Le valenze diffrante del segno in interfaccia Instagram vs Flickr alla luce di una rilettura peirciana

Giacomo Festi

NABA, Nuova Accademia delle Belle Arti, Milano

giacomo.festi@gmail.com

Abstract

Il saggio risponde all'esigenza di attualizzare alcuni aspetti del pensiero Peirce per l'analisi di fenomeni culturali contemporanei, testando una rilettura che lo incroci con proposte semiotiche di ricercatori come Fontanille e Basso. La tipologia dei segni della Grammatica Speculativa viene reinterpretata come una mappatura delle modalità di semantizzazione del segno in relazione a espressione e contenuto, da un lato, e ai diversi campi d'esperienza in cui il segno s'inserisce (immagine, situazione e cultura). Le valenze risultanti vengono testate analiticamente in un confronto contrastivo tra due app contemporanee, Instagram e Flickr, dedicate a un oggetto culturale caro a Peirce: la fotografia. L'applicazione di filtri e tag, in particolare, sollecita l'esplorazione del ventaglio di valenze semantiche che i segni assumono attorno e dentro l'oggetto fotografico collocato in un'interfaccia.

Parole chiave

Fotografia, Segno, Interfaccia, Instagram, Flickr

Sommario

Apertura

Sfondo 1

Sfondo 2

Ricostruzione di un dialogo: riferimenti peirciani in Fontanille

Peirce attualizzato: la rilettura di Basso Fossali

Una proposta integrativa

La fotografia softwarizzata

Metodologie per l'analisi dei social network: foto di gruppo

I filtri di Instagram e i segni-indicatori

Per una semiotica del tag

Instagram vs Flickr

Una panoramica, per concludere

Bibliografia

Apertura

Che ne è dei segni nei nuovi media? Tale domanda apparentemente paradossale, banale oppure ingenuamente semiotica vuole invece tentare di spiazzare una semiotica testualista, la quale, sotto l'egida stessa del concetto cannibale di testo si è forse scordata di notare quanto il *formato* del segno sia oggi una posta in gioco di tutta rilevanza nella gestione delle interfacce dei nuovi media, in particolare in seguito all'ondata di nuovi dispositivi come smartphone e tablet e a ciò che essi supportano in termini di interazione con l'utente, ovvero le app. Si potrebbe fare un rudimentale sorvolo di unità segniche che conquistano oggi una loro vitalità culturale: il "like" di Facebook¹ non è forse il trionfo, innanzitutto, di un segno, variamente declinato da altre piattaforme (ad esempio come stella, in Flickr, o cuoricino, in Instagram, di cui ci occuperemo più avanti)? Completamente diverso nei principi di funzionamento, il segno # (hashtag) gode anch'esso di una fortuna sempre più trasversale dopo l'apparizione originaria su Twitter. In questo elenco di comparse possono essere inseriti in ordine sparso: il QR code, che si presenta come un segno rumoroso, spesso nascosto per non offuscare troppo il resto della comunicazione, con cui tende ad entrare in una relazione visivamente polemica; gli emoticon, punteggiatura passionale che mira a restituire un corpo virtuale all'enunciatore/chattatore, oggi sempre più sofisticati o kitsch; l'infinità di icone-comando, che conquistano nel loro piccolo la gloria nel momento in cui diventano trasversali rispetto a programmi, ambienti mediali e interfacce (si pensi alla lente per indicare una qualunque maschera di ricerca). Mentre scrivo queste pagine sono davanti a un "vecchio" pc in cui i comandi di Word sono largamente scritti, stringhe di testo che accompagnano le icone, evidentemente carenti nel comunicare autonomamente la specificità del comando a fronte di una moltiplicazione delle operazioni possibili. Laddove i software su personal computer sono ambienti strategici che tutto sommato riducono la presenza cruciale del segno e favoriscono forme di testualità dispiegata, le app si confrontano con le costrizioni di uno schermo (e con i limiti tecnici di un processore) al punto da ridurre drasticamente il campo d'azione dell'utente, con i comandi tipicamente iconici. La connettività estesa e la comunicazione partecipativa del web 2.0, verrebbe da concludere, necessitano di ancorarsi ancora alla forma-segno come unità e appiglio di senso.

Rispetto a queste annotazioni introduttive, ci possiamo chiedere se l'esperienza di una fotografia digitale, di cui ci occuperemo qui, equivalga all'esperienza di un segno o vada rapidamente rubricata all'interno di una fenomenologia testuale. La distinzione tra segno e testo è solo di ordine teorico/metodologico o prevede anche il riconoscimento di due tipi diversi di esperienza, come la domanda lasciava intendere? La piccola foto identificativa presente nei profili personali di molte piattaforme social, tra cui Instagram, che la colloca programmaticamente in un piccolo cerchietto, in cosa differisce dalla stessa foto presentata in qualità di foto condivisa all'interno della stessa piattaforma, quindi

¹ Il "like", aggiungiamo, è un caso evidente di faticcio latouriano, nel momento in cui se ne comincia la conta a fini economici. La riduzione quantitativa fa scomparire la ricchezza strategica delle possibili semantizzazioni dell'utente, rispetto al proprio click sul *like* nel corso di una qualunque pratica di navigazione.

occupando uno spazio d'iscrizione più esteso? Potremmo semplificare dicendo che nel primo caso la foto sembra farsi segno, mentre nel secondo pare riguardare (eventualmente) un carattere di testo. L'opposizione sarebbe quella tra una totalità di relazioni integrate che assumono un valore d'unità di presenza in cui il meccanismo della significazione tende a fare dell'intero il piano dell'espressione per dei contenuti (è l'aspetto segnico), e l'invito ad un'esplorazione delle relazioni interne all'immagine, per riscontrare isotopie, percorsi tematici e quindi valoriali (totalità partitiva della forma testo). Insomma, la fotografia digitale e il suo uso social, questo il tema di fondo del nostro percorso d'indagine, come luogo di snodo, teorico e metodologico, tra segno, immagine e testo per un verso e tra segno, pratiche e strategie, per un altro, con l'interfaccia a giocare quel ruolo che il nome stesso le assegna.

Sfondo 1

Abbandoniamo per ora i segni per presentare i due punti di innesco di questo nostro contributo. In primis, un'osservazione sullo stato dell'arte della ricerca semiotica in Italia. Va riconosciuta infatti un'inattualità del pensiero di Peirce nella comunità dei semiotici dal punto di vista dell'analisi di fenomeni culturali contemporanei legati alle trasformazioni della fotografia come medium, linguaggio, insieme di pratiche, diciamo genericamente di pertinenza sociosemiotica, tutto ciò nonostante la mole di riferimenti, largamente noti, di Peirce alla fotografia, di cui lui stesso era un fine conoscitore dal punto di vista tecnico e teorico². Una rappresentazione plastica di questa marginalità è la pressoché totale assenza di riferimenti a Peirce nel collettaneo che raccoglie gli interventi dei diversi laboratori del convegno AISS 2010 dedicato proprio alla fotografia (cfr. Brucculeri, Mangano, Ventura 2011). Solo due volte ricorre il suo nome, ma sempre in una chiave più orientata a esplicitare premesse teoriche, come ad esempio nel caso di Ghione e Turco (2011) che riprendono il concetto di *semiosi illimitata* per illuminare la natura sociale dell'oggetto fotografico. Interpretiamo tale assenza come un sintomo significativo della difficile praticabilità in sede di analisi di una semiotica peirciana.

Tale inattualità, d'altro canto, è controbilanciata da un continuo rilancio, dal punto di vista teorico, di un'esegesi peirciana che riprende i numerosi passaggi in cui il filosofo americano ha utilizzato la fotografia come terreno metaforico o esemplificativo di concetti. Signorini (2009) ritraccia una documentata sintesi del dibattito, distinguendo opportunamente tra un confronto polemico ormai classico intorno a iconismo e indicialità (ad esempio Krauss, Dubois, Shaeffer) e le riletture più recenti (Brunet e Hookway). Il contributo di Signorini è cruciale, tuttavia, come primo tentativo filologico di raccogliere sistematicamente, distinguendoli in otto macro-blocchi tematici, tutti i passaggi in cui Peirce cita la fotografia, aprendo ulteriori piste d'indagine rispetto ai riferimenti più classicamente semiotici (e quindi più citati) del pensiero di Peirce.

² Peirce ha praticato la fotografia a scopi conoscitivi nel campo dell'astronomia ed è stato recensore di opere di ottica dedicate alla fotografia (si veda ad esempio Signorini 2009).

Sfondo 2

Come secondo snodo d'apertura, di carattere più teorico, consideriamo il tentativo, ormai da tempo avviato, di riavvicinare e persino riannodare due tradizioni della semiotica troppo spesso artificiosamente schierate, l'interpretativa e la strutturalista. Non è questo il luogo di una disamina storicizzante, per cui ci limiteremo a segnalare alcune tematizzazioni significative di questo confronto:

i) la tricotomia peirciana è stata variamente ripresa e reinterpretata, infine utilizzata in chiave epistemologica, da Jean-François Bordron in numerosi scritti (tra i più illuminanti, cfr. 1998); nel suo ultimo libro sulle immagini (Bordron 2013), l'autore convoca l'articolazione di icona, indice e simbolo per ragionare sul livello semiologico delle immagini (in particolare di quelle scientifiche), a metà strada tra l'iconico e l'indicale, in un ripensamento fenomenologico che pone l'indicalità delle relazioni di accoppiamento soggetto-ambiente come preminente rispetto alla stabilizzazione iconica.

ii) Paolucci (2010), a partire da una prospettiva più interpretativa e volta a far emergere alcuni nodi irrisolti della prospettiva strutturalista, ha dimostrato come la Logica dei Relativi di Peirce preconizzasse in modo molto preciso la teoria degli attanti di Tesnière, cruciale per l'elaborazione dei modelli narrativi in semiotica; persino la teoria dell'enunciazione trova in Peirce un possibile antesignano³.

iii) Basso Fossali (2006), dal canto suo, ha operato una sistematica reinterpretazione delle tipologie segniche di Peirce, offrendo una nuova prospettiva per rendere attualizzabili le categorie cenopitagoriche. Il suo contributo contiene inoltre una raffinata discussione analitica del dibattito intorno ai passi peirciani dedicati alla fotografia, ciò che lo rende un riferimento imprescindibile per il nostro contributo. Ci torneremo.

