arte?

Come dicevo prima solo la storia, il tempo può determinare la qualità di un'opera d'arte, nel presente direi che molto o forse quasi tutto coincide con il mercato.

- La Sua "intenzione" di fare una bella foto è presente dall'inizio o si forma come un processo? Ad esempio, è importante il ruolo dell'esperienza, o vale sempre anche la casualità? Eventualmente fare esempi di foto "intenzionali" oppure casuali.

Non ho mai avuto intenzione di partire con l'idea di fare una bella foto, ma di raccontare, se poi il racconto oltre ad essere interessante è piacevole si è raggiunto l'optimum. Se si vuole un esempio emblematico posso citarti il tuffatore.

- Esiste un'educazione allo sguardo fotografico?

Più vedi più sei portato a guardare, è sempre il discorso leonardesco della "esperienza".

- Il significato di una foto, per Lei, è sempre presente? Cioè, Lei esplicita/lavora perché il significato sia sempre chiaro e leggibile per lo spettatore?

Cerco di farlo, bisogna vedere se ci riesco.

- Per Lei la fotografia è un bene di consumo (come una scarpa o un frutto)? L'apparecchio fotografico è un utensile? Sì/No, spiegare perché.

L'apparecchio fotografico è sempre stato un utensile, legato anche alle mode. Alcune marche sono state uno status symbol, quindi a volte più da possedere, da mostrare che da usare. La fotografia è un modo di rapportarsi tanto più oggi con i cellulari, come dicevo. I ragazzi sono costantemente in contatto mandando

fotografie. Sta cambiando il modo di esprimersi, e l'apparecchio che usano è uno strumento utile per comunicare.

- L'apparecchio fotografico come "gioco", allora il fotografo non è più un *homo faber*, bensì *homo ludens*? Cosa ne pensa di tale affermazione?

Il fotografo è *homo faber* quando interviene a trasformare la realtà interpretandola e anche quando il suo lavoro entra nel mercato. Ma in contemporanea è *homo ludens* perché fare fotografia è anche un gioco delle parti nel quale a volte i ruoli vengono invertiti, pensa al "gioco" che si innesca fra fotografo e fotografato.

- Che relazione ha con l'apparecchio fotografico: dipendenza/casualità. L'apparecchio fa ciò che desidera Lei? L'uomo ha la supremazia sull'oggetto tecnologico, oppure No? Cosa ne pensa?

Anch'io negli anni giovanili sono stato attratto dalle macchine fotografiche, era un punto di orgoglio perché certi apparecchi come la Rolleiflex obiettivo Tessar Jena, per esempio, oltre ad essere uno status symbol davano una resa, una incisione che le altre non avevano. Per anni poi ho continuato ad usare la Nikon ed ora uso una Canon digitale perché sono un loro testimonial. Ma non la ho mai vissuta come una dipendenza e comunque fin dal 1948 ho lavorato molto con la fotografia off-camera. Poi quando ho utilizzato la Polaroid ho decisamente rifiutato l'automatismo, l'ineluttabilità del tempo reale e sono intervenuto modificando l'immagine mentre si stava sviluppando realizzando ciò che ho denominato *polapressure*. Al di là del risultato che mi ha soddisfatto, al di là della curiosità che mi spinto a procedere, per cui ho realizzato diversi lavori sempre intervenendo sulle polaroid aprendole e realizzando così i *polaori* e le *trasfigurazioni* da sinopia, forse c'è anche il sapore non tanto della supremazia ma la necessità della libertà di azione.

- Lei è d'accordo con tale affermazione? *The picture has almost replaced the word as a means of communication... the time comes when we progress, must go forward, must grow. Else we wither, decay, die. This is as true of photography as for every other human activity in this atom age... according to Webster, "anything documentary is that which is taught, evidence, truth, authentic judgment". Add to that a dash of imagination, take for granted adequate technique to realize the intention, and a photographer's grasp will eventually equal is reach-as turns in the right direction at the cross roads.*

(Berenice Abbot, in *Classic essay on Photography*, Ed. By Alan Trachtenberg, 1980, Me, Usa, pgg.179-184:184)

Ne abbiamo già parlato, certo bisogna accettare il cambiamento che ci fa procedere, che ci offre nuove opportunità di espressione, che ci solletica nuove idee e ci fa tentare nuove strade. La fotografia è quasi più legata alla letteratura oltre che alla storia dell'arte. E come tutti i *linguaggi* evolve, se non fosse così saremmo ancora fermi al dagherrotipo.



## Capitolo Secondo (Testi)

Allegato, n.2.1 a.1: Nicolas St. John Green

*Proximate and Remote Cause* in «American Law Review», Little Brown & Company, Boston, 1870, vol. 4, pp.201, 203-204 e 210-216 (selezioni).

[...] «*In jure non remota causa, sed proxima, spectatur*, is the first of Lord Bacon's "maxims of the law". An unsuccessful search for this maxim has been made in the civil law. It doesn't appear to have been used in the English law prior to Lord Bacon's time. As he plainly intimates that some of the maxims were original with him, this was probably one of that number».

[...] Taking that view of causes which Lord Bacon did, what is more natural than that, when framing maxims which, according to his own account, were the commencement of the application of his system of philosophy to that particular science, he should commence by asserting that doctrine which he regarded as the cornerstone of all philosophy; that in law, has in every thing else, *proximate* and not *remote causes* were the proper objects of inquire? He expresses the ground work of his philosophy in a single sentence. He places the maxim in its proper position as the first, the introduction to the others. There is significance in the first words, *injure*. He had, in other places, thought that the neglect of the remote and the search for the proximate cause was the key to all science. Now, when treating of a particular science he re-asserts it in regard to that science. The maxim then, as used by Bacon, is put the assertion of the general principle of philosophical inquiry. He uses the word *cause* in the broad signification which it has in the writings of Aristotle and his commentators the schoolmen, that is, as nearly synonymous with the word reason. The examples cited by him by way of illustration, prove this. They show that law deals with definitive reasons, and is not led into uncertain speculation. They are no authority for the maxim as now commonly used. But is not the maxim capable of a more exact application? What is the precise thing which is a *approximate cause* to be searched out, and what is the precise thing which is the remote cause to be neglected in true philosophical reasoning?

[...] If the schoolmen took an incomplete view of causation, so also did Bacon. If the incomplete view which they did take was, in fact, erroneous, that error was

common to both. They differed not so much as to what causation is, as they did as to the manner of its investigation. The schoolmen assumed their causes. The theologians at the present day, writing upon the same subjects, do the same. Bacon searched for his causes by a system of enumeration of instances and exclusion of foreign causes. Neither method is of practical use. It is impossible to find the art of making gold by blind experiment. It is equally impossible to find it by an enumeration of instances of yellowness, of weight of ductility. When Bacon gave it as his opinion that it was easier to make silver than to make gold, because silver was the simpler metal, he reasoned like a schoolman, but like a schoolman who had not yet attained to subtlety.

We have seen that Bacon adopts Aristotle's classification of causes, which was also the classification of the schoolmen. This is the formal, the final, the material, and the efficient. But this is the a grouping together of different things because they have the same name. There is no real, and nothing but a fanciful, similarity between them. The efficient cause alone is the cause, which produces effects. *Causation is the laws of cause in relation to effect.* Nothing more imperils the correctness of a train of reasoning than the use of metaphors. By its over free use the subject of causation has been much obscured. The phrase *chain of causation*, which is a phrase in frequent use when this maxim is under discussion, embodies a dangerous metaphor. It raises in the mind an idea of one determinate cause, followed by another determined cause, created by the first, and that followed by a third, created by the second and so on; one succeeding another till the effect is reached. The causes are pictured as following one upon the other in time, as the links of a chain follow one upon the other in space. There is nothing in nature which corresponds to this. Such an idea is a pure fabrication of the mind.

