

Su alcune forme dell'agire visuale

Andrea Spreafico

The article aims at showing how to produce, to use, or to look at images allow to make things in the world, with contextual meanings; that is, how the images perform, or are means for performing, different actions in specific situations. I will describe various examples of actions performed by and through images, while attempting to broaden the current definition of images or, at least, the idea we have of them. In that way, the relations between image and agency, and image and writing, will be considered, with the purpose of finally outlining some significant aspects of the action performed by means of “bodily images” (from gazes to gestures).

Premessa

Da tempo, seppure seguendo approcci anche molto diversi (ad esempio, Malinowski, Austin, Searle, Wittgenstein, Sacks), riconosciamo l'uso pragmatico degli enunciati linguistici, l'uso del linguaggio per agire, il suo essere mezzo per compiere azioni sociali differenti, per fare cose (cfr. ad esempio Caniglia e Spreafico 2008). Eppure anche il fabbricare, l'usare e/o il guardare immagini permette di fare cose nel mondo, con significati contestuali (Arquembourg 2010). Pure videoregistrare l'interazione spontanea di individui permette dunque di realizzare qualcosa: ad esempio, far apparire attori ormai assenti al momento della visione, cioè farli riapparire, restituendo lo sviluppo temporale “naturale” situato dell'interazione nella sua supposta “realtà”. Tuttavia, le immagini videoregistrate restituiscono sì, selettivamente, qualcosa che non può più essere qui (ogni interazione è in un certo senso unica), ma non lo creano dal nulla, traducono artificialmente e tecnologicamente in *pixel* visibili su uno schermo qualcosa che c'era; saranno poi coloro che vedono il video nel corso delle loro attività situate – ad esempio influenzati dal punto (di vista) e dal modo in cui è stata o meno posizionata la videocamera, o le videocamere, oltre che dal senso comune in cui sono immersi, dalle eventuali conoscenze specialistiche di cui dispongono, dalle procedure e competenze socialmen-

te apprese, interazionalmente condivise e pubblicamente manifestate (Lynch 1985), dalle tecniche e dal linguaggio naturale acquisiti (Coulter e Sharrock 1998) – a vedere qualcosa piuttosto che qualcos'altro, appoggiandosi anche alle forme visibili, ai colori, alle ombre, ai movimenti, a parole e testi, agli artefatti visuali (rappresentazioni al computer, grafici, diagrammi, disegni, segni), che vengono presi in diversa considerazione per differenti motivi, tra cui cosa interessa l'osservatore non tanto in quanto singolo ma spesso in quanto parte di un'attività pratica di gruppo (il vedere si configura così come una pratica sociale cooperativa, socialmente organizzata). In quest'ottica, i video non ci forniscono tanto delle informazioni visuali sulla realtà sociale, che poi i ricercatori trasformeranno in “dati”, o le useranno come dati, producendo “dati visuali” che forniscono una delle tante possibili costruzioni-rappresentazioni della realtà cui vengono ritenuti riferibili, quanto sono una forma d'accesso per osservare come viene prodotta e resa continuamente reciprocamente comprensibile l'inter-azione.

Se prendiamo ad esempio il caso degli studiosi delle inter-azioni sociali, a quanto sopra bisogna aggiungere che ora non si separa più la lingua dal corpo, anzi la lingua è vista come una pratica corporea, cioè si guarda all'azione con un approccio multimodale, cioè attento alla concatenazione di parole, sguardi, movimenti, gesti, posture e così via: ognuno di questi aspetti è utile a comprendere la manifestazione degli altri e contemporaneamente cosa stia succedendo nell'interazione sociale analizzata. Si riconosce dunque che la lingua è corporea e situata e viene adottato un approccio visuale alla lingua (ad esempio, vi sono indizi visivi che permettono di comprendere l'interazione parlata) ed anche a come viene scritta (ad esempio, si possono fare video di come vengono scritte le cose su un foglio o su una lavagna). Tuttavia – come in origine l'Analisi della Conversazione si è sviluppata concentrandosi sul parlato (ad esempio, studiando le conversazioni telefoniche) – potrebbe essere ora utile concentrarsi sul versante visuale, per poi tornare (altrove) più consapevoli alla spesso imprescindibile articolazione dei due aspetti. Perciò in questo articolo vorrei concentrarmi sulle azioni che vengono compiute dalle e mediante le immagini (e qui parliamo di immagini e non tanto di cose in generale o specificamente del ruolo degli oggetti nell'azione, cfr. Cooren 2010), dato che anche il vedere e le immagini permettono la realizzazione locale di tali azioni, in specifiche situazioni. Ciò senza dimenticare che pure il significato di un'immagine dipende dallo specifico contesto di pratiche sociali in cui è inserita e dalle procedure ordinarie di fruizione ivi appropriate – anche se non proprio sempre si giunge a un significato condiviso dai fruitori, nonostante la sequenzialità in cui tutte si inseriscono e quanto sembra quasi dare per scontato l'etnometodologia: molto spesso i fruitori, gli osservatori, delle stesse

immagini o scene situate ne hanno una comprensione identica o molto simile, ma talvolta l'ambiguità di queste è tale da non poter essere sciolta, da dare luogo a malintesi e fraintendimenti che più che all'ordine conducono a un disordine sociale (cfr. Spreafico 2015). In genere, tuttavia, come ricorda Enrico Caniglia (2016: 38) nel saggio compreso in questo numero monografico, «la nostra competenza di senso comune ci permette di evocare un sapere di *background* su persone, oggetti, luoghi e corsi di azioni (Garfinkel 1967) con cui otteniamo tutte le informazioni che le immagini evocano indirettamente. Le nostre conoscenze di *background* ci suggeriscono, ad esempio, che se vediamo una persona caricata su una barella da uomini in camice bianco, questa sarà portata all'ospedale». Le nostre conoscenze sulle strutture della vita quotidiana ci sono d'aiuto nel comprendere ciò che vediamo e contribuiscono a produrre una visione intersoggettiva, e questo è un aspetto da rammentare per capire come le immagini compiano azioni, e come possano compierne anche di aggiuntive e differenti a seconda di coloro che eventualmente esercitino su di esse uno specifico modo di vedere professionale socialmente organizzato (Goodwin 1994-97 [2003]), sia in quanto osservatori, sia in quanto produttori di tali immagini nel corso di attività pratiche. Questo articolo si propone dunque di mostrare prima una varietà di esempi di azioni compiute da immagini e contemporaneamente di “aprire”, di ampliare, la definizione o meglio l'idea che si ha di queste ultime. In questo modo, verranno attraversate le relazioni tra immagine ed agentività e tra immagine e scrittura, per poi finalmente giungere a tratteggiare alcuni aspetti rilevanti dell'agire compiuto mediante “immagini corporee” (dagli sguardi ai gesti).

Immagini e agentività

Prima di passare a qualche esempio di azione visuale, vorrei ricordare alcuni aspetti utili a cogliere il rilievo del rapporto dell'uomo con le immagini. L'uomo è infatti il solo essere che sembra interessarsi alle immagini una volta che le abbia riconosciute come tali (l'apparenza è colta come apparenza); l'uomo è da sempre colpito dalle apparenze e ha continuamente usato il proprio corpo come strumento per produrre immagini: il corpo stesso diventa immagine e progetta, proietta e performa possibili versioni di sé nel corso del suo interagire. Successivamente, e contemporaneamente, l'uomo ha affiancato all'esposizione del proprio corpo la produzione di artefatti di dimensioni diverse e di disegni, incisioni, pitture, e poi abitazioni, edifici di culto, monumenti e così via, che – tra altre cose – costituivano immagini visualizzabili (a volte solo da chi le produceva, o da chi le usava, e poi

sempre più da altri) e, dunque, in grado di agire a distanza, di compiere delle azioni. Hans Jonas (1961 [2015]) ha parlato di *homo pictor* come essere che produce immagini, si dà un'immagine del mondo e così si dà un mondo; l'immagine, in particolare la produzione di visibilità artificiali, per lo studioso tedesco ha avuto un ruolo centrale nel processo verso l'emergere dell'uomo in quanto tale. Ancor più che il linguaggio, i cui confini non sono netti, è la produzione di immagini a permettere l'espressione della libertà dell'uomo nei confronti dell'ambiente in cui si trova, il suo entrare nel regno del possibile. Spesso le immagini ci divengono care, entriamo in relazione con esse, una relazione biunivoca, che esse rappresentino figure umane o tutt'altro (cfr. Alloa 2015a e 2015b).

