Ocula 21
Geosemiotica:
dai locative media, alle immagini diffuse, ai big e small data
a cura di Federico Montanari, Nicola Dusi e Guido Ferraro

Dicembre 2019 | www.ocula.it | DOI:10.12977/ocula2019-24

I luoghi, il senso
Costruzione e decostruzione dell'effetto del luogo nelle fotografie di Instagram

Guido Ferraro
Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione, Università di Torino
guidfer@gmail.com

Abstract
L'articolo studia le particolarità delle tipiche fotografie di Instagram (uso dello sfocato, di "filtri" che diminuiscono la gamma cromatica, ecc.), in relazione all'idea per cui dovrebbe trattarsi di modi per rappresentare con immediatezza il flusso della vita, nonché in relazione all'uso di media geolocalizzati, e alla conseguente ambizione di dar vita a una sorta di mappa visiva del mondo. Gli strumenti di un'analisi semiotica permettono di ipotizzare che le funzioni di queste immagini vadano al di là dei loro scopi apparenti, e che si tratti di un caso tutt'altro che banale, e anzi teoricamente rilevante, di composizione tra le funzioni referenziali e le capacità di senso delle immagini.

Parole chiave
Fotografia, Locative media, Semiotica, Instagram, Iconismo

Abstract
Locations and their meaning. How the sense of place is constructed and decostructed in Instagram photos – This article deals with the peculiarities of typical Instagram photographs (use of blurring, "filters" that decrease the chromatic range, and so on), in relation with the idea that these images should represent with immediacy the flow of life, as well as in relation with the use of geolocalized media, and the consequent ambition to create a sort of visual map of the world. The tools of a semiotic analysis allow us to assume that the functions of these images go beyond their apparent purposes; this is a case that is anything but trivial, indeed theoretically relevant, as we can see a way of composition between the referential functions of images and their capacity to produce meaning.

Key Words
Photography, Locative media, Semiotics, Instagram, Iconic signs

Sommario
1. Nel contesto di una più ampia trasformazione culturale
2. Iconismo e analogia
3. Instagram: caratteri delle immagini
4. Resistere all'irrilevanza
5. La generazione di un'immagine fotografica
Bibliografia

1. Nel contesto di una più ampia trasformazione culturale

Il passaggio da quella che è stata l'epoca della multimedialità e del web ad accesso da computer all'epoca attuale degli *smartmedia* personali, e consapevoli della loro localizzazione, implica di fatto molti più cambiamenti significativi rispetto a quanto inizialmente si pensasse. Vi sono mutamenti importanti che interessano i sociologi (nuove forme di relazione e di aggregazione), gli psicologi (a partire tra l'altro dal tramonto del modello della "mente multitasking"), gli studiosi di stili di vita (una trasformazione profonda cui faremo cenno), e ovviamente i semiologi. Nel nostro caso, non si tratta però soltanto di analizzare dei modi e dei prodotti di comunicazione che presentano tratti non consueti, ma anche di dover riflettere su una trasformazione che investe il rapporto tra formazioni culturali e la dimensione semiotica in quanto tale, forse i modi e il valore stesso dell'*aver senso*.

In effetti, l'epoca cui ci riferiamo con l'espressione emblematica di "rivoluzione multimediale" è stata caratterizzata da una straordinaria attenzione per le dimensioni del senso. In moltissimi ambiti, gli aspetti materiali e funzionali delle cose sono stati esplicitamente riconosciuti come secondari rispetto ai loro valori immateriali e simbolici. Gli oggetti da indossare o da usare, persino il cibo, sono stati ripensati nei termini delle loro capacità di esprimere senso. La multimedialità propriamente detta, quale convergenza di differenti modi e tradizioni di comunicazione, appariva sancire la centralità dei processi semiotici rispetto ai tradizionali processi di produzione e di scambio. È stata quella l'epoca della *dematerializzazione* e della *virtualizzazione*; sul modello della struttura aperta ipertestuale si pensava in termini (tipicamente paranarrativi) di alternative perennemente molteplici, dunque di orizzonti possibili che non conoscevano confini, di progetti e intelligenze collettive, di relazioni virtuali; si è giunti a dematerializzare persino le relazioni erotiche.

Ora invece, nel clima profondamente diverso del nuovo secolo, prospettive progettuali ed entusiasmi per le dimensioni del senso si sono andati ridimensionando. Fattori come un nuovo orientamento al "realismo", l'incertezza per il futuro, il timore della complessità, insieme alla diminuzione della ricchezza diffusa eccetera, hanno condotto verso forme di pensiero inevitabilmente segnate da limiti più strettamente marcati. L'anelito a una socialità virtuale ad ampio raggio e alla costruzione di un'intelligenza collettiva lasciano il posto alle piattaforme private e alle utilità commerciali che si impongono nel cosiddetto "web 2.0", ridefinendo per molti la socialità nei termini degli "amici" di Facebook. Non è dunque un caso se si affermano nuovi strumenti che per loro natura sono inclini a fornire una visione *a corto raggio*. Utilissimi nell'indicare il bancomat più vicino o la migliore pizzeria dei paraggi, questi strumenti sviluppano tutta una serie di funzioni che tendono a *localizzare* su un territorio ristretto i nostri interessi, il nostro agire possibile, le nostre relazioni sociali.

Tutto questo accade nel quadro di quella profonda trasformazione culturale che vari scienziati sociali avevano previsto e analizzato già diversi anni fa: quella per intenderci che Francesco Morace e Linda Gobbi (2007) avevano definito nei termini del passaggio da un'*economia dell'occhio* a un *modello organico*, ove il secondo appare appunto segnato da un ritorno alla materialità, ai caratteri di una sensorialità immediata come quella legata al tatto e al gusto, e da una preferenza verso il contatto diretto con le cose e le persone. All'interno di tale modello, generico ma a conti fatti davvero preveggente, si possono ben inserire anche certe caratteristiche chiave dei nuovi strumenti tecnologici, riconoscendo un valore più pregnante ad esempio alla sostituzione dell'interfaccia visiva con quella tattile, all'enfatizzazione del riferimento alla localizzazione, o a quella singolare rappresentazione arricchita dell'immagine del *qui* che è propria alla "realtà aumentata". La convergenza multimediale, che aveva rivoluzionato l'universo della comunicazione, lascia il posto in misura crescente a un altro tipo di convergenza, strumentale e funzionale: lo smartphone, in particolare, diventa capace di coordinare un complicato insieme di sensori, di dati, di applicazioni software e di capacità d'intelligenza per raggiungere volta a volta un *obiettivo precisamente definito*, tipicamente legato al *tempo presente* e al *luogo in cui ci si trova*. A questo si aggiunge il fatto che negli ultimi decenni – a causa di una serie di fattori socioculturali che stanno conducendo a una vera disgregazione delle precedenti grammatiche di lettura del reale – si è significativamente indebolita la tendenza a una rappresentazione narrativa dell'esperienza,[1] sostituita da forme espressive più adatte a elaborare una visione volutamente frammentaria e contingente, che eviti le ombre e le angosce prodotte dai principi della continuità, con le loro impietose connessioni tra tempi e condizioni. Ne discende logicamente la concentrazione dell'attenzione sul *real time*; l'accento sul *qui* ed *ora* appare anche, indubbiamente, tanto come un difensivo rifiuto a vedere oltre quanto come rivendicazione di un'ubiqua presenza di senso.