There is but one view of causation which can be of practical service. To every event there are certain *antecedents*, never a single antecedent, but always a set of antecedents, which being given the fact is sure to follow, unless some new thing intervenes to frustrate such result. It is not any one of this set of antecedents taken by itself which is the cause. No one by itself would produce the effect. *The true cause is the whole set of antecedents taken together.* Sometimes also becomes necessary to take into account, as a part of the set of antecedents, the fact that nothing intervened to prevent the antecedents from being followed by the effect. But when a cause is to be investigated for any practical purpose, the antecedent which

is within the scope of that purpose is singled out and called the cause, to the neglect of the antecedents which are of no importance to the matter in end. These last antecedents if mentioned at all in the inquiry, are called conditions. Suppose a man to have been drowned. What was the cause of his death? There must have been a man, and there must be water, and there must have been a coming together of the man and water under certain circumstances. The fact of there being a man, and the fact of there being water, and each and every attending circumstance, without the presence of which circumstance the death would not have taken place, together with the fact that there was nothing intervening to prevent, constitute the true cause. [...] *The true, the entire, cause is none of these separate causes taken singly, but all of them taken together.* These separate causes are not causes which stand to each other in the relation of proximate and remote, in any intelligible sense in which those words can be used. There is no chain causation consisting of determinate links ranged in order of proximity to the effect. They are *mutually interwoven* with themselves and the effect, as the meshes of a net are interwoven. [...] So the presence of each and every surrounding circumstance, which we may call a cause, is necessary for the production of the effect.

In the law the facts are the subject of the inquiry for a single purpose. This purpose is to determine the rights and liabilities of the respective parties to the proceedings. Those facts alone are viewed as causes and effects which have a direct bearing upon those rights and liabilities, The question is, sometimes, whether a cause is proximate to the effect; sometimes, is whether an effect shall be referred to a certain cause as its proximate result; sometimes, it is to which of several causes the effect shall be so referred. [...] That cause and effect are often viewed as parts of *chain causation*, and the discussion this become meaningless. The chief difficulty is that the terms *proximate* and *remote* have no clear, distinct and definable significations. Sometimes, causes are decided to be proximate which are remote in time; sometimes those are decided to be proximate which are remote in space. The division is neither scientific nor logical. Above all it is not a fixed and constant division. It varies in different classes of actions.

[...] The law makes us responsible for those effects of our voluntary acts which might reasonably have been foreseen. There is generally no other way of determining whether certain events, or whether events analogous to them in kind, were or might have been anticipated or foreseen, than by an appeal to experience.

By applying this maxim, we make that appeal. We determine whether given causes and effects are proximate or remote, in the legal sense of those words, from our own experience of the succession of cause and effect.

*The Maxim that a Man is Presumed to Intend the Natural Consequences of His Acts*, in «Criminal Law Reports», Hurd and Houghton, N.Y., 1875, vol. 2, pp. 244-246 (selezioni).

That a man must be held to intend the natural *consequences* of his *act*, is a present day regarded as a presumption of fact; a presumption which a jury can or should draw, instead of an irrefutable conclusion of law. Formerly regarded as a presumption of law, it has been the fruitful source of all constructive crimes. By this supposed rule of law, the Duke of Norfolk was convicted and attained. “The duke’s purpose to marry the Queen of Scotland, who had formerly laid a claim to the crown of England, and signifying it by letters, and all this done without the consent of the Queen of England, was held an overt act to depose the Queen of England, and to compass her death; for if the Queen of Scots claimed the crown of England, he that married her must be presumed to claim it also in her right, which was not consistent with the safety of the Queen of England, and her title to the crown; and although this extending of treason by illation and consequence was hard, yet the Duke was convict and attain of treason generally upon this indictment”.

[...] King Edward 4, hunting one day in the park of Thomas Burdet, killed a white buck which was a great favourite, and Burdet, much vexed, wished the buck, horns and all, in the belly of the man that counseled the king to kill it. But it appeared no man had counseled the king to kill it. He had counseled himself to kill it; therefore Burdet had wished the buck, horns and all, in the king’s belly; but if the deer, horns, bones and all, were in the king’s belly, it would kill him, therefore Thoma Burdet had wished the king’s death; but the natural consequence of a wish is an act, therefore Burdet compassed the death of the king, and was guilty of treason. And upon such reasoning he was tried, condemned and executed.

[...] For what is the *meaning of intent*? It means the end contemplated at the moment of action, and by reference to which the visible parts of the action are combined. This intent is seldom permanent for any very considerable time, and often varies from moment to moment, especially in people who are either weak or wicked.

A man meditating a crime [...], how then, can it be known which *particular intent* was present at that moment? Perhaps he himself was not then distinctly conscious of it, and probably his subsequent recollection would be treacherous. The way in which, in fact, he did move is the only trustworthy evidence on the subject, and consequently is the evidence to which alone the jury ought to direct their attention. But whatever may be the case with respect to common-law offences, the settled rule of law is that wherever an *intent is made an ingredient of a statute crime*, the *intent is a fact to be proved* to and found by the jury, and not an inference of law.

Allegato, n.2.1 a.2: James Elliot Cabot

*Some Considerations on the Notion of Space*, in «The Journal of Speculative Philosophy», Knapp & Company Printers, University of California, 1878, vol. 12, pp. 225-236 (selezioni).

All bodies are extended, or exist in Space – that is, they are outside of us, and outside of each other; and this *outness* we imagine indefinitely prolonged in all directions – as indefinite *room* for others. Yet, although Extension is the most general character of bodies, when we ask ourselves what it is, we find only negative predicates; it is pure indifference to every one of the sensible qualities; they may all be changed without touching the extension of the body; and we can at last only define this extension as the *otherness*, the mutual externality, of the parts. It is natural to us to say that we see the place, distance, direction, and extent of bodies. This was the prevalent opinion before Berkeley, and many psychologists seem to be returning to it. Evidently, however, this is a figurative way of speaking.

[...] No visual impression of any kind can be the condition of our perception of Space, for blind persons in whose experience this condition is wanting have this perception. Indeed if Space be a sensation, it is one that is common evidently to several of our senses - probably in some measure to all. Many animals hunt principally by scent, and blind persons discriminate position and distance with great accuracy by hearing alone. [...] Is Space, then, an occult quality in bodies, which modifies our apprehension of them without our being able to identify it with any nervous affection, or in any way to demonstrate its presence apart from the inferences to which it gives rise? Science is jealous of occult qualities, and rightly,

for it is an hypothesis very hard to control. No doubt we have a sense of Extension – just as we have a sense of right and wrong; but to allege this sense only states the problem, without any attempt to solve it.

On reflection, it is evident, I think, that no simple feeling of any kind can be conceived as giving us by itself the impression of Extent; we cannot suppose it constituting a surface, or consisting of parts arranged above or below, or on the right or left hand of each other. Our feelings are by their very nature internal; occupy no room, and exist, as Hume said, *nowhere* but only in being felt. Nor can any assemblage of these zeroes give us what they do not themselves contain.

[...] Assuming, then, that Extension is not a sensible quality, but a *relation* which may subsist among impressions of any quality, or, at any rate, of various qualities, the next question is how we become aware of it. The only grounds of relation between our various sensations are resemblance, and sequence in Time. [...] Accordingly, many psychologists have traced the notion of Extension to the compound impression of a series of feelings so closely associated with a single feeling as to become identified with it – e.g., if I move my hand back and forth with different degrees of rapidity, I get a series of impressions, succeeding each other at different rates, and thus conveying the impression of mere distance or extent.

[...] The notion of Space, like all our notions, and like the whole content of our experience, is the workmanship of the mind operating with *data* of which, because they lie below consciousness, we know nothing directly. If we call these *data* sensations, the nit is clear that there is no sensation of Space as an objective fact, because there is no sensation of any object – because Sensation is its own object, and has no other. “There is something there”, means something *else* than my sensation. If we say (as we may) that to be consciuous of a feeling is to be conscious that is has relation to *something* beyond itself, then ther eis no objection to the position that we have a feeling, or a semse, of Space, which needs only to be clearly set before the mind and to have its implications made explicit, in order to become the notion of Space; only that, as it differs from those organic feelings which we commonlycall sensations precisely in this, that it *can* be made more explicit – in other words, that we can discriminate those operations of the mind fro which it stands – it becomes superfluous and misleading to insist on the fact that it is *also* a sensation. Superfluous because any of our experiences may take the form of sensations, if we dwell only on the perosnal impressions they make upon us; and

misleading because saying this seems to say that they are noting more – as if we were to say of a man that he is an animal.