Anche Philippe Descola (2015 e 2005 [2014]) ci mostra il rilievo delle immagini per la condizione umana e ci introduce alla questione della loro *agency* ponendosi, al riguardo, in discussione con Alfred Gell (1998)¹. Per Gell, un'immagine come un oggetto artistico è un indizio che permette quella che Charles Sanders Peirce (1903 [2005]) chiama *abduzione*², un'abduzione di agentività, che porta a considerarla capace di efficacia nel campo sociale, di produrre effetti nel mondo sociale: si abduce per tali oggetti una capacità di agire intenzionalmente analoga a quella degli esseri umani, che parte da quella che ne ha accompagnato la fabbricazione, ed è quindi delegata, ma, aggiungiamo, potrebbe andare oltre. Descola (2015: 134-135) ritiene che tali considerazioni non debbano essere limitate agli oggetti d'arte, ma possano riguardare anche altri tipi d'oggetto, così come pure piante ed animali, sottoposti a un processo di figurazione:

¹ Cfr. anche: a) Bakewell (1998: 30): «image acts are like speech acts, but visible»; b) Arquembourg (2010): la diffusione televisiva di certe immagini nello spazio pubblico (atto il cui valore e significato è connesso dall'interno alle interazioni in cui è inserito e si inserisce, ad esempio con il pubblico dei vedenti – pubblico che non reagisce tanto alle immagini quanto agli atti di cui sono parte) può anche compiere l'azione di modificare la situazione internazionale, ad esempio la partecipazione di uno Stato a una guerra; c) o, precedentemente, Pateman (1980); d) ma si tratta di una prospettiva condivisa anche da studiosi di discipline differenti, come Freedberg, Mitchell, Schaeffer.

² L'abduzione è il passaggio dal conseguente all'antecedente, è il ragionamento ipotetico per cui, per passare abduktivamente dal conseguente all'antecedente, bisogna avere a che fare con un elemento davvero sorprendente, inaspettato, che rompa le certezze precedenti e dunque porti alla scoperta di un elemento nuovo, all'individuazione di soluzioni o spiegazioni non già note e diverse da quelle sin lì accettate; così quello abduittivo «è un ragionamento che amplia la conoscenza da un punto di vista qualitativo» (Maddalena 2015a: 64). In sintesi: vi è un fenomeno sorprendente C; viene creato un condizionale per cui se A fosse vero allora è probabile C. Per il resto si rinvia al citato Maddalena, che mette in luce il ruolo del senso comune nel processo detto.

la figuration est une opération universelle au moyen de laquelle un objet matériel quelconque est investi de façon ostensible par une agence socialement définie suite à une action de façonnage, d'aménagement, de mise en situation ou d'ornementation; cette action vise à donner à l'objet un potentiel d'évocation iconique d'un prototype réel ou imaginaire qu'il dénote de façon indicielle en ce que quelque chose de l'intentionnalité du prototype ou de ceux qui ont produit l'image est actif en celle-ci ; [...] c'est dans la relation iconique au prototype que réside au premier chef l'effet d'agence.

Tuttavia, a seconda del tipo di collettività in cui è stato prodotto e visto l'oggetto in questione, e del tipo di schemi ontologici fondamentali di organizzazione dell'esperienza che esse adottano – animismo (gli esistenti sono pensati come dotati di un'interiorità simile, grazie alla generalizzazione ai non umani di quella di tipo umano, ma si distinguono per i loro corpi: Amazzonia, nord dell'America del Nord, Siberia, parti dell'Asia del Sud-Est e della Melanesia), naturalismo (solo gli umani hanno un'interiorità, pur collegandosi al continuum dei non-umani per le caratteristiche materiali: l'Europa a partire dall'età classica), totemismo (all'interno di una medesima classe, umani e non umani condividono le stesse proprietà fisiche e morali: aborigeni australiani), analogismo (tutti gli elementi del mondo si differenziano gli uni dagli altri sul piano ontologico, motivo per cui conviene trovare corrispondenze stabili tra loro: Cina, Europa del Rinascimento, Africa dell'Ovest, Ande, meso-America etc.) –, si hanno non piccole differenze nella capacità attribuita agli esistenti di compiere o meno certi tipi di azione. Esistono sì alcuni dispositivi figurativi (pittografia, araldica, caricatura, graffiti) più o meno universalmente distribuiti, dunque indipendenti dalle ontologie locali dominanti, transculturali, ma tutti gli altri prodotti dell'attività figurativa variano molto in quanto al tipo di agentività di cui sono investiti e al tipo di mezzi con cui sono resi visibili i diversi tipi di entità che mostrano. Ad esempio, in alcune forme di animismo le immagini rese visibili dalle maschere possono essere dotate di agentività “presentificante” solo durante la *performance* rituale.

Nell'arte primitiva, inoltre, gli oggetti da un lato mantengono la loro funzione mondana e dall'altro permettono di accedere a quella che John Dewey (1934 [1981-89]) riteneva essere la dimensione più integrata e completa dell'esistenza, quella dell'esperienza estetica; le immagini costituite dagli oggetti d'arte producono esperienze di tipo estetico, cioè ingenerano negli osservatori un senso di completezza e realizzazione significative (cfr. Calcaterra e Frega 2015: 132-135). Ma la forza attiva delle immagini non si ferma qui: esse hanno anche la capacità di fare qualcosa che si può non voler fare – o che si ha difficoltà a fare – tramite il linguaggio verbale. Ad esempio, le immagini

permettono di esprimere forme di negazione più sofisticate e meno nette di quelle esprimibili con il linguaggio verbale, mostrando la coesistenza, la contaminazione, l'ambivalenza, la contraddittorietà, la complessità, la molteplicità e l'articolazione di elementi che altrimenti apparirebbero come nettamente distinguibili e puri, quali la rielaborazione della memoria sociale di supposte identità collettive da parte di popolazioni per diversi motivi in contatto o conflitto (cfr. Severi 2015). E non solo, sono sempre le immagini a permettere la costruzione di piramidi e cattedrali; più in generale, secondo Bruno Latour (2015), la rivoluzione scientifica deriva dalla visione, ad esempio dall'uso della prospettiva. «La scienza e la tecnica sono progredite in relazione diretta con la capacità dell'uomo di inventare dei metodi grazie ai quali dei fenomeni che non si sarebbero potuti conoscere se non attraverso il senso del toccare, del gusto e dell'odorato, hanno potuto essere visualmente riconosciuti e misurati» (ivi: 221). La prospettiva geometrica è qualcosa che permette di avere a che fare, e di rendere disponibili in qualche punto, oggetti mobili, immutabili, presentabili, leggibili e combinabili; essa ricostruisce le invarianze interne attraverso tutte le trasformazioni prodotte dagli spostamenti nello spazio (le forme divengono immutabili nonostante la loro mobilità) e offre una coerenza ottica a tutte le immagini, che siano di oggetti naturali o inventati o creduti. Il linguaggio visuale della prospettiva permette di descrivere, immaginare, comporre e ricombinare sulla carta o su uno schermo elementi eterogenei, tutto ciò che fin lì è stato fatto, immaginato, progettato nel corso della storia e poi di aggiungere qualcosa di nuovo. A ciò contribuiscono diversi altri strumenti che collaborano alla costruzione delle forme diffuse ed accettate di rappresentazione del mondo, di ciò che vi è da vedere: specchi, lenti, mappe, diagrammi, microscopi, telescopi, racconti di viaggio, teorie dell'occhio, stampa, tecnologie digitali e così via – che rendono più semplice il viaggio di oggetti e conoscenze nello spazio e nel tempo, che permettono la rappresentazione di più dettagli comparabili, il miglioramento della leggibilità e componibilità di tracce e prove, l'organizzazione di ciò che può/deve essere visto.

I ricercatori non guardano le stelle, ma un'immagine a colori artificiali ricomposta dal computer a partire dall'immagine ottica, non vedono le economie, ma le statistiche prodotte dagli istituti di statistica. L'immagine è un mezzo semplice che permette di agire, di teorizzare, di prendere decisioni convincenti per molte persone relativamente a cose – dai microbi all'inflazione – che sono visibili solo in questo modo, costruzioni di carta o digitali in quanto invisibili a occhio nudo ma visibili con un occhio tecnicamente messo in grado di farlo. L'etnografia dei laboratori o l'antropologia delle scienze e delle tecniche ci descrivono come il mondo a disposizione sia spesso un'im-

immagine virtuale prodotta dagli studiosi e dagli artefatti³ di cui dispongono nel corso delle loro pratiche di ricerca⁴, un'immagine che poi inter-agisce e coopera con essi nel corso di ciò che accade nei loro spazi lavorativi. Queste immagini che appiattiscono, omogeneizzano, riducono alle medesime scale, danno forma grafica, permettono la messa in relazione e la ricombinazione di tali tracce dei fenomeni studiati sono finalmente dominabili con uno sguardo diretto e rendono possibile l'attività scientifica, fatta di manipolazione e osservazione delle stesse immagini, di loro seconda lavorazione e di produzione di nuove a partire dalle prime, nel corso di interazioni in cui gli attori si rendono, anche visualmente, reciprocamente comprensibile cosa stanno facendo, come stanno usando tali immagini, come stanno vedendo e cosa, cooperando e concertando il loro agire in questa direzione.