Nel chiudere questa sezione, ripartiamo in realtà dal percorso che, all'interno della semiotica successivamente denominata post-greimasiana, tensiva, del corpo o delle pratiche, proposta da Jacques Fontanille, ha sperimentato degli incontri con il pensiero peirciano.

Ricostruzione di un dialogo: riferimenti peirciani in Fontanille

Si potrebbe rivedere in una prospettiva storico-epistemologica l'origine di un confronto tra la semiotica di Fontanille e il pensiero di Peirce. È nel momento in cui l'autore francese propone una semiotica della luce (cfr. Fontanille 1995) che la percezione fa capolino in modo pressante sulla teoria semiotica. In un articolo del primo numero di *VISIO* dedicato proprio a rappresentazione e cognizione (da leggere come tentativo di gettare un ponte tra prospettive

3 Tra i passi più significativi di Peirce in questa chiave ci sembra la seguente (nota) affermazione "[A]nzi, i segni esigono almeno due Quasi-menti: un *Quasi-emittente* e un *Quasi-interprete*. E anche quando queste due Quasi-menti si identifichino nel segno stesso vanno tuttavia distinte nelle loro funzioni. Nel Segno le due Quasi-menti sono, per così dire, *saldate*" (CP 4.551). Se sostituiamo ai termini peirciani il simulacro dell'enunciatore e dell'enunciatario, l'affermazione assume esattamente il senso di riconoscere una dimensione enunciazionale interna al segno.

cognitiviste e strutturaliste), Fontanille riconsidera significativamente la sua stessa distinzione degli effetti di senso della luce a partire dal concetto di segno peirciano, canonicamente ripresentato.

En termes peircéens, la lumière serait l'objet dynamique qui exerce sa pression sur l'instance de la perception, laquelle ne peut la saisir en tant que telle, mais seulement sous tel ou tel point de vue; à chacun de ces points de vue, qui autorisent l'actualisation d'un monde visible, correspond un objet immédiat et un representamen, dont la réunion engendre les effets d'éclat, d'éclairage, de chromatisme et de matière, c'est à dire les termes aboutissants provisoires du parcours interprétatif. (Fontanille 1996, p. 40)

Traccia di queste prove di dialogo si avverte in seguito nel testo didattico *Sémiotique du discours* (1998, pp. 29-32). Alla classica presentazione manualistica che accosta paratatticamente il modello saussuriano a quello peirciano senza tentare delle sintesi tra prospettive alternative, Fontanille contrappone una prospettiva fenomenologicamente orientata che permetta di rileggere il contributo di Peirce in chiave tensiva, mostrando come le interazioni tra le sei componenti del segno (nelle versioni più aggiornate) siano interpretabili a partire dalle operazioni di mira e prensione. In particolare la mira viene pensata come ciò che qualifica l'asse *representamen* – *oggetto immediato* – *interpretante*, laddove la presa intercetta l'asse *oggetto dinamico* – *ground* – *oggetto immediato*. I due assi costituiscono così la relazione tra un'intenzionalità significativa e un dominio di pertinenza (ovvero tra contenuto ed espressione). Alle preoccupazioni principalmente epistemologiche di queste due riletture iniziali, va contrapposto invece il più recente *Pratiques sémiotiques* (2008), orientato a un'integrazione di ordine metodologico. In quel testo, Fontanille propone un modello per l'analisi delle pratiche che comporta una distinzione tra diverse semiotiche-oggetto, ognuna delle quali caratterizzata da un certo tipo d'esperienza che diventa motore di un processo semiotico, in grado di stabilizzare una distinzione tra piani dell'espressione e del contenuto differenti. È un modello integrativo che parte proprio dal segno-figura per passare ai testi, agli oggetti-corpi, alle scene pratiche, alle strategie e infine alle forme di vita. Al di là delle controversie che ha generato nella comunità dei ricercatori, non ci sembra particolarmente sottolineata la chiara impostazione di Fontanille nel distinguere il livello dei segni da quello dei testi, che dal nostro punto di vista offre nuove *chance*, come sarà per Basso Fossali, all'analisi segnica. Rileggiamo un punto dell'argomentazione fontanilliana che ci aiuterà ad avanzare nel nostro percorso. Egli prende in contropiede chi ha letto il salto dal segno al testo come un progresso.

Se un progresso c'è stato, non è nel cambiamento del livello di pertinenza, ma nel cambiamento di strategia teorica: l'analisi dei segni e delle figure, specialmente nella sua versione peirciana, sembrava votata ad una tassonomia proliferante e sterile, mentre l'analisi dei testi e dei discorsi sembrava potersi orientare verso le strutture sintattiche dei processi significanti, senza l'ossessione classificatrice. Ma l'evoluzione recente delle semiotiche peirciane, specialmente in Eco, mostra bene come questa ripartizione di compiti non sia intoccabile. (Fontanille 2008, pp. 24-25)

L'autore sta cercando di ricollocare il segno come possibile perno d'analisi, a partire da un principio d'ottimizzazione metodologica, per cui si cerca di valutare quale sia il miglior livello d'ingresso nell'analisi di un fenomeno culturale, salvo poi operare delle integrazioni. Mentre i segni attivano le operazioni di *sostituzione* e *commutazione* per stabilire nel primo caso i formanti espressivi e nel secondo gli effetti sul piano del contenuto, i testi sono dei composti completi di figure, che pongono il problema di un'intenzionalità significativa riconoscibile lungo le isotopie del testo stesso, evidentemente da interpretare. La stessa configurazione, quindi, può essere interpretata come segno o testo, ma la conseguenza è il diverso modo di costruire un percorso interpretativo e di separare espressioni e contenuti. Un esito promettente di questo approccio è quello di mettere in rapporto il livello dei segni con quelli superiori: ecco ad esempio che un logo ben riuscito riesce a sintetizzare, in una vorticoso *integrazione discendente*, alcuni tratti pertinenti della forma di vita⁴ che intende comunicare (ad esempio di tipo aspettuale o ritmico, riscontrabili nell'organizzazione plastica del logo).

Appare tuttavia chiaro che l'analisi del segno prende a riferimento, di fatto, un approccio semico di matrice hjelmsleviana più che peirciana. Vorremo allora provare qui ad avvicinare l'impostazione architettuale di Fontanille con le proposte di rilettura peirciana di Basso Fossali, maggiormente centrate, come vedremo, sulla Grammatica Speculativa, ovvero sulle classificazioni dei segni.

Peirce attualizzato: la rilettura di Basso Fossali

Recuperiamo in primis alcuni snodi del corposo e minuzioso percorso di rilettura bassiana (2006) del pensiero di Peirce sulla fotografia, fatto salvo il riconoscimento delle tre mosse che segnano il saggio, attraverso le quali: i) si indagano le basi teoriche delle proposte peirciane, ii) per focalizzarsi in seguito sui riferimenti alla fotografia, intrecciati alla teoria del segno, di cui si offre una reinterpretazione semiotica integrata con le preoccupazioni attuali della disciplina e iii) per ritornare infine sul dibattito filosofico e semiotico intorno a Peirce e alla fotografia, al fine di darne una nuova prospettiva critica.

Basso Fossali intende innanzitutto trovare una chiave interpretativa adeguata per le categorie cenopitagoriche che "a) si ritrovano esemplificate nell'esperienza; b) sono ricorsivamente in gioco; c) sono gestite come valenze semantiche per una cultura che si interpreta, ossia si auto-osserva" (Basso Fossali 2006, p. 121). Le categorie sono poste allora come *valenze*, distinte in *diagrammatiche* (la Primità, in cui sensibile e intellegibile sono mescolati), *esistentive* (la Secondità) e *mediazionali* (la Terzità). D'altra parte, il segno può essere costituito in quanto *configurazione* (il segno in sé), *prodotto* (in

4 La forma di vita (per una discussione recente e una ricostruzione storica del concetto, cfr. il numero monografico 115 dei *Nouveaux Actés Sémiotiques* curato da A. Beyaert-Geslin e P. Basso Fossali) è il tentativo semiotico di pensare a una soggettività dinamica, caratterizzandola come deformazione coerente che investe i diversi livelli di organizzazione del senso, dalle strutture valoriali, a quelle narrative, modali, aspettuali, ritmiche fino a quelle figurative.

relazione all'oggetto dinamico per Peirce) o *discorso* (in relazione all'interprete). Dall'incrocio tipologico di questi due assi di differenziazione, si rigenera una tabella che riprende la partizione peirciana, aggiungendo dei raccordi con tematizzazioni semiotiche più recenti, ampiamente discussi nel saggio in esame.