[...] If we mean Self-consciousness – the mind returning upon itself and its impressions, and qualifying these as true or false, real or unreal, through their rational interpretation as signs of something ulterior- we may say that Space is the creation of the mind, just as we may say that the sense or the notion of right or wrong is the creation of the mind – since nothing is right or wrong until somebody sees it to be so – without meaning that it is anything unreal, or admitting the possibility of a state of things in which these distinctions would not hold good.

## Capitolo Terzo (Testo)

Allegato 3.3.1: Pablo Neruda, *Tina Modotti ha muerto*.

Pablo Neruda, *Tina Modotti ha muerto*; in Agostinis Valentina, a cura di, *Tina Modotti: gli anni luminosi*, Cinemazero, Pordenone, 1992, p. 146.

Tina Modotti, hermana, no duermes, no, no duermes:  
tal vez tu corazón oye crecer la rosa  
de ayer, la última rosa de ayer, la nueva rosa.  
Descansa dulcemente, hermana.

La nueva rosa es tuya, la tierra es tuya:  
te has puesto un nuevo traje de semilla profunda  
y tu suave silencio se llena de raíces.  
No dormirás en vano, hermana.

Puro es tu dulce nombre, pura es tu frágil vida:  
De abeja, sombra, fuego, nieve, silencio, espuma:  
De acero, línea, polen, se construyó tu férrea,  
tu delgada estructura.

El chacal a la alhaja de tu cuerpo dormido  
aún asoma la pluma y el alma ensangrentada  
como si tú pudieras, hermana, levantarte,  
sonriendo sobre el lodo.

A mi patria te llevo para que no te toquen,  
a mi patria de nieve para que a tu pureza  
no llegue al asesino, ni el chacal, ni el vendido:  
allí estarás tranquila.

¿Oyes un paso, un paso lleno de pasos, algo  
grande desde la estepa, desde el Don, desde el frío?  
¿Oyes un paso de soldado firme en la nieve?  
Hermana, son tus pasos.

Ya pasarán un día por tu pequeña tumba,  
antes de que las rosas de ayer se desbaraten,  
Ya pasarán a ver los de un día, mañana,  
donde está ardiendo tu silencio.



Un mundo marcha al sitio donde tú ibas, hermana,  
avanza cada día los cantos de tu boca  
en la boca del pueblo glorioso que tú amabas.  
Tu corazón era valiente.

En las viejas cocinas de tu patria, en las rutas  
polvorientas, algo se dice y pasa,  
algo vuelve a la llama de tu dorado pueblo,  
algo despierta y canta.

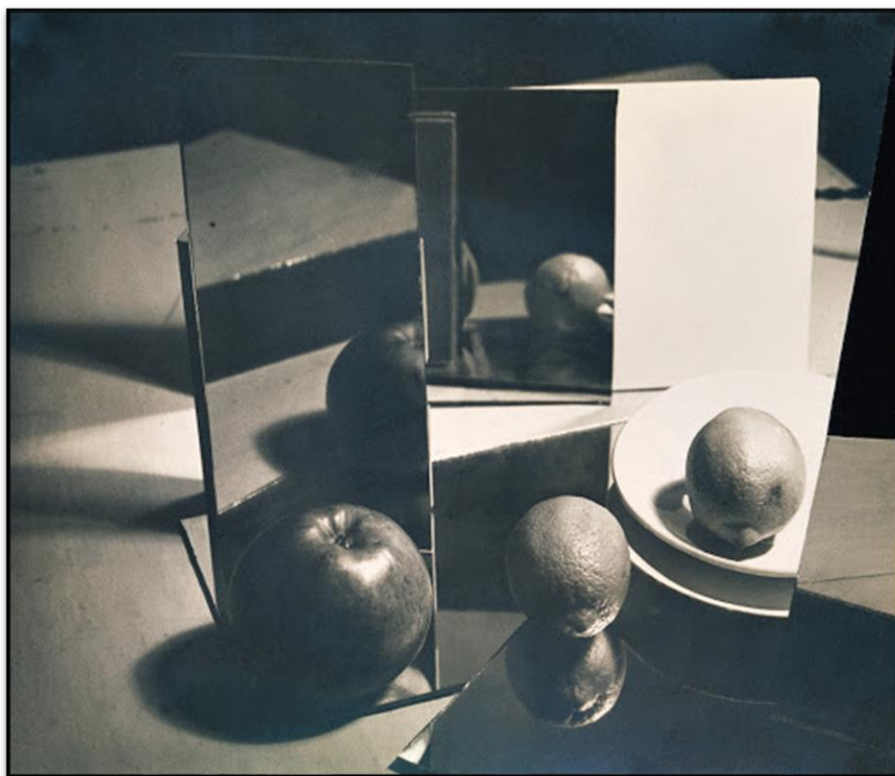
Son los tuyos, hermana: los que hoy te dicen tu nombre,  
los que de todas partes, del agua, de la tierra,  
con tu nombre otros nombres callamos y decimos,  
porque el Fuego no muere.

*Appendice* (allegati): immagini fotografiche.

Si specifica che le immagini sono state scaricate da Internet.

(Numerazione immagini di ogni capitolo: capitolo, paragrafo, numero della foto in sequenza).

## Capitolo Primo



Florence Henri, *Composition Abstraite*, 1923. Allegato 1.4a.1

(Esempio di numerazione: 1- capitolo, 4 a - paragrafo, 1 - immagine)



Autore sconosciuto, Auschwitz, *Forno Crematorio V*. Allegato 1.5.2



Francisco Boix, *Heinrich Himmler en Mauthausen*, ca. 1942. Allegato 1.5.3.



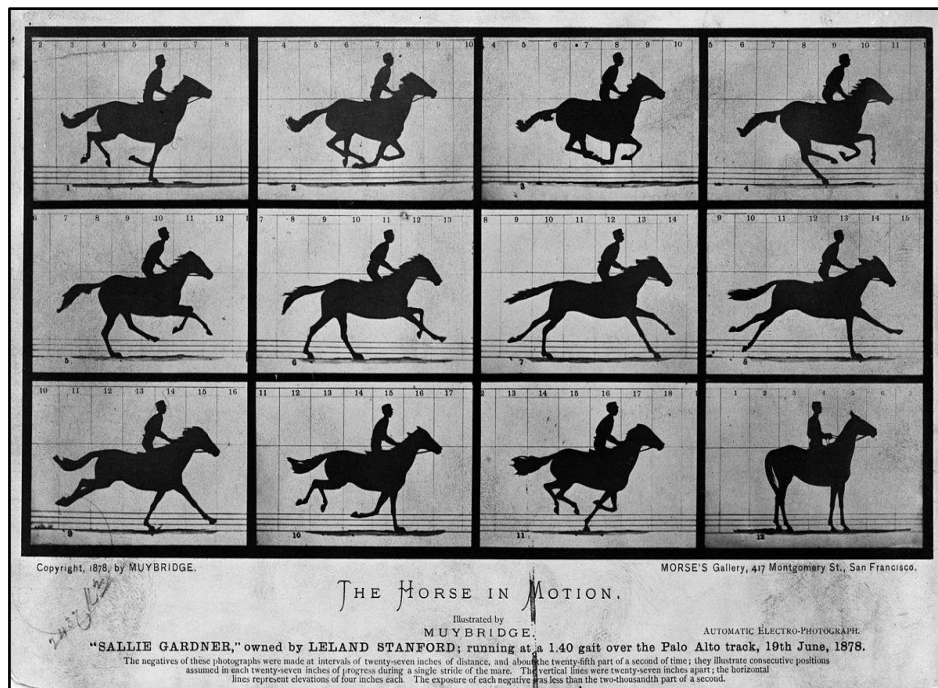
Francisco Boix, *Prisioneros en Mauthausen*, ca. 1942. Allegato 1.5.4.