Ma se sono le immagini a permettere di costruire le piramidi, queste ultime possono a loro volta avere, come immagini, una forza performativa. Jan Assmann (2015) ha cominciato a sviluppare una teoria dell'agire iconico, applicando la teoria austriaca degli atti linguistici e la *frame analysis* goffmaniana all'analisi degli atti performativi delle immagini nel campo degli studi sull'antico Egitto. Cornici situazionali influenzano le maniere di fabbricare immagini, di usarle, di guardarle, di vederle come forme di un atto significativo. «Ogni cultura presuppone una competenza situazionale, cioè un sapere pratico che rimane tacito» (ivi: 177); anche quando tale competenza viene perduta, essa continua ad apparire nell'oggetto, come un'impronta negativa; la «questione del senso di un oggetto culturale specifico deve dunque sempre andare oltre il significato esplicito dell'oggetto» (*ibidem*). Così come l'agire sociale e comunicativo, tutti gli oggetti culturali sono ancorati a una situazione e prendono senso a partire da cornici culturali, cioè a partire dal loro incasamento nelle strutture di un mondo, di un contesto, che significa in quanto a sua volta sostenuto da un sistema simbolico. Per Assmann però, a differenza dei film, delle danze, dei rituali, le immagini (oggetti figurativi di ogni genere e oggetti non figurativi come piramidi, obelischi, dolmen e così via) non sono in una situazione temporalmente limitata ma distesa. Anche in tale situazione, e cornice, l'immagine può essere considerata come una forma di agire sociale, essa «realizza-aggiorna l'articolazione grafica, pittorica, plastica o architettonica di un senso» (ivi: 179) e può compiere un "atto d'immagine" ogni

³ Gli artefatti tecnologici agiscono come mediatori dell'interazione sociale e possono essere utilizzati per rafforzare le pratiche collaborative.

⁴ Infatti, «non c'è niente che l'uomo sia capace di dominare davvero: tutto è subito troppo grande o troppo piccolo per lui, troppo mescolato o composto di strati successivi che nascondono allo sguardo ciò che egli vorrebbe osservare» (Latour 2015: 239).

volta che si compiano azioni quali vietare, promettere, spiegare, ordinare o raccomandare attraverso di essa – ad esempio un cartello con un’immagine che mostri il divieto di gettare rifiuti per terra o che ordini di depositarli in appositi contenitori (in ogni cultura e situazione gli atti che possono essere compiuti da un’immagine potrebbero essere differenti, anche se rispetto al linguaggio verbale quello visuale sembra varcare più facilmente alcuni confini culturali). Lo studioso tedesco ritiene che le immagini possano funzionare come una sorta di scrittura situazionalmente ancorata: con un’iscrizione la comunicazione immediata faccia a faccia e l’interazione sono mediate, cioè il testo scritto prende il posto del locutore e la ricezione-lettura prende quello dell’interazione, ma la situazione può essere più distesa nello spazio-tempo (sebbene con dei limiti, ad esempio le iscrizioni monumentali possono essere più fisse e legate a un luogo rispetto a delle iscrizioni su supporti mobili); lo stesso sembra poter essere detto, per analogia, delle immagini. Tuttavia, nel campo visuale connesso alle immagini possiamo trovare sia (caso 1) una comunicazione e significazione mediata e durevole come quella sopra esemplificata nel mostrare un atto d’immagine, sia (caso 2) una comunicazione e significazione immediata, istantanea e faccia a faccia (una sorta di “oralità” dell’immagine). Vi sarebbero delle “tradizioni visuali” che definiscono le condizioni-cornice che regolano l’uso delle articolazioni logiche del visibile in situazioni differenti e sarebbe possibile istituire un’analogia tra parola e ascoltare da un lato e apparire e vedere dall’altro, così che in determinate “situazioni di apparizione” sia possibile vedere dispositivi del tipo “A mostra qualcosa (C) a B”, o “A mostra se stesso a B”, o “A mostra a B l’immagine di B stesso”, con diverse varianti mostrate da Assmann prendendo ad esempio l’Egitto antico. In particolare, vengono distinte le immagini monumentali (caso 1) e le immagini magiche (caso 2).

Le immagini monumentali (ad esempio, sculture, pitture murarie, templi) sono state quelle sinora più studiate e realizzavano il fondamento del potere e la sua memoria, permettevano l’autorappresentazione dei sovrani (A mostra se stesso a B), il loro perdurare e quello dello Stato centrale da essi incarnato, in una situazione di apparizione dell’atto d’immagine durevole in quanto virtualmente coestensiva con l’eternità. Il canone estetico era rigido e sottoposto a regole di lunghissima ed inalterata durata nel tempo, così l’immagine rispondeva al criterio del sacro e della perfezione che sono all’origine di ogni durata della situazione d’apparizione. Pure le immagini magiche e di culto all’interno dei complessi tombali dell’antico Egitto erano prodotte in grande quantità e davano luogo a un’intensa comunicazione visuale, ma non sono state ancora sufficientemente studiate, anche perché non sopravvivevano all’atto rituale del loro uso, cioè sparivano dopo la realizzazione del rito (la distruzione-

ne dell'immagine magica faceva parte del rituale stesso, in cui si usavano ad esempio figure di cera). L'azione che ci si attendeva tali immagini producessero poteva passare da quella di contrastare i nemici fino a quella di garantire o portare la salute. «Le immagini magiche suscitano la presenza di ciò che rappresentano. Esse possiedono davvero lo statuto di performativi, se con esso intendiamo il nome che la teoria degli atti linguistici dà a quegli enunciati che, tramite la loro produzione, non si limitano a descrivere una realtà, ma la creano» (ivi: 201), fanno apparire una nuova realtà (ad esempio, fanno apparire la realtà divina sotto forme sensibili, o rappresentano l'adorazione di una divinità salutare e la mostrano alla divinità stessa). La forza performativa dell'immagine si dispiega se le condizioni-cornice richieste dalla situazione del rituale magico sono rispettate (ad esempio luogo, momento, distruzione dell'immagine, presenza di un mondo non disincantato in cui le immagini siano considerate esse stesse apparizioni – del divino nel mondo – piuttosto che rappresentazioni di ciò che appare, in cui le immagini non rinviino al mondo visibile ma a ciò che fanno apparire in esso, e così via); il suo agire muta o può non manifestarsi, o può farlo in modi inattesi, secondo le cornici.

Immagine e scrittura

Come si è visto, nei modi di descrivere l'agire delle immagini sono sin qui emerse alcune analogie e relazioni tra immagine e scrittura, che chi scrive ha solo cominciato ad affrontare negli ultimi tempi (Spreafico 2013 e 2016), sia al fine di comprendere come descrivere i sé in quanto immagini nel corso delle interazioni (o meglio, come descrivere la pratica cooperativa di produzione di immagini – fatte di gesti, abbigliamento, posture, parole, espressioni, rituali e così via – in cui consistono quelle maschere che sono l'identità individuale), sia a quello, in futuro, di come trattare le azioni compiute attraverso segni visibili e immagini di sé presupposti.

L'uomo vive costantemente in un mondo di segni e attraverso segni da lui prodotti trasforma il mondo, segni che includono non solo parole o tracce ma anche oggetti, eventi, movimenti, in generale segni non verbali⁵. Alcuni segni,

⁵ Charles Morris (1946 [1949]), ad esempio, includeva i segni non verbali nel campo della pragmatica (a differenza di Austin e Searle), cioè in una delle parti in cui lo studioso americano aveva articolato la sua semiotica comportamentistica: la pragmatica riguarda il rapporto del segno con gli interpreti, gli utenti, ad esempio le loro esigenze e le loro aspettative che le cose stiano in un certo modo quando il segno viene usato (una volta che un veicolo segnico sia considerato un segno). Progressivamente, soprattutto a partire dagli anni Settanta del Ventesimo secolo, la pragmatica si è poi concentrata sempre di più sulla lingua come modo di agire e

che esibiscono o esemplificano il proprio referente in qualche modo e sotto qualche aspetto, che compiono l'azione di rendere presenti solo alcune delle sue qualità (cfr. Peirce 1931-35 [1980]), divengono icone; alcune di queste, percepibili in primo luogo con la vista, sono immagini. Un'immagine non è necessariamente un'icona, può "rinviare" come un'icona, ma anche come un indice o un simbolo, sempre all'interno dell'attività comune in cui è coinvolta una certa comunità d'azione; un'immagine può operare come icona, come indice o come simbolo, o anche come mescola di alcuni di questi tipi (icona simbolica o icona indiziale). Le immagini possono dunque agire come un tipo di segno iconico che permette di evocare o significare altro (dal rappresentarlo al simboleggiarlo al segnalarlo, cfr. Arnheim 1969 [1974], all'incarnarlo), ma sono segni di un tipo o di un altro a seconda del corso d'azione in cui intervengono, del punto dell'interazione in cui agiscono, in un dato contesto e in una data società (cfr. Arquembourg 2010). Sempre qui troviamo il confine fluttuante tra immagine e scrittura (si pensi a simboli come i segni linguistici convenzionali, che ora possiamo concepire come non più così distanti o opposti alle immagini). Superato il confine, si potrebbe invece e più "ampiamente" (l'immagine non deve necessariamente essere fatta coincidere con un solo elemento abitualmente-tradizionalmente distinto da ciò che lo circonda, ad esempio il disegno su una maglietta di un attore sganciato dal resto del suo abbigliamento e dal resto di tutto ciò che è presente nel suo ambiente d'azione) cominciare a parlare dell'immagine come fatta di selezioni di tutto ciò che vediamo in un determinato punto spazio-temporale in un certo contesto interazionale, e che, in interazione con ciò che udiamo o percepiamo in altri modi (parole, odori e così via), ci fornisce una condensazione focalizzata di ciò che c'è in una situazione sociale, di parti più o meno ampie e dettagliate di ciò che appare (e di ciò che non appare) in essa.