Valenze dipendenti dalle tre categorie cenopitagoriche ►			
Costituzioni pertinentziali del segno in rapporto all'enunciazione ▼	Primità (valenze diagrammatiche)	Secondità (valenze esistentive)	Terzità (valenze mediazionali)
Configurazione	QUALISEGNO → determinabilità diagrammatica	SINSEGNO → determinazione figurativa	LEGISEGNO → determinazione operazionale
Prodotto	ICONA → memorabilità esperienziale	INDICE → archeologia e sistematica	SIMBOLO → determinazione identitaria e genealogia istituzionale
Discorso	REMA → statuto	DICISEGNO → testualità	ARGOMENTO → metatestualità

Tabella 1. Prospettive di semantizzazione del segno in Basso Fossali (2006).

L'altra mossa di Basso Fossali è quella di pensare allo sviluppo della seconda tipologia peirciana non più come una mappatura ulteriore delle forme di semantizzazione possibili del segno, ma come delle forme di concretizzazione e stabilizzazione di segni già circolanti nel sociale "che hanno in memoria la stratificazione delle costituzioni che ne sono alla base" (*ivi*, p. 168) (in sostanza, i segni in quanto praticati). I dieci tipi risultanti (dalla riduzione peirciana delle 27 possibilità virtuali di combinazione) vengono tutti reinterpretati a partire da esemplificazioni fotografiche contemporanee intrecciate con le citazioni di Peirce.

L'esito di questo percorso è senz'altro quello di riassegnare una centralità possibile al segno, "una volta che esso viene inteso come uno snodo ad alta connettività interno a un percorso interpretativo, in grado di svelarne la non linearità" (*ivi*, p. 126).

Una proposta integrativa

Non senza un certo azzardo, tenteremo di legare assieme la stratificazione multi-livellare fontanilliana delle semiotiche-oggetto con la rilettura bassiana della tipologia peirciana, a partire da alcune esigenze teoriche che esplicheremo nei seguenti termini:

- i) adottare una prospettiva orientata metodologicamente che parta inevitabilmente dal segno a regime, colto all'interno di un paesaggio significante;
- ii) differenziare le valenze sotto le quali cogliere aspetti significanti diversi del segno (come *output* della tipologia);
- iii) tentare ove possibile di accostare maggiormente il lessico della semiotica strutturalista alle proposte peirciane, per rendere davvero praticabile tale articolazione.

Il primo perno tipologico, la distinzione peirciana del segno come segno in sé (*configurazione* in Basso Fossali), segno in relazione all'oggetto dinamico (*prodotto*) e segno in relazione all'interpretante (*discorso*) lo vorremmo rileggere come tentativo di separare ciò che in esperienza è solidale, ovvero la connessione tra espressioni e contenuti.

Per superare la divisione tra approccio dualista e triadico, prendiamo le mosse dal riconoscimento della centralità della prassi enunciazionale, ovvero di una mediazione costituente rispetto alla relazione stessa tra espressioni e contenuti, per cui possiamo analiticamente tripartire un segno a seconda che se ne isoli un piano espressivo (il *representamen* di Peirce), un piano del contenuto (che qui prendiamo nella forma dell'interpretante) ovvero la relazione istituyente, il modo in cui espressioni e contenuti vengono pensati e costituiti come dipendenti e solidali. Se è vero che spesso la vulgata semplifica la presentazione peirciana riducendo alla tricotomia icona, indice e simbolo la proposta classificatoria di Peirce, ci sembra sintomatico che si usi sottolineare come la loro distinzione sia radicata nel diverso modo in cui espressioni e contenuti sono collegati tra loro. In qualche modo, allora, la relazione istituyente del segno viene isolata analiticamente a fianco di espressione e contenuto.

La questione più delicata è quella che concerne le categorie cenopitagoriche, primità, secondità e terzietà, che Basso Fossali rilegge come diverse costituzioni valenziali. Discorsivamente, esse paiono mettere in gioco interpretazioni semantiche concorrenti, come i modi di esistenza (il possibile, l'attuale e il destinale), oppure una prospettiva aspettuale o temporale (il *presentazionale* della Primità contrapposto al *retrospettivo* della Secondità e al *prospettico* della Terzietà). Dato che noi puntiamo a costruire una metodologia per l'analisi, ci interessa piuttosto considerare il segno rispetto al suo contributo all'interno di diversi piani di immanenza. La Primità diventa per noi il segno in quanto *segno-immagine*, ovvero come unità capace di aprire dei possibili, come esperienza innanzitutto di un terreno di costituzione di sensi tracciabili. L'adottare programmaticamente la dizione di immagine, in un senso che vorrebbe prolungare sia la proposta di Basso Fossali (2008a), sia il più recente contributo di Bordron (2013), ci consente: i) di sospendere la distinzione segno-testo, per trovare uno spazio comune, quello dell'immagine; ii) di non limitare il segno a un trattamento semico orientato unicamente a una chiave hjelmsleviana (cfr. *supra*). Il segno-immagine è quindi il tentativo di offrire uno spazio autonomo di consistenza dello stesso e si declinerà diversamente a seconda di come separiamo espressione, contenuto e relazione costituente. Ecco che il segno, dal punto di vista espressivo, mette in gioco la ricerca delle *valenze configurazionali*, ovvero di quei contrasti che rendono possibile una lettura plastica delle componenti del segno. Dal punto di vista del contenu-

to, la sua estensione e la tipologia stessa di valori riscontrabili sarà variabile, oscillando da composizioni semiche a forme più complesse di organizzazione già narrativa. Il segno diventa supporto di forme enunciate, di relazioni semantiche a lui proprie. Dalla prospettiva della prassi enunciazionale, il segno mette in relazione espressioni e contenuti grazie alle possibilità stesse dell'espressione di esemplificare figure, ciò che possiamo leggere come processo di iconizzazione, ovvero di stabilizzazione figurativa dell'interpretazione. L'icona di Peirce può incontrare la metafora fontanilliana della figura come stabilizzazione tentativa di rapporti tra forze e materie, istanze agenti nell'espressione segnica.

La secondità peirciana diventa per noi un salto d'esperienza e di organizzazione metodologica: ora il segno è colto dentro uno scenario di implementazione, diventa pienamente oggetto (già Peirce usa il termine oggetto a proposito del *sinsegno*), ovvero oggetto-corpo, materializzato assieme ad altre istanze in uno scenario. Non ci pare di essere lontani dalle osservazioni a proposito del *sinsegno* di Basso Fossali, per cui il segno-oggetto, dal punto di vista dell'espressione, va colto nel suo distinguersi/relarsi ad altro, per cui i margini, il posizionamento relativo, diventano perno d'indagine pertinente. La lessicizzazione in quanto *situazione* ci permette di porre in luce il contributo del segno a un insieme più vasto ed eterogeneo, quello della scena, mantenendo una convivenza, si noti, tra livello di immanenza del testo, dell'oggetto e della scena pratica. Il segno, dal punto di vista del contenuto, si fa ora pienamente *discorso*, completo della sua dimensione propriamente enunciazionale, per cui gioca un ruolo specifico dentro lo scenario. Nella prospettiva della prassi enunciazionale, il segno in situazione ci permette di tematizzare le sue valenze indicali, ovvero le forme di connessione tra segno e situazione, qualunque forma esse prendano. Andremmo qui a tematizzare, pertanto, i modi dell'enunciazione enunciativa e tutte le tracce dell'enunciazione, comprensive degli indessicali.

E veniamo infine alla Terzità, che forse ci distanzia maggiormente dall'approccio bassiano, rappresentando per noi l'apertura del segno alla vita culturale, ovvero all'articolazione di pratiche, strategie e forme di vita, i livelli superiori di organizzazione del modello fontanilliano. Peirce, d'altro canto, collocava nella Terzità gli abiti, quindi gli aspetti connessi alla vita sociale dei segni. Qui, il segno come espressione diventa innanzitutto *risorsa operabile*, materiale logistico dentro le pratiche di senso. Il carattere di "componente" del segno intende sottolineare la necessità di esplicitare quale nuova posizione il segno andrà ad occupare in una diversa morfologia semiotica, come parte di una nuova totalità (la questione è anche mereologica). Dal punto di vista della prassi istitutiva, il segno avrà una valenza statutiva che ne regola il valore in quanto socialmente riconosciuto (attraverso gradi diversi di codificazione). Mentre Basso Fossali reinterpreta il rema peirciano come statuto, a noi sembra più promettente pensare allo statuto come valenza di un segno rispetto a un orizzonte di pratiche culturali. Da questo punto di vista, il nostro individuare delle valenze, ci consente di tenere assieme tutte le forme di creatività semiotica della produzione segnica, invece di ascrivere il segno a una legalità che pare, se non nel termine, riecheggiare una prospettiva di codificazione vincolante.

È dal punto di vista del contenuto del segno che possiamo infine dispiegare tutta la valenza pratica e strategica del segno, riconosciuto come mossa dentro partite di senso complesse (è così che allarghiamo la prospettiva proposizionale peirciana dell'argomento). In quanto possibilità strategica il segno diventa inoltre riflessivo, nel senso fontanilliano di poter accogliere livelli superiori (*integrazione discendente*). Presentiamo una sintesi tabulare delle nostre riproposizioni.

I piani d'esperienza del segno ►	Immagine (segno/testo)	Situazione (testo/oggetto/ scena pratica)	Cultura (pratiche/strategie/ forme di vita)
Le componenti segniche ▼			
Espressione	VALENZE CONFIGURAZIONALI Determinazioni contrastive (qualisegno) [dimensione plastica]	VALENZE OGGETTUALI Determinazione materico-corporea (sinsegno)	VALENZE LOGISTICHE Determinazione operativa/comunicativa (legisegno)
Relazione E/C (prassi enunciazionale)	VALENZE ICONICHE Attanzializzazione (icona) [dimensione figurativa]	VALENZE INDICALI Determinazione indicale (indice) [enunciazione enunciata]	VALENZE STATUTIVE Determinazione statutiva (simbolo)
Contenuto	VALENZE ENUNCIATIVE Determinazione enunciativa (valenze enunciative) [dimensione semantica, valoriale, narrativa]	VALENZE DISCORATIVE Discorsivizzazione (valenze discorsive) [dimensione enunciazionale]	VALENZE STRATEGICHE Determinazione strategica (valenze strategiche)

Tabella 2. Una prospettiva integrata per lo studio della semantizzazione dei segni.