Francisco Boix, *Liberación*, Mauthausen, Abril 1945. Allegato 1.5.5.



## Capitolo Secondo

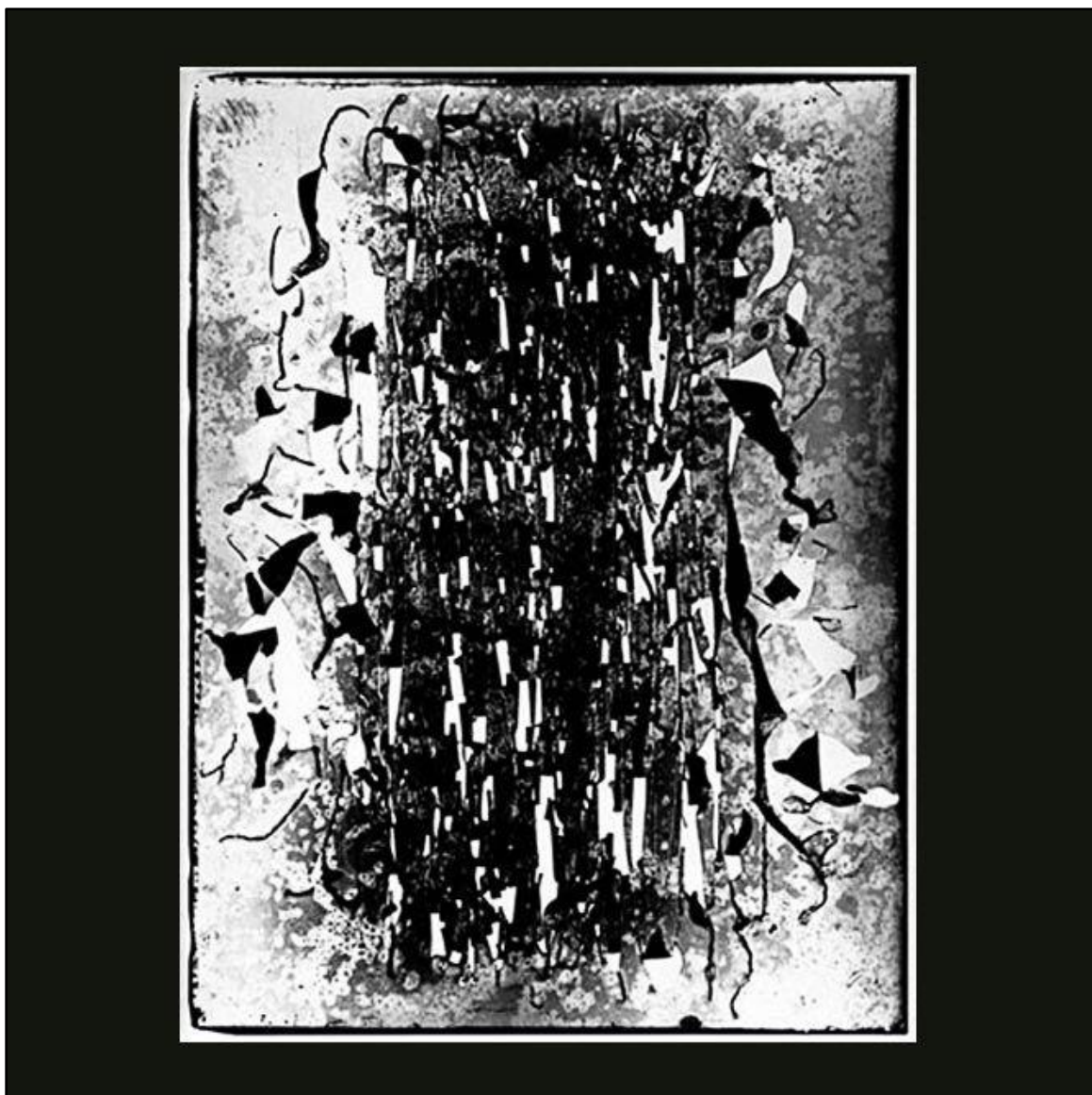


Eadweard Muybridge, *The Horse in motion*, 1878. Allegato 2.3.1

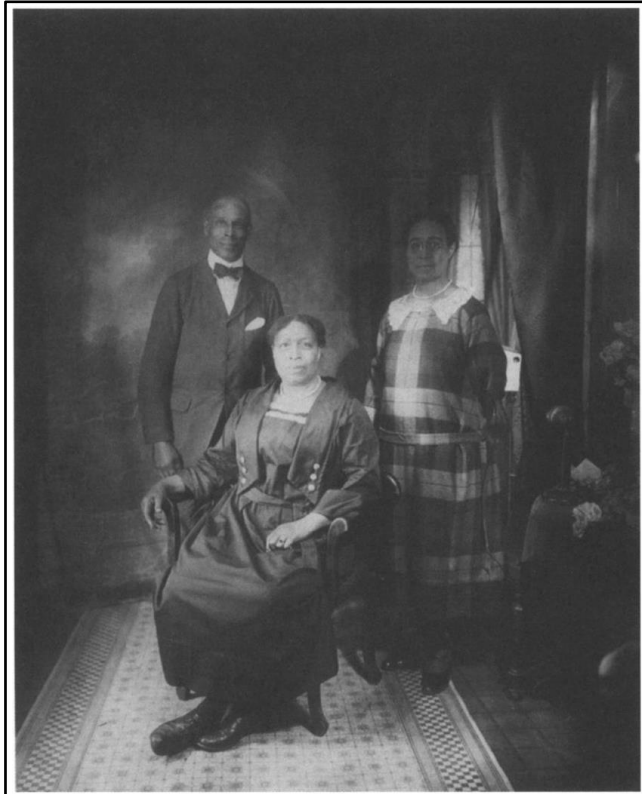


Etienne J. Marey, *Chronophotograph of a flying pelican*, 1882. Allegato 2.3.2

Capitolo Terzo



Nino Migliori, *Cliché-Verres*, 1955-1958. Allegato 3.1.1



James van der Zee, *Portrait de famille*, 1926. Allegato 3.1.2



William Klein, *New York, 1954: le quartier italien*. Allegato 3.1.3

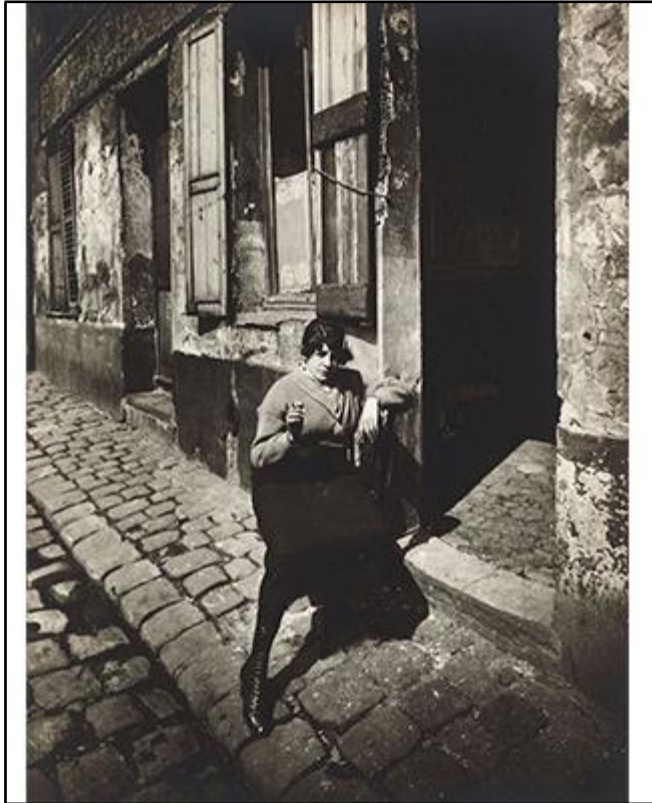


William Klein, *Premier Mai à Moscou*, 1959. Allegati 3.1.