Ciò che vediamo può poi essere interpretato come "predicato" sacksiano di certe categorie linguistiche con cui effettuiamo descrizioni nel corso delle nostre interazioni (se vediamo un uomo con una tonaca nera e un colletto bianco tenderemo a categorizzarlo come un "prete") ed al contempo ciò che mostriamo può essere usato come immagine che ci permette di compiere delle

interagire, come strumento per compiere azioni specifiche, motivo per cui per comprendere un enunciato bisogna anche cogliere l'azione che svolge in un determinato contesto. Ma Dewey (1938 [1949]) aveva già inserito monumenti, statue e prodotti delle arti nel linguaggio, nei suoi diversi modi di manifestarsi e nel suo "uso funzionale comune" a una società; dato che il linguaggio è un mezzo per provocare attività compiute da persone differenti al fine di produrre conseguenze condivise da tutti quelli che stanno partecipando a un'impresa comune, a delle attività comuni (ed è in questo modo di concepire il linguaggio che potremmo inserire anche le immagini).

azioni (ad esempio, un certo abbigliamento, così come una certa postura e l'uso di determinati oggetti come un breviario o un rosario possono, anche insieme ed in una serie di contesti, compiere l'azione di proporre una determinata versione di sé comunemente identificabile come tale dagli altri), azioni che però possono talvolta essere differenti da quelle per il cui scopo quelle immagini erano state usate. Certo è che diverse «proprietà del comportamento linguistico dovranno essere considerate alternative o equivalenti funzionali di atti extra-linguistici» (Goffman 1964 [2000]: 67-68), come, ad esempio, quelli compiuti tramite gesti, sguardi, posture, portamenti e così via.

Il suddetto confine fluttuante è osservabile anche quando alcuni oggetti visibili possono assumere valore di testo (Baptandier e Charuty 2008). Seguendo Brigitte Baptandier (2008), possiamo notare come non esistano delle civiltà veramente del tutto sprovviste di scrittura; come, derridianamente, la scrittura faccia parte dell'umano; come linguaggio e vista siano connessi e come sia difficile stabilire dove vi sia un confine tra immagine e scrittura e descrivere la loro relazione mobile⁶; come la scrittura possa assumere valore

⁶ Cfr. Christin (1995-2009) – in cui la scrittura non è mera trascrizione del linguaggio, non risulta separata dalle sue origini iconiche, anzi nasce dalla combinazione del linguaggio con l'immagine (proprio grazie al ruolo determinante dell'immagine) e rende così visibile la parola –, Fabre (1997), Laplantine (2013: cap. 3), Cometa (2012). Anche un'immagine può essere «una 'forma di registrazione'[, ...] consente di immagazzinare, conservare, mettere via per recuperare in un secondo momento e [comunicare] gli invarianti che sono estratti dall'osservatore – almeno alcuni di essi» (Gibson 1979 [2014]: 391) – nel vedere. Le immagini sono come «frasi scritte, nella misura in cui possono essere guardate più e più volte dallo stesso osservatore e da più osservatori[, e consentono] in un certo senso all'osservatore originario di comunicare con generazioni ancora non nate di nuovi osservatori[, ... le] immagini veicolano conoscenze di seconda mano» (*ibidem*), sebbene in modo che appare meno esplicito rispetto alle parole; esse conservano ciò che il loro produttore ha rilevato o messo in evidenza, infatti un'immagine potrebbe essere «una registrazione di ciò che l'autore ha visto o immaginato, resa disponibile alla visione o all'immaginazione di altre persone» (ivi: 414). Nel «bambino, sia il disegno sia la scrittura si sviluppano da» quell'«atto grafico fondamentale [che è] il lasciar tracce su una superficie» (ivi: 392). Vi sono forse degli elementi di fondo che possono essere utilizzati da chiunque voglia impiegare sistemi di tracce su una superficie per comunicare qualcosa di comprensibile; ad esempio, quando i bambini vedono frequentemente tracce che si accumulano su una superficie (sia nei loro stessi scarabocchi, sia nelle figure che gli vengano mostrate all'asilo), essi notano degli «invarianti»: o la qualità dell'essere «diritto» come diversa dalla qualità dell'essere «curvo»; o che la «traccia può iniziare e finire oppure essere continua»; o che una «traccia continua può cambiare direzione»; o che «i segni possono essere 'allineati'»; o che una «traccia continua può tornare al punto da cui iniziava» («chiusura»); o che una traccia continua è in grado di produrre «connessioni»; o che le «tracce che non si intersecano [...] sono caratterizzate da quella qualità detta 'parallelismo'» (ivi: 394) e così via. I bambini disegnano gli invarianti che hanno imparato a cogliere, ma si avvalgono di tracce il cui impiego può probabilmente essere molteplice, dal disegno alla scrittura. Per una critica costruttiva dell'approccio gibsoniano cfr. però Coulter e Sharrock (1998).

d'oggetto (e, come detto, viceversa) e diversi, complessi, statuti ontologici nel corso di interazioni rituali; come la scrittura crei gli elementi cui intende riferirsi, ma anche come sia possibile rendere visualizzabili, tramite una sorta di "scrittura rubata alla natura" che trasforma disegni e segni plastici di un progetto architettonico in testo, gli oggetti evanescenti degli architetti (giapponesi) contemporanei – Sophie Houdart (2008: 235) in particolare mostra le operazioni di "testualizzazione" che compongono l'argomentazione architettonica: gli architetti infatti, facendo agire l'uno sull'altro grafico e figurativo, usano una «retorica testuale, considerando le persiane di legno, i materiali, le forme o i colori come elementi di un "vocabolario architettonico" che clienti, ingegneri, fruitori dovrebbero poter, se non leggere, almeno decodificare». Ma l'approccio che meglio può farci comprendere come ogni oggetto o persona possa assumere valore di testo, nel senso ampio di insieme di segni portatori di significati coerenti per una comunità data, di forme fissate capaci di generare effetti di significazione per un insieme di destinatari, è quello di Jean-Jacques Glassner (2008) dedicato alla pratica antico-mesopotamica della divinazione deduttiva mediante il sacrificio di una vittima animale, come un agnello o un montone, durante la quale si presta agli dei una lingua da vedere piuttosto che da comprendere, ed in cui il corpo sacrificato diventa un testo da leggere, non in termini metaforici ma esattamente come si farebbe per un testo prodotto in scrittura cuneiforme, dato che i segni plastici sono sottoposti alle stesse operazioni intellettuali adottate in presenza di segni grafici. Giordana Charuty (2008: 33) ci ricorda come già nell'Occidente greco-latino o nell'India vedica sia presente una sorta di identificazione tra corpus di testi fondatori e corpo biologico umano, i primi erano visti come il secondo, che sembrava incarnarsi in essi (nello spazio sacro della biblioteca d'Alessandria, «il corpus dei libri destinati a una conservazione eterna è assimilato al corpo del re»; «in India, le collezioni di Veda compongono esplicitamente un corpo umano, dove si dettaglia la testa, il tronco, i fianchi, il ventre»), ma nel caso descritto dallo storico francese siamo di fronte a un esempio in cui è il corpo stesso ad essere scritto, ad essere direttamente testo. Mettere in luce il processo che produce tutto questo vuol dire «portare lo sforzo di descrizione sulle concatenazioni delle azioni. E si riconoscerà, in questa scelta pragmatica, un principio comune all'etnografia e a un'ambizione di rifondazione della sociologia» (ivi: 37). Entriamo allora in qualche dettaglio. Glassner (2008) descrive un rituale paleo-babilonese (XVII-XVI secolo a.C.) in cui l'indovino, dopo aver sgozzato o decapitato l'animale sacrificale, ne estrae le viscere e pone agli dei domande da cui si attende risposte sotto forma di presagi, che gli dei stessi imprimono sul corpo e sulle viscere dell'animale. L'indovino osserva – dell'animale morente – l'apparenza, la gestualità, il colore della pelle, le eruzioni