La pratica d'analisi del semiotico può trovare in questo schema gli assi attraverso i quali diffrangere le proprie osservazioni, ma contemporaneamente funge da mappatura per tentare di cogliere come i segni stessi, attraverso le loro forme di manifestazione, propongano specifiche sintassi di semantizzazione all'interno di pratiche comunicative. La sfida è proprio quella di individuare come diversi usi dei segni privilegino diversi assi di semantizzazione, al fine di costruire differenza e valore, proponendosi come perni di un senso da co-costruire. Torniamo al nostro esempio d'ingresso: la fotina circoscritta del profilo social, dal punto di vista dell'analisi, rende pertinente in quanto segno le proprie valenze *oggettuali* (il posizionamento all'interno di uno spazio d'iscrizione, tipicamente in alto a sinistra, isolato percettivamente dal resto), *statutive* (è per convenzione d'interfaccia l'immagine che identifica il detentore del profilo, indipendentemente dal contenuto dell'immagine) e *indicali* (l'immagine funziona come un indessicale, un "io" enunciante responsabile dei contenuti visivi dell'interfaccia). È evidente anche che tutti gli usi devianti rispetto alla

convenzione della fotina-ritratto richiederanno in più il riconoscimento di una valenza *discorsiva* e *strategica*. Laddove la stessa foto apparisse come parte di un album fotografico, invece, saranno soprattutto le valenze *iconiche* e *configurazionali* ad essere pertinenti all'analisi, invitando a un'esplorazione degli equilibri plastici dell'immagine o a soffermarsi, ad esempio, sui tratti del volto.

Questo lungo percorso teorico-metodologico ci permette ora di intradarci verso osservazioni analitiche concernenti il nostro oggetto di studio, riconoscendo fin da subito che il nodo interpretativo più rilevante ci sembra dipendere dall'inserimento della fotografia in uno spazio d'interfaccia. La "situazione" iscrivibile dell'immagine combina infatti un progetto valoriale dipendente dal tipo di ambiente mediale con gli stili interattivi dell'utente. Proprio per questo tenteremo di accostare due app potenzialmente concorrenti, *Instagram* e *Flickr*, per far emergere il peso semiotico distintivo dell'interfaccia nella gestione delle semantizzazioni degli utenti.

La fotografia softwarizzata

Quali sono i destini della fotografia nell'epoca della sua softwarizzazione (più che della semplice digitalizzazione)⁵? La vitalità e l'ubiquità del materiale fotografico presente sulle diverse piattaforme comunicative, accessibile da tutti i dispositivi, smentisce innanzitutto chi vedeva nel digitale la morte della fotografia. Tra i cantori più popolari di questa posizione va annoverato senz'altro Mirzoeff (1999, p. 143 e sg.), che celebrava il *de profundis* dell'indicalità e la fine della fotografia nel passaggio dall'analogico al digitale. Più accorto, Manovich (2010) introduce il concetto di *sviluppo asimmetrico* per contrapporre la trasformazione dei processi produttivi alla percezione sociale persistente di uno statuto fotografico, sostanzialmente non intaccato dalla prima.

La fotografia sembra anzi oggi nella sua età dell'oro, si afferma come forma culturale crossmediale e, potremmo aggiungere, celebra l'apice della cultura dello schermo. Lo schermo come luogo di proiezione d'immagini e oggi interfaccia⁶ non smette di proporsi in quanto immagine da apprendere, quindi, spesso, fotografia. Si potrebbe dire che la foto risponde a tensioni paradossali insite nella cultura: da un lato la necessità di determinare, di formare, dall'altro quella di lasciare libero corso all'indeterminazione interpretativa, consentendo margini di manovra sia in chiave assuntiva (il gioco dei toni, ad esempio, rispetto al polo produttivo), sia in chiave fruitiva (il vaglio critico dell'osservatore per il polo ricettivo). La foto racchiude in sé questo carattere mitico di stabilizzatrice di un piano dell'espressione che non smette di diventare potenziale terreno d'esperienza⁷. La sua fortuna sui social media sembra anch'essa dipendere dal consentire una possibilità di delega identitaria (mi affido al mezzo, a un'iscrizione di me mediata), densa di tratti e quindi interessante percettiva-

5 Per una distinzione operativa tra digitalizzazione e softwarizzazione, la seconda presupponendo la prima, cfr. il contributo fondamentale di Manovich (2010).

6 Per una genealogia dello schermo e della trasformazione dell'immagine da rappresentazione a interfaccia, cfr. Manovich (2001).

7 La relazione di accoppiamento testo-immagine è ben illustrata in Basso Fossali (2008a, voce "Immagine").

mente oltretutto cognitivamente e affettivamente, salvo poterne sempre prendere le distanze (non a caso la valorizzazione ludica pare dominante)⁸. Più che il suo carattere istantaneo, sembra quello effimero, un consumo e via⁹, a rendere così presente la fotografia oggi. La certezza di uno stoccaggio digitale, di una datità sempre conservabile fa il paio (ecologicamente parlando) con un oblio istantaneo post-fruizione dell'oggetto fotografico digitale.

Quello che viene tipicamente chiamato web 2.0 non fa che sottolineare, rispetto alla fotografia, come l'utente sia oggi in una posizione di potenziale produttore, post-produttore, archiviatore, pubblicatore e fruitore, nonché critico, andando a saturare tutti i ruoli possibili di un circuito mediatico. Dopo la rivoluzione della Kodak (ai tempi di Peirce), potremmo segnalare una sorta di nuova ondata di democratizzazione e partecipazione (senza preoccuparci di offrire una lettura storicizzante fondata), che non mina direttamente le forme di specializzazione professionale, le quali anzi sembrano anch'esse diramarsi e specificarsi ulteriormente (ad esempio la *food photography*¹⁰ o la *fashion photography*).

Resta da chiedersi in che modo la fotografia partecipa alla costruzione di "giochi" identitari e venga assunta all'interno di percorsi di gestione del sé. L'avvento del digitale, prima, del web 2.0 e delle diverse app, poi, ha rimediato tutte le modalità più classiche di produzione/circolazione della fotografia¹¹. In fase produttiva è il *mobile* che ha riconfigurato il valore di istantaneità dello scatto: essendo un oggetto semi-prototipo, lo smartphone diventa una risorsa sempre disponibile rispetto alla pratica di scattare una foto. Ma gli applicativi, più di quanto non abbiano fatto i software come Photoshop, ad alto coefficiente di competenzializzazione per essere utilizzato, hanno democratizzato le pratiche di post-produzione, attraverso la grande retorica dei filtri e dei ritocchi. Infine, la dimensione sempre connessa dei nuovi media permette naturalmente forme nuove di condivisione e di pubblicizzazione del proprio materiale. Proprio su queste diverse forme di pubblicizzazione si gioca oggi la complessa partita altamente competitiva dei social network, ognuno alla ricerca di un proprio specifico, ognuno obbligato al contempo a trovare un modo per gestire la presenza del materiale fotografico. In questa battaglia comunicativa Instagram, nato nel 2010, si è imposto come l'app dedicata alla fotografia per eccellenza¹² mentre Flickr, nato innanzitutto come sito web dedicato agli amanti della fotografia, è arrivato più tardi a proporre una versione di app che intenda essere competitiva e alternativa rispetto ad Instagram.

8 Per un inquadramento dei nuovi usi della fotografia, che diventa "linguaggio universale" e si fa immagine conversazionale dopo esser stata medium e arte, cfr. Gunthert (2014).

9 Per una caratterizzazione semiotica del mero consumo come ecologia specifica di valorizzazione, cfr. Basso Fossali (2008b, cap. 7).

10 Sulla professionalizzazione della *food photography*, cfr. Festi (2011).

11 Il testo di riferimento sulla rimediazione (Bolter e Grusin 1999), nella sezione sulla fotografia digitale, si concentra piuttosto sull'impatto che ha avuto il digitale rispetto alle poste veridittive dell'immagine.

12 Ci pare inutile ai fini del nostro percorso illustrare con dei dati, ampiamente accessibili online attraverso accattivanti infografiche, il successo globale di questa app.

Metodologie per l'analisi dei social network: foto di gruppo

Nell'accostarci al nostro oggetto di studio è bene comprendere, in chiave comparativa, di cosa *non* si tratterà qui. Affrontare una piattaforma social per indagare le trasformazioni e i destini dell'oggetto fotografico nell'epoca della sua softwarizzazione può essere legittimamente svolto secondo prospettive e modalità d'approccio differenti. Due sono quelle che ci interessano qui. Tra i più originali per la metodologia proposta va senz'altro annoverato Hochman (2013), collaboratore di Manovich, con cui ha pubblicato uno studio su Instagram a partire dal software progettato dal gruppo di lavoro dei Software Studies. Il problema da cui partono è lo studio di dati aggregati, aggregazioni che usano peraltro come metafora per spiegare l'ultima trasformazione del web, anche dal punto di vista degli utenti: sempre più flussi aggregati di media secondo logiche diverse, ciò che rende più complessa la lettura di una significatività dei dati.