La "localizzazione" presenta dunque dimensioni culturali importanti, ben al di là dei suoi immediati aspetti tecnici, ed è in tale luce che sarà considerata in questo articolo. Di tale mutamento di prospettiva culturale fa parte con evidenza anche la propensione all'impiego del *selfie*, in quanto fotografia a forte localizzazione, realizzata potremmo davvero dire "per contatto" tra soggetto e luogo. È certo significativo questo modo, ingenuo quanto si voglia, di portare il soggetto dentro l'immagine, testualizzandone potremmo dire il *fare autoriale*: il *selfie stick* rappresenta bene il concetto di una connessione fisica che travalica le sue ragioni meramente pratiche. Nella stessa direzione si colloca del resto il fenomeno – neppur più tanto "di nicchia" – del ritorno della fotografia a sviluppo e stampa immediata (Polaroid, secondo il suo nome tradizionale). Tale ritorno è certo emblematico delle tendenze *vintage* legate ai nuovi indirizzi culturali, ma in questa sede dobbiamo sottolineare come i "filtri di Instagram", di cui parleremo tra poco, ricordino da vicino, e in qualche misura effettivamente riprendano, caratteristiche chiave delle vecchie fotografie a stampa istantanea: scarsa nitidezza e perdita di dettagli, colori poco saturi e

1 V. Stafford 2007.

poco brillanti, chiusi in una sorta di tavolozza obbligata... insomma, un senso generale di impoverimento dell'immagine e di – ci verrebbe da dire – *imperfezione*. Si trattava in origine di limitazioni tecniche subite più che pianificate, ma questo rende ancor più significativo il fatto che questi tratti siano ora ripresi anche là dove le condizioni tecniche non li implicano affatto. Vi sono tra l'altro app dedicate agli smartphone che manipolano le immagini dichiaratamente per ricalcare questi effetti, e che della classica foto stampata dalla Polaroid riproducono anche il formato quadrato e la struttura tipica dello spazio bianco lasciato intorno, o che addirittura riproducono componenti del *rituale* legato agli apparecchi a sviluppo istantaneo, introducendo un artificiale ritardo tra lo scatto e il momento in cui l'immagine può essere vista, o persino la necessità di agitare fisicamente lo strumento per ottenere il risultato!

Peter Buse, che ha recentemente scritto un interessante libro sul fenomeno Polaroid (Buse 2016), sottolinea in particolare tre elementi rilevanti per la nostra analisi. Innanzi tutto, la nostalgia per queste tecniche fotografiche d'altri tempi ha a che vedere con un desiderio di *materialità*, di un'immagine che possa non soltanto essere vista su uno schermo ma possa essere toccata, presa in mano – ecco dunque un altro aspetto del ritorno alla *tattilità* di cui parlavamo. In secondo luogo, la fotografia si presenta non soltanto quale prodotto visibile ma anche quale *processo* della sua produzione – era questo in effetti un aspetto decisivo del fascino un po' magico di questi strumenti: nei nostri termini, il testo fotografico è qualcosa che *accade*. Infine e soprattutto, emerge una (solo apparente) contraddizione tra il fatto che la fotografia istantanea esalta l'immediatezza della sua produzione, nel momento e nel luogo dell'evento, e quanto invece la caratterizza a livello visivo: giacché questa immagine dai colori ridefiniti e dalle forme smussate, incorniciata in un formale e canonico spazio vuoto, parrebbe volutamente sottolineare la distanza tra la fotografia e la visione diretta: si tratta di un oggetto artefatto che è ben lungi dal valere come mera riproduzione del mondo.

2. Iconismo e analogia

L'evoluzione che porta all'affermazione degli strumenti tattili e geolocalizzati segue dunque una logica in cui ben si inserisce anche la modificazione nell'uso diffuso delle immagini fotografiche. Mentre perde forse in capacità espressive e in varietà di linguaggio, la fotografia sembra voler puntare sul lato delle capacità di documentazione immediata, di un bisogno sempre più forte di fermare nel flusso di vita un *qui-ed-ora*, magari in sé irrilevante ma di cui comunque appare opportuna la registrazione. Per quanto costituisca un caso estremo, è però sintomatico il fatto che si possa oggi far uso della fotografia con valenze di *pura localizzazione*, escludendo ogni funzionalità d'ordine iconico o analogico, come avviene nel caso in cui si scatti una fotografia per inviarla a persone che, senza rivolgere all'immagine il minimo sguardo, la impiegano come input per chiedere a un software di navigazione di condurli nel luogo in cui la foto è stata scattata. Caso estremo, certo, ma l'immagine fotografica si trova sempre più spesso a essere impiegata come un *indice di localizzazione*: "guarda, sono qui". Tuttavia – ed è questa la ragione del nostro

interesse – le cose non sono di fatto così semplici, come ci segnala il fatto che non ci sia corrispondenza tra un impiego delle immagini che apparirebbe in prima battuta semplice e immediato e la tendenza a realizzare fotografie di carattere spesso per nulla *trasparente* e direttamente *referenziale* come ci si sarebbe allora dovuto attendere. Questo studio nasce in effetti anche da una curiosità rispetto al singolare impiego dei cosiddetti "filtri", espressione con cui si designano modalità d'innaturale manipolazione delle immagini: una pratica ormai diffusa in molte forme, ma che è tradizionalmente legata, in particolare, al nome di Instagram.

Questo studio tocca dunque aspetti rilevanti per una riflessione semiotica su certi usi attuali della fotografia, e sulla connessione di questa con nuove forme di comunicazione e di relazione con lo spazio. Inevitabilmente, tocchiamo anche questioni d'interesse più generale relative ai modi della significazione visiva e alla modellizzazione del percorso generativo di un'immagine fotografica. È però necessario a questo scopo far precedere alcune sintetiche puntualizzazioni teoriche, che ci collocano nella prospettiva della semiotica detta "neoclassica"[2]: una prospettiva che riprende in chiave più attuale e avanzata i concetti della semiotica classica, rifiutando nei confronti di questi tanto le sconfortanti dichiarazioni d'obsolescenza quanto la mummificazione in precetti immodificabili. La realtà culturale in cui ci troviamo è del resto oggi profondamente diversa, e abbiamo dovuto prendere consapevolezza di una dimensione di *complessità* che era prima molto meno avvertibile. Abbiamo dunque bisogno di una semiotica rinnovata, pur nel solco del suo prezioso patrimonio acquisito.

Riconosciamo allora che la semiotica visiva si è trovata fortemente impacciata dalle imprecisioni e dalle ambiguità che caratterizzano le definizioni originarie di Peirce, e ancor più la loro versione vulgata. In modo alquanto semplificato, si è anche riferita all'icona di Peirce una natura nettamente referenzialista, laddove lo studioso aveva pensato anche a casi di icone prive di capacità referenziale, come quando ad esempio aveva provato a ragionare sui tratti segnici dell'espressione musicale.[3] In ogni caso oggi, sulla base di oltre un secolo di studi e riflessioni, possiamo rilevare che solo una parte ridotta delle forme di significazione fondate su similarità o analogia è predisposta per mirare a *effetti di referenza*. Da precisare anche che questa espressione, in semiotica, ha assai poco a che vedere con la tradizionale "referenza" dei filosofi: non immaginando alcun legame con entità di cui si supponga l'esistenza nel mondo, pensiamo invece alla realizzazione di un *atto semiotico* ("far referenza", come "promettere" o "ringraziare", sono processi semiotici che legano la loro esistenza e la loro natura al piano discorsivo cui appartengono). Sulla base delle definizioni più correnti di Peirce, parliamo in questi casi di "somiglianza", e diciamo in senso stretto *iconiche* queste forme di significazione, fondate su un atto semiotico mirante a effetti di referenza. Tuttavia, una parte più ampia delle forme di significazione a base analogica è predisposta piuttosto per attivare effetti di senso, e – esattamente come i segni linguistici – si

2 Per una presentazione di tale prospettiva cfr. Ferraro (2012).

3 Si veda in proposito la discussione in Cumming (2000).

correla a un sistema di significati corrispondenti a classi concettuali, anziché a entità individualmente definite. Diciamo *analogiche* (e dunque non "iconiche") queste forme di significazione. Nell'universo visivo, possiamo dunque disporre di due modelli di significazione ben distinti per natura e per finalità; come vedremo, questa distinzione tra icone e segni analogici ci risulterà preziosa.