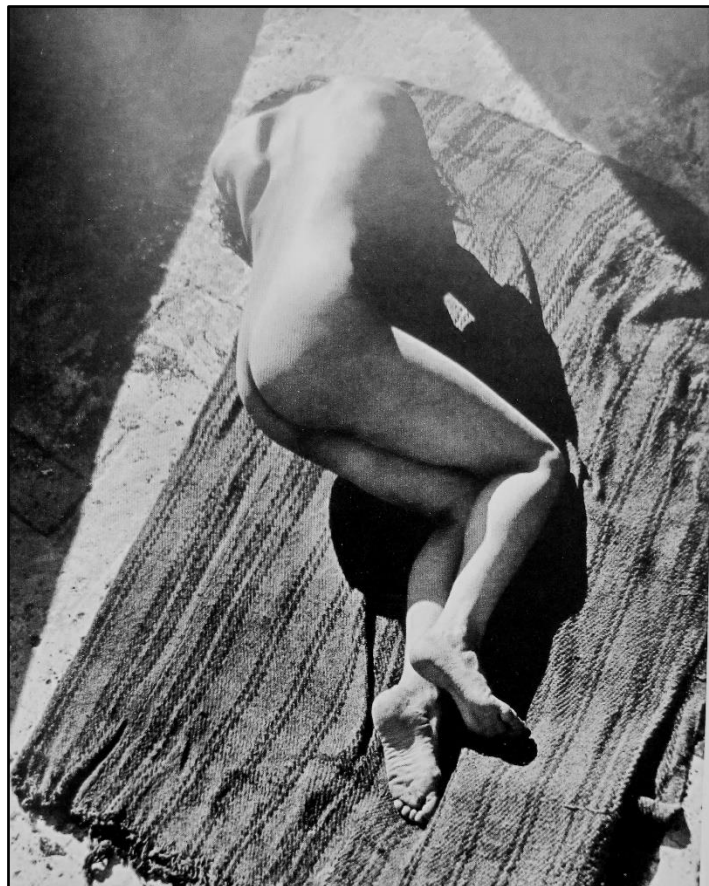


Man Ray, *Rayographs*, 1922. Allegato 3.1.5





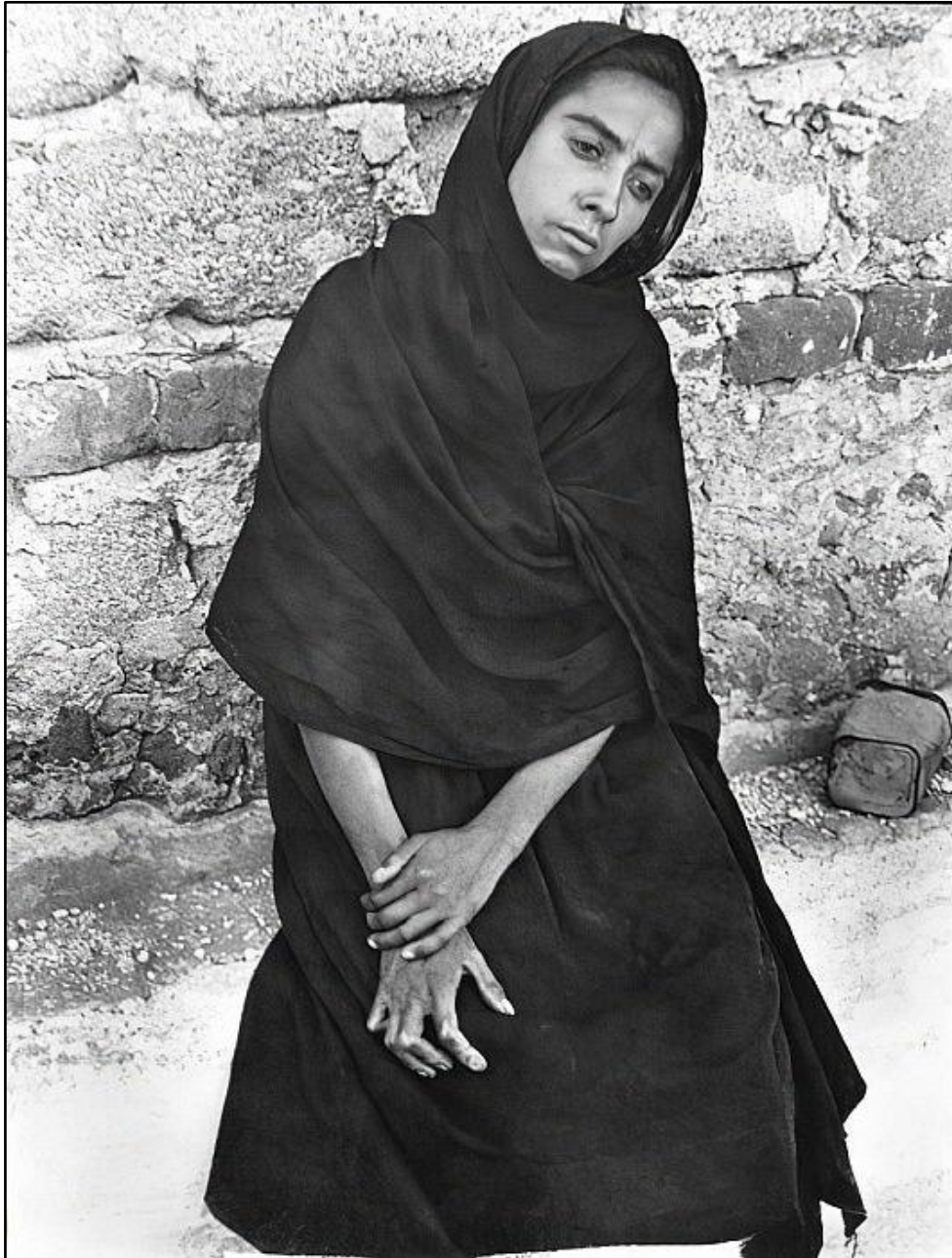
Eugène Atget, *La Villette*, 1921. Allegato 3.1.6



Edward Weston, *Nudo di Tina Modotti*, 1921. Allegato 3.3.6.