cutanee, i movimenti del corpo, i riflessi della carne, la tensione dei muscoli, il colare di umori (ad esempio, il sangue ed il suo colore, gli escrementi), il comportamento (ad esempio, tremori nella mascella, fremiti, digrignare dei denti), la lingua e così via. Una volta morto, il corpo dell'animale viene aperto e ne vengono osservati lo scheletro, lo stomaco, i polmoni, il cuore, il fegato, l'intestino e così via. Gli indovini stabiliscono delle corrispondenze tra i segni distribuiti sulle viscere e determinati presagi (ad esempio, se il sangue dell'animale morto è di un colore rosso vivo e i muscoli del lato destro sono molto induriti mentre quelli del lato sinistro sono rimasti normalmente tesi allora il presagio è favorevole). Con il tempo, tali tipi di oracoli hanno considerato una grande quantità di, e dettagli nei, segni, ad esempio il presagio poteva essere connesso a dimensioni e forma delle orecchie, del naso, colore degli zoccoli, numero di curvature dell'intestino, spessore della nuca, lacrimazione e colore degli occhi, forma delle unghie, lunghezza delle corna, aspetto dei peli, forma della coda, lunghezza delle zampe, aspetto del muso e così via. Gli indovini procedono nell'interpretazione dei segni avvalendosi di categorie spazio-temporali e sociali umane che strutturano il corpo dell'animale secondo norme sociali, ad esempio la rilevanza della distinzione tra destra e sinistra, fondatrice d'ordine (alla destra corrisponde tutto ciò che è alto, intatto, chiaro, brillante e sano, alla sinistra i corrispondenti opposti), ed altre distinzioni binarie. Il corpo del montone morto, nel corso di una procedura rituale, diviene un ricettacolo atto ad accogliere la divinità, che gli conferisce una nuova vita per il tempo del rituale stesso, in cui tale corpo diviene un mezzo posseduto dalla divinità e da essa riempito di presagi. Il corpo biologico della vittima diventa un corpo-mezzo (in un'unità indissociabile) grazie al quale gli dei imprimono – non in maniera permanente, ma come risposta alla domanda dell'indovino – i presagi. Questi ultimi trovano i loro ancoraggi nelle forme corporee esterne ed interne fornite dalla natura (un po' come avviene per le pitture rupestri nelle grotte, che possono essere viste come immagini che portano alla luce ciò che in qualche modo è già presente nei rilievi e nelle forme delle rocce) e conoscibili attraverso il previo studio del comportamento, della fisiologia, dell'anatomia e della patologia del montone. L'indovino può così indirizzarsi agli dei affinché marchino il corpo sacrificale con dei segni-presagi visibili-leggibili. Ad esempio, il fatto che mentre muore l'animale rimanga in piedi, o si inginocchi, o faccia delle capriole, perda degli umori, contenga determinati segni visuali anatomici o patologici sulle viscere, gridi o belii in un certo modo, non sono altro che delle figure che gli sono dettate ed imposte dagli dei. Per gli indovini tutti questi segni visuali sono segni della scrittura divina. All'epoca, infatti, si tendeva a percepire tutto l'universo sotto la forma di segni di scrittura. Il dio può allora scrivere direttamente le sue sentenze divinatorie

sul montone sacrificato in suo onore. Da qui la procedura è abbastanza articolata: gli indovini cominciano con l'identificare dei segni semplici – corrispondenti, ad esempio, a certi solchi presenti sul fegato e considerati specifici presagi – e gli attribuiscono dei nomi; poi osservano la presenza o l'assenza, lo stato, l'apparenza, il numero, la posizione relativa, il colore, la situazione, la dimensione di ciascuno di tali segni. Anche le possibili relazioni tra i vari segni vengono considerate. In seguito, a partire da tali segni primari, vengono costruiti una serie di segni derivati, di cui si osservano le dimensioni (ad esempio, le dimensioni di determinati solchi sul fegato, connessi a specifici presagi), gli orientamenti (direzione, inclinazione), la completezza o meno delle forme (segni incompleti o meno), l'aggiunta di elementi aggiuntivi, il tipo della loro combinazione multipla, di segni semplici che si intersecano e compongono in modi diversi. Alla fine,

le procedure messe in atto dagli indovini per costruire i presagi sono in ogni punto simili a quelle alle quali gli inventori della scrittura [cuneiforme] fecero ricorso, nel quarto millennio avanti Cristo, per creare la loro grammatica di segni! Costoro cominciarono, effettivamente, con l'immaginare una gamma di segni primari che manipolarono per fabbricare dei segni derivati. “Giocarono” allora con le loro dimensioni, la loro disposizione relativa sul supporto, a seconda del loro essere [...] inclinati a destra o a sinistra, o [...] incompleti. Li arricchirono di elementi aggiuntivi, di tratteggi, di grovigli di tratti o di puntini, o li associarono per raddoppiamento o triplicazione, talvolta in posizione incrociata, o inseriti gli uni negli altri. Unirono allo stesso modo due o più segni primari differenti, che potevano, inoltre, essere accresciuti con elementi aggiuntivi. Ma, ancor più importante: queste procedure sono proprio le stesse che sono state insegnate nelle scuole durante più di due millenni (ivi: 198).

Identificando i presagi con dei segni di scrittura, gli indovini costituiscono una grammatica, arrivano fino a comparare la forma di un presagio con un segno cuneiforme.

Nominandoli, analizzandoli e classificandoli, essi formano un repertorio i cui elementi sono riproducibili e obbediscono a determinazioni di sistema. Essi sono pensati solidalmente; presentano tra di loro un rapporto genetico evidente; si organizzano in una unità descrivibile e coerente, formano un tutto articolato, si snodano in combinazioni multiple permesse dalle loro associazioni; hanno ciascuno una forma propria che lo caratterizza e, al contempo, si assomigliano e si classificano tra loro; il loro uso ricorrente li mette in grado di creare delle configurazioni nuove che sono, a loro volta, stabilizzate, memoriz-

zate ed integrate nel sistema; ciascuno di essi porta nella propria struttura [...], nelle sue modalità di connessione agli altri segni, la prova della sua appartenenza al medesimo campo [...] (ivi: 199).

Insomma, abbiamo a che fare con una scrittura, con un corpo scritto, con un linguaggio visuale in cui degli oggetti come i segni-presagi impressi dagli dei-scrittori divengono un testo leggibile⁷ dagli indovini e da coloro che ne possiedono le competenze sopra illustrate (competenze che in realtà sarebbero alla portata di tutti, dato che si fondano su un saper fare e su una metodicità dell'agire diffusi tra i membri di una società). Ciò ancor più se si considera che «la semiotica ci ha insegnato la vanità di ogni tentativo di elaborazione di una tipologia di segni, dato che nessun criterio definitivo permette di distinguere in modo irrevocabile un segno grafico da un segno plastico» (ivi: 200). Presagi, tratti, incisioni cutanee, pittogrammi, più in generale immagini, e così via possono assumere valore di segni di scrittura, in certi contesti, all'interno di determinati gruppi ed epoche. Ogni fenomeno potrebbe allora forse essere visto attraverso la metafora della scrittura e diventare un segno grafico (a certe condizioni e con tutti i diversi limiti delle impostazioni semiotiche e strutturaliste, ma anche iconografiche ed ermeneutiche – cfr. Burke 2001 [2002]). Anche per questo, forse, tipi di gesti, di posture, di sguardi, di abbigliamento, dunque di informazioni/dati visuali, potrebbero essere visti come categorie di un linguaggio cui applicare regole simili a quelle individuate da Sacks (1995 [2010]) per le categorie – linguistiche – di appartenenza.

Anche James Elkins (1998; 2015) ha cercato di rimettere in discussione la distinzione-opposizione ontologica tradizionale – e occidentalista – tra il linguaggio ed il visuale, mostrando come parole ed immagini si intersechino continuamente in antichi testi cinesi, persiani e indiani, tanto che l'immagine può assumere funzioni talmente diverse, multiple, da rendere necessario allargare la nozione stessa di “immagine” in modo da non opporla alla scrittura o ad altri sistemi di tracce scritte. Le immagini sono infatti in relazione con la scrittura, ma anche con la scultura, la notazione e i numeri. In molte “culture” viene impiegato un medesimo termine per riferirsi indistintamente all'immagine o alla scrittura; i segni grafici e linguistici costituirebbero dunque un'unità indissolubile, così come segnare, marcare, tracciare, raschiare, lasciare impronte, disegnare, scrivere. In Oriente Antico vi era di norma una confluenza di numeri, immagini e scrittura che ci dovrebbe spingere a de-occidentalizzare gli studi delle immagini. Le immagini pittoriche, ad

⁷ «Alcuni fra i più antichi testi cinesi sono costituiti da ossa oracolari, risalenti al 1200 a.C., usate per divinare il futuro» (Harari 2011 [2014]: 180).

esempio, potevano essere considerate in Cina come il frutto della natura e non dell'invenzione umana; l'arte poteva essere considerata avere un'origine cosmica e rivelata agli uomini e non inventata da loro; immagini e natura si confondevano, si identificavano, seguivano le medesime leggi; la scrittura era dotata di stili e categorie pittoriche; gli elementi visuali erano incorporati nella scrittura⁸; «le proprietà pittografiche di certi caratteri cinesi [...] non sono altro che uno dei modi per i caratteri di somigliare a delle immagini ed essere comprensibili» (Elkins 2015: 266). Nel buddismo tantrico invece, per fare un altro esempio, nelle immagini impiegate per la meditazione non è possibile separare la parola o la lettera dall'immagine che compongono e che illuminano. Si tratterebbe dunque di migliorare il nostro modo di riflettere sull'immagine, concependola in relazione stretta con attività quali la calligrafia, la danza, l'alimentazione, la scrittura, il pensiero, la preghiera e la magia. La tendenza a distinguere e separare nettamente ciò che per altri è almeno un *continuum* ci porta a costruire dettagliatissime interpretazioni teoriche separate di mondi che hanno più punti di contatto di quanto non si supponga, quali le immagini ed il linguaggio, con entrambi i quali (se li distinguiamo) possiamo compiere azioni ed interagire nei diversi contesti della vita quotidiana ed istituzionale.