Bisogna poi anche ricordare quanto deleteria sia stata la confusione, che la semiotica ha ereditato forse soprattutto da alcuni esempi originari di Peirce, tra la dimensione del segno e quella del testo. Per ragioni che, a riflettervi un attimo, risultano del tutto ovvie, un ritratto, o più in generale un'immagine fotografica o pittorica non possono essere "icone" (e neppure "indici"), giacché non sono segni ma *testi*. Ad esempio, quando leggiamo una fotografia la analizziamo in una serie di componenti distinte: possono esserci delle linee capaci di rimandare al volto di una persona ritratta o alla forma di un fiore, ma accanto a questi ci sono altri elementi che attivano effetti di senso: l'uso dei colori e delle *textures*, il gioco delle luci e delle ombre, il disegno dello sfondo, la strutturazione dello spazio e così via. Un testo visivo è dunque una realtà semiotica complessa, analizzabile in una serie di *formanti* ciascuno dei quali svolge un suo lavoro di significazione e può rivestire una differente natura semiotica.

Su questa base schematica è possibile introdurre riflessioni più complesse, che ci serviranno ora per parlare delle specifiche immagini di cui ci occupiamo. Osserviamo allora che, fatta salva ogni distinzione teorica, nella pratica testuale rileviamo spesso che formanti a funzionalità iconica (cioè con effetti di referenza) e formanti a funzionalità analogica (con effetti di senso) vengono a combinarsi e sovrapporsi tra loro in modi anche sottili e raffinati. Mi si consenta, per ragioni di sintesi e di chiarezza, di prendere un esempio solo, ma tanto celebre quanto, spero, evidente.

La *Gioconda* di Leonardo costituisce senz'altro, in prima battuta, un ottimo esempio per spiegare a studenti del primo anno la differenza tra valenze referenziali ed effetti di senso. Tra l'altro, è ben nota sul primo versante l'esistenza di un gran numero di studi destinati a determinare chi sia la persona ritratta nel dipinto, o anche in quale parte della Toscana si trovino gli elementi del paesaggio raffigurato sullo sfondo. Si tratta di studi non inutili, poiché permettono ad esempio di precisare meglio a quale periodo della produzione leonardesca l'opera vada attribuita[4]; per quanto ci interessa, però, si presenta evidente la connessione tra l'opera e una persona fisicamente presente al momento della realizzazione, una modella in carne ed ossa nonché nome e cognome, le cui fattezze Leonardo ha in certo modo *iconicamente* riprodotto sulla tela. Certo, a noi interessano assai più i raffinati *effetti di senso* del dipinto, ma dobbiamo notare che per buona parte questi sono costruiti proprio *lavorando sugli effetti di referenza*. Per cogliere davvero quella sensazione sottile di enigma, di assenza, di quasi incorporeità della donna ritratta (cito per semplicità alcune tipiche espressioni ricorrenti nei discorsi interpretativi sull'opera), bisogna *prima* cogliere l'effetto di presenza, di fisicità, d'indubbio

4 Cfr. ad esempio Sassoon (2001).

contatto visivo con il volto della donna. Bisogna cioè avere la sensazione indiscutibile che la modella fosse fisicamente lì davanti all'autore, per *poi* sentire che Leonardo si è distanziato da questa evidenza per affievolirla e trasformarla, sì da mutare la materialità di quel viso e di quel corpo in qualcosa che si allontana verso una dimensione sfuggente, ove tutto è reso quasi impalpabile, sorprendentemente cangiante, non più determinato e non più afferrabile, tanto da sfiorare per qualcuno lo stesso senso, opposto, di un'assenza. L'effetto estetico sarebbe dunque almeno in parte costruito – fatto per noi semiotici molto interessante! – per via di *differenza*, grazie alla messa in evidenza di uno *scarto* tra due piani visivi, concettualmente dipinti quasi, potremmo dire, *l'uno sull'altro*. Il senso nasce dunque anche dal modo in cui è trasformato l'effetto di referenza: sicché senso e referenza, o se vogliamo valori analogici e valori iconici in un testo visivo, non abitano mondi separati e del tutto sconnessi. Il valore semantico più profondo di un testo visivo si costruisce forse spesso così, attraverso questo gioco di progressiva dissoluzione del legame che annoda il testo alle cose del mondo.

3. Instagram: caratteri delle immagini

In questo articolo faccio riferimento a Instagram, che con il suo miliardo di utenti attivi si presenta come un gigantesco contenitore d'immagini, fungendo da riferimento primario per la gran massa delle persone comuni (gli appassionati di fotografia e gli utenti evoluti del mezzo fanno notoriamente capo ad altre realtà sulla rete). Ovviamente non si può pensare di affrontare lo studio di un universo così sterminato, e s'intende che, come non esiste una generica "semiotica della fotografia", così neppure può esistere uno studio semiotico di Instagram nella sua multiforme eterogeneità. Dato il nostro tema, è certo significativo rilevare che abbondano fotografie di luoghi, spesso legati a viaggi compiuti dagli utenti, e che queste tendono in effetti a disporsi su una sorta di *mappa del mondo* – aspetto che i responsabili della community opportunamente curano e valorizzano. Penso però soprattutto ad aspetti, particolarmente rappresentativi della cultura visiva di Instagram, che ne qualificano la dimensione "social", legandosi a un uso della fotografia connesso a effetti di documentazione della vita quotidiana di ciascun utente.

Ricordiamo peraltro che frequentano questo, come altri social network centrati sull'immagine, anche aziende che vi trovano spazi per la loro promozione, professionisti di varie discipline che usano la community come showroom professionale, e soprattutto utenti che aspirano a raggiungere lo status semiprofessionale del cosiddetto *influencer*, cioè di chi da una sua passione per la documentazione fotografica (di luoghi, cibi, capi di vestiario o altro) riesce a ricavare più o meno significative somme di denaro. Anche in quest'ultimo caso, si tratta di esporre un flusso di eventi quotidiani in cui gli oggetti che vengono promossi devono valere – come scrive una delle più note *instagrammer*, Aimee Song (2016) – come un modo per raccontare la propria storia, esprimendo insieme il proprio stato d'animo, la propria agenda del giorno, il carattere del luogo in cui ci si trova – si noti anche qui la connessione tra *agenda*, *mappa* e *narrazione* di sé, con il capo d'abbigliamento indossato che

viene a valere come un distillato chiamato a sintetizzare l'essenza di tutte le componenti.