Edward Weston, *Tina che recita*, 1924. Allegato 3.3.7



Tina Modotti, *Elisa*, 1926. Allegato 3.3.8



Tina Modotti, *El Manito*, 1924. Allegato 3.3.9



Tina Modotti, *Bicchieri*, 1925. Allegato 3.3.9





Tina Modotti, *Pali del telegrafo*, 1924. Allegato 3.3.10



Tina Modotti, *Campesinos in marcia*, 1925. Allegato 3.3.11



Tina Modotti, *Piedi con sandali*, 1926, foto, allegato 3.3.12



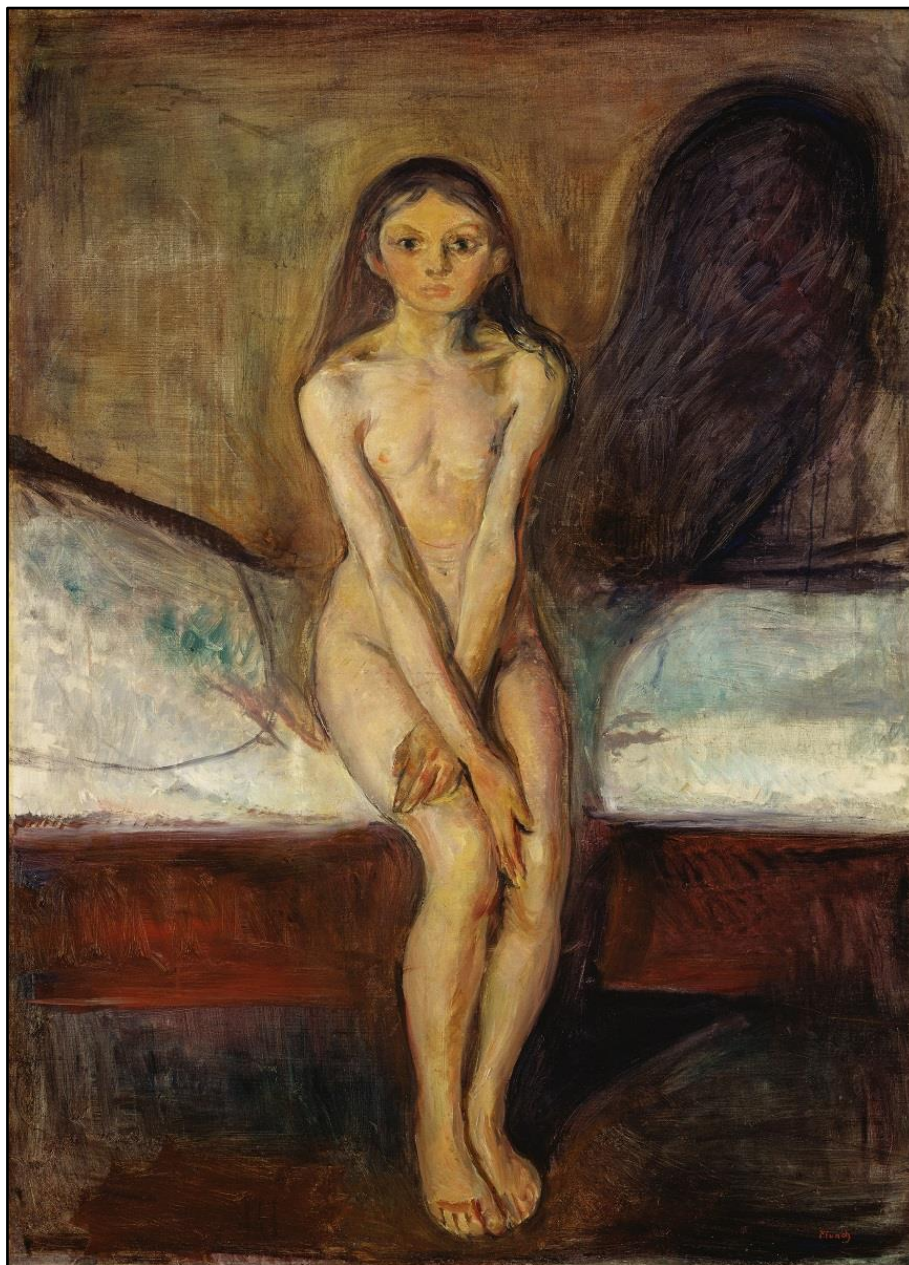
Tina Modotti, *Macchina da scrivere*, 1926. Allegato 3.3.13



Tina Modotti, *Calle*, 1925. Allegato 3.3.14

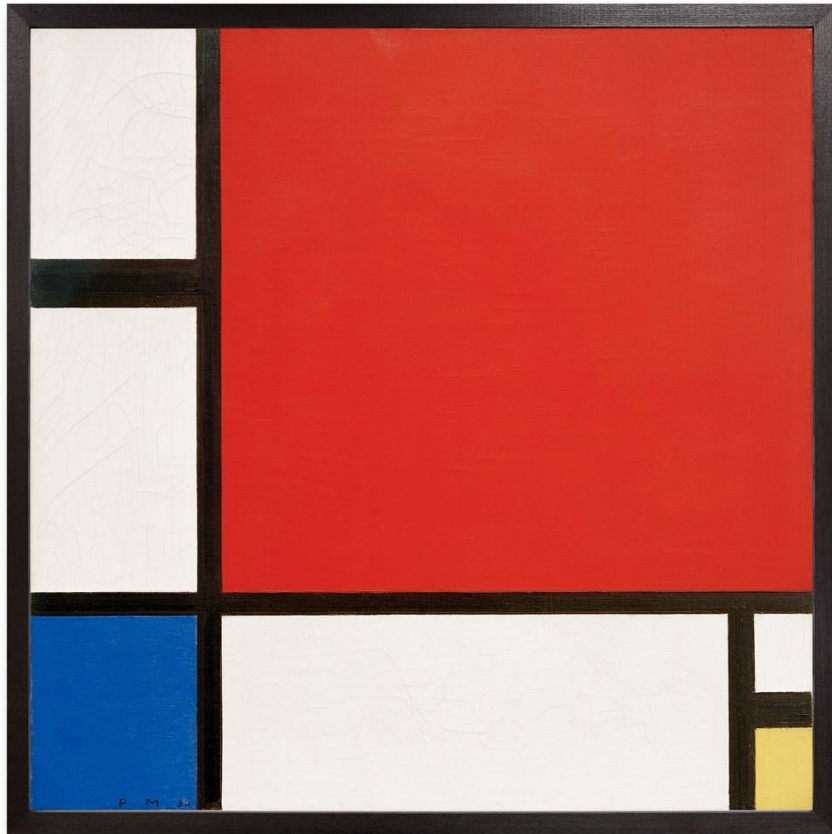


Capitolo Quarto

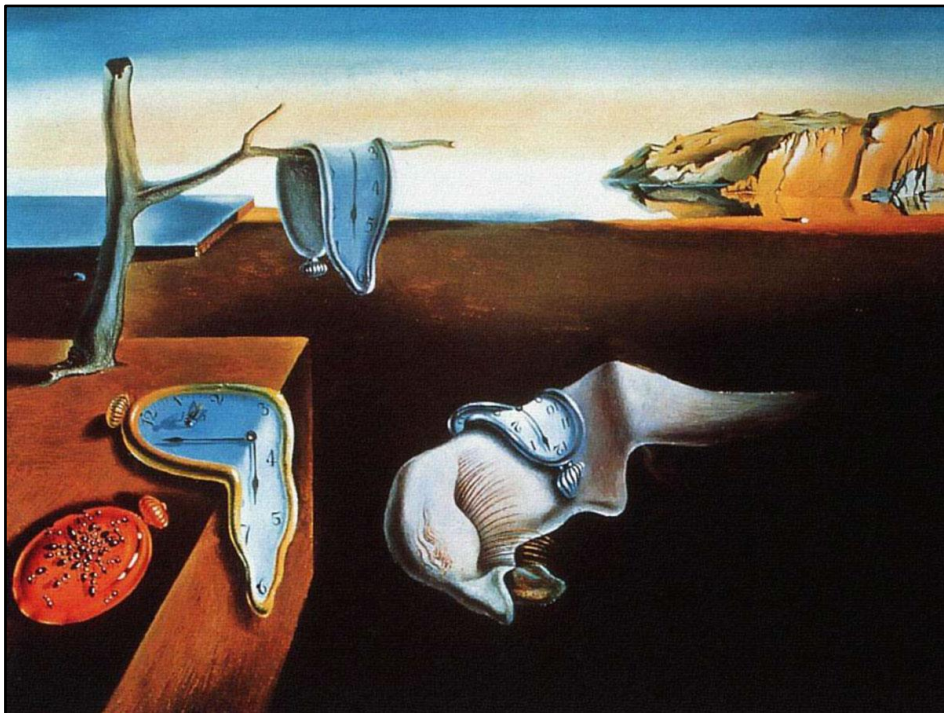


Edward Munch, *Puberty*, 1894-1895. Allegato, 4.1.1





Piet Mondrian, (Pieter Cornelis Mondriian), *Composition in Red, Blue and Yellow*, 1930. Allegato 4.1.2



Salvador Dalí, *La persistenza della memoria*, 1931. Allegato 4.1.3



Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. Allegato 4.1.4



Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917. Allegato 4.1a.5.