Alcune azioni compiute con “immagini corporee” (dagli sguardi ai gesti)

Possiamo a questo punto brevissimamente passare ad accennare ad alcuni esempi di azioni compiute con “immagini corporee”. Dopo Bateson e Birdwhistell, ma prima dei Goodwin e di coloro che poi li hanno affiancati (cfr. Spreafico 2016⁹: 87-125), Harvey Sacks (1964-65/1989 [1995]) aveva già cominciato a ragionare su come avviene uno scambio di sguardi quando tra le persone osservate non vi sia altra forma di interazione reciproca, e su «in che modo uno sguardo diventa un'azione» (ivi: 193). Ad esempio, si guardano altre persone per confermarsi reciprocamente che è appena successo qualcosa di rimarchevole, strano, incongruente o deviante (ciò grazie al fatto che le attività o gli eventi visibili possono essere smontati in parti dai membri di una società, parti cui sono associate procedure standardizzate appropriate, legittime, o combinazioni appropriate di persone che possono compierle). Ma, più in generale, ciò che le persone vedono è «un membro di una classe [...]». Si vede ‘una ragazza’, ‘un nero’, ‘un questo-e-quello’. Vale a dire, la classe

⁸ Semmai bisogna ricordare il lungo predominio, nel pensiero cinese, della nozione di “lingua” intesa come “lingua scritta”, rispetto alla polimorfia dei “parlati”.

⁹ Rimando a questo testo per ogni approfondimento bibliografico.

permette di capire cosa abbiamo di fronte. Ci consente di vedere» (ivi: 195; cfr. però anche le categorie di appartenenza visibili a occhio nudo in Jayyusi 1984[2010]) – cioè vediamo cose che appartengono a categorie di una certa classe: «le classi e le loro categorie ci permettono di vedere. [...] non è solo che un dato osservatore vede richiamandosi ad una certa categoria, ma che colui che è osservato vede che cos'è l'osservatore, e che cosa egli sta vedendo. [...] A, che vede che B sta guardando A, vede che cos'è B, e cos'è che B vede, e via e via» (Sacks 1964-65/1989[1995]: 196). Anche l'altro si comporta allo stesso modo, entrambi aiutati dall'ordine di rilevanza delle categorie di una classe d'appartenenza e dalla complementarità degli ordini di rilevanza delle diverse classi e dalla reciproca conoscenza di tali ordini da parte dei membri di una società che stanno interagendo; ciò che permette di farsi un'idea dell'azione compiuta da uno sguardo di qualcuno (ad esempio: “lei mi sta guardando in quanto vede che sono un ‘poliziotto’, di cui ha bisogno in questo contesto”). Sapere a quali categorie appartiene un membro permette di avere un'idea di cosa stia facendo con un certo sguardo. Riusciamo a farlo perché si tratta di categorie pratiche che affondano nel senso comune condiviso dai membri della nostra società¹⁰. Al contempo, ed in aggiunta, riuscire a compiere una certa azione e a farla apparire come tale può essere un'attività di produzione di apparenze non verbali che è sì connessa alla possibilità di essere visto da potenziali interlocutori ma anche alla situazione temporale di ricezione: quella di un semplice “colpo d'occhio” o quella di un'osservazione più prolungata (ad esempio, non sempre sappiamo, o non lo sappiamo con la precisione che vorremmo, per quanto tempo verrà osservato il nostro muoverci, guardare ed apparire in un certo modo da coloro cui è rivolto) (Sudnow 1972). In una situazione la cui struttura esige che una data attività sia resa riconoscibile all'osservazione in un limitato arco di tempo affinché sia possibile produrre effettivamente quella certa azione (ad esempio, l'attraversare la strada o il

¹⁰ Categorie che fanno parte di quelle che Sacks chiama (1972 [1983]: 228-230) “massime dell'osservatore”: «se un membro vede un'attività legata a una categoria eseguita da un membro di una categoria alla quale l'attività è legata, allora la ‘deve’ vedere in quel modo» ed identificare di conseguenza l'esecutore. «Se viene osservata una coppia di azioni che possono essere collegate mediante l'operazione di una norma che, data la prima, disciplina la seconda azione e se gli esecutori possono essere considerati come membri delle categorie che la norma reputa corrette per quella coppia di azioni, allora: a) vedi gli esecutori come membri di tali categorie, e b) vedi la seconda azione come compiuta in conformità colla norma». L'uso di queste massime permette agli osservatori di produrre la riconoscibilità della correttezza delle osservazioni che hanno fatto mediante tali massime. Per alcuni rilievi critici in merito alla mancata distinzione tra le diverse categorie-modalità di percezione visiva da parte di Sacks, cfr. Coulter e Parsons (1990).

mostrarsi impegnato in una conversazione), diviene particolarmente rilevante la relazione temporale tra le attività dell'attore – come le attitudini facciali¹¹ e corporee – e la percezione dell'osservatore.

Poco prima di morire, Sacks aveva cominciato, a suo modo, a lavorare anche sulla microanalisi di materiali frutto di videoregistrazioni della *naturally-occurring interaction*, al fine di osservare la struttura dell'azione corporea e di individuare possibili dispositivi di organizzazione formale dei movimenti corporei, singoli o in serie (Sacks e Schegloff 1975 [2002]), in modo da fornire descrizioni sistematiche di certi tipi di azioni corporee compiute nel corso di interazioni della vita quotidiana. Anche il comportamento corporeo in interazione appare per molti aspetti sequenzialmente organizzato, in parte in connessione al suo essere parte co-ordinata della sequenzialità del linguaggio verbale (ad esempio, frequentemente nel corso di un'interazione i non-parlanti dirigono i loro sguardi verso chi è stato selezionato per parlare prima che costui cominci a farlo), in parte si tratta di un'organizzazione sequenziale autonoma. Sacks si chiede se e come possiamo individuare e descrivere un'organizzazione formale interna del comportamento corporeo sequenziale, che ci dia accesso all'ordinatezza rinvenibile in tale comportamento trascendendo la grande variabilità nei tipi di potenziali parametri di variazione: tipi di movimento, di parti corporee, di contesti interazionali, di culture. Si tratta in questo momento di un'organizzazione formale interna indipendente dal parlato, per questo la visione dei video poteva essere fatta senza il sonoro – come si è detto anche nella premessa a questo articolo, per il momento era utile concentrarsi sul versante visuale (ciò che Sacks aveva già fatto per l'Analisi della conversazione e delle categorie, nel linguaggio, era forse in estensione agli aspetti visuali del comportamento corporeo). Il sociologo americano era giunto a individuare almeno quanto segue: «A very large number of moves and sequences of moves in interaction end where they begin. That is, they end in the same place and regularly in the same position, which we are calling “home position”. The moves depart from home and return to home» (ivi: 137). Un'unità di movimento corporeo (ad esempio, i gesti) è costruita per finire dove è cominciata: si tratta di un sistema metodicamente organizzato (i movimenti non sono casuali ma metodici). Questo aspetto non esaurisce le forme di organizzazione rinvenibili e da studiare. Inoltre, se i gesti sono spesso compiuti da coloro che stanno parlando, verbalmente, può allora essere più utile osservare se il ritorno alla *home position* riguardi anche i non-parlanti (ad esempio, coloro che si stanno semplicemente sistemando gli occhiali), e così è, con e attraverso una serie di variazioni e combinazioni. Quello della *home posi-*

¹¹ Tanto che Sudnow parla anche di “corsi d'azione” dei volti.

tion si configura dunque come un dispositivo organizzativo generale e formale dei movimenti, non solo dei gesti compiuti con mani e braccia, ma di tutta una serie di movimenti corporei e di posture, valido per culture differenti.