Il mio campione d'immagini, necessariamente composito, comprende una carrellata (del tutto parziale, certo) di immagini postate dagli utenti comuni, cui ho affiancato alcuni informali colloqui con giovani utenti della community, e poi alcuni riferimenti all'attività di questi *influencer* di particolare esperienza, e soprattutto un libro dedicato alle immagini di Instagram (Watson Payne 2013), cui ho fatto riferimento per le brevi analisi e gli esempi di cui ora tratterò. Il libro presenta un titolo e un sottotitolo certamente significativi: il primo, *This is happening*, e il secondo, indicato a mo' di hashtag, *#Life through the lens of Instagram*, dichiarano infatti un riferimento all'immediatezza della vita, a un presente dell'accadere, e dunque a un'idea della condivisione d'immagini quale diario di una vita quasi mostrata in diretta – tutto questo sia pure mediato, o diremmo propriamente *filtrato*, attraverso "la lente di Instagram". Ma questa titolazione può lasciare perplessi nel momento in cui sfogliamo il volume, essenzialmente costituito da una serie di fotografie, oltre duecento, senza commenti e didascalie: si tratta perlopiù d'immagini prive di persone, quasi mai orientate a mostrare eventi o a registrare in senso stretto momenti di vita quotidiana. Eppure, questa raccolta cerca senz'altro di presentare una sintesi di ciò che è più tipico di Instagram, almeno secondo una delle letture possibili da parte di chi ne abbia una conoscenza approfondita. Alla lunga serie di fotografie priva di scansioni o raggruppamenti, il libro fa precedere solo una paginetta introduttiva, di poche righe ma significative: vi si sottolinea che questo è un libro fatto dagli utenti di Instagram, si inneggia al piacere della condivisione, e si aggiunge: "Quasi non possiamo credere ai nostri occhi. Sta davvero accadendo questo? Sì, sta accadendo. Noi afferriamo i nostri smartphone e scattiamo. Diamo a tutto un tocco di sogno, di bellezza e di vintage". A noi cercare di capire cosa questo significhi, e cosa tenga insieme il senso dell'istante e dell'accadere con la sensazione del sogno e del tempo passato. La prima impressione è quella di immagini che siano state ad arte opacizzate e impoverite. Non di rado le fotografie si presentano parzialmente sfocate, in una maniera innaturale o addirittura incongrua, che palesemente non ha nulla a che vedere con le ragioni ottiche dello sfocato tradizionale. Inevitabilmente, siamo portati a chiederci quale relazione queste immagini abbiano con i *luoghi*, e in che senso possano far riferimento a degli *eventi* collocati nello spazio e nel tempo.

Cerchiamo però di capire meglio, esaminando alcuni esempi. Parto da una delle primissime immagini del libro, collocata a pagina 12 (fig. 1). Come si può vedere, gran parte della fotografia è occupata da due classiche sedie a sdraio con telaio in legno e telo a strisce bianche e azzurre, appoggiate su una spiaggia di ciottoli e voltate verso il mare. L'inquadratura dal basso rende le sedie in primo piano innaturalmente imponenti, mentre al tempo stesso limita la visione del mare a una striscia ristretta; si vede invece un'ampia distesa di cielo, azzurro e bianco di nuvole. Unico essere vivente, piccolo e poco visibile, è un gabbiano fermo sulla riva. Contiamo così cinque distinti *formanti figurativi*, cui tuttavia dobbiamo in certo senso aggiungerne un sesto, pur se solo implicitamente presente: giacché la coppia di sedie accostate l'una all'altra allude a

Figura 1.

due occupanti la cui assenza viene nettamente percepita, tanto più in quanto la presenza della coppia avrebbe reso l'immagine del tutto ovvia e comune. La mancanza delle due persone è così avvertita *per differenza*, risultando anche sottolineata dall'effetto visivo di una leggera brezza che "riempie d'aria" – di *vuoto*, diremmo – le due sdraio.

Questa, come tutte le altre fotografie contenute nel libro, presenta forma quadrata, secondo quello che era l'uso originario di Instagram (formato vintage, proprio tra l'altro alle foto Polaroid, e prima ancora ad apparecchi mitici come la Rolleiflex). La costruzione interna dello spazio è piuttosto curata, specie per le simmetrie che combinano linee che nella metà bassa sono leggermente inclinate verso l'alto a destra (orizzonte marino compreso) e nella metà alta dell'immagine sono inclinate invece verso l'alto a sinistra. La sovraesposizione della parte centrale, fotografata in controluce ma un po' esasperatamente schiarita, e poi compensata da una vignettatura che della fotografia scurisce invece leggermente i bordi, rende il telo delle sdraio alquanto evanescente e quasi immateriale, tanto più se confrontato alla scabrosità pesante e ruvida del terreno pietroso. L'effetto, che possiamo davvero riconoscere come un po' "dreamy", si accompagna all'elaborazione cromatica che, tramite un ti-

pico *cross-processing*, ridefinisce i colori in modo innaturale, riducendone la tavolozza a sole due regioni cromatiche, rispettivamente centrate sull'arancio e sull'azzurro. Poiché queste due dominanti si dispongono in modo da spartirsi verticalmente l'immagine, l'effetto complessivo è quello di riempimento e pesantezza, e di terrestre e bruta materialità verso il basso, e al contrario di vuoto e leggerezza, e di aerea indefinita chiarezza, verso l'alto.

Tutto contribuisce a instradare una lettura dell'immagine sottilmente evenemenziale. Le due sedie a sdraio sono state volutamente accostate e poi lasciate: la fotografia coglie uno stato successivo. Ma è determinante il comporsi di una serie di *formanti plastici*, tra cui il rigore delle misure, la regolarità del gioco delle inclinazioni, l'innaturalità della prospettiva e dei volumi, l'omogeneità delle due dominanti di colore che suggellano il carattere attentamente predisposto dell'immagine. La fotografia ferma volutamente, accuratamente, del tutto consapevolmente, un certo momento nel flusso degli eventi: un vuoto di cui l'autore percepisce palesemente la carica di senso, e che ci propone come *focus* del suo testo.

Altre foto appaiono significativamente imparentate con questa. A pagina 26 due paia di bassi stivali in gomma campeggiano prepotentemente in primo piano, sullo sfondo di un porticciolo zeppo di barche da pesca. La fotografia è decisamente giallastra, segnata dalle macchie, ingombra di particolari superflui, ma le due coppie di stivali suggeriscono, nel loro enfatizzato abbandono, una qualche vicenda vagamente inquietante, che l'immagine, scattata a posteriori, non ha potuto documentare. A pagina 40 le scarpe abbandonate sono invece soltanto due, lasciate sulla sabbia, una allacciata e una no. Anche qui l'immagine, a effetto davvero "dreamy", è stata sottoposta a una dominante sul giallo, anche qui troppo chiara in centro e troppo buia sui bordi. Si tratta, capiamo, di un intervento decisamente grammaticalizzato, di natura enunciazionale: un segnale di evidenziazione di cui cominciamo ad avvertire l'importanza, pur se ancora non ce ne sono chiare le ragioni.

A pagina 73 vediamo una fila di poltroncine di plastica, tutte rovinate e diverse l'una dall'altra, abbandonate vuote lungo un muro. Due pagine prima c'è un'immagine molto simile, ma la poltroncina è una sola, e non ci sono colori. A pagina 184 riconosciamo un'immagine molto vista: i lucchetti attaccati al mancorrente di un ponte, con i nomi degli innamorati che sono stati qui, non si sa quando. A pagina 119 il paesaggio è invece quello di un lago; in primo piano la punta di un kayak con un remo appoggiato di traverso. Anche qui, nessuna traccia di soggetto umano; anche qui, diremmo, lo scatto fotografico è arrivato troppo tardi; l'ampio spazio di acqua scura che finisce lontano ci comunica un gran senso di vuoto e solitudine.