Marcel Duchamp, *Roue de Bicyclette*, 1913. Allegato 4.1.a.6



Man Ray e Marcel Duchamp, *Élevage de Poussière*, 1920. Allegato 4.1a.7

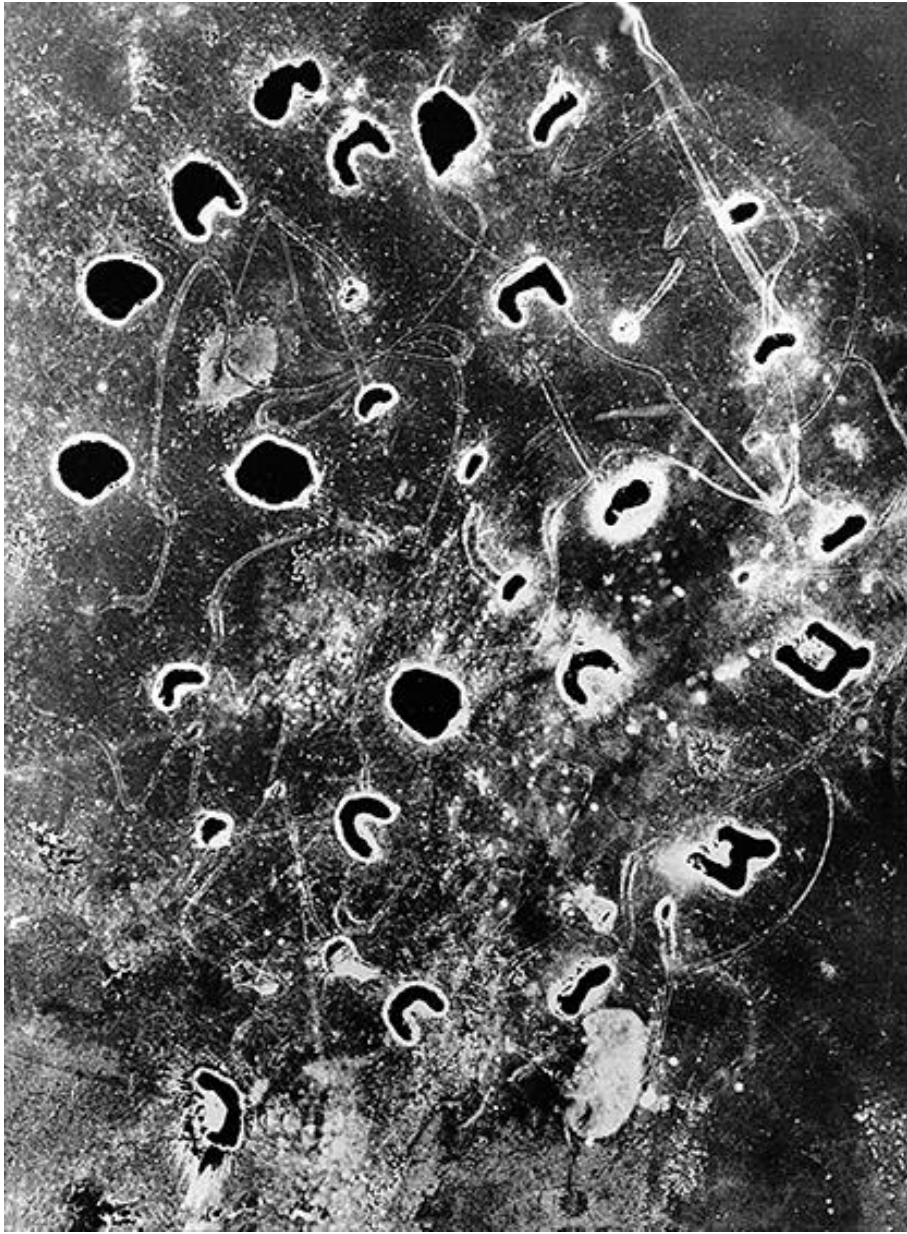


Man Ray, *Cadeau*, 1921, foto, allegato 4.1a. 8





Fotografia di Man Ray, (opera di Duchamp), *Le Violon d'Ingres*, 1924. Allegato 4.1a.9



Nino Migliori, *Pirogrammi*, 1948. Allegato 4.2.10



Nino Migliori, *Ossidazioni*, 1948, foto, allegato 4.2.11





## Capitolo Quinto



Walter Gropius, *Edificio Bauhaus a Dessau*, 1925. Allegato 5.1.1



Renger Patzsch, *Shoes*, 1928. Allegato 5.1.2.