Se rimaniamo anche solo nel campo dei gesti (cioè dei movimenti fatti con mani, braccia o spalle)¹², e se adottiamo l'idea di immagine delineata all'inizio del paragrafo precedente, possiamo vedere quante azioni possano essere compiute (e comprese-riconosciute dai partecipanti anche grazie alle modalità sopra descritte) da e mediante "immagini gestuali", pur qui mettendo da parte il loro inevitabile far parte di interazioni "socio-tecniche" contestuali (al cui interno solamente assumono – quasi sempre – più completamente il loro significato effettivo e in genere riconoscibile o riconosciuto, superando l'indeterminatezza che lo contraddistingue in principio). Quando notiamo un gesto, come distinto da ciò che vi è intorno e che stiamo guardando e potremmo notare, abbiamo a che fare con un'immagine soffermandoci sulla quale abbiamo temporaneamente effettuato una selezione tra tutto ciò che era visibile in un determinato punto spazio-temporale in un certo contesto interazionale. Sappiamo che quel gesto trasmette o compie (o può trasmettere-compiere) qualcosa, anche per questo lo distinguiamo più facilmente-frequentemente. Pur non condividendo differenti parti dell'approccio con cui si occupa di quelle che chiama "parole del corpo" (su cui non vi è qui lo spazio per soffermarsi), risultano utili ai nostri scopi esemplificativi gli studi di Isabella Poggi (2006; 2008; 2010)¹³ sulla comunicazione multimodale. Ci sono diversi gesti che possono essere usati senza parlare (detti "autonomi"), come i "gesti simbolici" (ad esempio, mettere il dito indice davanti alla bocca per chiedere e ottenere silenzio). In una certa società, i gesti simbolici sono segnali, in diversi casi "arbitrari", che sembrano avere un collegamento tendenziale con un certo spettro di significati riconoscibili dai partecipanti in quanto presenti nel senso comune condiviso dagli attori, significati che però emergono più specificamente e dunque appaiono divenire effettivamente tali in base alle

¹² I campi in cui sarebbe possibile continuare a osservare le azioni compiute dalle immagini sono moltissimi e non riguardano solo cose come sguardi o posture, ma pure l'aspetto performativo di ciò che fanno le differenti forme di apparizioni altrui nell'ambiente di un attore (cfr. Licoppe 2010).

¹³ Cfr. anche Morris (1995), Streeck (2009), Maddalena (2015b). Invece, un'esortazione a studiare la gestualità al di fuori delle strutture del linguaggio fonetico previste dalla linguistica tradizionale si trovava già in Kristeva (1968); ma con la svolta visuale della linguistica e l'avvento progressivo della visione della lingua come pratica corporea, di un approccio non-logocentrico alla lingua, cioè visuale, multimodale e situato, ci si può piuttosto oggi rifare, ad esempio, agli studi di Mondada (2014) e del suo gruppo di ricerca, che impiegano lo strumento della video-registrazione delle interazioni incarnate.

caratteristiche del contesto d'interazione sociale ed alla collocazione sequenziale del gesto in questione nell'interazione in corso, ma anche in relazione ad altri movimenti ed espressioni corporee prodotte simultaneamente al gesto stesso ed alle modalità di esecuzione di questo¹⁴. Diversamente, i gesti con cui proviamo a mimare la forma di un oggetto, di un essere vivente o di un'azione sono detti “gesti iconici”, che sono un esempio di segnali creativi, cioè inventati in maniera più estemporanea per comunicare un significato non codificato in quella società e dunque ancor più suscettibili di essere compresi in modi diversi da chi li veda e, solo talvolta, di non essere da questi ultimi selezionati come distinti. Sembrano esistere anche alcuni gesti universalmente diffusi nello spazio e nel tempo, biologicamente codificati, come aggrottare le sopracciglia o prendersi la testa fra le mani, effettuati e compresi prevalentemente al di là delle conoscenze di sfondo degli interagenti di una certa società. L'idea di etichettare i tipi di gesti si scontra però con il fatto che uno stesso gesto può talvolta essere attribuito a una categoria o all'altra e assumere significati diversi a seconda del contesto d'interazione e della società in cui è prodotto; inoltre, un gesto può essere compreso con diversi – minori – livelli di profondità da un osservatore che lo veda compiere finché non lo compia anche lui personalmente in una situazione simile piuttosto che vederlo da esterno all'interazione o solo videoregistrato su uno schermo, casi nei quali vi possono comunque essere differenti forme di apprendimento o obiettivi che portino a “vedere” cose prima solo guardate ma non selezionate: insomma, ci sono tante cose da vedere e l'immagine di composizione selettiva risultante è connessa a una varietà di parametri legati a chi osserva, a chi è osservato ed all'ambiente di riferimento.

Con tutte le cautele sin qui elencate, possiamo notare come vi siano gesti osservabili sotto l'aspetto performativo e volti a fare domande, richieste, minacce, lodi, o a chiedere scusa, chiedere la parola, o anche gesti impiegati per compiere l'azione di categorizzare una persona, di identificarla momentaneamente, ad esempio con gesti simbolici utilizzati per dare a qualcuno dello “stupido” o del “testardo” (in questo caso è frequente in Italia l'uso di battere le nocche del pugno chiuso dall'alto verso il basso su una superficie rigida o sul palmo disteso guardando la persona cui ci si vuole rivolgere), o del “bugiardo” (dita della mano ad allungare il naso). Nel corso di un'interazione potremmo dunque effettuare delle “categorizzazioni visuali”, come quando, ad ulteriore esempio, battiamo a rapidi intervalli regolari il dito indice sulla

¹⁴ Possono contare la “forma” assunta dalla mano che compie un gesto, il “luogo” in cui è compiuto, con un certo “movimento” (articolabile a sua volta in sotto-parametri come “direzione”, “durata”, “tensione muscolare” e così via) e un certo “orientamento” del palmo e delle dita.

tempia mentre guardiamo negli occhi, dilatandoli, il categorizzando (cfr. la Figura 1¹⁵, comprensibile in un'interazione nella società italiana, considerazioni contestuali-sequenziali a parte – in grado, ad esempio, di modificare le possibili interpretazioni o di mantenere polisemia), per descrivere il nostro interlocutore come “matto” (per ciò che ha appena detto-fatto, ad esempio), anche senza utilizzare parole (né, se fosse possibile, didascalie).

Figura 1



Compiendo questo gesto, possiamo contemporaneamente segnalare che disapproviamo qualcosa che il nostro interlocutore abbia appena detto-fatto; inoltre, la produzione e proposizione agli interlocutori da parte nostra (nella situazione della foto) di questa immagine selezionabile può generare in loro delle attese: ad esempio che noi disapproviamo azioni dello stesso tipo, o che abbiamo determinati convincimenti morali generali, o che non effettueremo azioni del tipo di quelle che abbiamo così mostrato di non approvare. Ovviamente è possibile che si tratti di una disapprovazione solo scherzosa (di nuovo, dipende da elementi contestuali e da altri movimenti corporei che possiamo aver fatto contemporaneamente al gesto, o da ciò che potremmo contemporaneamente aver detto – ma qui avevamo messo da parte gli aspetti verbali), e dunque le attese si modificherebbero di conseguenza. In ogni caso, anche il solo compiere un'azione con un gesto¹⁶ comporta negli attori

¹⁵ Per evitare problemi di diritti di utilizzo delle immagini, ho prodotto autonomamente un'immagine non “naturale” del gesto che mi interessa.

¹⁶ È interessante aggiungere che azioni di questo tipo sono state sempre compiute nel tempo, ad esempio nella Roma antica, in cui vi era sostituibilità di parole e gesti ed in cui – a leggere quanto riportato da Terenzio, Cicerone, Orazio, Quintiliano, Seneca e diversi altri autori recentemente ricordati da Ricottilli (2016) – si poteva fare l'azione di dare un comando con un gesto, o fare la legge, o mostrare cattiva disposizione a fare qualcosa, mostrare la volontà di non

interagenti – ed anche in diversi tipi di osservatori – una sequela di attese potenzialmente “normative”, che sono come implicate dal gesto, che sono come contenute in esso, a costruire parti di una rete che si proietta passo dopo passo nel tempo, fatta di “serie” di cose che possono e potrebbero essere fatte senza violare l’ordine sociale prodotto e costantemente ridefinito (cfr. Ogien e Quéré 2005), mossa dopo mossa, dagli attori nel corso del loro interagire linguistico e corporeo, in cui il senso delle azioni si costituisce in maniera locale e temporanea, nel farsi dell’azione situata. L’azione visuale compiuta con il gesto può dunque essere riconosciuta come un’azione di un certo tipo, che al contempo colloca gli interagenti in certe posizioni reciproche, le quali possono configurare un sistema, sequenziale e normativo, di obblighi, di attese e di preferenze.