Un po' diverso il caso della figura 2, a pagina 189 del libro. Qui c'è apparecchiata, sul tavolo, una colazione per due, e nulla sembra ancora essere stato toccato. Di fronte, poggia i gomiti sul tavolo una donna, di cui l'immagine taglia fuori la testa (si possono riconoscervi reminiscenze di certe celebri opere fotografiche di Alfred Stieglitz). Le braccia angolate della donna e la profonda V della sua scollatura, così come i piatti e i vasetti sul tavolo, formano un gioco silenzioso di simmetrie. Ma la scena è ferma, quasi al modo di una *natura morta*, e la donna con una mano appoggiata al piatto vuoto non è intenta a far

Figura 2.

colazione né vi si sta preparando; chiaramente sentiamo che la scena implica la presenza – ma potremmo davvero dire l'assenza – dell'altro membro della coppia, e questi non può essere collocato se non nella posizione stessa da cui stiamo guardando. È nostra, insomma, questa assenza dallo spazio visivo.

Per certi versi analoga, ma più particolare, è l'immagine di pagina 50 (fig. 3): una fotografia piuttosto scura, come presa verso l'imbrunire, mostra un prato ancora verde su cui si sono posate molte foglie secche, ciò che suggerisce una collocazione in principio d'autunno. Sul prato è steso un telo visibilmente stropicciato e in disordine, e su questo si contano otto libri che si presentano come i veri protagonisti dell'immagine. L'insieme può suggerire l'idea di una sorta di picnic letterario, un'occasione di lettura presumibilmente partecipata tra più persone, dato che i libri sono sparsi in aree diverse – penseremmo, in effetti, ad almeno due lettori distinti.

Buttati sul telo senza un ordine chiaro, i libri ci appaiono senz'altro usati, invecchiati. Alcuni hanno la copertina malamente piegata, che si apre sulla pagina interna: forse un soffio di vento ha sollevato il cartoncino, magari lo stesso vento che ha fatto posare sul telo foglie secche, polvere, granelli di sporco. Ci appaiono dunque, questi libri, abbandonati da qualche tempo. Dove sono i lettori, di cui non abbiamo altri indizi? Forse l'immagine presuppone,

Figura 3.

anche qui, una piccola storia che non ci è dato conoscere, e la fotografia cerca di recuperare a posteriori il ricordo di un momento, presumibilmente piacevole, di un pomeriggio di lettura condiviso. Tra l'altro, notiamo che, per quello che si può leggere su alcune delle copertine dei libri (a parte un romanzo di fantasy di Piers Anthony), si tratta anche di libri su tematiche sociali (*Etnicity* e *Encounter Groups*), ciò che ancora può venire a sottolineare maggiormente il senso di solitudine.

A pagina 89 campeggia in primo piano una gran tazza vuota o semivuota, parrebbe fatta di una terracotta grezza, o forse legno; di colore marrone chiaro, sta appoggiata su un pianetto in legno altrettanto grezzo. Anche qui, l'oggetto è stato usato ma l'evento è ormai passato. E la posizione della tazza, in particolare quella del manico che si volta verso di noi sulla destra, fa pensare che sia la tazza dalla quale noi, di fatto, abbiamo prima bevuto. La novità è che le si apre davanti una sorta di *non-vista* sull'esterno: quello che potremmo vedere attraverso il vetro di un finestrino, forse quello di un treno, ma il bagliore del riflesso della luce esterna sul vetro annulla ogni trasparenza.

Appare del resto relativamente diffusa, in queste immagini, la presenza di vetri dalla trasparenza dubbia: finestre e finestrini, vetrine che oppongono allo sguardo fotografico un certo grado di *opacità*. Ad esempio, a pagina 24

Figura 4.

un'altra fotografia, a dominante ancora una volta gialla e marrone, ci mostra la vetrina di un negozio di carattere decisamente *vintage*: si tratta di macchine da cucire di vari tipi, collocabili intorno ai primi del Novecento. La vetrina è offuscata da riflessi di luce giallastri, e in parte opacizzata da scritte relative al produttore degli oggetti, anche queste in colore giallo-oro. Riflessa nella vetrina è l'ombra scura di una persona: difficile dire se si tratti di qualcuno all'interno, o più probabilmente di chi, come il fotografo e noi stessi, sta guardando dall'esterno. A pagina 15, invece, una finestra di legno scrostato incornicia l'immagine di uno spazio d'acqua deserto, anche qui probabilmente un lago, ma non si sa dire se l'immagine è vista *attraverso* il vetro di una finestra o vi è riflessa *sopra* – ancora torna l'ambiguità tra i due spazi.

A proposito di fotografie *localizzate*, l'immagine della figura 4 (da pagina 55 del libro) dichiara la sua localizzazione due volte, tramite la silhouette famosissima del ponte e tramite la scritta San Francisco, che leggiamo rovesciata su quello che probabilmente è un edificio del *dock* del porto. Ma ciò che ci colpisce è che noi vediamo la scena attraverso una finestra, grazie a una mano che sta aprendo una tenda leggera, spostandola verso destra. L'atto fotografico del *farci vedere* è dunque ripreso e simbolicamente testualizzato in questo gesto. Le fotografie di Instagram sono come finestre sul mondo, che gli utenti

Figura 5.

aprono per condividere con gli altri ciò che vedono, e questo gesto è spesso reso percepibile, se non del tutto esplicito come in questo caso.

Affine ad altre immagini di cui abbiamo parlato, ma più elaborato, è il caso della fotografia in figura 5, da pagina 96. Elementi figurativi due vagoni merci e un traliccio dell'alta tensione. La scena è vista anche qui attraverso un vetro, sensibilmente opaco, sul quale si notano gocce e strisce d'acqua e macchie di varia natura (fuori, evidentemente, sta piovendo). La presenza del vetro è in questo caso molto sensibile, sì da dar vita a due piani visivi nettamente distinti. Ma il rapporto tra i due piani è complesso e, ancor più che in alcuni dei casi precedenti, difficilmente decidibile. Ad esempio, all'estrema sinistra c'è una linea verticale irregolare che sembra essere dovuta a un rivolo di umidità, e dunque appartenere al vetro, ma non giureremmo lo stesso della linea più regolare che la affianca appena più a destra, e che potrebbe corrispondere tanto a un cavo esterno quanto ad esempio alla giunzione tra due porzioni del vetro. Ma poi: i numerosi fili elettrici che solcano la metà alta dell'immagine sono accompagnati da tracce nettamente più chiare, che potrebbero essere riflessi sul vetro di qualcosa presente nello spazio interno, e che tuttavia accompagnano i fili elettrici sovrapponendovisi con un parallelismo davvero singolare. E anche le sbarre verticali che rinforzano le fiancate dei vagoni possono apparire

singolarmente simili al disegno di alcune delle strisce di umidità che solcano verticalmente il vetro. Talune porzioni più luminose (compreso lo strano triangolo regolare sulla sinistra) danno poi vita a un formante ambiguo che parrebbe corrispondere a riflessi di luci collocate nello spazio interno, ma non si può negarne l'analogia con strisce di luminosità che diremmo invece far parte piuttosto dello spazio esterno, supponendo si tratti di un riflesso sulla fiancata del vagone.

È insomma singolare l'ambiguità tra gli spazi, e ci colpisce il gioco di casualità che pone gli spazi in parallelo, creando corrispondenze che sarebbero frutto di coincidenze. E ancora una volta il più classico degli effetti di *cross-processing* unifica l'intera scena nell'accostamento dei due colori che tradizionalmente regnano su Instagram: un giallo-marrone sbiadito e un pallido azzurro virato verso il verde. Un insieme di elementi di per sé stessi insignificanti compone così un'immagine sfuggente, in cui elementi e spazi componenti si rincorrono e si sovrappongono. Forse, scorgiamo in questo una chiave per entrare nella logica espressiva dell'universo di Instagram. Forse, incominciamo a capire, c'è una ragione in questa tendenza a ridefinire i colori, riducendone la gamma naturale, riducendo cioè quella naturale disposizione variata che nel mondo separa gli oggetti e scompone il visibile in un insieme di entità indipendentemente nominabili. E allo stesso modo c'è una ragione nell'ostinarsi a lavorare sui regimi di nitidezza e sullo statuto delle trasparenze, su tutto ciò che insomma scandisce i piani e distribuisce il visibile in spazi distinti. Non si tratta forse di un vezzo, ma di tecniche espressive destinate a consentire una presa sul reale e a operare sul dato immediato del suo "essere lì".