Come rendere interessanti basi di dati potenzialmente vastissime e ingestibili individualmente, ovvero corpora di foto fatte dagli utenti su Instagram? Il primo step è quello di far lavorare assieme tutti i dati iscritti nelle immagini (il geo-tag in particolare) con un'analisi di parametri plastici (tinta, saturazione, chiarezza, presenza di bordi) eseguita in automatico dal software. L'immagine dell'utente assume una valenza indicale (è geo-tagata) e configurazionale (è un mero qualisegno di relazioni plastiche). Attraverso rappresentazioni multiscala e multiparametro, gli autori arrivano a dimostrare come, nonostante il carattere universale dell'interfaccia, emergano delle differenze sostanziali tra qualità plastiche di foto scattate da utenti di diverse metropoli mondiali, come se ogni città avesse una propria marchiatura. È evidente che lo scopo è far emergere regolarità di scala, impercipienti nell'uso quotidiano dell'app, regolarità che chiamano a forme di interpretazione. Nelle diverse strategie di visualizzazione delle foto raggruppate a partire da parametri plastici analoghi, sembra interessante riscontrare un'evidente tangenza con la *composite photography* di Galton, tanto citata da Peirce come esemplificazione del passaggio dal *token* al *type*, o come processo di estrazione del concetto dalla varietà fenomenica. In effetti, perso il riferimento figurativo dei volti galtoniani, resta invece in Hochman e Manovich l'esemplificazione diagrammatica di relazioni da scoprire in immagine, a partire dalle combinazioni operate dal software che gestisce le visualizzazioni. Un secondo esempio d'analisi che intende esaltare le possibilità del programma tenta di coniugare il globale al locale, reintroducendo in particolare la variabile tempo accanto allo spazio. Seguendo le foto degli utenti israeliani in corrispondenza di tre eventi celebrativi, si indaga il modo in cui l'uso di Instagram partecipa alla costruzione di "comunità immaginarie", attraverso la condivisione di una ritmica fotografica, che sottende la percezione di un tempo vissuto analogamente, grazie anche al modo in cui il programma permette di seguire in modo aggregato l'agire degli utenti, sia agli utenti stessi (sorta di osservazione di secondo ordine), sia ai ricercatori sociali. Hochman e Manovich abbozzano inoltre un'analisi dell'interfaccia, per mostrare acutamente come Instagram tenti di mascherare il dato temporale a favore di contiguità spaziali e della creazione di un presente diffuso che sot-

trae le immagini a un radicamento deittico temporalizzante. Il flusso di immagini presentato nella sezione “esplora”, infatti, accosta le immagini recenti di utenti diversi senza costruire effetti di narrazione (che sarebbero possibili attraverso album) e usando il presente dell’utente come parametro temporale unico (le foto sono ad esempio di “un giorno fa”). Il contributo di Hochman e Manovich, per concludere, presenta una metodologia inedita con cui la semiotica deve senz’altro confrontarsi. Ciò che sembra mancare a quel tipo di approccio è la possibilità di seguire più da vicino lo snodo delle pratiche nella triangolazione di situazioni specifiche, individuo e app, ovvero le connessioni che permettono di congiungere la dimensione locale e micro a quella globale e macro.

Quest’ultimo percorso d’indagine sembra di pertinenza di un più classico lavoro etnografico. A tutt’oggi disponiamo di un solo, pallido tentativo di affrontare in questa chiave il caso di Instagram. McCune (2011) ha seguito alcuni utenti, con interviste guidate e osservazione partecipante ad eventi organizzati attorno a Instagram, al fine di indagare stili d’uso, motivazioni, valori-guida, insomma per tratteggiare le relazioni identitarie tra l’uso della app e l’individuo. Se emerge con chiarezza una pluralità di usi della piattaforma e persino l’emersione di forme di vita che si impernano sull’app, non è però tematizzato il modo in cui le specificità dell’interfaccia partecipino a costruire tali effetti di senso identitari. In entrambi i casi, insomma, la semiotica può aiutare a reintrodurre mediazioni rilevanti e anelli mancanti nella vita culturale della significazione.

Anche in campo semiotico, ad ogni modo, si registrano contributi di ricerca che aprono la strada all’indagine dei media sociali. Per quanto concerne la fotografia, il convegno romano del 2010 ha rappresentato senz’altro un’occasione di evidenziare possibili piste metodologiche. Un primo contributo rilevante è quello di Panosetti (2011), che mostra come gli utilizzatori della Lomo si appoggino su un oggetto che promuove uno stile fotografico e una forma di vita, i quali si corroborano e interdefiniscono vicendevolmente. La difettosità della foto, dipendente dal dispositivo, intercetta un’estetica dell’imperfezione, in risposta alla perfezione attribuita virtualmente all’immagine digitale. Come è noto, quel tipo di estetica è diventata un filtro su Instagram, una sorta di riassorbimento dell’effetto nel software, che lo rende procedura computazionale. Il mezzo non richiede più una comunità di pratiche, un gesto in grado di accordarsi alla macchina fotografica, ciò che per Panosetti rappresenta il fulcro di una riattivazione di un passato iscritto nell’interfaccia-oggetto, per il modo in cui l’uso della fotocamera impone il dissepellimento di una corporeità storicamente radicata. Instagram, al contrario, propone tutt’al più, per alcuni filtri soltanto, un’estetica vintage, “secondo una logica essenzialmente (inter)testuale ed enunciativa” (p. 69).

De Sanctis (2011), dal canto suo, cerca di mappare gli usi della fotografia su Facebook, partendo da un approccio informato da Rossi-Landi sul lavoro semiotico proprio ai social network. L’aspetto interessante di un’indagine che non trova lo spazio per mostrare le specificità metodologiche in atto, è quello di evidenziare quattro grandi famiglie di utenti a partire da stili di gestione della propria presenza in rete, con distinzioni che sembrano implicare un paio

di assi di controllo (conformismo/impegno; entusiasmo/moderazione). L'impostazione adottata stigmatizza però in una prospettiva quasi ideologica la formazione di schemi di genere (come può essere quello del selfie) come "modello di rappresentazione ed ostentazione identitaria inconsapevole e alienante, funzionale alla riproduzione della logica dominante" (p. 51).

Lo sguardo semiotico ha ben capito, si direbbe, che le poste in gioco non riguardano più soltanto l'analisi testuale classicamente intesa. Che senso avrebbe, infatti, analizzare uno specifico selfie, se non quella di mostrare la rispondenza a dei canoni di genere ed eventualmente il tipo di commenti che è stato in grado di scatenare? Ma la dimensione sociosemiotica si confronta con la necessità di indagare delle pratiche, mediate da interfaccia, di cui rimane traccia negli stessi spazi di comunicazione, pronti a farsi supporto d'iscrizione di pratiche plurali.

Mitropoulou e Novello Paglianti (2011) analizzano a questo proposito il fenomeno di Picasa, evidenziando i tipi di pratiche che l'interfaccia supporta e quindi aprendo effettivamente un'indagine sugli usi della fotografia in questo tipo nascente di social, antesignano web di Instagram. L'aspetto che conserviamo per il nostro lavoro è la corrispondenza punto a punto tra tre logiche dominanti del web 2.0 e Picasa come sito di gestione e condivisione di materiale fotografico. Il sito si pone, come il web, in quanto supporto di diffusione (media broadcasting), in quanto strumento (è un mezzo, un software per manipolare e archiviare le immagini) e ambiente comunicativo interattivo. È la summa di questa diversità a dar valore all'offerta di Picasa rispetto ad altri siti competitor dell'epoca.

I filtri di Instagram e i segni-indicatori

Veniamo così a Instagram. Approfondiremo qui alcuni aspetti che ci paiono preminenti nella relazione che l'interfaccia intrattiene con i propri segni, al fine di indagare dimensioni di senso proprie a questa piattaforma social. I filtri e i tag, in particolare, ci consentiranno di addentrarci nell'ambiente interattivo di Instagram, prima di adottare una prospettiva più orientata alle pratiche di fruizione, in cui metteremo a confronto Instagram con Flickr. Lungo questo percorso cercheremo metodologicamente di sperimentare l'interesse della schematizzazione integrativa ivi proposta (cfr. *supra*).

Come nota introduttiva, ci limitiamo a segnalare come l'interfaccia dell'app distingue due ruoli principali dell'utente, in questo collocandosi in una soluzione canonica, ovvero quello di fruitore/esploratore del database e quello di fotografo/protagonista delle pratiche di condivisione e di gestione del proprio profilo. Invece di ricorrere a una semiotica narrativa che precisi i diversi ruoli attanziali dell'utente a seconda dei tipi di interazioni previste, ci sembra più interessante individuare quali scenari pratici, innanzitutto, siano promossi dall'interfaccia. In generale, la storia stessa del web lo testimonia, le pratiche di fruizione sono state affiancate da pratiche strumentali (nel nostro caso, poter agire sulla foto, con l'interfaccia che si fa strumento, mezzo operativo) e da pratiche di interazione comunicativa (in cui l'interfaccia diventa un ambiente di scambio), comprensive della dimensione di espressione/pubblicizzazione

del sé. L'intera gamma è presente su Instagram, che modula pertanto i ruoli dell'utente al fine di garantire un'esperienza fluida e adattabile ai progetti del soggetto.