Herman Biow, *Friederich Schelling*, dagherrotipo, 1848. Allegato 5.2.3



Eugène Atget, *La cour du Dragon*, 1913, foto, allegato 5.2.4



*Kafka bambino*, 1887. Allegato 5.4.5

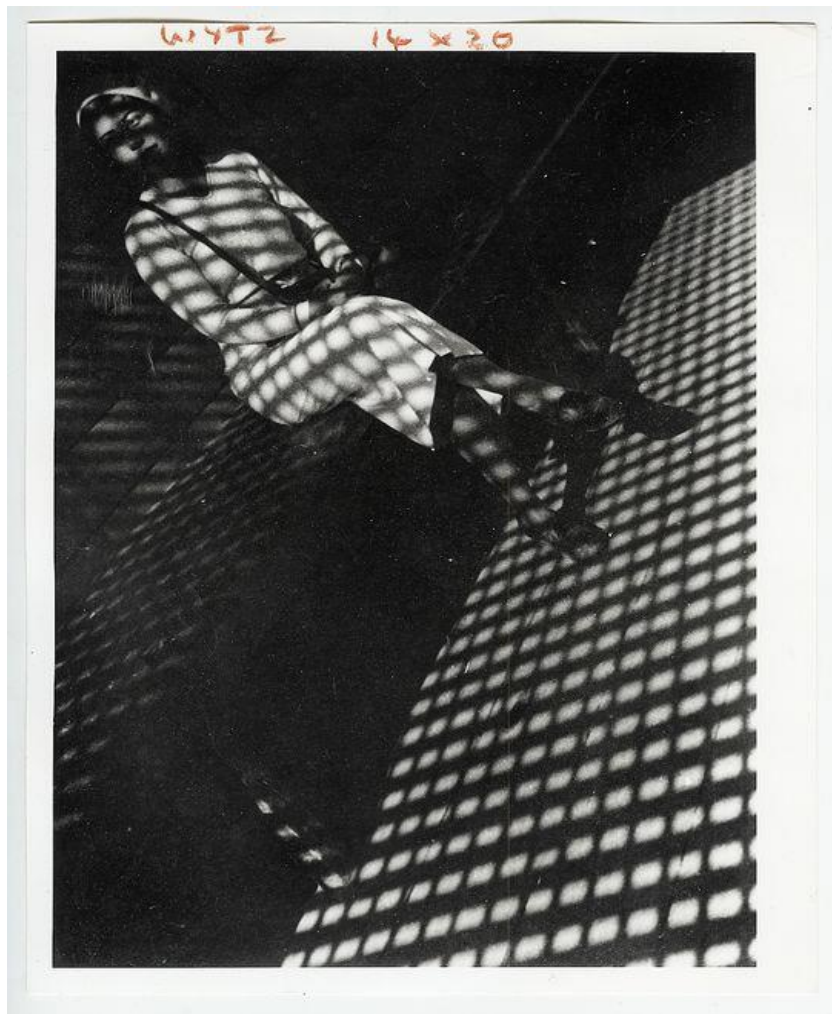




Alexander Rodchenko, *Fire escape*, 1925. Allegato 5.5.6



Alexander Rodchenko, *Stairs*, 1930. Allegato 5.5.7



Alexander Rodchenko, *Girl with a Leica*, 1934. Allegato 5.5.8



Alexander Rodchenko, *Girls with Handkerchiefs*, 1935. Allegato 5.5.9





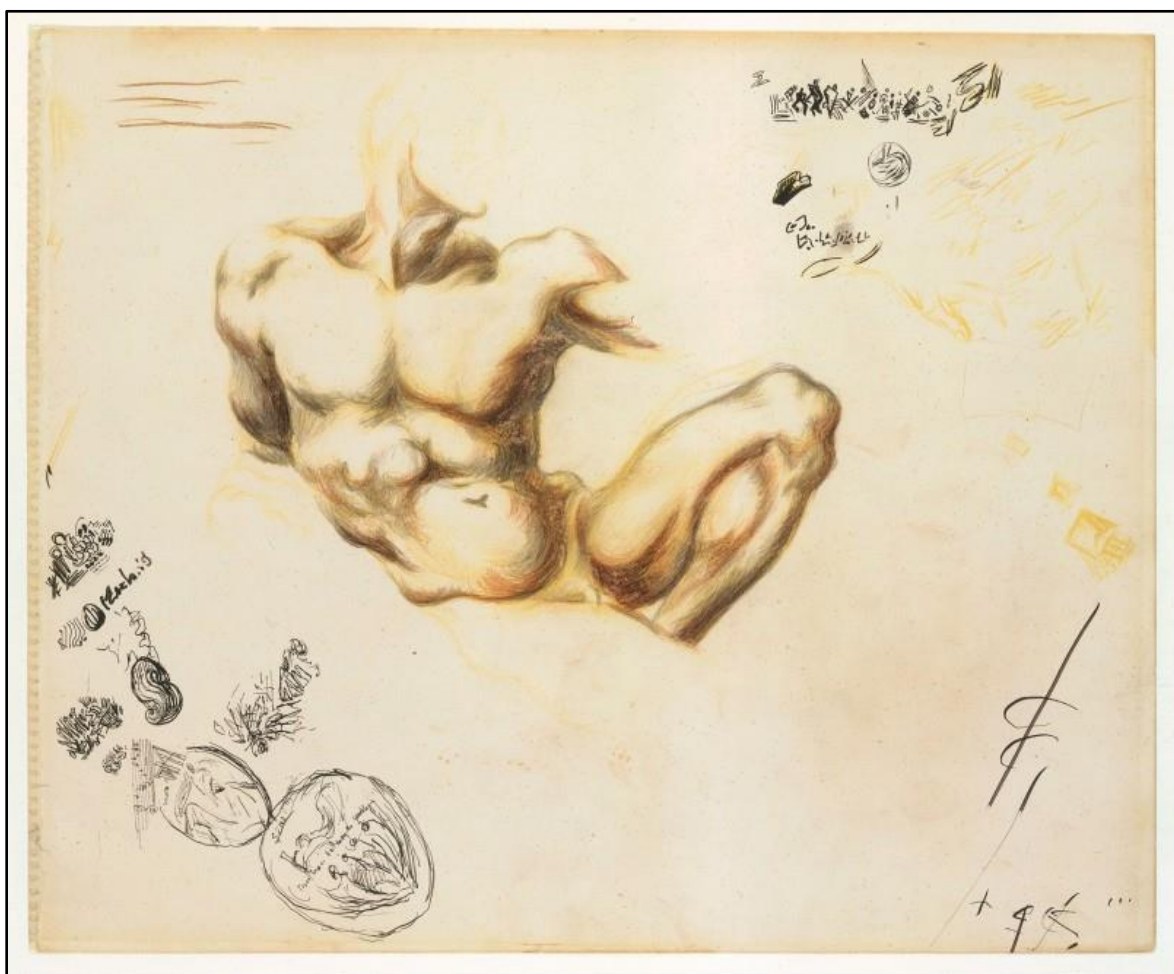
Berenice Abbott, *Pike and Harry Street*, 1936. Allegato 5.5.10



Berenice Abbott, *Columbus Circle, Manhattan*, 1936, foto, allegato 5.5.11.



Capitolo Sesto



Jackson Pollock, *Untitled*, 1929, matita colorata su carta. Allegato 6.1.1



Herman Landshoff, *Group of artists at P. Guggenheim's House, at Beekman Place, New York, 1942*. Allegato 6.1.2.

Da sinistra, in piedi: Jimmy Ernst, Peggy Guggenheim, John Ferren, Marcel Dychamp, Piet Mondrian; seduti: Max Ernst, Amédeée Ozenfant, André Breton, Fernand Léger, Berenice Abbott; sul pavimento: Stanley Hayter, Leonora Carrington, Fredrick Kiesler, Kurt Seligmann.



Phillip Jones Griffiths, *Vietnam* 1967. Allegato 6.1.3



Werner Bischof, *Freiburg*, 1945, foto, allegato 6.1.4.



Leonard Freed, *M. Luther King at Baltimore*, 1964. Allegato 6.1.5.





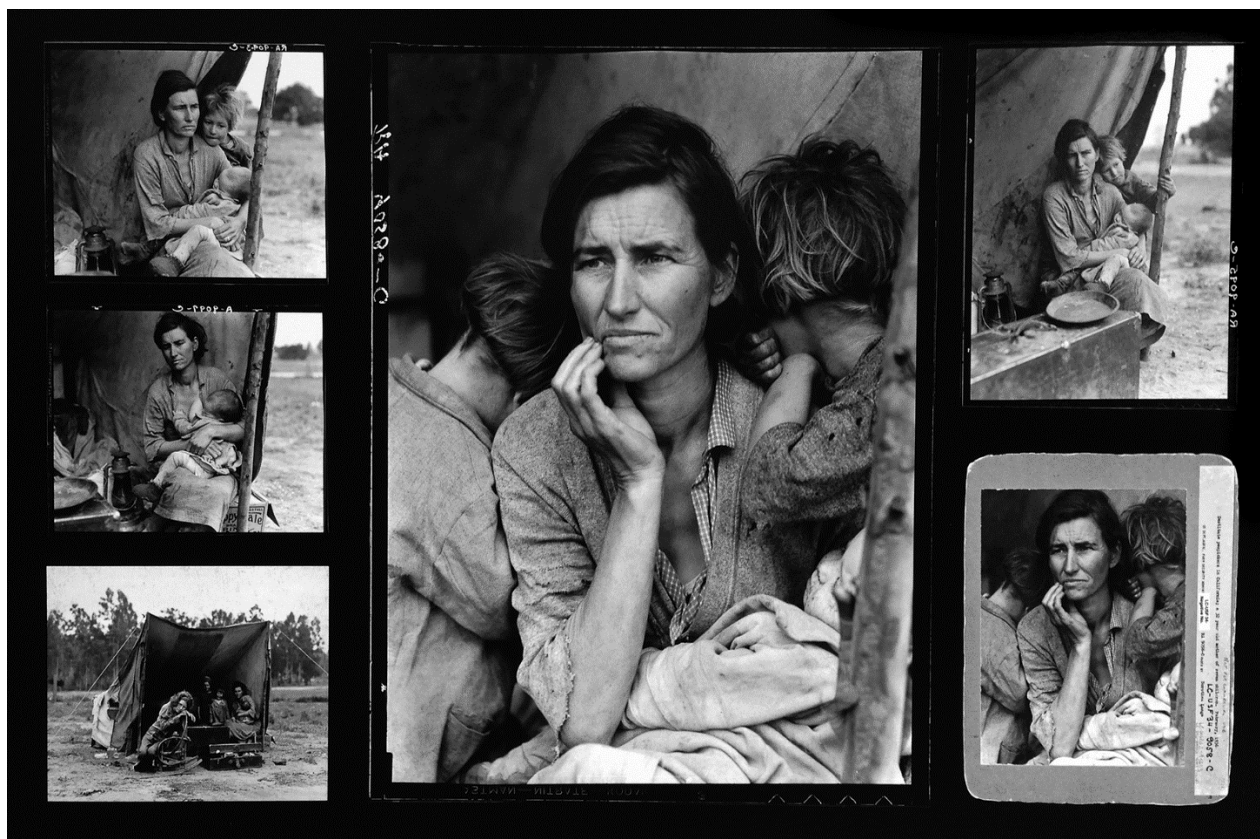
Lewis Hine, *Italian Woman at Ellis Island*, New York, 1910, foto, allegato 6.4.1.



Lewis Hine, *Icarus*, 1931. Allegato 6.4.2



Lewis Hine, *Mechanical worker with vapour pump*, 1920. Allegato 6.4.3



Dorothea Lange, *Migrant Mother*, Nipomo, California, 1936. Allegato 6.4.4, (sequenza).