4. Resistere all'irrilevanza

L'attenzione di uno sguardo semiotico coglie il nesso, non immediatamente evidente, che lega questa ambiguità del guardare attraverso un dispositivo opacizzato alla presenza/assenza del Soggetto – fenomeno che come ora vedremo assume in questo caso un suo valore particolare. Nessuno compare nello spazio visivo dell'immagine, eppure questa allude a qualcuno che c'è o che c'era, e che molto spesso è collocato al di qua del ritaglio di presa d'immagine, grosso modo nel luogo che noi stessi lettori occupiamo. La mano che scosta la tenda nella foto sui docks di San Francisco non ci appare come la nostra stessa mano? I libri abbandonati sul telo disteso sull'erba non sono forse evidentemente orientati verso il nostro sguardo? Non siamo noi che stiamo tardando a interagire con gli oggetti fotografati, o che li abbiamo lasciati? Non è nostra la tazza che ci appare, ormai vuota, poggiata davanti a noi? E non era poco prima occupata da noi una delle due sedie a sdraio la cui tela fluttua ora nell'aria? Questo effetto di "impronta" ci ricorda uno dei modi in cui la fotografia è stata considerata in semiotica, ma al tempo stesso la maniera specifica di rappresentare tale effetto ci appare qui profondamente diversa rispetto al consueto: l'effetto di "replica del reale", troppo ingenuamente attribuito da alcuni al procedimento fotografico, appare qui insieme realizzato e messo in causa. Non a caso, esso si combina appunto con questo gioco dell'*esserci* e del *non esserci*, e con un sotterraneo svuotamento dell'idea del "momento deci-

sivo" alla Cartier-Bresson: ogni momento è fotografabile, nessun momento è decisivo, nessuna immagine coglie il "momento giusto", il flusso della vita è *memorabile per intero o per nulla*. Dov'è dunque l'effetto del "qui ed ora", a cosa corrisponde quell'idea del cogliere la vita mentre accade, quel senso del "this is happening" che pure vediamo essere così esplicitamente enfatizzato? A che serve l'atto del postare l'immagine nella sua immediatezza, a che vale la capacità di localizzarla con precisione assoluta?

Eppure, se non ci fosse alla base quell'idea di immediatezza, se non ci fosse la certezza di quella precisa localizzazione spaziale e temporale, molte delle immagini mostrate su Instagram non avrebbero il significato che invece possiedono – come in effetti ci hanno confermato gli utenti comuni con cui ne abbiamo parlato. Abbiamo dunque tre direzioni su cui ragionare: la prima, di cui abbiamo appena detto, concernente il rapporto tra il soggetto e la scena, la seconda il lavoro sul tempo, la terza l'alterazione dei tratti visivi. Per quanto riguarda il lavoro sul tempo, ci hanno colpito parecchi esempi (che hanno paralleli nelle immagini postate da molti utenti comuni) ove la foto di Instagram non sembra voler registrare l'accadere ma, diremmo, gli *indizi* o la *traccia dell'accaduto*. C'è nell'ambito della fotografia d'arte, in proposito, una per noi significativa linea estetica, anche particolarmente raffinata (si pensi al nome di Sarah Moon), per la quale la fotografia si fonda spesso su una sfasatura temporale: ogni fotografia suggerisce il senso della perdita, ci presenta come l'anima di ciò che abbiamo appena sentito svanire: cattura non la visione delle cose, ma la sensazione di averle viste. Un'osservazione particolarmente interessante in questa sede: molte fotografie della Moon predispongono per il fruitore una successione temporale che offre dapprima la sensazione di qualcosa di semplice e leggibile, per poi sottrarre progressivamente tale sensazione, allontanando e ponendo in dubbio la lettura immediata. Nel suo caso, si tratta di produrre uno scarto tra la percezione dell'immagine nella forma ingenua di un riconoscimento e la presa di coscienza della sua elaborazione linguistica e della sua non corrispondenza con le cose (cfr. Ferraro 2011). Nel nostro caso l'effetto è certamente diverso, ma le analogie sono significative e interessanti. Anche qui, sia pure in tutt'altro modo, la testimonianza della "vita vissuta" sembra effettivamente arrivare tramite una sorta di documentazione a posteriori, e quasi suggerendo l'idea per cui la traccia che l'evento ha lasciato sia, per chi l'ha vissuto, più significativa del momento stesso in cui l'evento è accaduto. Due sedie a sdraio rimaste vuote, o due paia di stivali di gomma abbandonati, appaiono dal punto di vista espressivo costituire un'immagine più potente, più definitiva; in certo modo, come mi è stato detto da un appassionato di Instagram, più "perfetta". E verrebbe da pensare che si tratti della stessa filosofia che esalta il lucchetto chiuso "per sempre" sulla ringhiera del ponte, rispetto al momento fuggevole, e in fondo più ordinario, di un abbraccio o di un bacio.

Anche quando ad essere fotografato è un momento presente, e dunque non si ha questa sensazione di riferimento a un'azione passata, il trattamento dell'immagine produce un effetto in definitiva non molto diverso. Ci sono, d'altro canto, anche nel libro che ho preso come riferimento, fotografie che, in prima battuta, diremmo ritraggano oggetti e scene del tutto quotidiani: ortaggi esposti nelle cassette di un negozio d'ortofrutta, una signora che acquista

Figura 6.

qualcosa da una commessa in un negozio di alimentari, un uomo che contempla una scena urbana dalla terrazza di un grattacielo, persone che camminano per la strada di una città, un uomo che guarda indietro dalla base di una rampa di scale, delle persone in lontananza su una spiaggia (in figura 6 un esempio, da pagina 88 del libro), e così via.[5] Ma nella maggior parte dei casi si tratta di scene opacizzate, offuscate dal fuori fuoco, rese quasi illeggibili dalla nebbia, e soprattutto pesantemente de-naturalizzate dalle manipolazioni cromatiche, e per questa via allontanate e degradate, rese come citazioni d'immagini ripescate, anche qui, da un qualche momento passato. Non è questione di un mero *abbassamento* della qualità dell'immagine. Questo tipo di elaborazione visiva attutisce insieme la gamma dei colori, la percezione del contrasto tonale, la nitidezza delle linee che definiscono gli oggetti. La grammatica di Instagram mette in gioco una serie di strutture segniche che convergono nell'evidenza di questi formanti, d'ordine cromatico quanto eidetico.