App di condivisione come questa lavorano sulla conversione di modi di esistenza della fotografia (peircianamente, ecco riaffacciarsi l'articolazione di possibilità, attualità e destino). Il ruolo proattivo dell'utente-fotografo è quello di gestire tutta la carriera esistenziale di una foto, almeno fino alla sua pubblicazione sul social, momento di svolta dal momento che a quel punto le traiettorie diventano largamente indeterminate, dipendendo da altri. La sorte di una foto digitale inizia evidentemente con la realizzazione dello scatto che è una prima attualizzazione della foto, se prendiamo come spazio d'iscrizione realizzante il versante social stesso. Tuttavia, Instagram e Flickr consentono oggi di selezionare in partenza, al posto dello scatto, immagini d'archivio, immaginando cioè una seconda vita delle immagini e un approccio plurale che non lega più la condivisione in maniera privilegiata al momento della presa d'immagine. Ad ogni buon conto, tutte le trasformazioni cui la foto può andare incontro in questo inframmezzo ne modificano il modo di esistenza, principalmente in due modi: l'applicazione dei filtri e l'inserimento di tag o etichettature ("didascalie", non a caso, come vedremo, in Flickr). Naturalmente la foto può essere archiviata, modificata attraverso programmi professionali e reimmessa in un secondo tempo nel circolo del social network.

I filtri di Instagram, date le denominazioni arbitrarie, richiedono una formazione competenziale dell'utente, che procede innanzitutto per ostensione degli effetti rispetto a un'immagine digitale già iscritta nell'interfaccia, una *quasi-fotografia*, che vale la pena discutere teoricamente. Chiunque conosca Instagram avrà acquisito familiarità con l'immagine di default della mongolfiera, funzionale appunto a mostrare la diffrazione qualitativa dei filtri.

Fig. 1. Immagine dell'interfaccia Instagram con alcuni dei filtri applicabili.

Si potrebbe usare una metafora chimica, tanto cara a Peirce, per spiegare il ruolo di tale immagine. Essa è come un *indicatore*, un'immagine-indicatore, che in chimica è “un composto (o un sistema di più composti) in grado di subire modifiche facilmente osservabili – di solito il colore – in funzione dell'ambiente chimico in cui si trova (acido o basico, ossidante o riducente, ricco o povero di un dato ione, etc...)” (fonte Wikipedia). Il “viraggio” dell'indicatore è del tutto analogo al viraggio dell'immagine campione che curiosamente non assomiglia affatto a un neutro da intendersi come un elemento a cui sottraiamo determinazione. La mongolfiera, infatti, occupa il centro topologico dell'immagine replicando il grande tipo fotografico figura/sfondo, con l'opposizione striscia di terra *versus* cielo che resta sullo sfondo. La figura della mongolfiera concentra alcune proprietà plastiche, in particolare cromatiche (le opposizioni tra colori caldi e freddi), testurali (sia per quanto concerne l'effetto volumetrico degli spicchi visibili soprattutto sul lato destro, sia per quanto concerne la distribuzione regolare del pattern cromatico, che diventa testura grafica) e luministiche (è bagnata da una luce naturale proveniente da destra, lasciando la sinistra più in ombra), tutte proprietà esemplificate e pronte a reagire al filtro. L'immagine in sé, che in realtà non vediamo, sembra quindi un buon caso di *qualisegno* puro (un tipo). Dove si mostrano le diverse trasformazioni del tipo in altrettante varianti/token, invece, saremmo di fronte a un *sinseguo indicale dicente*. Esso predica l'applicazione del filtro (ovvero una sintassi plastica inerente alla produzione, una produzione simulata attraverso un processamento via software dell'immagine) ma al contempo intende dimostrare le specificità iconiche del filtro, dove l'iconico non equivale a figurativo, ma a diagramma esperibile di relazioni in atto (il punto notevole è che il plastico viene trattato qui come ciò che va iconizzato attraverso l'intervento di una prassi enunciazione). Rispetto alle nostre proposte, l'applicazione del filtro invita a leggere la fotografia come dotata di una valenza indicale specifica (immagine + filtro) che giustifica una nuova valenza iconica.

Nella vita delle foto su Instagram, la gestione dell'utente del processo produttivo e la scelta di applicare filtri trasforma l'immagine in ingresso in un *qualisegno* (mera configurazione espressiva, nei nostri termini), pronta a rideterminare il proprio aspetto grazie all'apporto sintattico del filtro (la foto come immagine-reagente in una prospettiva laboratoriale dell'app).

Naturalmente l'esistenza dei filtri nominati e proprietari di Instagram fa moltiplicare altrove i discorsi attorno ad essi e al loro portato estetico. Un caso emblematico di reincorporazione comunicativa dei filtri è ad esempio quello di Grazia, che invita le utenti del magazine online a rendersi sensibili alle varietà dei filtri per accordare ad essi il proprio trucco. È la realtà, per così dire, che si adegua al filtro, in un vertiginoso rovesciamento delle parti. L'immagine è truccata quanto la realtà, insomma: l'apoteosi dello chic.

Figura 2. Quattro screenshot dell'articolo di "Grazia" dedicato al make-up in relazione a Instagram.

Un aspetto interessante della partita formativa di Instagram è che l'esemplificazione simil-fotografica dei diversi filtri con il relativo nome è solo una prima forma di messa in valore di una differenza nominale e percettiva. Ma la discriminazione sensibile non è ancora una forma di conoscenza esplicita. Con Peirce potremmo dire che siamo di fronte a una dialettica tra *prescissione* (o astrazione) e *discriminazione*, in qualche modo tra immersione in esperienza e discorso/esistenza, per tentare una traduzione in termini fontanilliani (cfr. Fontanille 2008). Nell'introduzione alla nuova lista di categorie (CP 1.549), Peirce si intrattiene sulla distinzione tra forme diverse di separazione, per specificare il ruolo intermedio della prescissione, tra dissociazione e discriminazione, altrettante forme di processualità cognitiva e percettiva che rendono possibile l'apparizione del concetto a partire dall'esperienza. Dato che nulla si sottrae all'imperativo esperienziale, Peirce introduce una mediazione in più, la prescissione, come step intermedio in una cornice kantiana in cui il problema è la relazione tra unità del concetto e varietà fenomenica. Ebbene, in chiave semiotica possiamo rientrare in una prospettiva di gestione del senso e osservare come il problema di Instagram, una volta "inventate" le distinzioni dei filtri (versante discriminativo), sia quello di renderli prima di tutto sensibili agli utenti (versante prescissione), salvo poi scatenare una produzione discorsiva che sappia valorizzarne gli usi. A titolo d'esempio citiamo un blog di un appassionato a proposito del filtro Lo Fi:

Proposto in decima posizione nella galleria dei filtri, è attualmente il nono più usato dagli utenti con il 2,5% delle foto modificate tra tutte quelle caricate, pari a circa 119mila file.

Lo-Fi va ad aumentare il contrasto, rende i bordi più scuri rispetto al centro e aumenta la saturazione dei colori. Io che ho un profondo background legato ai graffiti lo amo e lo uso tantissimo (direi anche troppo).

Si può decidere di utilizzarlo o nel caso di fotografie che partono con poco contrasto e per valorizzarne quindi le parti più scure; da non usare però nel caso di immagini prevalentemente buie perché evidenzierà solamente il fatto che c'è poca luce e aumenterà di brutto la granulosità e aggiungerà "sporco" alla foto. (dal blog di Stailuan¹³)

13 Cfr. il sito: <<http://www.pensieriecaffelatte.it/il-filtro-lo-fi-di-instagram/>>, consultato il 27/06/2014.

Il filtro è esemplificato come modo d'azione sulla plasticità fotografica, in particolare sui valori cromatici (chiaro/scuro e saturazione) ma si ragiona sulla sua fungibilità per certi tipi di fotografia. Il valore rematico è qui particolarmente evidente, dato che non è tanto lo statuto della foto in questione, quanto l'effetto visibile ricercato.

Per una semiotica del tag

La carriera dell'immagine fotografica su Instagram può procedere attraverso la pratica della taggatura. Il tag è un segno complesso, dal momento che opera contemporaneamente su scenari diversi. Lo sguardo semiotico diventa decisivo per delineare tutta la complessità del tag in sé e dell'operazione di taggatura. Per un verso, esso assume una *valenza indicale* doppia nella relazione con l'immagine cui è collegato e con la classe aperta di occorrenze cui il tag ascrive immediatamente l'oggetto (è un *segno connettore*). Il tag funziona come snodo connettivo proprio perché i tag non sono necessariamente categorie sotto cui portare l'immagine (la filosofia del tag è senz'altro rizomatica e post-kantiana...). La forma verbale del tag attiva una *valenza enunciativa*, con tutta la ricchezza dei possibili usi "selvaggi", dal momento che la stringa può contenere, in un festival di eterogeneità, un nome comune, ad esempio un descrittore figurativo dell'immagine (#sky), un'espressione composta (#photooftheday), persino dei predicati (#follow), delle frasi (#followme) o delle esclamazioni (#yum). Naturalmente, la ricchezza semantica di una denominazione va vagliata di volta in volta, dal momento che le denominazioni costituiscono degli assi privilegiati di semantizzazione dell'immagine cui sono agganciati.

Dal punto di vista delle pratiche di taggatura, il tag è una possibilità per l'utente (assume di default una *valenza logistica*), il quale può decidere di iscriversi all'interno di genealogie già esistenti di tag (*valenza statutiva* del tag) ovvero di crearne di nuovi (*valenza strategica*), rischiando tutt'al più l'invisibilità o l'idiosincrasia. La comunità degli instagrammer vaglia continuamente le strategie di denominazione dei tag: si può discutere quale tag sia migliore per specificare meglio una data classe di concordanza fotografica (è tipica la discussione intorno agli eventi, ad esempio, nell'uso di abbreviazioni o formule particolari). Alcuni tag tendono evidentemente a stabilizzarsi e basta osservare le classifiche dei tag che contengono più foto per convincersene. È significativo ad esempio il caso di #photooftheday, in cui il tag è contemporaneamente un titolo e una sfida creativa. Ogni foto assume una *valenza strategica* rispetto ai criteri che si presume possano portare ad un incremento degli apprezzamenti, al fine di scalare la classifica e puntare ad entrare in altri circuiti più estesi di mediatizzazione. Ogni foto, in sostanza, reinterpreterà a suo modo il senso stesso del gioco, dal momento che non esiste una cristallizzazione delle sue regole.