Riferimenti bibliografici

- Alloa E. (a cura di) (2015a), *Penser l’image II. Anthropologies du visuel*, Les presses du réel, Dijon.
- Alloa E. (2015b), *Anthropologiser le visuel ?*, in Id. (a cura di), *op. cit.*.
- Arquembourg J. (2010), *Des images en action. Performativité et espace public*, in «Réseaux», 5, 163: 163-187.
- Arnheim R. (1969 [1974]), *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, Einaudi, Torino.
- Assmann J. (2015), *Le pouvoir des images. De la performativité des images en Égypte ancienne*, in Alloa E. (a cura di), *op. cit.*.
- Bakewell L. (1998), *Image acts*, in «American Anthropologist», 100, 1: 22-32.
- Baptandier B. (2008), *Le texte en filigrane*, in Baptandier B. e Charuty G. (a cura di), *op. cit.*.
- Baptandier B. e Charuty G. (a cura di) (2008), *Du corps au texte. Approches comparatives*, Société d’ethnologie, Nanterre.
- Burke P. (2001 [2002]), *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma.
- Calcaterra R.M. e Frega R. (2015), *John Dewey*, in Calcaterra R.M., Maddalena G. e Marchetti G. (a cura di), *Il pragmatismo. Dalle origini agli sviluppi contemporanei*, Carocci, Roma.
- Caniglia E. (2016), *Etnometodologia della quotidiana significatività del vedere*, in «Società Mutamento Politica», 7, 14: 25-44.
- Caniglia E. e Spreafico A. (2008), *Prefazione* a Searle J.R., *Occidente e multiculturalismo*, Luiss University Press e Il Sole 24 Ore, Roma e Milano.
- Charuty G. (2008), *Les scènes du texte*, in Baptandier B. e Charuty G. (a cura di), *op. cit.*.

compiere un’azione, o anche usare i gesti per rifiutare l’interazione.

- Christin A.-M. (1995-2009), *L'image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, Paris.
- Cometa M. (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.
- Cooren F. (2010), *Ventriloquie, performativité et communication. Ou comment fait-on parler les choses*, in «Réseaux», 5, 163: 33-54.
- Coulter J. e Parsons E.D. (1990), *The Praxiology of Perception : Visual Orientations and Practical Action*, in «Inquiry. An Interdisciplinary Journal of Philosophy», 33, 3: 251-272.
- Coulter J. e Sharrock W.W. (1998), *On what we can see*, in «Theory and Psychology», 8, 2: 147-164.
- Descola P. (2005 [2014]), *Oltre natura e cultura*, SEID, Firenze.
- Descola P. (2015), *La double vie des images*, in Alloa E. (a cura di), *op. cit.*.
- Dewey J. (1934 in [1981-89]), *Later Works, 1925-1953*, a cura di Boydston J.A., vol. n. 10, Southern Illinois University Press, Carbondale.
- Dewey J. (1938 [1949]), *Logica, teoria dell'indagine*, Einaudi, Torino.
- Elkins J. (1998), *On Pictures and the Words That Fail Them*, Cambridge University Press, New York.
- Elkins J. (2015), *Désoccidentaliser la pensée du visuel. Les concepts d'image en Chine, en Perse et en Inde*, in Alloa E. (a cura di), *op. cit.*.
- Fabre D. (a cura di) (1997), *Par écrit. Ethnologie des écritures quotidiennes*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris.
- Garfinkel H. (1967), *Studies in Ethnomethodology*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ.
- Gell A. (1998), *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford.
- Gibson J.J. (1979 [2014]), *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, Mimesis, Milano.
- Glassner J.-J. (2008), *Le corps écrit. La victime dans le sacrifice divinatoire en Mésopotamie*, in Baptandier B. e Charuty G. (a cura di), *op. cit.*.
- Goffman E. (1964 [2000]), *La situazione trascurata*, in Giglioli P.P. e Fele G. (a cura di), *Linguaggio e contesto sociale*, il Mulino, Bologna.
- Goodwin C. (1994-97 [2003]), *Il senso del vedere*, Meltemi, Roma.
- Harari Y.N. (2011 [2014]), *Da animali a dèi. Breve storia dell'umanità*, Bompiani, Milano.
- Houdart S. (2008), *Projeter en architecture. De mises en page en mises en formes*, in Baptandier B. e Charuty G. (a cura di), *op. cit.*.
- Jayyusi L. (1984 [2010]), *Catégorisation et ordre moral*, Economica, Paris.
- Jonas H. (1961 [2015]), *La libertà per l'immagine. Homo Pictor et la différence de l'homme*, in Alloa E. (a cura di), *op. cit.*.
- Kristeva J. (1968), *Le geste, pratique ou communication?*, in «Langages», 3, 10: 48-64.
- Laplantine F. (2013), *L'énergie discrète des lucioles. Anthropologie et images*, Académia-L'Harmattan, Louvain-la-Neuve.
- Latour B. (2015), *Les «vues» de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques*, in Alloa E. (a cura di), *op. cit.*.
- Licoppe C. (2010), *Les apparitions médiatisées et leurs effets performatifs. Le cas des sonneries téléphoniques et la 'crise de la sommation'*, in «Réseaux», 5, 163: 131-162.
- Lynch M. (1985), *La rétine extériorisée. Sélection et mathématisation des documents visuels*, in «Culture technique», 14: 108-123.
- Maddalena G. (2015a), *Charles Sanders Peirce*, in Calcaterra R.M., Maddalena G. e Marchetti G. (a cura di), *Il pragmatismo. Dalle origini agli sviluppi contemporanei*, Ca-

- rocci, Roma.
- Maddalena G. (2015b), *The Philosophy of Gesture*, McGill-Queen's University Press, Montreal.
- Mondada L. (a cura di) (2014), *Corps en interaction. Participation, spatialité, mobilité*, ENS Éditions, Lyon.
- Morris C. (1946 [1949]), *Segni, linguaggio e comportamento*, Longanesi, Milano.
- Morris D. (1995), *I gesti nel mondo. Guida al linguaggio universale*, Mondadori, Milano.
- Ogien A. e Quéré L. (2005), *Le vocabulaire de la sociologie de l'action*, Ellipses, Paris.
- Pateman T. (1980), *How to do things with images. An essay on the pragmatics of advertising*, in «Theory and Society», 9, 4, July: 603-622.
- Peirce C.S. (1903 in [2005]), *Scritti scelti*, a cura di Maddalena G., Utet, Torino.
- Peirce C.S. (1931-35 [1980]), *Semiotica*, Einaudi, Torino.
- Poggi I. (2006), *Le parole del corpo. Introduzione alla comunicazione multimodale*, Carocci, Roma.
- Poggi I. (2008), *Iconicity in different types of gestures*, in «Gesture», 8, 1: 45-61.
- Poggi I. (2010), *Gesti*, in Enciclopedia dell'Italiano: [http://www.treccani.it/enciclopedia/gesti_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gesti_(Enciclopedia_dell'Italiano)/).
- Ricottilli L. (2016), *Gestualità e parlato in Roma antica*, intervento orale al Terzo convegno inter-annuale della Società di Linguistica Italiana dedicato a “Per una storia della antinomia scritto/parlato. Semiosi a confronto”, 30.06 e 01.07 2016.
- Sacks H. (1964-65/1989 [1995]), *Lo scambio di sguardi. Undicesima lezione*, in Id., *Lezioni 1964-1965. La conversazione: procedure e metodi*, Editrice Montefeltro, Urbino. A cura di A. Marcarino.
- Sacks H. (1964-72/1995 [2010]), *L'analisi delle categorie*, Armando Editore, Roma. Selezione e cura di E. Caniglia.
- Sacks H. (1972 [1983]), *L'analizzabilità delle storie dei bambini*, in Giglioli P.P. e Dal Lago A. (a cura di), *Etnometodologia*, il Mulino, Bologna: 219-230.
- Sacks H. e Schegloff E.A. (1975 [2002]), *Home position*, in «Gesture», 2, 2: 133-146.
- Severi C. (2015), *Mémoire-récit et image-mémoire. Sur la représentation des Blancs dans la tradition chamannique kuna*, in Alloa E. (a cura di), *op. cit.*.
- Spreafico A. (2013), *Identità individuale come immagine*, in «Società Mutamento Politica. Rivista Italiana di Sociologia», 4, 8: 77-97.
- Spreafico A. (2015), *Decostruzioni e categorizzazioni: una questione rilevante per un'etnometodologia critica*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», LVI, 1, gennaio-marzo: 49-74.
- Spreafico A. (2016), *Tracce di “sé” e pratiche sociali. Un campo d'applicazione per una sociologia situata e visuale delle interazioni incarnate*, Armando Editore, Roma.
- Streeck J. (2009), *Gesturecraft. The Manufacture of Meaning*, John Benjamins, Amsterdam.
- Sudnow D. (1972), *Temporal Parameters of Interpersonal Observation*, in Id. (a cura di), *Studies in Social Interaction*, The Free Press, New York: 259-279.