Ma sono gli stessi utenti del social network a farci intravedere la connessione fra i tre aspetti di cui abbiamo parlato. Potremmo sintetizzare le loro

5 Sono presenti, certo, anche fotografie di carattere scherzoso, o immagini comunque non "trattate" alla Instagram, ma sono davvero, nel numero complessivo, molto poche.

osservazioni – talora ingenue, altre volte più ragionate – in una riflessione di questo tipo: postare una fotografia su Instagram è sì, da un lato, un modo per stare in contatto con gli amici e raccontarsi in diretta, ma questo modo d'agire rischia costantemente un senso di banalità, di appartenenza a una sorta di vita "media" – potremmo aggiungere, proprio nel senso delle celebri riflessioni sulla fotografia di Pierre Bourdieu (1965). Ne deriva dunque una strana composizione tra il desiderare e insieme il temere di "essere come gli altri", di appartenere a una generazione di giovani che documenta tutto perché sente che tutto ciò che loro accade è parimenti marginale e anonimo, destinato a perdersi nel flusso dell'irrilevante. Ha dunque un senso la messa in atto di una strategia semiotica che, quasi contraddittoriamente, da un lato cerca di fermare la traccia oggettiva dell'evento, e dall'altro lato cerca di distanziarlo in una dimensione più astratta e interiore, psichicamente costruita, corredata di tratti universalizzanti, e proprio per questo, si vorrebbe, in qualche modo dotata di senso, e capace forse di resistere allo scorrere via verso l'irrilevanza. Come se si volesse dire che l'apparente limitatezza del qui-ed-ora può essere ridefinita, trascesa, in qualche modo affidata a una salvatrice codificazione semiotica: «È questo, è adesso, accade a me, ma al tempo stesso non è solo questo, non solo ora, non solo riferito a me». Appare in effetti in questa prospettiva avere un senso quell'effetto di ambiguità che spesso ci si presenta, tra lo spazio della scena e lo spazio del "noi", tra il mondo osservato e lo sguardo che lo osserva, fino a giungere talvolta all'enfatizzazione di un piano intermedio di separazione, come quello del vetro di una finestra attraverso il quale guardiamo il mondo: la fotografia di Instagram introduce dunque formanti destinati a segnalare una condizione che rende *non ovvia* quella possibilità di afferrare e riprodurre il reale che sarebbe parsa, ingenuamente, garantita in partenza.

5. La generazione di un'immagine fotografica

Sulla base di questi esempi e queste riflessioni, è possibile proporre un'ipotesi relativa al possibile percorso generativo di un'immagine fotografica di questo tipo. Proviamo ad abbozzare – niente di più, al momento – uno strumento operativo che sarebbe essenziale introdurre, ponendolo accanto a ciò che è già stato proposto in altri ambiti, quanto meno quelli della musica e dei testi narrativi (oltre s'intende a quello dell'area linguistica, ove il discorso si presenta più complicato). S'intende che questa proposta non pretende affatto di valere per ogni tipo d'immagine fotografica, tanto più che si è ormai riconosciuto quanto sia improprio parlare di principi semiotici validi per "la fotografia" in generale. Lo schema che propongo colloca in primo piano quei processi di topicalizzazione e focalizzazione che vari tipi di ricerche stanno evidenziando come assolutamente centrali nel funzionamento di molti sistemi semiotici, nonché nella costituzione di quel componente semiotico di base – detto da alcuni anche "proto-narrativo" – su cui i vari sistemi specifici sembrerebbero fondarsi.[6] Va segnalato in ogni caso che su entrambi i lati di questa struttura testuale primaria, quelli che sono detti *topic* e *focus*, devono essere fatte ulte-

6 Si veda in proposito Ferraro 2015: 145-152.

riori distinzioni – che in questa sede mi limiterò ad accennare. Ecco dunque i passi essenziali del percorso.

In primo luogo l'immagine dichiara, tipicamente, la presenza di un *topic*, nel senso di entità di riferimento (oggetti, luoghi, persone, eventi...), da intendere quali elementi tematici *dati*, ricevuti dall'esterno (in certi casi, in fotografia, questa può essere una componente importante di un'impostazione poetica: si pensi all'idea di "afferrare il flusso degli eventi", "cogliere un aspetto imprevisto del reale", e simili).

A un secondo passo, tuttavia, la *topicalizzazione* si presenta invece come *un'operazione dipendente dal soggetto*: l'immagine non subisce meramente ciò che essa mostra, in certo senso anzi lo ridefinisce, innanzi tutto tramite un'operazione di *ritaglio*. Il concetto di "ritaglio", va notato, si riferisce a un processo concettuale più complesso della mera definizione dei margini d'uno spazio visibile; basti pensare alle classiche considerazioni esposte nella *Poetica* da Aristotele a favore di un'operazione che ritaglia uno spazio narrativo omogeneo: si avrà allora chiaro, tra l'altro, che questa operazione (anche in fotografia, certamente!) ha carattere tanto spaziale quanto temporale. Questa operazione pone dunque in campo un soggetto attivo – pensiamo ad esempio a quanto possa essere emblematica la foto prima citata che mostra la mano che apre la tenda, rappresentando in quel gesto la decisione di renderci visibile il luogo: San Francisco esiste certo come realtà data, ma non entra nell'immagine se non grazie a questo specifico gesto del soggetto, esplicitamente testualizzato. Non possiamo in questa sede che farvi un rapido cenno, ma si comprende che il ricorrere nelle nostre immagini di tendaggi che si aprono, finestre eccetera, ha un corrispettivo per nulla casuale nella classica trattazione della descrizione letteraria da parte di Philippe Hamon (1981).

Topic dato e *processo di topicalizzazione*, intendendo quest'ultimo come prima forma di appropriazione dello spazio visivo: ci sembra dunque che gli utenti tipici di Instagram vogliano segnalare con chiarezza la distanza tra l'esperienza diretta di vita e la realizzazione dell'immagine, con riferimenti anche alla dimensione agentiva del *far vedere*, alla parziale opacità del dispositivo, eccetera.

Qui s'inserisce dunque il terzo componente del percorso generativo: le immagini vengono sottoposte a un definito processo di *elaborazione*, destinato tra l'altro a evidenziare la natura *processuale* del testo visivo. Certo, sappiamo bene che nessuna fotografia nasce in modo "naturale" da un qualche tipo di apparecchio; che si tratti di registrazione chimica o elettronica, un processo di "sviluppo" manipola i dati fisici "crudi"; tuttavia nel nostro caso sono scelte specifiche forme di manipolazione tali da rendere evidente la loro azione. Sappiamo già di essere di fronte a una combinazione tra operazioni d'ordine eidetico e d'ordine cromatico. Le prime abbassano nitidezza e contrasto tonale, non di rado aggiungendovi giochi d'offuscamento e riflessi confusi. Le seconde portano alla ben nota trasformazione della gamma dei colori, non a caso indicata da molti come "effetto Instagram" (anche se oggi molti utenti della community impiegano magari risorse offerte da altri software, magari un po' più raffinati, si pensi ad esempio a VSCO). Nell'insieme, si tratta sostanzialmente di una *sottrazione* più o meno forte rispetto alla gamma tona-

le e cromatica "normale", o ancor più rispetto alla curva tonale leggermente accentuata cui siamo al contrario abituati dalle forme di sviluppo fotografico più diffuse. Si parla anche di nostalgia e di vintage, ma molti vedono in questo piuttosto la tendenza a un allontanamento temporale e a un effetto di "indefinito" – certamente lontano dall'idea di una rappresentazione del qui-ed-ora, e vicino piuttosto a procedimenti di astrazione e generalizzazione.