Gli utenti di Instagram, va detto, oscillano tra l'evitare la taggatura ed effetti di saturazione, in cui si cerca di moltiplicare la presenza di tag, con tutte le varianti di uno stesso campo semantico, al fine di ottimizzare la possibilità di entrare in un qualche circuito di visibilità (l'utente diventa qui l'equivalente di un esperto di SEO). Non a caso Instagram stacca i tag dall'immagine in sede

di presentazione per l'utente fruitore: l'immagine è in alto, seguono i like e i commenti, con i tag accumulati in basso, dei quali non si valorizza (al contrario di Twitter) la leggibilità e la partecipazione al flusso discorsivo.

Consideriamo ora come i tag offrano delle prospettive di semantizzazione che valorizzano aspetti diversi della foto. I tag più "banali" come #sky hanno un ruolo di titolazione tematica, ovvero attivano le *valenze iconiche* dell'immagine (mi aspetto di vedere un cielo) la cui scontatezza lascia pensare ad una ricerca di *valenze configurazionali* (un tramonto o un'alba, ad esempio, con screziature cromatiche peculiari). Tali tag supportano una strategia che potremmo chiamare rappresentazionale, dato che si limitano a registrare, in quanto tag, il contenuto figurativo dell'immagine.

Il tag #me, al contrario, sembra un buon caso di attivatore di *valenze iconiche e discorsive*, nel senso che invita da un lato a identificare figurativamente il personaggio ritrattato, dall'altro a farlo coincidere con il detentore del profilo, assegnandogli il ruolo di soggetto esposto dell'enunciazione. Potremmo parlare di strategie auto-rappresentazionali.

Alcuni tag sembrano focalizzare aspetti qualisegnici ovvero configurazionali, legati al piano dell'espressione (ad esempio #filter o #color). In questo caso parleremmo di una strategia presentazionale.

Il tag #selfie, al contrario di #me, sembra favorire maggiormente una lettura indicale (una foto del soggetto in certe condizioni specifiche, valorizzate proprio per la loro peculiarità). Potremmo parlare allora di una strategia auto-referenzializzante.

#yum, tag di successo a proposito di foto di cibo, è un anticipo di sanzione, segnala cioè l'atteggiamento proposizionale del soggetto, le modalità di assunzione del rappresentato, costruendo una scenarizzazione narrativa pienamente dispiegata in relazione al soggetto d'enunciazione (*valenza discorsiva* preminente). Si tratterebbe allora di una strategia di complicità, invitando l'osservatore a condividere il giudizio sul piatto.

È il caso di aggiungere che la partita dei tag diventa ulteriormente strategica nel momento in cui posso farne un uso programmaticamente deviante e metadiscorsivo, taggando in modo provocatorio o volutamente depistante, per creare ulteriori effetti di senso dati dalla distanza semantica e dalle interazioni non lineari che si creerebbero tra foto e tag.

È evidente che l'elenco potrebbe proseguire e lo step metodologico successivo, su cui potremmo tornare in un lavoro a venire, è quello di rilevare in modo più sistematico le strategie di taggatura per pervenire infine ad una mappatura semantica volta a ritrovare le categorie critiche attorno alle quali si distinguono le diverse modalità di etichettatura.

Dopo aver filtrato, ritoccato e taggato le foto, è venuto il momento faticoso della pubblicazione. Dal momento in cui una foto diventa parte della community e si insedia nel database consultabile assurge a *sinsegno* (valenza oggettuale), trovando un proprio luogo (virtuale) d'iscrizione. Entrerà ora a far parte di diversi circuiti di visibilità, a seconda dei tag, della serialità fotografica dell'utente in cui è inserita, delle sue strategie di gestione di follower, ecc.

Dal punto di vista compositivo, è interessante notare come l'interfaccia segua un logica di incassamenti successivi non alterabili. Cliccando su una foto di

un utente vedrò in alto e in basso lo spazio del menu Instagram (spazio meta-comunicativo sull'asse utente-app), entrambi sotto forma grafica di bande orizzontali. Ad un secondo livello comparirà in alto una banda bianca, sempre con le stesse dimensioni di ampiezza, contenente la fotina con il nome del detentore del profilo e in basso lo stesso trattamento conterrà invece l'icona del cuoricino (valenza indicale del suo essere cliccabile, valenza discorsiva della sanzione) con il numero di like. Nel mezzo, in questa doppia cornice, la foto sempre delle stesse dimensioni. Cliccando sulla foto, contrariamente all'uso canonico, non si va a schermo intero ma ci si iscrive tra coloro che apprezzeranno l'immagine. Interessante quindi come Instagram trasforma il senso della prasseologia dell'interfaccia: da operazione pragmatica funzionale all'ottimizzazione della fruizione (vedere meglio con lo schermo intero senza il "rumore" attorno di altri pezzi di testo) si passa a sottolineare la duratività del contatto sull'immagine, interpretata come un'analogon figurale del giudizio positivo (il contatto richiede impegno, quindi il grado di assunzione dovrà essere giocoforza intenso, nonché esprimere un'intenzionalità messa alla prova del tempo).

Instagram vs Flickr

Vorremo ora sviluppare in conclusione alcune comparazioni tra l'interfaccia di Instagram e quella del competitor Flickr, nella convinzione che il valore degli elementi in gioco emerga meglio in chiave contrastiva. Si potrebbe immediatamente inquadrare la relazione polemica tra Instagram e Flickr osservando come la prima assuma un'assiologia partecipativa, mentre la seconda elettiva. Più democratico Instagram, più aristocratico Flickr. Grossolanamente, Instagram sta alla fotografia come Youtube al video, mentre Flickr diventa un *analogon* di Vimeo.

Tale distinzione valoriale trova radicamento nell'interfaccia e a noi interessa esplorare come essa impatti sulle modalità di sematizzazione/valorizzazione del segno fotografico.

Fig. 3. Screenshot di "Home" ed "esplora" in Instagram (1 e 2) e Flickr (3 e 4).

Pur avendo sostanzialmente le stesse funzioni-comando in home, Flickr mostra fin da subito una foto consigliata, capace già di esemplificare le caratteristiche di una bella foto: l'utente è nella posizione di fruitore del database.

Instagram, invece, se non ci si è collegati attraverso la nave ammiraglia di Facebook (proprietario di Instagram), opta per un'immagine promozionale della stessa app in cui è solo la rimediazione fotografica a mostrare un'immagine a fuoco, quasi a sottolineare la nuova gerarchia tra fotografico e reale. L'app mostra in più come pre-attivato il pulsante della camera, un invito a partecipare attivamente alla comunità in qualità di soggetto protagonista, non di fruitore delle immagini.

Cliccando su Esplora esplodono le differenze tra le due app. Instagram mostra un flusso di immagini, tutte con la stessa taglia, solo leggermente bordate di bianco, in cui trionfa l'eterogeneità, non solo per la presenza di video, ma per la tipologia di foto che si intravedono, alcune essendo screenshot, altre con testo, alcune dei montaggi, molte foto con persone ritratte o autoritratte. Flickr, invece, dinamizza maggiormente i formati delle foto, introduce una bordatura nera più marcata che funge da cornice e soprattutto vaglia la selezione di immagini presentate, tutte rigorosamente all'insegna di una canonicità della "bella foto". Paesaggi, foto naturalistiche di animali o piante, foto ritratto, il selfie sembra bandito, le persone sono quasi assenti e il ritratto, ove presente, deve rispondere a canoni di posa e di esteticità che lo collocano in una filiera di genere. L'uniformità dei formati espressivi di Instagram crea un puzzle di immagini ognuna delle quali assurge a unità partitiva, laddove Flickr diffrange i formati, dinamizza la percezione della pagina, sottomettendo però le immagini a un'uniformità estetica. All'eteroclitico di Instagram fa da contrappeso il caleidoscopico di Flickr.

L'elettività di Flickr concerne la qualità fotografica: il social valorizza solo foto di un certo tipo, con un certo tipo di estetica. Si tratta di fotografie che da un lato si raccordano ai grandi generi fotografici, il ritratto e il paesaggio come dominanti, e dall'altro evidenziano una qualità dello scatto o della post-produzione in termini di valenze plastiche. È un'estetica del canone, insomma, che mira alla bella foto, da apprezzare in purezza nell'interfaccia, mentre Instagram accoglie ogni tipo di ibridazione della foto: l'immagine è pienamente superficie di iscrizione, ovvero assume valenze espressive di *risorsa* per ulteriori comunicazioni. Al contrario di Instagram, il click sulla foto in Flickr la proietta a schermo intero, con la scomparsa dell'interfaccia. Instagram, da parte sua, sembra sottrarsi al ruolo di guida estetica per fungere da contenitore omogeneizzante dal punto di vista dei trattamenti d'interfaccia. Il lasciar libero corso alle dinamiche degli utenti è visibile nella pagina Esplora in cui ogni refresh genera nuove apparizioni le quali sono regolate in modo stocastico a partire dagli apprezzamenti. Diventa un valore, pertanto, raggiungere quantità elevate di cuoricini per poter aspirare a diventare parte di quel cangiante *wall* d'ingresso. Flickr, al contrario, continua a mostrare la stessa immagine d'ingresso per più tempo, lasciando intendere un controllo esplicito delle apparizioni che trasformano l'esperienza di fruizione in una visita a un'esposizione fotografica. Non a caso le foto sono accompagnate da didascalie, ciò che nobilita immediatamente l'immagine.