La tendenza alla geolocalizzazione si presenta dunque come un fenomeno più complesso di quanto si tenderebbe a pensare. Le riflessioni intorno alla composizione tra i due principi della *mappa* e dell'*agenda* (cfr. Ferraro 2014) già ci avevano segnalato come ci si stesse muovendo verso una nuova composizione tra due differenti logiche di categorizzazione della vita quotidiana, tradizionalmente ben separate, costituendo la *mappa* un'*impersonale e condivisa* rappresentazione del mondo e l'*agenda* invece una *soggettiva* rappresentazione dell'universo emozionale e dei programmi d'azione *personali*. Rilevando il prodursi di forme nuove d'ibridazione tra il principio della mappa e quello dell'agenda, comprendevamo che si veniva in qualche modo ridefinendo il modo di articolarsi dell'istanza di Destinazione e dell'istanza di Prospetticità.[7]

A conti fatti, la localizzazione spaziale e temporale gioca davvero un ruolo decisivo, in quanto è assunta come base per assicurare un ancoraggio del soggetto a un reale oggettivamente indubitabile. Tuttavia, si vuole che questo mondo cui si fa referenza, e cui ci si lega per connessioni indicali e per riproduzione iconica, presenti natura di oggetto costruito, e *collettivamente costruito*. Il mondo esiste oggi, come tanti hanno notato, *attraverso la sua rappresentazione fotografica*, e attraverso la citazione dei suoi luoghi, la recensione dei modi della sua accessibilità fisica, l'elencazione degli eventi che vi hanno luogo, eccetera. Questo non sottrae al mondo la sua oggettività, ma cambia in certo senso la provenienza dei suoi *oggettivi* caratteri: che non dipenderebbero più tanto da un Destinante istituzionale o impersonale bensì dallo sguardo condiviso di un soggetto, appunto, collettivo. L'opera fotografica dei membri della community dunque non registra il mondo ma ne determina lo statuto e i modi d'esistenza, e questo richiede da un lato la moltiplicazione degli atti di referenza, la fotografia ubiqua, l'inventario ossessivo dei luoghi e dei fatti, dall'altro lato l'elaborazione di forme capaci di standardizzare questi gesti destinati a mostrare il mondo: forme di semplificazione, di normalizzazione, di denaturalizzazione.

Una delle questioni che eternamente si pongono alle scienze sociali, ma anche all'immaginario collettivo (si pensi alla storia emblematica narrata nella saga di *Matrix*) è quella dei rapporti e dei confini tra la logica di un vissuto personale e l'azione dei modelli collettivi – un'ambiguità che la cultura contemporanea esaspera ulteriormente. Lo stesso, ora, quando qualcuno scatta una fotografia. Senza sapere bene se si trova lui stesso dentro o fuori della scena, senza sapere bene dove finisce il suo desiderio di mostrare e dove comincia quello di cancellare, o dove arriva il suo ruolo di creatore di un'immagine e dove viene a ricoprirlo la coltre unificatrice e normalizzante

7 Cfr. Ferraro 2015.

di una grammatica espressiva che ha ineluttabilmente penetrato, da fuori, il suo smartphone.

È facile rilevare come l'espressione "condividere" porti qui a confluire i suoi due sensi diversi: si *condivide* con gli altri un momento, un luogo o un'immagine, allo scopo di sentire di *condividere* con gli altri un modo di percepire il mondo, un gusto e una *aisthesis*, una forma organizzata di rappresentazione dei fatti e di assegnazione di valori. Non si tratta dunque soltanto di una sorta di *grooming* fotografico, dato che questo atto di condividere tra membri di un'entità "social" risulta soprattutto strumentale alla costruzione e al mantenimento di questo stesso collettivo soggetto semiotico. La geolocalizzazione, la referenza specifica, il personale e il contingente costituiscono punti di partenza, ma ciò che davvero conta è la pratica della loro sottrazione dalle immagini: un'operazione forse alquanto sconfortata, ma che per certi versi si presenta davvero tecnicamente parallela a quella citata sopra a proposito di Leonardo: muovere verso l'astrazione, oltre il contingente, oltre l'effimero, alla ricerca di una qualche scintilla di senso. Lo scopo appare essere, in definitiva, quello di stabilire una qualche connessione tra lo specifico dell'esperienza personale e le categorie di una codificazione socializzata.

In termini semiotici, rileviamo come siano qui correlati i due modi fondamentali di funzionare del rinvio segnico: da un lato la dichiarazione di una capacità di *referenza* a qualcosa che si delimita come specifico e singolo, discorsivamente proposto come "entità presente nel mondo", e dall'altro lato la capacità di far capo a un *significato*, come valore concettuale corrispondente a una molteplicità di prodotti espressivi fondati su caratteri *equi-simili*, dunque correlati a un'entità d'ordine superiore, non precaria ed effimera come la prima. La messa in luce di questo modo d'operare è di notevole interesse teorico. In effetti, portandoci ad accantonare molte diatribe intorno al modo di funzionare della fotografia, ci fa constatare che quanto ci si propone non è un rapporto o/o (referente *o* significato), bensì procedimenti che intrecciano regimi e modi di significazione differenti. Quanto alle pratiche di geolocalizzazione, di riferimento alle mappe, di assillante disseminazione di indici di referenza ai luoghi, queste ci appaiono come aspetti di un cambiamento più profondo nella relazione con lo spazio. Il *No Sense of Place* del fondamentale lavoro di Joshua Meyrowitz (1985) è forse nuovamente da riscrivere: i media che avevano storicamente spezzato il nostro rapporto con lo spazio fisico vengono ora, sia pure in un modo profondamente nuovo, a riannodare quel rapporto, a riconciliarci con una mappa del mondo che è diventata però, nel frattempo, più plasmabile, più disponibile a un operare in chiave, in senso semiotico, *costruttiva*: non è più soltanto destinata alla lettura, ma anche *soggetta a scrittura*.

Bibliografia

Bourdieu, Pierre et alii
1965 *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit: trad. it. *Un'arte media. Saggio sugli usi sociali della fotografia*, Milano, Meltemi, 2018,

Buse, Peter
2016 *The Camera Does the Rest. How Polaroid Changed Photography*, Chicago, University Press,

Cumming, Naomi
2000 *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington, Indiana University Press.

Ferraro, Guido
2011 "Figure astratte. Dagli 'equivalenti' di Alfred Stieglitz alle 'coincidenze' di Sarah Moon, in Vincenza Del Marco e Isabella Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, pp. 250-274.
2012 *Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"*, Roma, Aracne.
2014 "Dopo la multimedialità. L'evoluzione dei modelli culturali, dal web a Google Glass", in Isabella Pezzini e Lucio Spaziante (a cura di), *Corpi mediali*, Pisa, ETS, pp-41-63.
2015 *Teorie della narrazione*, Roma, Carocci.

Hamon, Philippe
1981 *Du Descriptif*, Paris, Hachette.

Meyrowitz, Joshua
1985 *No sense of place*, New York, Oxford University Press; trad. it. *Oltre il senso del luogo*, Bologna, Baskerville, 1995.

Morace, Francesco; Gobbi, Linda
2007 Nuovi percorsi di ricerca per un marketing in transizione, in Giampaolo Proni (a cura di), *Leggere le tendenze*, Milano, Lupetti, pp. 119-149.

Sassoon, Donald
2001 *Becoming Mona Lisa*, New York, Harcourt.

Song, Aimee
2016 *Capture your style*, New York, Abreams.

Stafford, A.M.
2007 Picturing Uncertainty: From Representation to Mental Representation, in Oliver Grau (a cura di), *MediaArtHistories*, Cambridge, MIT Press, pp. 453-468.

Watson Payne, Bridget (a cura di)
2013 *This is happening. #Life Through the Lens of Instagram*, San Francisco, Chronicle Books.

Guido Ferraro è dal 2002 professore associato nel raggruppamento M-FIL/05 presso l'Università di Torino, dove insegna Semiotica generale, Teoria della narrazione, Semiotica dei consumi. Insegna inoltre Linguaggi della comunicazione aziendale presso il Corso di laurea interfacoltà in Management dell'Informazione e della Comunicazione Aziendale dell'Università di Torino, ed è titolare del corso in Semiologia e multimedialità presso il Master in Progettazione e management del multimedia per la comunicazione, di cui è attualmente direttore.