Flickr sta suggerendo fin da subito l'esistenza di una comunità elettiva aspirazionale, per raggiungere la quale è necessario competenzializzarsi, a partire dalla fruizione di immagini. Si scoprirà subito che ogni immagine è

accompagnata da dettagli tecnici e didascalie informative (oltre ai tag relegati anche qui a fondo schermo e di interesse solo per l'autore delle foto, tant'è che seguono canoni di etichettatura meno anarchici di Instagram). Al contrario di Instagram, dopo lo scatto di una foto, i ritocchi di saturazione, contrasto, tinta sono equiparati alle applicazioni dei possibili filtri, presenti anche qui con un formato interattivo diverso.

Ciò che emerge, in fondo, è una evidente restrizione dello spettro semantico di valorizzazione dell'immagine fotografica, che si presta "solo" a un vaglio estetico, ovvero a un transito per le *valenze configurazionali* (basti per questo scorrere i commenti alle foto, la gran parte centrati sulle qualità plastiche dell'immagine o sugli aspetti tecnici legati allo scatto).

Instagram, da parte sua, diventa piattaforma social "libertaria" a disposizione vuoi dell'idiosincrasia dell'utente vuoi delle diverse forme di aggregazione sociale, ovvero a tutti i tipi di valorizzazione: al contrario di Flickr, infine, Instagram si candida a giocare un ruolo di laboratorio sociale, di spazio in cui accogliere quelle possibilità d'uso che gli utenti riescono a immaginare e praticare, proprio grazie alle valenze strategiche dei tag e al diverso modo con cui l'interfaccia promuove forme dialogiche intorno alle foto.

Una panoramica, per concludere

In questo saggio abbiamo posto le premesse teoriche e metodologiche per una rilettura di Peirce che incontri alcune proposte della semiotica fontaniliana contemporanea, al fine di potenziare gli strumenti semiotici d'indagine dei fenomeni culturali nella loro inesaurita complessità. Solo l'apertura della semiotica di matrice greimasiana al dominio delle pratiche poteva costituire lo sfondo per un riavvicinamento e un tentativo di integrazione di alcune cruciali proposte peirciane: il segno è una configurazione che vive dei meccanismi interpretativi rilanciati su piani diversi. La grande tipologia di nove tipi di segni della Grammatica Speculativa è diventata per noi una mappatura delle modalità di semantizzazione del segno in relazione a espressione e contenuto, da un lato, e ai diversi campi d'esperienza in cui il segno s'inserisce, dal suo farsi immagine, terreno d'esperienza germinale del senso, al suo essere presente dentro uno scenario situazionale, pienamente declinato, fino al suo partecipare ad altri scenari, ciò che lo rende ingrediente culturale dentro poste strategiche abbracciate da specifiche forme di vita.

Se volevamo riportare un'attenzione al segno al centro della scena, sono gli stessi social media che ci invitano a non dimenticarci del contributo segnico alle dinamiche della significazione. L'analisi di alcune dimensioni dell'interfaccia di Instagram e delle differenze con Flickr ci ha permesso esattamente di riscontrare il peso specifico di alcuni segni (come i filtri e i tag), essenziali nel partecipare alla costruzione dell'identità di queste app. Le formazioni segniche diffrangono le loro valenze: la nostra mappatura vuole essere un tentativo di potenziare metodologicamente lo sguardo semiotico al fine di seguire meglio tutti i rivoli di senso che dipendono dal modo in cui i segni entrano all'interno di testi, sono iscritti su interfacce oggettuali, promuovono delle pratiche, supportano strategie specifiche e infine coltivano e si accordano a forme di vita.

Al termine di questo nostro percorso è anche possibile stornare lo sguardo per accorgersi di quante cose non siano state tematizzate a proposito di Instagram. Il salto dall'interfaccia alle pratiche d'uso, in particolare, è stato prefigurato a partire dallo spazio d'iscrizione della prima, ma andrebbe ora confrontato con ricerche etnografiche o attraverso dei monitoraggi estensivi di pratiche d'uso della piattaforma. Il carattere "accogliente" e tollerante della diversità di Instagram lascia in effetti pensare che ci siano profili d'utenti alquanto eterogenei e che la posta in gioco divenga esattamente quella di indagare le forme originali di aggregazione, i tipi di comunità e di collettivi che possono crearsi grazie o assieme a Instagram, per arrivare infine a percorrere tutta l'ampiezza delle forme di organizzazione di senso e ricomprendere le forme di vita.

Bibliografia

Basso Fossali, P.,

2006 "Peirce e la fotografia: abusi interpretativi e ritardi semiotici", in Dondero, M. G. e Basso Fossali, P., *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Rimini, Guaraldi, pp. 113-214.

2008a *Vissuti di significazione. Temi per una semiotica viva*, Pisa, ETS.

2008b *La promozione dei valori. Semiotica della comunicazione e dei consumi*, Milano, Angeli.

Beyaert-Gestlin, A., Basso Fossali, P. (a cura di)

2012 "Les formes de vie à l'épreuve d'une sémiotique des cultures", *NAS*, 115, online <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/721>>, consultato il 23/06/2014.

Bolter, J.D., Grusin, R.

1999 *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (MA), The MIT Press; trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2002.

Bordron, J.-F.

1998 "Réflexions sur la genèse esthétique du sens", *Protée*, Vol. 26, n. 2, pp. 97-104.

2013 *Image et vérité. Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*, Liège, Presses Universitaires de Liège.

Brucculeri, M. C., Mangano, D., Ventura, I. (a cura di)

2011 *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale. Atti del XXXVIII Congresso AISS – Laboratori*, Serie speciale della rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, Anno V, n. 7/8, Roma, Edizioni Nuova Cultura.

De Sanctis, C.

- 2011 "Fotografia e lavoro semiotico nel social-networking", in Bruccheri, Mangano, Ventura (a cura di), pp. 49-53.

Festi, G.

- 2011 "Zoom, click, gnam. Per una messa a fuoco della Food Photography", in Bruccheri, Mangano, Ventura (a cura di), pp. 19-23.

Fontanille, J.

- 1995 *Sémiotique de la lumière*, Paris, PUF.

- 1996 "Avènement. Petit histoire de la lumière et du reveil", *VISIO*, Vol. 1, n. 1, pp. 39-54.

- 1998 *Sémiotique du discours*, Limoges, PuLim.

- 2008 *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF; trad. it. *Pratiche semiotiche*, Pisa, ETS, 2010.

Ghione, P., Turco, F.

- 2011 "Donne che vanno, donne che vengono in fotografia. Figurazioni vintage", in Bruccheri, Mangano, Ventura (a cura di), pp. 28-36.

Gunthert, A.

- 2014 "L'image conversationnelle", *Études photographiques*, 31, online <<http://etudesphotographiques.revues.org/3387>>, consultato il 20/06/2014.

Hochman, N., Manovich, L.

- 2013 "Zooming into an Instagram City. Reading the local through social media", *First Monday*, Vol. 18, N. 7.

McCune, Z.

- 2011 "Consumer Production in Social Media Networks: A Case Study of the 'Instagram' iPhone App", tesi non pubblicata, online <<http://www.scribd.com/doc/58386692/Consumer-Production-in-Social-Media-Networks-A-Case-Study-of-the-Instagram-iPhone-App>>, consultata il 10/06/2014.

Mirzoeff, N.

- 1999 *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge; trad. it. *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi, 2002.

Manovich, L.

- 2001 *The Language of New Media*, Cambridge, The MIT Press; trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2002.

- 2010 *Software culture*, Milano, Olivares.

Mitropoulou, E., Novello Paglianti, N.

- 2011 "La fotografia digitale alla prova dei media: il caso Picasa", in Bruccheri, Mangano, Ventura (a cura di), pp. 64-68.

Panosetti, D.

- 2011 "Ritorno al futuro. Lomografia e The Impossible Project come pratiche estetiche rimemoranti", in Bruccheri, Mangano, Ventura (a cura di), pp. 68-73.

Peirce, Ch. S.

2003 *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Milano, Bompiani.

Paolucci, C.

2010 *Strutturalismo e interpretazione*, Milano, Bompiani.

Signorini, R.

2009 *Appunti sulla fotografia nel pensiero di Charles S. Peirce*, testo non pubblicato, online <<http://www.sisf.eu/wp-content/uploads/2009/saggi/signorini/Pdf%2001.Frontesp.e%20indice.pdf>>, consultato in data 10/06/2014.

Giacomo Festi, addottorato in semiotica all'Università di Bologna, è docente di Semiotica e Semiotics presso la NABA (MI), collabora con la cattedra di Semiotica della Iulm e svolge attività di consulenza semiotica come libero professionista. Le sue pubblicazioni, a orientamento applicativo e analitico, spaziano su temi diversi della disciplina, dalla comunicazione alimentare (ha svolto ricerca per qualche anno presso l'Università di Scienze Gastronomiche) ai nuovi media. Vive attualmente a Milano.

Giacomo Festi, after a PhD in Semiotics by the University of Bologna, is now teaching Semiotics by NABA (MI), collaborating with the lectures in Semiotics by Iulm and is doing a consulting activity as free lance. His publications, oriented toward analysis and applications of semiotic models, move into different topics of the discipline, from food communication (he used to do his research by the University of Gastronomic Science) to new media. He lives now in Milan.